



LA LUMBRE OBSTINADA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Tesis doctoral presentada por
Nieves Muriel García

Dirigida por las Doctoras
Ángela Olalla Real y María Milagros Rivera Garretas

Universidad de Granada
Instituto de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género
GRANADA, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Nieves Muriel García
ISBN: 978-84-9163-642-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48619>

Siempre que viste amor, queda ancho el vestido.

Juana Castro

El pensamiento tiene siempre una función medicinal.

*Medicina a veces amarga que la poesía endulza,
aunque no sea más que por ir mezclando con algo de
delirio. La poesía es un orden del delirio.*

María Zambrano

Yo llevo las entrañas por raíces de siglos.

Carmen Conde

Esto no es un libro. Es una mujer.

Gloria Fuertes

Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
Justificación y agradecimientos.....	14
Resumen.....	17
Abstract.....	19
Hipótesis del trabajo, metodología y estructura.....	21
CAPÍTULO PRIMERO.....	25
A MODO DE EXPEDIENTE.....	27
Mujeres y poesía. «Una estrella de puntas infinitas.».....	27
1 PROBLEMAS TEÓRICOS.....	61
1.1 Feminismo. Un pensamiento en acción.....	61
1.1.1 Génesis del pensamiento femenino.....	67
1.1.2 Crítica literaria feminista.....	71
1.1.3 Génesis de una tradición literaria femenina.....	78
1.1.4 Invitadas al banquete para beber las palabras preciosas. La potencia de una práctica llamada genealogía.....	84
1.1.5 «¿Qué le hace a la mariposa buscar siempre otra cosa?»«La historia de las mujeres está llena de mujeres combativas?».....	90
1.2 LAS POETAS Y LAS ANTOLOGÍAS. ESPINAS ENTRE ROSAS Y ROSAS ENTRE ESPINAS.....	95
1.2.1 «Esta cuenta es distinta.» Breve historiografía de las antologías femeninas.....	99
1.2.2 «La buena poesía no es ni femenina ni masculina.» Preguntas muertas y azucarillos.....	105
1.2.3 ¿Antologías generales? ¿Antologías femeninas? Más argumentos sobre la exclusión femenina del canon.....	109
1.2.4 Esperar con impaciencia. Sobre la modificación del canon.....	115
1.2.5 Cuando ellos tienen la palabra. La maldición y el hechizo.....	123
1.2.6 «Entre merengue y amapola.» Las poetas hechizadas de <i>Se dice poeta</i>	128
1.3 CUANDO EN VOZ ALTA, ELLAS TIENEN LA PALABRA.....	133
1.3.1 <i>En voz alta</i> . El estudio de Sharon Keefe Ugalde.....	139

1.3.2 El nudo en la cadena de oro de mi madre.....	144
1.3.3 <i>Talitá kum</i> . La magia de lo simbólico.....	148
1.4 PENSAR LA DIFERENCIA. PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA DE LA LITERATURA.....	157
1.4.1 Lo universal como mediación.....	165
1.4.2 La poesía femenina: Un universal mediador.....	171
CAPÍTULO SEGUNDO.....	178
2 «SU HISTORIA ES LA QUE ESCRIBO Y EN MI VIENTRE SE INICIA» LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.....	179
2.1 Rescaldos de una lumbre que se obstina.....	185
2.1.1 La libertad femenina. Experiencias de lo femenino libre.....	194
2.1.2 Zonas opacas donde la verdad se rebela. Las relaciones entre poesía y feminismo.....	202
2.1.3 <i>Mujer que soy</i> . La poesía social femenina a la luz de la historia viviente.....	212
2.1.4 «Esto no es un libro. Es una mujer». Sujeto y objeto en la experiencia femenina.....	227
2.1.5 Mujeres y escritura. El por qué de matar a Platón y escupir sobre Hegel.....	238
2.1.6 ¿El sujeto femenino? La búsqueda de la unidad y el encuentro con la disparidad.....	249
2.1.7 Poesía no soy yo. Lo qué cantan las poetas en las plazas.....	259
2.1.8 El milagro de la tinta robada. <i>Coser y cantar</i> de Isabel Escudero.....	285
2.1.9 «Mi vida, mi cuerpo, mi forma de pensar no se arrodilla al sistema patriarcal».....	296
2.2 «¿Sí? ¿No? Esa no soy yo.» La historia cantada por las mujeres.....	303
2.2.1 Razones y canciones. Mito y grafía en <i>La joven dolores</i> de Christina Rosenvinge.....	314
CAPÍTULO TERCERO.....	322
3 EL TIEMPO DE LA GRANADA.....	323
3.1 «Cual la mujer de Lot». La acción de mirar atrás.....	329
3.1.1 «¿Eres diosa o camino? Mujer acaso. Y basta.».....	340
3.1.2 <i>Narcisia</i> . Un pasaje en la ausencia.....	357
3.1.3 «Prodigios del espejo que descubre». <i>Creciente fértil</i> de Clara Janés.....	374

3.1.4 «La belleza no tiene ni límites ni aroma». <i>Trances de Nuestra señora de María</i> Victoria Atencia.....	386
3.1.5 La relación madre e hija. El nudo en la cadena se desata.....	399
3.1.6 «Y el pecho se me agrieta hasta hacerse de polvo». Lecturas de la experiencia femenina de ser hija y ser madre. De <i>Los monólogos de la hija</i> de Carmen Conde a <i>La hija</i> de María García Zambrano.....	415
3.1.7 «Sin vernos a nosotras que leíamos». <i>El don de la simiente y el deseo de</i> sociedad femenina.....	442
3.2 El cuerpo femenino o el conocer por la experiencia. Mirar hacia dentro.....	453
3.2.1 «Sí, yo me amé. ¿Por qué quise el espejo sino para mirarme?».....	461
3.2.2 Crónicas de un cuerpo. <i>Historia de una anatomía</i> de Francisca Aguirre.....	467
3.2.3 Y a ti, ¿qué te da miedo?».....	472
3.2.4 «A ti, a ti, que no sé si eres flor o mariposa.» Nombrar la vulva.....	475
3.2.5 «Amo mi sangre». Menstruación y otros misterios.....	484
3.2.6 Sangro, luego existo. La historia de dos manifiestos.....	488
3.2.7 «Yo no iba sola entonces». La experiencia femenina de la maternidad.....	495
CAPÍTULO CUARTO.....	509
4 A MAR ADENTRO. PARA UNA BATIMETRÍA PERSONAL DE MI HISTORIA	
COMO LECTORA.....	511
4.1 <i>Mujer sin Edén</i> (1947) de Carmen Conde.....	515
4.2 <i>Poemas del suburbio</i> (1954) de Gloria Fuertes.....	517
4.3 <i>Belleza cruel</i> (1958) de Ángela Figuera Aymerich.....	519
4.4 <i>Poemas de Cherry Lane</i> (1968) de Julia Uceda.....	521
4.5 <i>Marta y María</i> (1976) de María Victoria Atencia.....	523
4.6 <i>Kampa</i> (1986) de Clara Janés.....	525
4.7 <i>Del amor imperfecto</i> (1987), Elsa López.....	527
4.8 <i>Arte de Cetrería</i> (1989) de Juana Castro.....	529
4.9 <i>Diario de una enfermera</i> (1996) de Isla Correyero.....	531
4.10 <i>No duerme el animal</i> (1987-2003), de Ada Salas.....	533
4.11 <i>Contradicciones, pájaros</i> (2001), de Ángeles Mora.....	535
4.12 <i>La nieve en los manzanos</i> de Julia Otxoa.....	537

4.13 <i>Discordia de los dóciles</i> , (2011) de Rosana Acquaroni.....	539
4.14 <i>Atavío y puñal</i> , (2012) de M. ^a Ángeles Perez López.....	541
CAPÍTULO QUINTO.....	543
5 CONCLUSIONES.....	544
5.1 Evaluación de la investigación realizada.....	544
5.2 Research evaluation.....	549
BIBLIOGRAFÍA.....	551
6 BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	553

INTRODUCCIÓN

Justificación y agradecimientos.

El origen de esta investigación tiene varios inicios. Uno tuvo lugar en el año 2002, en la calle López Argüeta, en Granada, leyendo el manifiesto «El final del patriarcado ha ocurrido y no por casualidad». Otro tuvo lugar en Barcelona escuchando a la filósofa Luisa Muraro.

En el año 2002, recién presentada mi tesina de D.E.A sobre la poeta Gioconda Belli, empecé a trabajar con profundidad la bibliografía feminista y otras bibliografías, que me han sido de gran utilidad durante estos años. En el año 2003, inicio la maestría en Pensamiento de la diferencia sexual en la Universidad de Barcelona movida por una intuición que no me ha abandonado. Entre medias, pensé y escribí junto a Celia García López ensayos de prueba y error de nuestras propias escrituras en la escritura de otras. A partir del año 2010, empecé a ordenar releer y revisar poemarios contemporáneos junto a gran parte de la lírica tradicional.

Invitada por la fotógrafa Antonia Ortega Urbano y la poeta Ángeles Mora, en mayo del 2011, participé en el ciclo Memoria Joven que ambas organizan con un espectáculo titulado: «Pequeño Teatro filosófico. El agua ensimismada ¿piensa o sueña?», junto a la clarinetista y compositora Soledad Muriel. El espectáculo tomaba su título de un poema de María Zambrano y en él presentábamos una puesta en escena en la que la mímica y el juego se fundían en un paisaje sonoro que servía como guía, a quienes escuchaban. Entre medias, algunos poemas buscaban hacer más amable la escucha.

La idea era testar un hilo encontrado y tejido por mis años de estudio de la teoría feminista contemporánea y el pensamiento femenino. Ya entonces andaba yo empeñada en encontrar un hilo, sí, un *continuum* de prácticas femeninas de escritura que hablasen de libertad y en seguir la impresión que esos textos y poemas han movido en mí despertándome de las sábanas del ensimismamiento. Se trataba de probar la fuerza de algunos textos feministas y el pensamiento de la diferencia, que recoge el cambio que supone «el final del patriarcado». No fue casualidad que viniese a escucharnos Juan Carlos Rodríguez. No fue casualidad y fue otro inicio.

Ese año mismo año, terminé un trabajo que fue premiado con la Beca de Investigación Miguel Fernández de la Uned de Melilla. En él revisaba la poesía femenina española de los años 80 a la luz de la teoría de la literatura y el feminismo. Esa semilla primera hoy apenas tiene que ver con la tesis que presento, pero está latente en ella.

He pasado distintas estancias en Madrid y Barcelona, pero la más importante para este trabajo tuvo lugar en el corazón del Rif, en la kabila de Boccoia, Al hoicemas, actual Marruecos, donde viví durante tres años aprendiendo la lengua *tamazight* y los ritmos tradicionales bereberes, recogiendo *izram*, codas y otros sentidos poéticos. La gracia y los saberes de las gentes iletradas, más mujeres que hombres cantándome poesías, trabalenguas, acertijos, coplillas y adivinanzas junto a las bibliotecas amigas, en especial, la biblioteca de la Casa con Libros, cuyo fondo de poesía contemporánea reunida no se encuentra en ninguna otra biblioteca de Granada, me han dado siempre aliento y albergue a cualquier hora.

Desde aquí Palabras-ofrenda para Ana Lara Castaño, por avivar el fuego. Para la historiadora feminista Mayi García Vázquez, por su mirada libre sobre el mundo y para sus hijas, Claudia y Vera. A Elena Fernández Treviño, por su escucha despierta.

A Ana Celia López Teruel, Sylvia Mandianes Cuquejo y a Sira, por los Evangelios de la rueca y por lo que no escribo. A Jorge Pérez Pérez por la bella vecindad, por su búsqueda libre de lo masculino y el delicioso arroz, más beguino que carcelario.

A Ángel Castro, por su cuidado; a Juan Carlos Caverio por las rosas. A Josep Lluís Mateo Dieste, por las Cartas y las lentejas. A Pepe Montes, que sabe por qué. A Raúl Suárez Tortosa por pensar conmigo todavía. A Cristina Gálvez y Ana Aguilera por el intercambio de sentidos. A Leonor Vilchez Fernández y a Marivi Prieto Grandal, por presentarme a la primera, por su medida y su escucha. A Nere Basabe, por tantos años y tanto deseo de escritura. A Luis Felipe Blasco Vilchez, por el miedo y el humor. A Carmen Robles, por saber tanto y recordarme el *Separada sin paga* de Martirio. A las gentes de La Casa con libros y a su excelsa biblioteca. A Celia García López por su cantar sin ganas y las ganas que me han faltado.

A mis hermanas Ka. y S, que aman la poesía tanto como yo. A Paula, que gusta de escucharla. A mi madre, por leer algunos poemarios de esta tesis en los años ochenta. A mi padre que me enseñó a leer mapas y me dejó sus teatros de la memoria.

A mi familia toda y a la familia Al Hazzouzi de Taounil, a Hassan y a Radia, cantora de *izram* y de nanas tan viejas como el mundo. A ella, por enseñarme su lengua, como enseñan las madres. A mis vecinas Angelitas y Magdalena, por las coplillas y el chicoleo; por los potajes con hueso y madre. A las mujeres de los pueblos de la provincia de Granada que han escuchado con

atención y a viva voz muchos de los poemas que este estudio recoge, aprobándolos entre cientos. A Vanesa Ravira Jiménez, porque no hay pensamiento a solas. Agradecida por la relación que nos unió hace veinte años en un pasillo de Filosofía y Letras y que tanta libertad y movimiento trae a mi vida.

A la casa de la Plaza de las Comendadoras y su terraza Kika, en Madrid; a Bebelá y a Itxiana, a mi casa natal y a la casa azul de Taounil; a esta casa del callejón de Conchita la Pachorra, en Dilar, Granada.

A Isabel Escudero, por pedirme que escribiera esta tesis y recordarme que todo está escrito en el aire, por cantarme al oído y por la flecha de su voz. A Juan Carlos Rodríguez, por pedirme que escribiese una tesis que hablase de poesía y filosofía, como en «El agua ensimismada». A ella y a él. *In memoriam*, agradecida.

A la poeta Ana Mañeru Méndez por traducir a Emily Dickinson, por su caligrafía y los poemas perfectos, por recordarme que esta tesis es para todas (y todos).

A Ángela Olalla Real, por seguir conmigo. A María-Milagros Rivera Garretas, por esperar. Pensar con ellas, junto a ellas, ha sido un verdadero barrer por dentro, acción que el pensamiento femenino pone en marcha. Un precioso privilegio bello y difícil de narrar.

Resumen

La presente investigación interpreta poemas y poemarios de poetas españolas a la búsqueda de una constante detectada en la poesía del siglo XX: la libertad femenina, entendida como libertad relacional y trascendente, junto al deseo femenino de escritura que interpreto como deseo de ordenar el mundo.

Se trata de poemas y poemarios que amplían los límites de lo real desde la puesta en circulación de una experiencia femenina libre, más allá de los predicados y sentidos que rondan todavía lo femenino normativo en tiempos del final del patriarcado. Lo que he denominado «la lumbre obstinada» tiene que ver con un deseo de decir esa experiencia y traerla anclada en y desde el cuerpo. Escritura y experiencia femenina que la poesía trae desde sus orígenes como una constante discontinua a lo largo de la historia y que eclosiona en el siglo XX como una primavera feraz.

La poesía –la posibilidad que esta custodia de dar vida a las palabras– como mediación de origen femenino permite que las poetas del siglo XX se sirvan de ella para poner en juego una revolución simbólica, es decir, una revolución del sentido de ser mujer que transforma el mundo. Esa revolución arrastra consigo la revuelta y el deseo de muchas mujeres de traer su experiencia –negada por la cultura– y ha hecho que esta entre en el campo de juego de la política transformando la cultura misma.

Los poemas y poemarios evidencian cómo a lo largo del siglo XX, las poetas ponen en movimiento una acción no programada, pero vital, trascendente: traer al mundo que había negado dicha experiencia y a las propias mujeres el sentido libre de la diferencia. Para ello, las poetas revisan los imaginarios patriarcales de lo femenino; elaboran otros sentidos y resignificaciones ahondando en nuevas búsquedas de la propia experiencia aportando además a las cuestiones y debates más importantes de este siglo su propia librea. Se trata de una experiencia de ser y estar en el mundo, de ser y estar, pero no de forma abstracta, sino libre y en movimiento.

Las poetas traen al discurso poético el deseo y la libertad femenina cantando lo inaudito que transforma lo que hay; cantando las grandes incertidumbres y preguntas humanas –amor, tiempo, vida del alma y de las cosas– desde su experiencia.

De ahí que la poesía española del siglo XX escrita por mujeres –que no renuncian a ser mujeres– sea el fenómeno literario más importante del pasado siglo, siendo lo femenino que trae entre sus versos un universal mediador que es válido para mujeres y hombres.

Abstract

This research interprets poems and poetry collections by Spanish female poets looking for a constant found in 20th-Century poetry: feminine freedom, understood as freedom in relationship with others and with a deep sense of transcendence, as well as the feminine desire for writing that I see as a desire to order the world.

I refer to poems and poetry collections that expand the limits of reality through the release of a free feminine experience far beyond the predicates and meanings that surround normative femininity in times of the end of the patriarchy. What I've come to call "the obstinate light" has to do with the wish to tell that experience and bring it out, rooted in and from the body. Writing and feminine experience that poetry brings us as a discontinuous constant from its origins throughout history and that hatches in the 20th-Century as a fertile spring.

Poetry -its ability to give life to words- is a mediation with feminine origins. Women poets of the 20th-Century have used it to bring about a symbolic revolution, that is to say the revolution that emerges from the meaning of being a woman in the world. This revolution is rooted in free feminine desire, a desire to bring their experience to light- a possibility denied them by male culture- and has made this experience enter the political playing field, transforming that very culture.

Poems and poetry books show that throughout the 20th-Century women poets began an unscheduled but vital and transcendent action: the recovery of the free sense of sexual difference to a world that had denied this experience, and to women themselves. In order to do that, women poets review the patriarchal imaginary about what the feminine is supposed to be; they elaborate other meanings and resignifications, deepening new searches for their own experience, contributing to the most important questions and discussions of their time. It is an experience of being alive in the world, in essence and presence, not in an abstract way, but free and always moving.

Women poets bring feminine freedom to the poetic discourse singing the unheard of. So they transform it; they sing the great human uncertainties and questions -love, time, the life of the soul and the life of things- starting from the self, that is, from their own experience.

Therefore I consider that Spanish 20th-Century female poetry -written by women who do not give up being women- is the most important literary phenomenon of that century. I consider what in those verses is feminine an universal mediator valid for both women and men.

Hipótesis del trabajo, metodología y estructura.

Una lectura de la poesía del siglo XX escrita por mujeres, así como de los estudios académicos dedicados a la literatura femenina del siglo XX me han llevado a seguir una impresión sentida desde hace bastante. La poesía del siglo XX escrita por mujeres es una creación literaria de gran magnitud, que trae innovaciones importantes con las palabras y los significados. Desde ahí he seleccionado poemas y poemarios para establecer una serie de hipótesis que pondré a prueba a lo largo de esta investigación.

Mi hipótesis de partida es que la poesía femenina trae a los llamados grandes temas humanos lo femenino como un universal mediador que sirve o puede servir para mujeres y hombres. Los supuestos y perspectivas de trabajo que nos abren pueden resumirse así:

Se trata de poemas encarnados en una experiencia femenina, que habla y enseña otros sentidos de libertad que nada tienen que ver con las leyes, sino con la capacidad de estar en relación, de simbolizar nuevos sentidos para decir lo femenino. En este sentido, la importancia de lo simbólico como medio para nombrar y dar existencia a otras experiencias y puntos de vista viene también con la poesía del siglo XX. Se trata también de una escritura que desborda el canon y los límites de lo pensado sobre las mujeres horadando en los imaginarios patriarcales y liberando otros sentidos para decir la experiencia femenina.

La libertad femenina, en los términos que la formularon las mujeres de La Librería de Milán, depende de las propias mujeres y de la relación con las otras, se trata de una libertad que modifica y cambia la vida. Esta libertad está en la poesía del siglo XX, en la que las mujeres no son una categoría –la poesía femenina no habla de que las mujeres tengan que ser liberadas, protegidas ayudadas o favorecidas–, si no que va más allá aventurando otros sentidos y otras posibilidades. Va más allá, incluso, de la cuestión de las identidad.

Partiendo de estas hipótesis, llevaré a cabo un análisis de los poemarios y poemas atendiendo a su coherencia interna y a los vínculos que sus creadoras mantienen, consciente o inconscientemente, con la revolución femenina. Aspiro a una lectura crítica que aventure nuevas posibilidades de interpretación de la poesía del siglo XX.

En el primer capítulo –a modo de expediente– y en el segundo capítulo de esta tesis,

planteo aquellas cuestiones teóricas que sirven para entender ciertas cuestiones insidiosas, pero necesarias, también mi propia posición y algunos de los desarrollos teóricos más importantes en torno a la escritura femenina. Este trabajo no busca sustituir la historia de la literatura por otra historia, ni tampoco completar la primera, sino llevar a cabo nuevas lecturas que vuelvan significantes las prácticas de escritura que las mujeres han puesto en juego a lo largo del siglo XX. Para ello traigo algunas cuestiones básicas que es necesario pensar: La dificultad de encontrar el origen de la tradición femenina junto con las aportaciones a este debate por parte del feminismo y la necesidad de revisión de ciertos presupuestos que guían a la crítica literaria tradicional. La sordera de la crítica ante las obras femeninas hasta la llegada de los estudios feministas; la cuestión delicada del canon y de etiquetas, como la de «generación». También el asunto de las «antologías de mujeres», como práctica política que enraíza la escritura femenina o como síntoma material –editorial– que responde, en mi opinión, al profundo impacto que las mujeres han provocado en la escritura y los géneros literarios. Todo esto sirve para empezar a pensar.

Durante años, he estado probando de distintas formas las fuerzas que actúan en un texto feminista. En ese camino, me crucé, no por casualidad, en el año 2001, con un manifiesto firmado por la Librería de Mujeres de Milán que no me dejó indiferente. Desde entonces hasta ahora, he seguido el pensamiento de la diferencia sexual, diferencia que se inserta en una dimensión vertical del ser humano, irreductible al dato horizontal de las ciencias sociales. Se trata de un dato generador de sentidos que es válido para hombres y mujeres y que me ha servido para decir y pensar un indecible. Para encontrar el pasaje entre mi cabeza y la escritura, poner palabras en medio, como quien hace un puente, para poder decir lo que en ella he tenido desde hace mucho tiempo.

Mi amor por la filosofía me mantenía en este intento, pero necesitaba un pensamiento que no multiplicase el mundo alejado de la experiencia del cuerpo. También, lo reconozco, necesitaba un pensamiento que hablase de mí. Así anduve, perdida y tentada mucho tiempo, al borde de otras corrientes –mis tutoras lo saben, lo han padecido–, de esas corrientes de aire me sacaba siempre la poesía, que invierte el camino o, mejor dicho, sabe abrir otras veredas con más corazón y menos miedo.

Mi lectura de la poesía del siglo XX se coloca en otro lugar, más allá de la postmodernidad, de los llamados postfeminismos y la negación de la experiencia personal,

reconociendo la potencia del gesto de decir «yo» y sabiendo que decir «yo» es Todo y Nada.

El pensamiento de la diferencia no renuncia al ser ni a la palabra. La poesía del siglo XX tampoco. Fue así como entendí que el orden simbólico de la madre no es la acumulación de saberes sino las condiciones de producción de un saber viviente. Fue ahí donde encontré las ganas y el pasaje estrecho entre ideología y aventura, que Carla Lonzi nombra en *Escupamos sobre Hegel*.

Ya en el capítulo tercero trazo un recorrido por las cuestiones básicas que las mujeres han puesto patas arriba cuando han tomado la palabra mostrando las relaciones entre poesía, feminismo y revolución femenina; entre lo social y lo viviente; entre el sujeto y el objeto en la experiencia de las poetisas. La cuestión del sujeto femenino y las búsquedas de las creadoras, pero más allá del sujeto; también, me he visto tentada, lo reconozco, de nombrar la impronta de dicha revolución femenina en cantantes y compositoras a las que dedico un par de epígrafes. Insertada en la primera parte de este capítulo, la voz y el milagro de la poesía de Isabel Escudero en los años ochenta, devolviendo la poesía a los ritmos tradicionales.

En el capítulo cuarto –«El tiempo de la granada»– recojo la acción femenina que la poesía del siglo XX trae, acción que se triplica y se mueve en varios movimientos: Mirar atrás y mirar hacia dentro; y, en general, un mirar más allá que sobrevuela los poemas y poemarios que este estudio recoge. Atiendo, no de modo monográfico, distintos ramos de poemas y los libros: *Narcisia* de Juana Castro; *Creciente fértil* de Clara Janés, *Trances de Nuestra señora* de María Victoria Atencia señalando cuestiones nuevas y experiencias que las poetisas traen a la poesía, como la relación madre e hija, y las relaciones entre mujeres a través de los libros *Los monólogos de la hija de Carmen Conde* a *La hija* de María García Zambrano y *El don de la simiente* de Concha Zardoya. En «Mirar hacia dentro», recojo cuestiones que interesan en torno al cuerpo femenino y su experiencia en poemas y libros como, *Historia de una anatomía* de Francisca Aguirre.

Por último, el quinto capítulo es una propuesta personal de lecturas sobre libros que traen, de un modo u otro, como constante lo que he llamado «la lumbre obstinada». Poesía que hace un corte en el discurso poético a través del uso original de lo femenino como universal mediador y que desborda el canon y la tradición oficial cuando pone en juego el sentido libre de la experiencia femenina.

Las conclusiones incluyen una evaluación de los resultados obtenidos y la consideración de algunas posibles líneas de investigación abiertas por la presente tesis. A esas conclusiones se suma la bibliografía.

CAPÍTULO PRIMERO

«¡Somos mujeres! Pregunto:
¿Cómo seremos oídas?»¹
Sor María de San José

A MODO DE EXPEDIENTE.

Mujeres y poesía. «Una estrella de puntas infinitas.»²

Las mujeres están en el origen de la oralidad³ y la escritura⁴ como fundadoras de civilización⁵ y cultura, aunque el peso de las mediaciones del sistema social no siempre permita reconocer esto. Presentes en el origen de la poesía y la escritura, la presencia femenina ha sido silenciada culturalmente por los discursos que configuran la organización del conocimiento en el sistema social patriarcal⁶.

Ya en la Grecia clásica, las mujeres fueron expulsadas de la formación del conocimiento declaradas incapaces de elaborar pensamiento⁷. A partir de la modernidad, ese conocimiento que

¹Sor María De San José, «Redondillas exhortando a las carmelitas descalzas a conservar las constituciones de Santa Teresa, recogido por Clara Janés, *Las primeras poetisas en lengua castellana* (1989), Madrid, Siruela, 2016, 59.

² Palabras que forman parte del título del discurso que Clara Janés leyó para su ingreso en la Real Academia de la Lengua el 12 de junio de 2016. «Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares», disponible en: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Clara_Janes.pdf

³ Luce Irigaray ha señalado que cuando en Occidente hablamos de escritura nos referimos a la escritura alfabética, mientras que la palabra, la comunicación oral, se remonta a 100.000 años atrás. El hablar, la comunicación oral, es para esta filósofa una relación, predominantemente, femenina, en cuanto que es la madre la que transmite la palabra, el lenguaje a la hija y al hijo. Sobre el predominio temporal de la oralidad sobre la escritura y las marcas sexuales del discurso, véase: Luce Irigaray, «Discurso de mujeres y discurso de hombre» en Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, 27-35. Sobre la relación entre oralidad y escritura, véase también: Claire Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998. Por último, rescato la impresión de Dante cuando señala en su *De Vulgari Eloquentia* que Eva es la madre de la comunicación oral, la que pronuncia la palabra originaria. Con ella nace la palabra que nos relaciona con el mundo humano ya no sólo con el divino. Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia*, trad. de Matilde Rovira Soler y Manuel Gil Esteve, Madrid, 1982, 67.

⁴ En su ensayo *Guardar la casa, cerrar la boca* (2015), la académica Clara Janés ha recogido el nombre femenino de la autora del primer texto escrito de la historia humana, que se sepa hasta ahora. Se trata de 41 himnos firmados por una mujer, poeta y princesa sumeria llamada Enheduanna. Autora del primer texto del que tenemos noticia, 350 años después de la fecha inicial de la escritura, a principios del tercer milenio antes de Cristo. Véase: Clara Janés, *Guardar la casa, cerrar la boca*, Madrid, Siruela, 2015, 13.

⁵Sobre la obra de civilización de las mujeres y el sentido de civilización que sigo, véase: Luisa Muraro, *No es cosa de todo. La indecible suerte de mujer*, Madrid, Narcea, 2013, 13-15 y 33-34.

⁶ De ahora en adelante utilizaré el sintagma «sistema social» para referirme al patriarcado capitalista contemporáneo.

⁷Desde sus orígenes el discurso filosófico ha definido a las mujeres de forma especular subrayando la polaridad entre los sexos y creando una profunda división entre el ser y el parecer, entre el ente y el existente, el intelecto y el cuerpo, la esencia y los accidentes. El pensamiento platónico ha garantizado esta y otras jerarquías dando además estatuto humano tan sólo a los hombres, ya que las mujeres participan muy imperfectamente de la capacidad racional y, por tanto, de la posibilidad de trascendencia. Sobre la configuración del pensamiento filosófico, véase: Celia Amorós «Rasgos patriarcales del discurso filosófico: notas acerca del sexismo en filosofía» en M^a Ángeles Durán, *Liberación y utopía*, Madrid, Akal, 1982, 35-55 y Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Madrid, Anthropos, 1991. Sobre el modelo discursivo establecido en oposiciones binarias, modelo jerárquico y excluyente, véase: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949), 2 vols. Paris, Gallimard. 1976. La edición

las excluye se irá autoafirmando como un universal –falso, pero contundente– que hoy configura nuestro paradigma de pensamiento. Lo pretendidamente universal del pensamiento en occidente ha hecho que, paradójicamente, la presencia de las mujeres en el mundo y en los discursos que configuran la realidad haya quedado cubierta con un velo pesado y difícil de quitar.

A su vez, la poesía fue expulsada⁸ de la nueva formación de conocimiento, quizá por moverse cercana a una forma de conocimiento anterior⁹ que el nuevo sistema necesitaba borrar. Pero ni las mujeres ni la poesía desaparecen del todo, igual que no desaparece ni se pierde ninguna experiencia humana.

Exiliadas de la formación del conocimiento, la poesía se mueve errante, entra y sale y atraviesa el pensamiento de filósofas audaces y de algún que otro filósofo, mientras que las mujeres no han dejado de moverse –¿silenciosas?, ¿pasivas?– quedando representadas como ausentes, siempre a la espera de volver a ser nombradas, como en ese Banquete cuchipanda al que sólo los hombres estaban invitados.

La historia de la escritura y la fijación del relato muestran la presencia de la poesía en sus remotos orígenes¹⁰. Presente en la primera fijación de signos que es toda escritura, la poesía ha acogido desde entonces múltiples formas y en la actualidad –considerada ya un género literario¹¹– ha sido taxonomizada por la crítica literaria bajo etiquetas y epígrafes con los que se

castellana en: Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2000.

⁸ Sobre la separación de la poesía y la filosofía y la expulsión de la primera, véase: María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁹ Sobre la importancia de las imágenes míticas y la poesía en la experiencia humana y su supervivencia en las estructuras profundas de la psique pese a la desacralización de sagrado, véase entre otros: Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1964), Barcelona, Paidós, 2014.

¹⁰ Véanse los trabajos de Alberto Bernabé, *Textos literarios hitittas*, Madrid, Ed. Nacional, 1979; Federico Lara Peinado, *Mitos sumerios y acadios*, Editorial Nacional, 1984.

¹¹ Juan Carlos Rodríguez ha señalado que la noción de géneros literarios aparece por primera vez en el siglo XVIII. Para este crítico, será a partir del positivismo del siglo XIX cuando los géneros literarios aparezcan fijados estableciéndose las marcas genéricas de cada discurso y creándose las condiciones de lo que es una novela o la misma poesía. Véase: Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002. En su teorización de la historia de las primeras literaturas burguesas, Juan Carlos Rodríguez afirma que «la literatura no ha existido siempre» destacando que los discursos que hoy llamamos «literarios» constituyen una realidad histórica vinculada a una condiciones sociales concretas. Para Juan Carlos Rodríguez, a partir del siglo XVI todas las prácticas de discurso y de la vida basadas en el yo, entendido este únicamente como una forma gramatical, se extienden sobre cuatro niveles —poesía, narración, ensayo y filosofía— que estarán legitimando el enunciado cartesiano: «cogito, ergo sum». Sus aportaciones y análisis sobre los procesos ideológicos y literarios, más allá del contexto histórico o sociológico y también de lo propiamente literario de las obras, me ha sido de gran utilidad para ir y venir entre ambas posturas y explorar la ideología subyacente a los textos poéticos mientras buscaba mi propio camino. Cuando Juan Carlos Rodríguez escribe que «la literatura no ha existido siempre» está indicando que lo que entendemos hoy por literatura (o por discursos literarios) surge formulado desde la lógica del sujeto, es decir desde, un yo «libre» que, como tal, tampoco ha existido siempre. Este crítico ha reflexionado sobre la problemática de la radical historicidad de la literatura ha señalado que «tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva

señalan estilos, corrientes, escuelas y generaciones. Más allá de las taxonomías, la poesía nos coloca de nuevo ante la posibilidad del nuevo inicio y los umbrales del lenguaje, es decir, nos devuelve la experiencia primera del aprendizaje de la lengua¹². En mi experiencia estética, si tuviese alguna forma, la poesía sería «una estrella de puntas infinitas», ya que se trata de una experiencia de la lengua siempre cambiante y en movimiento.

Ese aprendizaje, cuya dificultad inicial hemos olvidado, nos entró por el oído con la voz de nuestra madre, nos entró con la música de las palabras y movidas por la necesidad de relacionarnos con el mundo y que el mundo nos quisiera. Cuando aprendimos a hablar –guiadas y guiados por nuestra madre y las gentes que nos rodeaban– aprendimos las palabras bajo una confianza ciega y amorosa, confiando en quien nos hablaba y en que esos signos¹³ que son las palabras representaban, ciertamente, la realidad señalada. Por eso, cada vez que digo «agua» quiero agua, tengo sed, cojo un vaso y lo lleno bajo el grifo de la cocina, antes fuente, riachuelo o arroyo vivo.

Pero también cuando digo «agua» puedo pensar en el mar a raudales. Puedo pensar en las lágrimas de una muchacha que vivió en una isla rodeada de arañas; en la saliva dulce de la boca del amado o la amada; o en mi cuerpo lunar bajo la luna. Somos agua las criaturas –más de un ochenta por ciento, dicen– y, por eso, cuando digo «agua» también pienso en mi cuerpo movido por la marea. El signo «agua» es entonces una puerta que se abre cuando buscamos en las y con ellas palabras. Esa búsqueda es alumbrada por la poesía.

Se ha dicho que las palabras doblan¹⁴ la realidad y el mundo. La poesía multiplica este milagro, abre los signos y significados haciendo más grande la experiencia y hay poetas que escriben apegando las palabras a las cosas en una proyección palpable que hace simbólico. Es el pasaje que la poesía enseña. La palabra es un don que la madre nos da con el cuerpo, dándonos la vida y la palabra juntas. En este sentido, la potencia de crear y recrear la realidad que la lengua custodia es infinita, como infinita es la capacidad de crear y recrear la vida que el cuerpo

del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (ni puede funcionar ni «en sí» ni «fuera de sí»). Sobre estos planteamientos fundamentales para la crítica literaria de hoy, véase: Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (SXVI)*, Akal, Madrid, 1990.

¹²Sobre este aprendizaje enseñado por la madre, véase: Françoise Dolto, *Lo femenino. Artículos y conferencias*, Paidós, Barcelona, 2000.

¹³Sobre la oralidad y la marca de los signos, véase: Roland Barthes, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009.

¹⁴Sobre este desdoblamiento como representación, Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje*, trad. de Carlos Piera, Madrid, Ayuso, 1973.

femenino¹⁵ señala. Las mujeres, como los hombres –criaturas nacidas de mujer– tienen esa potencia y capacidad, aunque estas hayan sido expropiadas para las mujeres por el patriarcado¹⁶. La potencia de crear el mundo, de nombrarlo, no es otra que el misterio y el milagro de la Encarnación del Verbo:

«La música de las palabras hace, cada vez que un niño viene al mundo, que se renueve el milagro de la Encarnación del Verbo. Se olvida, y sobre todo lo olvidan los poetas que la naturaleza más honda de la poesía es el lenguaje y el canto: lenguaje corriente y moliente, en el sentido de «canto rodado» que las aguas del río de voces, sin tiempo ni nombre, muelen y pulen. La poesía es un caso de lenguaje sometido a ritmo y métrica, y va indisolublemente unida a la voz y al recitado, destinada al uso oral, público y popular, como la poesía tradicional anónima: poesía sin poeta.»¹⁷

«Poesía sin poeta», escribe la poeta Isabel Escudero (1944-2017) en falso masculino universal –mas lo sabía¹⁸– y habla de un «caso de lenguaje» –para mí, experiencia de la lengua– cuando habla de la poesía, pero lo que me *interesa*¹⁹ destacar reside en la importancia que esta

¹⁵Sobre la representación del cuerpo femenino en las figuras de las diosas paleolíticas, véase: Esther Hachuel y M.^a Encarna Sanahuja Yll, «La diferencia sexual y su expresión simbólica en algunos grupos arqueológicos del Paleolítico Superior», «DUODA. Estudios Feministas», 11 (1996) 61-76,

¹⁶El patriarcado es la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre mujeres, niñas y niños en la familia y la extensión del dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. Los hombres ostentan el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad mientras que las mujeres son privadas del acceso al mismo. Sobre las estructuras elementales del Patriarcado, véase: Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista* (1981), 2 vols. Barcelona, Icaria, 2001, 2, 55-78. En la base de esta categoría hay dos conceptos y dos instituciones importantes: la heterosexualidad obligatoria y contrato sexual, dos conceptos estrechamente vinculados entre sí y dos instituciones necesarias para la continuidad del sistema patriarcal. Sobre el contrato sexual, véase: Carole Pateman, *El contrato sexual* (1988), trad. de M^a Luisa Femenías, Anthropos, Madrid, 1995. Sobre la política sexual, véase la obra clásica sobre el tema *Sexual Politics* (1969) de Kate Millett, *La política sexual*, trad. de Ana María García, Madrid, Cátedra, Feminismos, 2010, que desarrolla este concepto para referirse a las relaciones de poder que se han establecido y se establecen entre hombres y mujeres sin más razón que el sexo. Al hablar de poder me refiero a cualquier relación social privilegiada. El contrato sexual y la heterosexualidad obligatoria vieron la luz en esa intersección entre el feminismo lesbiano y las mujeres negras. Esta triada ha sido clave para muchos de los desarrollos teóricos posteriores. Sobre la heterosexualidad obligatoria, véase: Adrienne Rich, «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana» (1981), trad. De María-Milagros Rivera Garretas, «DUODA. Estudios Feministas» 11, (1996) 13-37. En general, el patriarcado como categoría de análisis junto con su posible inicio y orígenes, causas que lo produjeron, aceptación «pasiva o activa» por parte de las mujeres y los hombres, ha echo correr largos ríos de tinta feminista –y no feminista– en todas las disciplinas y áreas del conocimiento.

¹⁷Presentación al disco *Cifra y aroma* de la cantautora Quesia, *Cifra y aroma*. Poemas de Isabel Escudero, Madrid, Kalandraka, 2015.

¹⁸Entrevista y conversaciones con Isabel Escudero en la Casa Bebelá (Las navas del Marqués, Ávila), agosto de 2017.

¹⁹ Se trata en mi experiencia de hablante de un verbo singular pues trae consigo un pasaje o lugar intermedio que este trabajo también busca. *Inter esse: Entre Ser. Inter*: Estado en medio de dos o más cosas. Todas las acepciones que recojo en esta tesis de ahora en adelante en: María Moliner, *Diccionario de uso*, II vols, Madrid, Gredos, 2001.

poeta y crítica otorga a la música²⁰ de las palabras «indisolublemente unida a la voz y al recitado» y a la renovación del don del cuerpo y la palabra, de esa «encarnación» cada vez que nace una criatura.

De esa encarnación de la lengua y la capacidad de hacer símbolos, supo también una filósofa sin la cual no puede entenderse la historia de la España del siglo XX: María Zambrano (1904-1991). Esta filósofa universal, pero de veras, no al modo de los filósofos, ha señalado la importancia de la revolución simbólica que la poesía trae consigo.

Revolución, sí, al modo de las grandes revoluciones que han transformado el mundo, aunque la poesía lo hace sin guerras y sin muerte. El camino y la metafísica de la presencia que María Zambrano siguió y buscó toda su vida enseña, entre otras cuestiones, que las palabras están cargadas –pero no al modo del peso de las pistolas y las armas– sino con la potencia de una acción invisible que no es otra que la de la trascendencia unida a la capacidad de decir y transformar el mundo. Desde ahí, cada palabra está cargada de posibilidades inauditas con las que buscar, crecer, hacer más grande la experiencia del mundo sin cercarla, haciendo que nuestro paso por él sea, quizá, más verdadero.

Pienso que «Más mujeres que hombres»²¹ se han servido de ese empeño humano de ampliar los límites de lo real, es decir, de ampliar los límites de lo decible y pensable. Más mujeres que hombres, porque entre otros motivos precisamente ellas no podían pensar según cierto pensamiento y al hacerlo, al dejarlo por escrito, han abierto un doble juego trayendo al mundo, con las palabras, la experiencia femenina del mundo. Experiencia que es distinta a la experiencia de los hombres y que no sólo tiene que ver con los contenidos de género atribuidos a los sexos por el sistema social.

²⁰Muchas poetas han reseñado la importancia de la música en su experiencia poética personal, véase el caso de Clara Janés en el «Epílogo» a Clara Janés, *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)*, Edición a cargo de Jaime Siles, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2015, 349-350.

²¹Tomo la frase «Más mujeres que hombres» del artículo homónimo de Luce Irigaray, *Yo, tú nosotras*, Op.cit., 91-96.

I.

Las mujeres²³ están en el origen de la poesía y la escritura como creadoras de oralidad y palabra escrita, aunque temo que dicha afirmación me obliga a detenerme mostrando de paso la dificultad de empezar a hablar por el principio cuando se trata de las mujeres. Parece una paradoja, y lo es, estando las mujeres en el principio y origen de la vida humana, como huevo o como gallina, no lo sé, quizá, bajo las dos formas a un mismo tiempo.

Pero el estatuto de originalidad²⁴ de las mujeres es difícil de ver –igual que es difícil para la mente humana percibir la facilidad de resolución en muchos de los problemas que nos plantea la vida– aunque facilidad y dificultad, se pliegan y despliegan continuamente o son exactamente lo mismo, enseña el *Corán*, en una azora que siempre que me sirve.

No es este el lugar para recoger todos los debates y posiciones nacidos de la encrucijada entre postestructuralismo y el feminismo en torno a la palabra «mujeres» como noción de análisis, aunque señalo que este trabajo no renuncia a dicha palabra cuya importancia política tiene que ver: con el reconocimiento de su necesidad –nombrar a las mujeres como sujetos históricos genera espacios de subjetividad que todavía interesan para la transformación social– y el deseo que he reconocido en la escritura de muchas mujeres de simbolizar libremente lo

²²Versículo o aleya 5 de la Azora XCIV o Sura 94 «¿No hemos abierto?»; a veces traducida cómo «La abertura». Véanse otras traducciones: «Junto a la estrechez está el desahogo» en *El Coran*, 1ª edición, trad. Juan Vernet, Madrid, Plaza y Janés, 1980; O la propuesta por Rafael Cansinos Assens: «En verdad, con el aprieto está la holgura» en Rafael Cansinos Assens, *El Korán*, Madrid, Arca, 2006, 341. O la propuesta por Julio Cortés: «La adversidad y la felicidad van a una», Sura 94 «La abertura» en Julio Cortés, *El Corán* (1986), Madrid, Herder, 2005, 716. Sigo mi propia traducción.

²³Sobre la categoría mujeres y las diversas posiciones en torno a esta categoría dentro del pensamiento feminista contemporáneo, véase: Teresa de Lauretis, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS, 2000; Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, edición a cargo de Amalia Fischer Pfeiffer, Barcelona, Gedisa, 2004; Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006; Adriana Cavarero y Franco Restiano, *Le filosofie femministe*, Milán, Bruno Mondadori, 2002, Milán. El feminismo materialista ha concebido a hombres y mujeres como individuos cuya subjetividad es radicalmente histórica y material y lejos de ser esclavas o esclavos de la historia, el sujeto materialista es un agente dotado de capacidad de decisión y responsable de sus actos –aunque dicha capacidad y responsabilidad estén ligadas necesariamente a la historia, véanse entre otras: Lidia Falcón, *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, Barcelona, Fontanella, 1973.

²⁴Del lat. Originālis. Perteneciente o relativo al origen. No me refiero por tanto al uso común de «original» como rupturista o carácter novedoso, sino a la vinculación y el reconocimiento del origen, que en esta tesis, es siempre materno. Un sentido que se irá ampliando a lo largo de este trabajo. De aquí en adelante para consultar todas las acepciones del diccionario que se citan en este estudio, véase: María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2001.

femenino²⁵.

Recuerdo que al hablar de las mujeres se puede presuponer que estoy adoptando una postura esencialista que sobreentiende, que la identidad individual y colectiva es ahistórica, autónoma, coherente, eterna y no transformable. Pero desde el lugar que escribo, no estoy reconociendo tal ahistoricidad, es decir, que las mujeres hayan tenido la misma forma de identidad a lo largo de la historia. No existe una identidad femenina universal y ahistórica que deriva del propio cuerpo sexuado de la mujer, pero entiendo que ese cuerpo mantiene y ha mantenido otra relación con el mundo.²⁶

Ha escrito Ángela Olalla que: «vivimos distintas de los hombres, (...) existe esa diferencia básica en nuestra forma de relacionarnos con el mundo (...) las mujeres viven una vida (unas vidas), unas «experiencias» de la vida diferentes»²⁷. Este vivir distinto y su puesta en palabras han tenido una repercusión en la transformación social que el hilo de este trabajo sigue y reconoce. Desde la necesidad de subversión de la ideología patriarcal y yendo más allá de esta, este trabajo recurrirá a los principios teóricos del feminismo y el pensamiento de la diferencia que resulten más útiles y sobre ellos reflexionaré en la primera parte de este trabajo.

Volviendo a la dificultad de encontrar el inicio, dificultad sobre la que no por casualidad las filosofas han reflexionado, quiero señalar que algunos estudios y prólogos que acompañan a las antologías de poesía femenina²⁸ en el siglo XX recogen esa misma dificultad como si de

²⁵En el pensamiento de la diferencia sexual italiano, la palabra «mujeres» es un significante abierto y lo femenino, un irreductible. Despojado de esencialismo y determinismo biológico pero disponible al decir de cada mujer que nombra su experiencia femenina. Se trata de un pensamiento de la experiencia cuya hermenéutica puede acoger muchas formas y recorridos feministas y femeninos dispares pero siempre alumbrado por la libertad femenina, es decir, por el reconocimiento del deseo femenino entendido como deseo de trascendencia.

²⁶Sobre un «identidad relacional femenina» para mujeres y hombres Almudena Hernando Gonzalo, en sus análisis de género e identidad femenina en la Prehistoria, ha distinguido entre «identidad relacional» e «identidad individualizada» para referirse a la formación de las identidades en «las sociedades de comunicación oral con escasa división de funciones y especialización del trabajo». No se trata de partir de presupuestos esencialistas, ni de proyectar nuestros problemas actuales al pasado, sino de reconocer que bajo una concepción de la vida unitaria: «Cada persona se siente muy parecida y por tanto muy vinculada al resto de los miembros de su grupo social». En este sentido, esta autora denomina «identidad relacional» al hecho de que el núcleo de la identidad sea la relación con los demás y no el propio yo. Para esta autora, «mientras la identidad masculina se ha ido individualizando de manera gradual a lo largo de la historia, la identidad femenina sólo ha adquirido los rasgos de la individualización en la modernidad que nos está tocando vivir.» Véase: Almudena Hernando Gonzalo, «Mujeres y prehistoria. En torno a la cuestión del origen del patriarcado», en Margarita Sánchez Romero, *Arqueología y Género*, Granada, Universidad de Granada, 2005, 73-108.

²⁷Ángela Olalla, *La novela familiar y la escritura feminista*, «Letra clara», 7, 1999, 35-40, 36 y *Novela familiar y feminismo en Ramón Rubio Herrera y Carmen Villaverde*, *Cursos de verano de Ceuta*, Granada, Instituto de Estudios Ceutíes, 1998, 93-102.

²⁸Utilizo la expresión «poesía femenina» para no tener que recurrir siempre al farragoso «poesía escrita por mujeres» y dando a este adjetivo, en la tabla de equivalencias, un grado de excelencia, que no superioridad. Sobre el sentido

encontrar la aguja en el pajar se tratase, mostrando de paso otro detalle que interesa: la historia de la poesía y la literatura femenina ha empezado a ser contada desde el presente inmediato y hacia atrás, como si fuese difícil reconocer los referentes femeninos, incluso más cercanos en el tiempo. En el mejor de los casos, en contadas ocasiones estas antologías y trabajos se sirven de la investigación feminista que en los últimos sesenta años ha realizado una labor fundamental para la cultura.

Pienso que la dificultad de encontrar el buen inicio se debe también, qué duda cabe, a la inercia del poder y los mecanismos de sujeción²⁹ que nos impiden ver a las mujeres y reconocerlas como protagonistas no sólo de la historia literaria sino de la llamada historia con mayúsculas. Como ha señalado la filósofa Luisa Muraro, dicha dificultad tiene que ver con esa ocultación primera del origen, es decir, con la ocultación de la madre³⁰ sobre la que se sostiene el patriarcado. Dicha ocultación ha llevado a muchas mujeres de mi generación y de la generación anterior y de la anterior y la de antes –hasta la de mi tatarabuela Catalina, que yo sepa– a transitar arduos caminos que, a veces, como sucede en los cuentos de hadas³¹, parecen alejarnos de lo que anhelamos.

Pero la dificultad del inicio, en forma de dificultad de empezar a hablar, es decir, de tomar la palabra, la he sentido yo misma en mi escritura y también la he encontrado en los círculos de mujeres y en los grupos de autoconciencia feminista que frecuté a finales del milenio pasado. Esta dificultad interesa todavía, como muestran la teoría feminista y el pensamiento de la experiencia.³²

Pienso que hay en el feminismo, como en los grupos de autoconciencia de los años

de excelencia que sigo, véase: Luisa Muraro, *La increíble suerte de nacer mujer*, , Op.cit., 67-73.

²⁹El primer intento de traducir en el movimiento de mujeres la relación psicoanalítica está en los grupos de autoconciencia femenina, mujeres francesas y luego italianas cuyas búsquedas se recogen en libros corales cómo: Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, trad. de M^a Cinta Montagut Sancho con Anna Bofill, Madrid, horas y Horas, 1991; Librería de mujeres de Milán, *La cultura patas arriba. Selección de la revista Sottosopra con el final del patriarcado, 1973-1996*, trad. De María-Milagros Rivera, Madrid, horas y HORAS, Madrid, 2006. Desde un enfoque radicalmente distinto, pero atendiendo a la cuestión psíquica, Judith Butler siguiendo la teoría foucaultiana del poder ha explorado la forma psíquica que este adopta y elaborado una teoría de la psique que acompaña a la teoría de Michel Foucault. Sobre los mecanismos de dicha sujeción psíquica véase: Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción* (1997), Madrid, Cátedra, 2001.

³⁰Sobre la ocultación de la madre en el patriarcado véase, Victoria Sau, *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que una*, Barcelona, Icaria, 2004.

³¹Sobre los cuentos de hadas, véase: Ángela Olalla Real, *La magia de la razón: una investigación sobre los cuentos de hadas*, Granada, Universidad de Granada, 1986.

³²Véase mi trabajo: Nieves Muriel García, *La Luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*, Madrid, Uned, 2013.

setenta y en los círculos de mujeres ahora, una necesidad de relato que muchas creadoras han recogido y que muchas mujeres corrientes recrean de forma oral con largas digresiones, quiebros, y rupturas cuando narran sus experiencias femeninas de vida hilando personajes y linajes familiares, anécdotas, pasajes temporales, casas y cosas, viajes haciendo que todo encaje, a veces de forma desesperante, de forma perfecta y bella, como en un encaje de bolillo. Mi madre lo hace mucho cuando habla.

Más o menos conscientes, o ajenas a su protagonismo en la historia, las mujeres que recrean sus historias de vida lo hacen con gracia y de forma protagonista, como he podido comprobar recorriendo las escuelas de adultas de la provincia de Granada, con un proyecto de la Delegación de Igualdad de la Diputación provincial, en las que he recogido más de cuatrocientos testimonios de mujeres y escuchado sus experiencias en torno al amor y el tiempo, la enfermedad y la vejez, la amistad entre mujeres, la llegada de la guerra, la experiencia del hambre y la violencia masculina; pero también, sobre sus partos, abortos, amamantamiento y la crianza, la llegada de la menarquía y la menopausia, etcétera.

En el ejercicio de la repetición y aunque puede dar la impresión de que siempre se está contando lo mismo, cada mujer que cuenta su experiencia femenina actualiza la realidad, busca y ordena un nuevo inicio. Hay en la necesidad de relato femenina, un deseo de iniciar el mundo que la poesía custodia desde sus orígenes y que, en el siglo XX, trae con gracia y descaro.

Hay en la necesidad femenina de relato, que yo llamo necesidad de volver a empezar, una huella indeleble de la falta de origen materno de nuestra cultura y de la ocultación de la potencia creadora para las mujeres. Como ha mostrado el feminismo, la ocultación del origen materno y la usurpación de la potencia creadora³³ a las mujeres ha tenido consecuencias graves en la vida de muchas mujeres y en el mundo, entendiendo el mundo como espacio político³⁴.

No faltan mitos y lecturas que muestran que se trató de un cambio social sin precedentes –no por casualidad muchas poetas del siglo XX han simbolizado dicho cambio y revisado los nuevos mitos culturales en los que lo femenino queda siempre significado con sentidos de

³³Sobre esta usurpación, Nicole Loraux ha señalado que se trata de una «operación griega que después se convertirá en occidental», véase: Nicole Loraux, *Les experiencias de Tirésias. Le féminin et l'homme*, Paris, Gallimard, 1989, 21. Para la filósofa Luisa Muraro, se trata de la operación metafórica de la apropiación masculina de lo femenino. Luisa Muraro pone el ejemplo de la fecundidad, pues una vez devaluada la experiencia de la maternidad con el cambio cultural del patriarcado, surge toda retórica de la capacidad viril de concebir que, en mi opinión, sigue vigente, Luisa Muraro, *La indecible suerte de nacer*, 51-69.

³⁴Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, trad. de Fina Birulés y Carmen Corral, Barcelona, Paidós, 2002.

miseria y peligrosidad. Las consecuencias simbólicas³⁵ de dicho cambio cultural y del sistema social las padecemos todavía de diversas formas, pese a estar viviendo la crisis del patriarcado. Reflexiono sobre todo esto al hilo de la poesía del siglo XX escrita por mujeres. Pero insisto: una de las consecuencias destacables sobre la dificultad de volver a empezar es paradójicamente que al hablar de las mujeres, de la escritura y la poesía sea difícil encontrar el inicio.

Otra de las consecuencias de la ocultación de la presencia femenina y su protagonismo cultural se deja ver en la búsqueda, consciente o inconsciente, de un lugar en el que enraizarse o echar el ancla. Esa necesidad de enraizamiento femenina –de identidad; de subjetividad; posición de enunciación, que ha sido y es una cuestión ardua dentro del feminismo de la segunda mitad siglo XX, en su cruce con el postestructuralismo– las mujeres corrientes la cuentan y la poesía femenina la enseña.

Las que la cuentan se sirven, como he dicho, del relato en primera persona, de coplillas y canciones de origen remoto y femenino. Las poetas y creadoras se sirven de poemas, ensayos, cuadros, *performances* y un largo etcétera y a todo esto el feminismo, la investigación feminista, la pluralidad de sus corrientes, su mirada ciega y visionaria le ha dado sentido. Y así, las artes del cantar y el contar, las artes del macramé y el bordado, el corte y confección, las artes de punto y ganchillo, las recetas familiares ancestrales que custodian historias larguísimas y larguísimos relatos de genealogías femeninas quedan atadas al pensamiento femenino, a la crítica feminista en todas las artes y ámbitos de la vida, exquisita y original, combativa y vengativa, divertida y sagaz.

³⁵Sobre el orden simbólico, véase: Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre* (1991), trad. de B. Albertini, M. Bofill y M^a.-M. Rivera, Madrid, horas y Horas, 1994; y Diótima, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milán, La Tartaruga, 1992.

II.

«¿Cómo seremos oídas?»,³⁶ pregunta, les pregunta Sor María de San José (1548-1603) a sus hermanas señalándoles, entre otras cuestiones, la importancia de tomar la palabra. ¿Acaso estaba pensando Sor María en lectoras y lectores del futuro? ¿Pudo haber intuido el alcance que tendría esta pregunta –que lanza con sus redondillas– para los estudios literarios posteriores y el llamado feminismo? No lo sé, es casi seguro que no, pero la pregunta es tan certera que me solaza poder recogerla como una epifanía.

Las mujeres han sido ocultadas culturalmente, su palabra ha sido negada, silenciado su lenguaje distinto y revelador. La *Antígona* de Sofocles lo enseña y no por casualidad a ella se dirige María Zambrano para redimirla. Lo hace cambiando su trágico final en una obra de singular belleza y potencia política³⁷ que llamó *La tumba de Antígona*³⁸.

Contar otra historia, otros cuentos, crear nuevas leyendas para volver a contar la historia, volver a empezar de nuevo, son movimientos de una acción femenina que la poesía del siglo XX enseña y el pensamiento femenino custodia antes de que podamos hablar de feminismo. La crítica feminista ha mostrado la velación de la presencia femenina en la historia de la cultura, en todas sus metanarrativas, y mucho se ha escrito poniendo al descubierto los enredos y los esfuerzos de un sistema social que se ha organizado borrando la presencia femenina e, incluso, el valor simbólico que las mujeres tuvieron durante miles de años. Los cimientos de dicho sistema se sostienen todavía en la violencia de tantos hombres hacia las mujeres ejercida en la praxis y en los discursos. Violencia de los hombres, que ha tomado diversas formas a través de las leyes de dicho sistema o, dicho de otro modo, de los saberes y poderes vigentes desde hace unos 3.000-2.500 años.

Desvelar lo velado, alumbrar la presencia femenina y nombrar dicha presencia forma parte de una historia política vinculada a la toma de conciencia femenina que toma la forma de vindicación de derechos a finales del siglo XVIII. El cruce de ambas posibilidades –la negación de la presencia femenina por parte del sistema y sus discursos y la vindicación de su presencia por parte de las mujeres– ha tenido consecuencias enormes en lo social. Desde entonces, el pensamiento feminista ha revisado los discursos culturales mostrando la pobreza simbólica con

³⁶Vid. nota 1.

³⁷Sobre *Antígona*, véase también: Judith Butler, *El grito de Antígona*, trad. De Esther Oliver, Barcelona, El Roure, 2001.

³⁸María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

la que estos han significado lo femenino y a las mujeres.

Desde los años sesenta³⁹ del pasado siglo, el feminismo contemporáneo se ha convertido en «el dominio intelectual y político sometido a una mayor transformación y a una crítica reflexiva más intensa»⁴⁰ constituyendo la crítica feminista una de las fuerzas de renovación más poderosas en la crítica contemporánea⁴¹ pues se trata de un pensamiento vivo y en continuo movimiento, como las corrientes de un gran río.

Como ya he señalado, la ocultación de la presencia femenina presenta similitudes con la historia de Antígona. La heroína de esta tragedia es enterrada viva por enfrentarse a una ley⁴² que le impide enterrar el cuerpo de su hermano, cuerpo al que ella reconoce un origen. Cuerpo que como el suyo, ha creado su madre. Otros pensadores y pensadoras, además de María Zambrano han reflexionado sobre esta figura, aunque leyendo siempre el drama de Antígona como un enfrentamiento al estado. Por su propia clarividencia, entre todas esas interpretaciones, quiero reflexionar sobre la interpretación y revisión que a esta tragedia dio la filósofa María Zambrano.

En *La tumba de Antígona*, la protagonista custodia el recuerdo de otras leyes no escritas, pero conocidas por el pueblo –leyes no escritas, mas grabadas en las entrañas– y se mueve desde ellas. Desde el amor, dice en algún momento esta filósofa desandando el argumento oficial y la trama germinal de la obra, hacia un saber del alma que alumbra al vuelo de la razón poética.

Razón poética, metáfora del corazón, pensamiento de las entrañas, pensar retroprogresivo, metafísica experimental cuya metáfora clarividente es la del corazón que no se opone a la razón, pensamiento que huye de la dialéctica y que hace de la inteligencia de este órgano, la morada o moradas de las que escribe Teresa de Jesús, la razón y búsqueda de la historia, de lo ocultado.

Corazón y razón se revelan en el pensamiento de María Zambrano y rescatan en *La tumba de Antígona* a la protagonista del suicidio escrito por Sófocles⁴³. En la obra de la filósofa, Antígona no se quita la vida, sino que como una crisálida, sombra y luz a un mismo tiempo es la

³⁹De aquí en adelante, cada vez que se haga referencia a los «años 60, 70 u 80», quedará sobreentendido que se trata de las décadas del siglo XX.

⁴⁰Ana Caballé, «Feminismo. Una lluvia fina de ideas», disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/12/02/babelia/1480678669_840345.html

⁴¹John Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Castalia, 1985, 30.

⁴²María Zambrano también reflexiona sobre las leyes señalando que la justicia que estas promueven no basta. Véase: María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, horas y HORAS, 2011, 133.

⁴³Antígona fue representada por primera vez en el año 442 a. C.

voz de la vida pasiva que aun enterrada bajo tierra se hace conciencia y se encarna alumbrando su propio destino y al resto de los personajes de la obra. En la tumba de María Zambrano, Antígona no se quita la vida –como escribe Sófocles–, sino que acepta su final mientras aguarda la caída de la luz del sol.

El resto de personajes están perdidos y desorientados. Casi todos son hombres. Lo está Creonte, cargado de razones y de puños y con él todos los que bajan a visitar a la joven, incluido Edipo, su padre. Todos, ciegos o sordos, literal o figuradamente, se encuentran ante ella y en ella encuentran la temida respuesta, como si de una pitonisa o sibila se tratase: la evidencia⁴⁴ y la existencia de una lengua y unas leyes no escritas que han perdido valor con el cambio cultural. Existencia y experiencia de la lengua que la poesía custodia y que sigue a la espera de ser dicha y escuchada libremente.

Antígona custodia la lengua del misterio, el lenguaje de los pájaros⁴⁵, del sinzonte⁴⁶. Quienes le interrogan por su conducta, como Creonte, no pueden entenderla, ni oírla siquiera, inmersos como están en un ruido de fondo desde el que responden siempre con una única negación inamovible: «No entiendo lo que dices». Sirve la analogía: así, ciega y sorda⁴⁷, literal y figuradamente, ha estado la crítica literaria en el siglo XX, incapaz como Creonte de entender o escuchar lo que dicen y escriben las mujeres. En este sentido, pienso que la lengua de Antígona custodia la epifanía de una revuelta. Las filósofas lo saben; las buenas poetas lo enseñan.

Pero se trata, más que de identidad o posiciones subjetivas, de un deseo femenino de significar libremente la realidad, el mundo, la experiencia propia. Esta acción, que es una y muchas a un mismo tiempo, trae libertad para pensar sin límites y más allá de las leyes. Pienso que esta libertad ha sido explorada por muchas poetas y creadoras, también por más mujeres que hombres a lo largo de la historia.

⁴⁴Sobre el «método de la evidencia» como forma de conocimiento que consiste en ensanchar el horizonte del pensamiento, ir más allá de lo pensado, con acciones y opiniones que introducen en el mundo otros significados, véase también: María Zambrano, *La confesión: Género literario* (1943), Madrid, Siruela, 2004, 67.

⁴⁵ María Zambrano fue un gran conocedora de la mística sufí en la que encuentra inspiración para algunas de sus imágenes sobresalientes. Sobre el lenguaje de las aves que casi con total seguidad María Zambrano conoció véase: Farid Din Attar, *El lenguaje de los pájaros*, trad. De Clara Janés y Said Garbi, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

⁴⁶ Palabra de origen nahualt usada por María Zambrano en uno de los delirios que componen *La tumba de Antígona*. Quiere decir pájaro de cuatrocientas voces.

⁴⁷Sobre la falta de atención de la crítica literaria a las obras femeninas véase también: Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 2000. En España, esa falta de atención la ha formulado en términos de «sordera crítica» Sharon Keefe en su estudio sobre poesía: Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta. Las poetas de las Generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión, 2006.

III.

El logro de la ocultación de la presencia femenina y el silencio cultural –que no femenino– impuesto sobre las mujeres por la cultura que se enseña y se estudia parece un hecho increíble, casi fantástico, si atendemos no sólo al hecho crudo de que en el mundo haya más mujeres que hombres; sino también, a la autoridad simbólica y social que las mujeres han tenido en las primeras civilizaciones en ese «antes innegable al patriarcado».⁴⁸

Pero no será hasta el desarrollo de los estudios de mujeres, en los años sesenta y setenta que la presencia de las mujeres en todos los campos de la vida. en todos los saberes y disciplinas, entre ellas la literatura, se haga visible. La profunda labor de la crítica feminista ha dotado de sentido los documentos del pasado, lejano y cercano, también del presente, buscando la transformación de los discursos históricos y con ello la transformación de lo social.

Así, mientras que el discurso historiográfico se ha ido renovando gracias a este cuestionamiento y a la puesta en juego del sujeto histórico de las mujeres, la historiografía literaria se ha mantenido más impermeable y seca, más dura y momificada, resistiéndose a una inevitable renovación epistemológica. De ahí que con frecuencia cualquier lector inquieto y, especialmente, una lectora crítica de la «Historia de la literatura» se sorprenda ante la ausencia de escritoras o su escasa presencia en los manuales tradicionales que canonizan la institución literaria.

Por eso, afirmar, como ya he hecho, que las mujeres están en el origen de la escritura puede generar cierto desconcierto de entrada por la fuerza y la intensidad del ruido de fondo. Para poder oír dicha afirmación, para que pase por el oído, hay que tener en cuenta, al menos, dos revoluciones acontecidas el pasado siglo XX vinculadas a la historia de la libertad y el deseo femenino⁴⁹ en el mundo.

⁴⁸Los trabajos sobre el Neolítico de Marija Gimbutas (1921–1994) mostraron cómo diferentes grupos humanos de este vasto periodo desarrollaron una identidad colectiva y unos logros muy superiores a las poblaciones vecinas occidentales y norteadas en el periodo Neolítico-Calcolítico. Sus trabajos cubren parte de ese «antes innegable» al patriarcado, abarcando horizontes culturales desde el 7000 al 3500 a. C. en el sureste europeo, en las regiones del Adriático, el Egeo, los Balcanes centrales y orientales, Moldavia, Ucrania occidental y Danubio medio. Véanse entre otros trabajos: Marija Gimbutas, *El lenguaje de la diosa*, Madrid, Siruela, 2010 y *Diosas y dioses de la vieja europa* (1974), Madrid, Siruela, 2014.

⁴⁹Se trata de un deseo de trascendencia que está vinculado a la libertad femenina. Libertad y deseo que se mueven esquivando las medidas establecidas por otros. El deseo femenino en el siglo XX ha tomado forma bajo figuras políticas y simbólicas, pero su formulación puesto que no es un constructo social, no puede definirse. Siempre está en movimiento; es dispar y cambiante. Véase: Lia Cigarini, *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Barcelona, Icaria, Barcelona, 1996.

Una es la «revolución femenina del siglo XX»⁵⁰ sobre la que mucho se ha escrito y que puso la cultura patas arriba⁵¹ afirmando el movimiento y la capacidad del deseo femenino en el mundo. La otra es la revolución de lo simbólico, telar que mantiene la urdimbre sobre la que se tejen las tramas de este trabajo. Sin el sentido libre de estas dos revoluciones, la escritura femenina⁵² puede parecer un fenómeno aislado, excepcional, o un fenómeno desconcertante. De hecho, en no pocas ocasiones, dicha escritura sugiere ambos calificativos por las maneras en las que el fenómeno⁵³ se anuncia críticamente, es decir, por las maneras en las que se nombra o se presenta. Consuela que el desconcierto, acompañe también al anuncio o presentación de otros fenómenos no literarios. Lo he podido comprobar a través del seguimiento de una noticia sobre el nacimiento de una nueva estrella. Paradójicamente la noticia, narrada con estilos periodísticos distintos incide en lo espectacular y en la rimbombancia del lenguaje periodístico de los medios, lo cual acaba creando la ilusión de que el hecho estelar ha surgido de la nada, de repente. Aunque, hoy, casi todo el mundo sabe que la formación de una estrella requiere de miles de años⁵⁴.

Cabe señalar también que la nada que se intuye en las noticias se presenta como un lugar desarraigado. No es la «Nada» de Emily Dickinson o la «Nada» de místicas, como Margarita Porete o Hadewijch de Amberes, sino una nada quebradiza, reducida a ser «nada de nada» por las gracias de la lengua y el pensamiento, como diría la poeta Isabel Escudero. Consuela leer que el nacimiento de una estrella requiere de un mantillo estelar intenso y denso, incognoscible desde luego para mí y que se denomina «polvo de estrella»⁵⁵. Se trata de un polvo que a modo de humus –materia y masa– lo acoge todo. No pretendo detenerme en cuestiones de astrofísica –de la que, como digo, no sé apenas nada– pero lo cierto, es que para que nazca una estrella hacen falta mucho tiempo y mucha materia, también algo de agua y una pizca de nieve⁵⁶.

⁵⁰ Sobre esta revolución en el plano de lo simbólico, véase: María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, PUV, 2005, 10.

⁵¹ Tomo del título del libro de la Librería de mujeres de Milán (2006).

⁵² Con «escritura femenina» me refiero aquí a la escritura literaria de las mujeres o escritura producida por mujeres.

⁵³ Fenómeno como síntoma. Del lat. tardío *phaenomenon* 'síntoma', 'fenómeno astronómico', y este del gr. *φαινόμενον* *phainómenon*. 1. m. Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción.

⁵⁴ Sobre la formación de las estrellas, el nacimiento del tiempo y su «principio» junto con la crisis del punto de vista atemporal de la física clásica, véanse los trabajos divulgativos de Ilya Prigogine. Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo*, Madrid, Tusquets, 1991.

⁵⁵ *Ibidem*, 68.

⁵⁶ Disponible en: http://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/actualidad/detectan-nieve-alrededor-estrella-joven_10534 Sobre el vínculo entre ciencia y poesía y las analogías que esta creadora ha establecido en algunos de sus poemarios, véase: Clara Janés, *Movimientos insomnes*, *Op.cit.*, 360-361.

Volviendo al fenómeno que aquí importa, pese a la reiteración de ciertas mentiras disfrazadas de verdad, en mi experiencia de estudio la escritura femenina no es un fenómeno nuevo, reciente y espectacular, sino una estrella de puntas infinitas cuyos movimientos insomnes y discontinuos, acompañan la historia de la escritura desde sus inicios.

Su discontinuidad latente le da carácter histórico⁵⁷ y a lo largo del siglo XX, a la luz de las dos revoluciones señaladas, el fenómeno ha mostrado una disparidad de voces, experiencias, sentires y decires, posiciones de anclaje y enunciación, que superpuesta sobre las cartografías y mapas del pensamiento femenino y la teoría feminista, muestran las infinitas búsquedas llevadas a cabo por las mujeres.

Se ha dicho del siglo XX que es un siglo fragmentado, atravesado por las guerras mundiales y las cruentas guerras civiles en casi todos los países del mundo. Una fragmentación que se deja leer y sentir en la llamada crisis del sujeto, crisis en la que nace y se anuncia –teóricamente– el nacimiento del sujeto femenino⁵⁸. A lo largo de este siglo, la poesía en España ocupa un lugar referencial frente a otros géneros literarios y las mujeres son las protagonistas en hacer de esta un referente de importancia crucial para la historia de la literatura.

En la poesía femenina puede constatarse además, cómo el desarrollo del feminismo en tanto que movimiento social y pensamiento político, ha influido en muchas poetas. En este sentido, Amelina Correa⁵⁹ ha señalado que la dimensión pública que toma el movimiento de mujeres junto a su reivindicaciones fue una clave fundamental en «la lucha de la mujer por encontrar su propia voz y por desligarse de una subordinación al hombre que la convertía automáticamente (pasivamente) en objeto de la poesía y que consideraba sospechosa a aquella que aspiraba a convertirse en sujeto creador (activo)».

⁵⁷Sigo en esta apreciación a María Zambrano: «sin discontinuidad la historia no existiría» en María Zambrano, *Delirio y destino*, Op.cit., 96.

⁵⁸El nacimiento del sujeto femenino atraviesa la muerte del sujeto moderno, tema fundamental en la filosofía del último siglo desde Nietzsche hasta Foucault. El sujeto clásico, que acaba siendo sepultado por la filosofía postmoderna junto con todas las generalizaciones totalizadoras gracias en gran parte al cuestionamiento radical del feminismo, es resignificado por la teoría feminista que ha buscado otras posibilidades para nombrar el movimiento y la emancipación de las mujeres. Esto ha desencadenado un nutrido desarrollo de planteamientos que hoy configuran las diversas corrientes dentro del propio feminismo, junto con el surgimiento de nuevas figuraciones de la subjetividad femenina y una apuesta variada de resignificaciones e intentos políticos de reconocer y nombrar la capacidad de acción de de las mujeres.

⁵⁹ Amelina Correa Ramón, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-Antología*, Colección Feminae, Universidad de Granada, 2002, 50.

IV.

En España, debido a ciertos errores de epistemología suscritos en muchas ocasiones por la crítica literaria se ha señalado de manera recursiva que la presencia de las mujeres en el ámbito de la poesía se dio en los años ochenta, aludiendo al fenómeno de visibilidad mediática y a interpretaciones vinculadas al cambio social que trajo el final de la dictadura, la transformación del mundo laboral y otras cuestiones con las que se velan, queriendo o sin querer, el deseo femenino de escritura que ilustraría todo el siglo XX bajo el sentido de *continuum*⁶⁰ que hoy permite nombrar una tradición femenina paralela a la canónica.

Cuestión de miradas y de epistemología, pues hasta los años ochenta la crítica literaria tradicional⁶¹ se mantiene sorda, es decir, completamente ajena, no sólo a la escritura femenina, sino a las investigaciones de la crítica feminista en todos los ámbitos y disciplinas. Con la retórica de falsas verdades acerca de las mujeres y lo femenino, ciertas interpretaciones velan la presencia de la libertad femenina⁶² en el siglo XX y la puesta en juego de esa libertad en la escritura.

Pienso que más allá de la I y la II República, más allá de la dictadura del régimen franquista y de la mal llamada transición, hay en el siglo XX un deseo femenino de escritura que no es nuevo y que, ciertamente, coincide con ciertas circunstancias que paso a nombrar.

A finales de los años setenta, la contingencia⁶³ hizo que coincidiesen el final de la dictadura –que había intentado neutralizar sin lograrlo del todo los movimientos y la presencia de las mujeres en el ámbito cultural– con la revolución femenina. Revolución de gestos y costumbres, de las palabras y los modos, los amores y los cuerpos que la poesía de este siglo también recoge y que cambió la vida de muchas mujeres, entre ellas, mi madre. Es cierto que la dictadura franquista intentó bloquear⁶⁴ los movimientos y la palabra de las mujeres y las

⁶⁰Sobre el concepto de «continuum», véase Adrienne Rich, «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana» (1981).

⁶¹ Por crítica literaria tradicional me refiero a la crítica literaria que no reconoce el impacto de la crítica feminista.

⁶²Sobre el sentido de libertad femenina que guía este trabajo, libertad relacional y no individual, que no depende de las leyes sino de las relaciones, véase: Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, trad. de M^a Cinta Montagut Sancho con Anna Bofill, Madrid, horas y Horas, 1991; Lia Cigarini, *Libertad femenina y norma*, «DUODA. Revista de Estudios Feministas» 8 (1995) 85-107; Luisa Muraro, *Enseñar la libertad*; Lia Cigarini, *Libertad relacional*; Diana Sartori, *Libertad «con»*; e Ida Dominijanni, *La apuesta de la libertad femenina*, «DUODA. Revista de Estudios Feministas» 26 (2004) 75-115.

⁶³Sobre el sentido de contingencia, Diana Sartori en el XI Diálogo Magistral Duoda, Universidad de Barcelona, disponible en: <http://www.ub.edu/ubtv/es/video/diana-sartori-volver-a-pensar-con-otras-en-lo-que-hacemos>

creadoras, pero sin lograrlo⁶⁵.

Lo señala Angelina Gattell⁶⁶ en ese estudio magistral sobre poesía social femenina de los años cincuenta al que dedicaré más atención en adelante. Como ha señalado esta crítica literaria y poeta, las poetisas de esa generación tienen en común haber sido niñas, adolescentes o jóvenes durante la Guerra Civil, haber vivido la inmediata posguerra y su tragedia de hambres y penalidades. Ellas encuentran en esta contingencia un pasaje y se desplazan por él trayendo en su poesía la experiencia femenina de todo eso que hoy configura la llamada poesía social –guerra, pobreza y hambre, falta de justicia social y mirada crítica– junto con la potencia de un más desapercibido, como mostraré más adelante. Un más que anticipo sostiene esta investigación señalando que la poesía del siglo XX trae lo femenino como un universal mediador que lo pone todo en juego, porque lo incluye todo. O, al menos, un todo más grande que el todo que se oculta en el falso universal de la cultura patriarcal.

Volviendo a la postguerra, las lecturas clásicas muestran interpretaciones que de manera recurrente insisten en señalar el vacío cultural generado por la represión y el silencio de la dictadura velando otros significados y experiencias sobre la misma. En este sentido, en la actualidad, la postguerra española empieza a ser nombrada como un inclasificable, más que como un lugar yermo, mostrando la intensidad de la producción artística y poética de esos años. Lo enseña la exposición *Campo cerrado*⁶⁷ que el Museo Reina Sofía ha dedicado a este periodo

⁶⁴Con el régimen golpista llegaron el genocidio, el encarcelamiento y el exilio de la población vencida. A la diferencia política, se suma la herejía de un pensamiento y un gobierno que quiso liberarse de una religiosidad sin espíritu, pero también del atrevimiento a la hora de cuestionar los modelos de feminidad vigentes, algo que sirvió para castigar y distinguir a las mujeres españolas entre pecadoras y honradas. Quienes vencen no se limitan a ganar la guerra y durante los primeros años las mujeres reciben un castigo ejemplar quedando divididas, al igual que los hombres, entre vencedoras y vencidas. Esposas, hermanas y madres son acusadas de haber colaborado con «el enemigo» y muchas terminan en las cárceles o en el exilio.

⁶⁵Destacan estudios y trabajos recientes que articulados sobre la importancia de la memoria, recogen la otra historia borrada de los anales oficiales. Más de mil mujeres fueron condenadas a muerte a partir de 1939, las otras sobreviven en las cárceles. Entre la cárcel de Ventas, en Madrid, y la cárcel de Segovia se reparten las presas políticas más destacadas que viven en condiciones miserables, a las que hay añadir las torturas, castigos, humillaciones y sometimiento. En estas condiciones, aun así las presas antifranquistas mantienen la resistencia en las cárceles llevando a cabo huelgas de hambre –como la de enero del 1946 a la que siguieron otras– y en las que participa un 75% de la población reclusa marcando un hito en la historia de las cárceles españolas. Muchas de estas mujeres recibieron castigos ejemplarizantes por su participación en la misma y fueron trasladadas a otras cárceles en las que vuelven a organizarse creando grupos de cultura, cursillos políticos y de alfabetización para otras presas. Véase: Ricard Vinyes, *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.

⁶⁶ Entre medias, entre las exiliadas y las encarceladas, las mujeres que se quedaron en España y empezaron a escribir poesía en los años cincuenta. *Mujer que soy* recoge a once poetisas que son parte inseparable de la poesía del testimonio y del compromiso de la llamada generación del 50. Véase: Angelina Gattell, *Mujer que soy: la voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, Madrid, Bartleby, 2007.

⁶⁷ La exposición toma el título de la novela publicada en 1943 en México por Max Aub. Véase el catálogo: «Campo cerrado. Arte y poder en la postguerra española, 1939-1953. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 de

mostrando la actividad creadora continua en la postguerra; igual que Angelina Gatell enseña con su precioso trabajo *Mujer que soy*, que la poesía femenina de los cincuenta fue original e irreverente, activa y secundaria, iniciática y reveladora, trayendo consigo ese más que he señalado.

En los últimos treinta años, la crítica literaria feminista ha desarrollado otras interpretaciones en torno al fenómeno de la escritura y la poesía femenina destacando la diferencia y singularidad de la misma. Como todos los fenómenos de la experiencia, pienso que la poesía custodia a un mismo tiempo la facilidad y la dificultad de hacernos ver lo que es y lo que no es.

De ahí que este trabajo se acerque a este fenómeno singular como a un precioso entramado⁶⁸ de texturas y experiencias que no se dejan catalogar de un golpe, ni atrapar del todo. Pienso que es ahí, entre el ser y el no ser –en lo que queda entremedias– donde se bate el juego del nuevo inicio que toda escritura conlleva y que la poesía custodia desde sus orígenes. Poesía y escritura femenina siempre latente y aleteando junto al tejido de lo vivo, tejido como texto, texto como texturas, como cuerpos y experiencias que traen al mundo una experiencia del mundo más grande.

abril-26 de septiembre 2016. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo-cerrado>

⁶⁸Los tejidos de estructura llana se llaman comúnmente percal y son telas sencillas que se hacen tejiendo sobre y debajo de la urdimbre y la trama. El percal típico tiene un mínimo de doscientos hilos por pulgada y produce una tela de tejido apretado. Suele ser floreada.

V.

El siglo XX ha sido atravesado por la potencia del deseo femenino. Por un deseo de escritura creciente, pese a haber forcejeado, lo hace a veces todavía, con la dificultad de escribir, de tomar la palabra, de hablar en voz alta, de hablar con voz propia.

Sobre esta dificultad mucho se ha escrito y muchos textos y prólogos de autoras la recogen a lo largo de la historia enseñando en muchas ocasiones de forma explícita que está vinculada con la política sexual⁶⁹ lo cual, no ha impedido, pese a todo, que en momentos de extrema dureza de la misma, el deseo de escritura femenina haya encontrado pasajes para decirse libremente. Es decir, para significarse y significar la experiencia femenina libre de los predicados y sentidos que el sistema social ha atribuido a las mujeres y a lo femenino. Libre, también, de las interpretaciones supuestamente universales, siempre masculinas, sobre la realidad.

Cuando la mujer que escribe no renuncia al hecho de ser mujer, es decir, habla desde ese lugar posición anclaje, sin complejos, ni dialécticas –sin determinismos y con gracia⁷⁰– la fuerza de lo negativo⁷¹ se pone en marcha haciendo que a los textos lleguen otras experiencias del mundo.

La tradición femenina enseña que muchas mujeres han escrito poniendo en juego su experiencia sexuada, es decir, la experiencia de nacer en un cuerpo sexuado en femenino, experiencia que cuando se oye de cerca no se deja encorsetar⁷² en lo que los discursos

⁶⁹La intensidad de la política sexual es variable según el país, la época, la cultura y los cambios de gobierno. La primera en hablar de política sexual fue Kate Millett (1969) para referirse a las relaciones de poder que se han establecido y se establecen entre hombres y mujeres sin más razón que el sexo señalando el cariz político de este, que suele pasar inadvertido la mayoría de las veces. Para María-Milagros Rivera Garretas, las relaciones de política sexual anteceden al contrato social, es decir, son previas a los tipos de relaciones sociales de producción que definen la pertenencia de clase de las personas. Lo cual tiene consecuencias profundas porque: «En los orígenes y en la base de las relaciones de política sexual se sitúa, históricamente, la cancelación de la genealogía materna. Este hecho es fundamental para entender interpretar y escribir la historia de las mujeres. Detrás de la cancelación de genealogía está la falta de una estructura elemental de relación de la hija con su madre concreta y personal». Véase: María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, *Op.cit.*, 35.

⁷⁰ Sobre el sentido de gracia que sirve a este trabajo, véase: Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, trad. de Blanca Garí, Madrid, Siruela, 2005.

⁷¹ Sobre el trabajo de lo negativo y su productividad, su capacidad para abrir nuevos espacios y significados que se alejan de la lógica binaria, véase: Diótima, *La mágica fuerza de lo negativo* (2005), trad. de Gemma del Olmo, Madrid, horas y Horas, 2009.

⁷²Las prendas de ropa interior femeninas han protagonizado verdaderas batallas entre médicos e higienistas, reformadores y reaccionarios, da igual. El corsé protagoniza un debate decimonónico entre acérrimos del arte de la elegancia y la sofisticación, que encuentran en el corsé el elemento imprescindible del fondo de armario femenino, y quienes diagnostican sus consecuencias sobre la salud femenina. El corsé fue sustituido por el sujetador que ha cumplido cien años y que fue patentado en Nueva York, en 1914, por Mary Phelps Jacob. Esta prenda tomó un destacado protagonismo en las quemaduras incendiarias de algunas acciones feministas a finales de la década de los sesenta. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/articulos/el-sujetador-cumple-100-anos/5132>

masculinos repiten sobre las mujeres. Pero esta repetición regresa a modo de eterno retorno, como una vieja pesadilla, señalando una y otra vez una única verdad sobre las mujeres.

Lo hace en un juego especular, como señaló Luce Irigaray, en un juego dialéctico y binario, falologocéntrico en el que lo femenino queda siempre del lado de la balanza que más pesa, como un negativo cerrado, siempre tasado a la baja. Esta es sólo una manera de decirlo. El pensamiento y la teoría feminista contemporánea han analizado, desarrollado e interpretado estas y otras formulaciones de forma excepcional.

En mi experiencia personal y de estudio, de la miseria simbólica⁷³ con la que el sistema social ha definido lo femenino⁷⁴, las mujeres corrientes con las que he compartido clases en los pueblos de la provincia de Granada han buscado siempre salir más ricas. Poetas como Lucía Sánchez Saornil, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, María Beneyto, Ángela Figuera Aymerich, Julia Uceda, María Victoria Atencia, Clara Janés, Juana Castro o María Ángeles Pérez López, por citar sólo unas pocas, lo han hecho bendiciendo con las palabras la experiencia propia, es decir, abriendo dicha experiencia femenina, como se abre la puerta de un jardín secreto, y trayéndola al universo.

Pero la miseria simbólica también ha hecho que muchas autoras y creadoras del siglo XX y de antes se hayan batido en viejos debates y disquisiciones en las que se compara lo femenino con lo masculino y en las que, a veces, también, inevitablemente se produce en la lengua que se habla y en la propia escritura una deportación al neutro, que siempre es masculino. Buscan, quizá, las mujeres y algunas autoras en el neutro⁷⁵ un alivio o liberación del peso de la experiencia femenina no libre.

Cuando una mujer no vive su cuerpo libremente, es decir, no vive su cuerpo y las experiencias que este trae de forma libre –experiencia que es diferente de la experiencia de nacer en un cuerpo sexuado en masculino– queda arrojada a una libertad sin sentido que muchas veces

⁷³El lenguaje como sistema de símbolos con diferentes niveles de organización tiene la capacidad de significar, a través de las palabras, la realidad. Por miseria simbólica, me refiero al hecho discursivo recurrente, también en algunas corrientes del feminismo, de nombrar lo femenino con significados vinculados al pensamiento binario que tasan lo femenino y a las mujeres siempre a la baja. Por miseria simbólica, me refiero también al no reconocimiento de otras posiciones subjetivas femeninas y al olvido de la capacidad original de la lengua: la capacidad de decir y crear mundo.

⁷⁴Sobre los sentidos clásicos de malignidad, perversión, y culpabilidad femeninas, véase: Victoria Sau, *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional*, Barcelona, Icaria, 1986; Esperanza Bosch, Victoria A. Ferrer, Margarita Gili, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.

⁷⁵Sobre el uso del neutro cuanto menos desconcertante por parte de dos poetas y antólogas, véase el prólogo: Ana Merino y Raquel Lanseros, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, Madrid, Visor, 2016.

le hace enfermar. Esto el psicoanálisis lo ha explicado de muchas formas. Para la poeta y crítica Concha García⁷⁶, la poesía femenina lo enseña a través de la pasión por la muerte y el suicidio que muchas creadoras han ejemplificado con su vida.

Se trata del desorden simbólico al que el sistema social ha condenado a las mujeres y que promueve esta dificultad para que lo femenino no se viva libremente y estorbe tanto a algunas creadoras, que lo femenino se evita y se vive, como gusta y ha representado por decreto el patriarcado, es decir, como algo que resta y no como un significante abierto y libre.

Que lo femenino estorba y pesa en el sistema social lo muestra la cantidad de debates y matices abiertos a la hora de escribir sobre poesía y literatura escrita por mujeres. La cantidad de elecciones, reservas, disensos y matices entre las palabras «poeta» y «poetisa» lo enseñan y lo señaló con humor Concha Méndez al responder que entre una y otra, la segunda le sonaba a entre «merengue y amapola»⁷⁷.

En general, la necesidad de larguísima sintagmas muestran lo enrevesado que puede ser cualquier inicio y elección a la hora de hablar de las mujeres y la escritura, como si al decir o escribir escritura «femenina» la escritura quedase maldita o tabuada.

Angelina Gatell lo señala en su estudio con maestría, quiero decir nombrando con excelencia y sin falsos complejos la poesía femenina. En cambio, más recientemente, otras autoras, como Raquel Lanseros y Ana Merino se muestran más tacañas, simbólicamente hablando, no en volumen desde luego ni número de poetisas antologadas, sino a la hora de nombrar a las mujeres. Ese estudio, además de obviar para ellas mismas la palabra «antóloga» que ya se atribuyó Carmen Conde, evita las palabras feminismo y feminista –quiero pensar que con enorme dificultad–, junto con sus aportaciones críticas. Se trata de un estudio pobre también por eso, pues ahonda poco en dar luz y decir algo nuevo, mientras que redundante –por falta de perspectiva crítica feminista– en las falsas verdades sobre la poesía femenina. Esto sumado a

⁷⁶ Concha García, *Asomos de luz*, Madrid, Amargord, 2012, 55

⁷⁷ Respuesta de una joven Concha Méndez a un periodista cuando le pregunta si prefiere «poeta» o «poetisa» en Roberta Quance, «Hacia una mujer nueva», en James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, 103-113. Sobre la vida y la personalidad de Concha Méndez, véase el precioso libro de memorias: Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Prólogo de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1999. Sobre la relación de Concha Méndez y la pintora Maruja Mallo, véase: Inmaculada de la Fuente (2002) «Maruja Mallo y Concha Méndez: la nostalgia de la modernidad», en Inmaculada de la Fuente, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, 48-471. Sobre esta última, véase: Ángela Olalla Real y Carlos Enríquez Díaz del Árbol, *Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, «Cuadernos hispanoamericanos», 14-515, abril-mayo, 1993.

otras polémicas⁷⁸ hace que este prólogo bien puede sumarse a esa serie de estudios y larga lista de mujeres que también conforman una tradición –hay que decirlo– y entre las que destaca Mademoiselle de Lespinasse⁷⁹. Se trata de una tradición de mujeres inteligentes y apasionadas que luchan por una causa o un ideal, casi siempre justos, pero que no tienen apenas o nada en cuenta los intereses de las mujeres.

Pienso que entre el prólogo de Angelina Gatell, escrito con 85 años y publicado en el 2006 y el prólogo de Ana Merino y Raquel Lanseros publicado en el 2016 hay algo más que un salto generacional, pues la primera es la abuela cultural de las segundas. Se trata de un salto de orden simbólico que alcanza a esa otra revolución que he mencionado y atraviesa la segunda mitad del siglo XX y que está vinculada –entre otras cuestiones– con la gracia de saber nombrar e iniciar el mundo. Revolución y capacidad de hacer símbolos, de crear y nombrar, de volver a empezar de nuevo.

Lo simbólico es una de las apuestas fundamentales del pasado siglo, su repercusión alcanza nuestros días y tiene en la poesía un faro que ilumina los viejos y los nuevos puentes con el mundo a través de las palabras y su posibilidad de desdoblar el mundo arrojando otros sentidos que amplíen la idea de lo real y la realidad misma. Pienso que la revolución de lo simbólico se da en el siglo XX por obra de las mujeres y esa revolución es la que inspira a Angelina Gatell, y a mí misma, para nombrar la escritura femenina con belleza, majestad y trascendencia, cualidades de riqueza atribuidas entre otras a dios padre en las religiones

⁷⁸Me refiero a la polémica de un editor que desprecia a las mujeres poetas públicamente y que es dueño de la editorial en la que se edita su trabajo. Véase el manifiesto sobre las declaraciones del editor mercenario. Disponible en <http://www.genialogias.com/>. Sobre la asociación Genialogías de la que formo parte, señalo que en octubre de 2013, 30 poetas españolas de distintas generaciones se reunieron en Madrid en «Genialogías: XI Encuentro entre mujeres poetas», un evento que tuvo lugar en la Fundación Entredós. Desde entonces, han mantenido reuniones cada seis meses hasta la creación en el año 2015 de la Asociación Genialogías de poetas mujeres. Esta Asociación aspira a recuperar el espíritu de los Encuentros entre mujeres poetas que tuvieron lugar entre 1996 y 2005 en Vigo, Córdoba, Lanzarote, Málaga, Barcelona, San Sebastián, Granada, Vitoria-Gasteiz, Montevideo y Madrid, y en los que participaron figuras destacadas de la poesía de nuestro tiempo, como Noni Benegas, Concha García, Elsa López, Olvido García Valdés, Aurora Luque, Juana Castro, Chantal Maillard, Ángela Serna, Chus Pato, Ángeles Mora, Ana Rossetti, María Cinta Montagut o Julia Barella. Genialogías trabaja para recuperar las voces de aquellas poetas españolas cuyos nombres han quedado a la sombra. Han sido y son autoras inmensas que, sin embargo, resultan desconocidas, pues sus obras no han llegado o no han permanecido en el canon literario predominante. Para tratar de paliar este déficit cultural, la Asociación Genialogías, en colaboración con la Editorial Tigres de Papel, ha puesto en marcha un proyecto editorial que ha visto la luz en el año 2016 reeditando poemarios descatalogados y fundamentales del siglo XX. Hasta ahora se han publicado 4 libros de las poetas Juana Castro, M.^a Victoria Atencia, Julia Uceda y Francisca Aguirre. Este proyecto también se ocupará de publicar libros de otras poetas españolas del siglo XX y XXI.

⁷⁹Sobre el caso de Mademoiselle de Lespinasse y Madame du Deffand, véase: Lia Cigarini, *La política del deseo*, 65-72.

monoteístas⁸⁰.

Las poetas han simbolizado en el último siglo la experiencia femenina haciendo de la poesía un universal mediador que es femenino, simbolizado bajo formas que no son fijas ni estables sino dispares y cambiantes, como cuando se expone a la luz un mosaico que, aun detenido en teselas, se manifiesta en continuo movimiento, como enseñan los mosaicos de ese libro que es la Alhambra⁸¹. En mi experiencia estética, el movimiento que la poesía del siglo XX trae consigo descubre continuamente nuevas estrellas, como el ojo ante uno de esos mosaicos geométricos.

Pienso que el precioso reto al que nos enfrenta la poesía femenina del siglo XX es ir más allá de las verdades aprendidas sobre lo femenino y las mujeres. Es prestar una escucha atenta a lo que las mujeres dicen y a lo que cada poeta tiene que decirnos.

La apuesta lanzada por mí, aquí y ahora, es decir y escuchar escritura y poesía femenina y que esta quede bendecida, resignificada con belleza, majestad y trascendencia. Bendecida, sí, bien dicha, *bene-dixi*. La apuesta es escribir, de ahora en adelante, poesía y que todo el mundo entienda que estoy hablando de la poesía femenina, de la poesía escrita y producida por mujeres. Porque la poesía de las mujeres es la poesía⁸². Porque poesía y mujeres están en el origen mismo de la cultura, exiliadas y expatriadas a la espera de ser dichas y oídas libremente.

«Hago versos señores» escribe Gloria Fuertes. «Soy Enheduanna, la sacerdotisa de Nanna, como la luz no oculta tras un velo», escribe Enheduanna en el primer poema firmado en la historia de la escritura⁸³. Entremedias se abren mundos a la espera de ser oídos.

⁸⁰En árabe son cualidades que comparten la misma raíz y que están vinculadas al número 13 y a los distintos nombres de Allah, que son 99. Sobre los nombres de dios, véase: Sheikh Tosun Bayrak, *Los más bellos nombres de dios*, Madrid, ediciones Sufi, 1996. Estas cualidades antes estuvieron vinculadas a la importancia de la palabra y de la voz encarnada, casi siempre, en las mujeres que oficiaban los rituales religiosos.

⁸¹ En las paredes de la Alhambra, en alguna cúpula o friso, la mirada detenida caza, gracias al movimiento de la luz, una nueva estrella pentagonal o nupcial, como se las llama en la cultura árabe. En este arte, que se remonta al siglo X, las estrellas se despliegan y extienden hasta engarzarse con otras a través de la extensión de sus radios, generando de este modo nuevas estrellas, así hasta el infinito. Véase: José Miguel Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.

⁸²Para entender mi posición, véase: Luisa Muraro, «Via Dogana», 1, donde Luisa Muraro escribe: «La politica è la politica delle donne».

⁸³Sobre la autoría de Enheduanna, Clara Janes, *Guardar la casa...*, *Op.cit.*, 77-83.

VI.

La poesía femenina presenta entre otros rasgos señalados por la crítica literaria feminista una vinculación al cuerpo como lugar de la experiencia, como sede de la sexuación, de la contemplación y la estética que a este trabajo interesan, pese a haber sido el cuerpo⁸⁴ –junto con la poesía y las mujeres– expulsado también de la formación del conocimiento.

El cuerpo como materia innoble y su experiencia quedaron del lado del Reino de la Generación del que Platón tanto desconfía. Quizá, por eso, la poeta y filósofa Chantal Maillard llamó *Matar a Platón* (2004) a ese libro magistral compuesto por un extenso y único poema que gira en torno a un instante y a una experiencia dolorosa que no se evade del cuerpo. En él, lo que acontece es un suceso lleno de dolor que no traiciona ni al dolor ni a la experiencia, que no vela con abstracciones lo que sucede. La poeta nos muestra el juego doble de la posición de quien observa, haciendo del poema, de la escritura misma, en paralelo, un ejercicio de palabras sin matrices, es decir, de palabras separadas del cuerpo.

Treinta años antes, en 1974, Carla Lonzi⁸⁵ (1931-1982) llamó *Escupamos sobre Hegel* a ese ensayo magistral que se presenta no desde un lugar estable, sino desde un pasaje que señala el inicio de su búsqueda personal nacida de su llegada al feminismo. Este ensayo, vigente todavía, trae consigo la potencia de un más, es decir, de significar la experiencia del cuerpo femenino más allá de lo dicho por los otros. *Escupamos sobre Hegel* señalaba preguntas cruciales sobre la propia experiencia del cuerpo femenino y los mapas que abrieron estas preguntas para muchas mujeres muestran que el cuerpo femenino es la piedra clave desde la cual significarse –sin que esto esté determinado, ni definido– y desde la cual organizar el conocimiento.

Desde entonces, la recepción del pensamiento de la diferencia sexual italiano con una parte de razón y otra de gracia ha generado en los últimos años una galería de lecturas y posibilidades que resulta imposible de desplegar aquí en su totalidad, pero que han servido a la crítica literaria feminista y no feminista y a la lectura que llevo a cabo en esta tesis. Escribo feminista y no feminista, porque el pensamiento de la diferencia italiano ha rechazado lo que el feminismo tiene de dependencia del modo en que los hombres han definido el mundo. Algo que la poesía también hace.

⁸⁴Sobre el debate del cuerpo femenino en el humanismo y su importancia, véase: María- Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable*, Madrid, horas y HORAS, 1996.

⁸⁵Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel. La mujer clitorica y la mujer vaginal*, Buenos Aires, La pléyade, 1975.

Que el cuerpo es importante, lo enseñan también muchas artistas y creadoras a partir de la segunda mitad del siglo XX, como lo muestra también el nacimiento de ese arte germinal que es la *performance* y cuya creadora es Marina Abramović. Así, con mayor o menor extrañamiento, poetas y creadoras miran su cuerpo y elaboran desde él y con él, obras y palabras nombrando e interrogando su propia experiencia y la experiencia femenina nombrada por los otros.

En la década de los ochenta, en España, poetas de diferentes generaciones coinciden y participan de la repercusión de la poesía en el mercado editorial, en los premios y en la creación de antologías femeninas. Las poetas, además de traer novedades al discurso poético corriente, nombran la experiencia del cuerpo femenino de manera original liberándola de las clásicas interpretaciones. En este sentido, mostraré cómo cuando las mujeres escriben poniendo en juego el corte de la diferencia sexual, es decir, cuando escriben desde una experiencia encarnada en su cuerpo, traen a la poesía un quiebro que no pasa desapercibido y que establece un diálogo nuevo, fruto de la capacidad de iniciar del lenguaje.

Los poemas y los libros escogidos para este trabajo traen sentidos que amplían los significados comunes sobre las mujeres, sobre lo femenino y sus cuerpos y abarcan espacios y tiempos trayendo un sentido de libertad que ha sido defendido e interpretado por más mujeres que hombres en la historia. También sentidos inauditos sobre los temas universales de la poesía estableciendo un diálogo novedoso con el mundo y con quien lee.

Los poemas y libros de este estudio han sido escogidos por su capacidad de crear y hacer simbólico, es decir de traer y significar la existencia y la presencia de las mujeres, sus relaciones en el mundo y en la historia, alumbrando sentidos inauditos sobre ellas. Libros y poemas que traen y significan la experiencia femenina de la libertad, más allá de las leyes, que no se desvincula de las relaciones, ni se olvida del origen de los cuerpos. En general, los poemas con los que confabulo a lo largo de este trabajo explican también ciertas cuestiones fundamentales vinculadas a la teoría y al pensamiento feminista y son un testimonio único de esa experiencia difícil y hermosa que es ser mujer en tiempos del «final de patriarcado»⁸⁶.

⁸⁶«El final del patriarcado» es una figura introducida en el discurso político por el pensamiento de la diferencia sexual italiano. Con ella se señala el creciente descrédito femenino ante el viejo sistema social. Es una figura simbólica que introduce en la realidad el deseo y la libertad femenina reconociendo la importancia de ambos en la transformación del mundo. Véase: Librería de Mujeres de Milán, «El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)», *Sottosopra rosso*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Proleg, 1998.

Son poemas que forman parte de un legado que a muchas nos parece impagable, de un viejo collar, hilo dorado y discontinuo que enseña qué es ser mujer en la historia literaria, serlo sin determinismos, pero sin miedo, con la misma y aparente facilidad y discontinuidad con la que sale el hilo del cuerpo de la araña⁸⁷

Hay razones de necesidad y deseo en este estudio. Deseo de dar un sentido libre a la experiencia femenina que la poesía del siglo XX trae; necesidad de trazar una cartografía posible del *continuum* de una tradición femenina de escritura y, en ella, como una cúpula azul, la constelación brillante de la poesía en la España del siglo XX.

Ha escrito María Zambrano que «se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente. Y la victoria sólo puede darse allí donde ha sido sufrida la derrota, en las mismas palabras»⁸⁸. Entonces, ha llegado la hora de nombrar, porque he perdido demasiadas veces. Ha llegado la hora de afirmar y afinar el oído; de poner la atención a lo que los poemas dicen y a cómo lo dicen las poetisas; de revisar todo lo dicho sobre la relación entre la poesía y las mujeres y la relación de estas con la escritura. De dar escucha a la encarnación de la experiencia femenina que cada poema custodia y seguir los movimientos e itinerarios insomnes de la lengua. De buscar y seguir las huellas de lo que queda entremedias, ese *entre ser* en el que historia y subjetividad, pensamiento y experiencia, lengua y trascendencia se unen permitiendo otras posibilidades para nombrar el mundo. En definitiva, ha llegado la hora de volver histórica la capacidad femenina de desear y el deseo de escritura femenina en el siglo XX al hilo del *continuum* de la tradición femenina.

«Esta cuenta es distinta./ Llegaremos a cero y, sobre esta carencia, plenitud será vida»⁸⁹, escribe María Victoria Atencia en un poema que siempre me sirve. Mas sólo desde ahí, carencia o ausencia –conceptos revisables a luz de la poesía y el pensamiento de la diferencia– el mundo, la falsas cuentas del mundo y la poesía⁹⁰, cambian, suman y vuelven a ponerse a nuestro favor.

⁸⁷ Sobre la imagen de la araña, véase María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 86.

⁸⁸ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza editorial, 2004, 35-44.

⁸⁹ María Victoria Atencia, *Ex libris. Antología*, Madrid, Visor, 1984, 47.

⁹⁰ Sobre las falsas cuentas de la poesía, véase mi artículo: Nieves Muriel, «Isabel Escudero. La lengua y el milagro de la tinta robada» Disponible en http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isabel-escudero-lengua-y-milagro-tinta-robada-201704200209_noticia.htm

VII. La poesía femenina es la poesía. A modo de expediente.⁹¹

En un universo todo está en relación y en movimiento. Si no, no es un universo. Por eso cuando se habla de lo universal en nuestra cultura, se está hablando más bien de la falsa proyección de un mundo creado a partir de una separación y una exclusión que han pasado por verdaderas hasta hace poco configurando la realidad. El universalismo masculino ha intentado que todo pasara por su medida y ha separado a las mujeres de los hombres, ocultando además la importancia de la presencia femenina. Aunque no ha podido borrar del todo lo que las mujeres mueven y han movido en un su ir y venir por el mundo.

La poesía femenina del siglo XX enseña y trae parte de ese movimiento, de esas idas y venidas de las mujeres buscando desplazar los límites de esa realidad excluyente junto con el cuestionamiento de los límites de lo decible y pensable, haciendo que estos se vuelvan porosos escurridizos buscando la correspondencia entre el ser y la palabra. Posibilidad que la poesía permite.

Las mujeres han escrito, lo han hecho yendo en contra del sistema que negaba su presencia y su palabra –algo que toma forma política en el siglo XX– pero, además, la escritura femenina⁹² enseña otros modos de pensar y decir el mundo. Se trata de una escritura que ha tenido importancia en el pasado, que la tuvo en el pasado siglo XX y la tiene también ahora, en este «partir de ahora»⁹³, como escribe la poeta María García Zambrano (1977).

Propongo a continuación que la poesía femenina –que es también escritura femenina, es decir, poesía no sólo escrita por mujeres, como decía Hélène Cixous, cuando busca y desplaza los límites de lo decible y pensable– es un universal mediador y, como tal, sirve a mujeres y a hombres. La poesía del siglo XX enseña a abrir un vacío en lo que hay, un no lugar, y en él cava pasajes para un encuentro. Un encuentro, ¿con quién? Respondo: Con una misma y el mundo.

⁹¹La filósofa Diana Sartori, perteneciente a la comunidad Diótima, ha señalado que «expediente» significa liberar los pies de las ataduras, liberarse, desbloquearse. Diana Sartori explica que los expedientes sirven para deshacer un bloqueo y que están relacionados intrínsecamente con una dificultad vinculada con el inicio: «Son propiamente lo que permite comenzar, ponerse en movimiento, actuar; son un primer movimiento que permite moverse, un primer hacer que permite hacer». Esta idea ha tomado forma en sus siguientes trabajos: Diótima, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milán La Tartaruga, 1987 y *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz del pensamiento de la diferencia sexual* (1990) trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Icaria, 1996.

⁹² Por escritura femenina me refiero aquí a escritura producida por mujeres.

⁹³ Es un verso de la poeta María García Zambrano, disponible en: <https://partirdeahora.blogspot.com.es/>

Ha escrito Hélène Cixous:

«Porque todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema (...), donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos»⁹⁴

Pienso que en esa invención de mundos se mueve la poesía, en un no lugar donde no se tienen respuestas, y la realidad se vuelve escurridiza al verse desplazada de sus propios límites. La poesía del siglo XX abre un vacío, pero los nuevos mundos que simboliza no están fuera del mundo sino que están aquí y ahora. En su movimiento lo trae todo y, por eso, es un universal mediador, porque habla a las mujeres y a los hombres, porque no excluye a nada ni a nadie. Lo trae todo, a todo le reconoce existencia y todo lo pone en relación.

Ha escrito la filósofa Luce Irigaray que «La tarea de la filosofía es el trabajo de lo universal», pero: «¿qué es eso de lo universal? Se pregunta, para señalarnos luego: «la mediación misma no ha sido nunca tal en la medida en la que la mediación entre esas dos mitades del mundo que son hombres y mujeres no ha sido nunca pensada».⁹⁵

Siguiendo a Luce Irigaray, mostraré cómo la poesía del siglo XX trae consigo la posibilidad de pensar esa «mediación entre esas dos mitades del mundo» junto con un deseo de escritura femenina encarnado en un tropel impensado de poetas que enseñan una visión otra del mundo; poemas que muestran que ese mundo es común para mujeres y hombres.

Pero antes de continuar quiero matizar mi uso del adjetivo femenino y distinguirlo del

⁹⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Meduse*, «L'Arc» 61 (1975) 39-54, número dedicado a *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*. Se tradujo enseguida, revisado, al inglés: *The Laugh of the Medusa*, «Signs. Journal of Women in Culture and Society» 1-4 (1976) 875-893, que empieza : «I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text –as into the world and into history– by the same movement». En *La Joven nacida*, incluido en el libro de Hélène Cixous, *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*, prólogo y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Madrid, San Juan de Puerto Rico, Anthropos, 1995, habla de la escritura femenina, por ejemplo, para señalar el nudo que le producía a una mujer de ese momento tomar la palabra, la palabra oral, en una asamblea.

⁹⁵Luce Irigaray, *L'universel comme médiation* (1986), en Ead., *Sexes et parentés*, París, Les Éditions de Minuit, 1987, 139-164; 162: «La tâche de la philosophie est le travail de l'universel. Mais qu'en est-il de l'universel? Encore et toujours il est à penser. Il se modifie selon les siècles et l'universel a comme statut d'être une médiation. Or, outre le fait que la médiation change suivant l'économie d'une époque, cette médiation n'en a jamais été une dans la mesure ou la médiation entre ces deux moitiés du monde que sont hommes et femmes n'a jamais été pensée».

adjetivo feminista, aunque en mi experiencia de estudio pensamiento feminista y pensamiento femenino⁹⁶ son tramas tejidas en la misma urdimbre.

En lo feminista, hay y ha habido siempre un componente de lucha contra el sistema social patriarcal capitalista, que sirve a este trabajo para leer e interpretar algunas claves que la poesía femenina trae y que, a la luz del feminismo, se vuelven visibles. Por femenina o femenino tampoco me refiero aquí a lo femenino entendido como «género femenino», es decir, a los estereotipos que ha producido para las mujeres el patriarcado y que la escritura femenina ha cuestionado desde la «Querrela de las mujeres» hasta hoy. En lo femenino, destaco en cambio, una mirada que omite el referente viril como medida del mundo trayendo al mundo esa experiencia otra, que es femenina.

En este sentido, parafraseo a Hélène Cixous, cuando afirmo que la poesía femenina no es siempre escritura femenina, pues hay mujeres que escriben poesía y no desplazan de su horizonte simbólico esa medida viril de la realidad, a veces colada como neutra y que, lamentablemente, va más allá del uso de lo masculino gramatical como si fuese neutro. Pero a lo largo de la historia ha habido y hay mujeres que escriben trayendo al mundo una experiencia y una mirada otra que desplaza de su horizonte las mediaciones corrientes y busca dialogar con el mundo entero. La poesía es una manera de hacer simbólico, es decir, de hacer símbolos que traigan relaciones, deseos, libertad, historia, la poesía femenina lo enseña porque la poesía permite ese milagro y experiencia de la lengua.

«More Women than Men»⁹⁷ escribe Ivy Compton-Burnett (1884-1969) y en mi experiencia de estudio, más mujeres que hombres han llevado a cabo el trabajo de lo universal como mediación tomando, en el caso que me ocupa, el transporte y el desplazamiento de lo simbólico para llegar a lugares y territorios inciertos.

Lo han hecho también, qué duda cabe, transitando múltiples dificultades, pero con un deseo certero de transformar lo social, es decir, de transformar el mundo, su mundo, su realidad primera y cercana nombrándolo. Abriendo un diálogo con este que incluye su experiencia femenina –el valor, el saber y el valor de ser mujeres– e incluye también las relaciones de

⁹⁶Sobre esta distinción, véase: María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona Icaria, 1994.

⁹⁷ Tomo la frase del Sottosopra verde (1983) de La Librería de Mujeres de Milán donde se explica que la frase es de la escritora Ivy Compton-Burnett. Véase: Librería de Mujeres de Milán, «Más mujeres que hombres» en *La cultura patas arriba*, *Op.cit.*, 107-129, 125.

mujeres y hombres. Hay quién objetará –siempre ocurre–, ¿por qué llamar a esta poesía «poesía femenina» y no poesía ahumada o gatuna u otro adjetivo que no estorbe? Entre otros motivos, destaco ahora:

- Porque aquí la palabra femenina no estorba; está cargada como se carga un talismán.
- Porque todavía hay mujeres y hombres que se resisten a acogerla negando una parte profunda de la psique humana.
- Porque en mi experiencia –*mujer que soy*⁹⁸– lo femenino acoge sentidos de gracia y excelencia y no es motivo de complejo, de dialéctica e inferioridad.

A estas alturas de vida, he conocido a demasiadas mujeres que se sienten completas y seguras y dichosas siendo mujeres. Entre ellas, pienso en mi abuela materna y en mi abuela paterna, Manoly (1925-2001) y Ani (1923- 2003) amigas y vecinas de toda la vida que jamás entendieron mis argumentos feministas de juventud. Una de ellas estudió muchísimo. Pianista y lectora empedernida, fue maestra de música y dispuso su vocación creadora a favor de la vida. La otra, apenas recibió educación y trabajó de costurera antes de casarse. Ambas compartieron la dureza de la posguerra, la amistad y el vecindario, junto con un gusto por ser mujer que hoy les sigo reconociendo en las fotografías. Ahora soy yo la que las entiende a ellas.

He estudiado los componentes de la poesía femenina del siglo XX que, de ahora en adelante, también llamaré «poesía», pues entiendo que la poesía de las mujeres es la poesía, es decir, es ese universal mediador del que tanto se habla y que hay que volver a pensar.

Hay una voz tradicional y anónima, común, compuesta por canciones, coplillas, acertijos, adivinanzas, trabalenguas y otras artes de la oralidad que habla para todo el mundo, es decir, para las mujeres y los hombres, las niñas y los niños, las viejas y los viejos. Mientras fue anónima trajo lo universal como mediador, aunque aquí cabe señalar otra cuestión que interesa. Me refiero al hecho de que la anonimidad de la tradición anónima, valga la redundancia, se convierte en anónima masculina en un determinado momento por cuidado o descuido de la crítica literaria. La misma crítica que ha tenido para bien borrar a la presencia de las mujeres de

⁹⁸La cursiva es nuestra y tomo la expresión de un verso de la poeta María Beneyto.

la oralidad y la escritura⁹⁹.

Quizá, cabría preguntarse si cuando empieza la llamada «poesía de autor» la poesía tradicional va siendo desplazada por esta, que deja de ser ese universal que unía la experiencia del mundo para hombres y mujeres, simbolizando ahora, cada vez más, una experiencia y unas invenciones concretas –históricas– que contienen además, en muchos casos, contenidos de género para lo masculino y lo femenino. Contenidos no libres, quiero decir, inmersos en la cultura patriarcal.

Como ha escrito Isabel Escudero¹⁰⁰ –y tantas veces ha enseñado a viva voz, cuando más de autor la poesía, menos universal, menos común, menos pueblo– y menos femenina, añadido, en el sentido de traer y mover libertad. Es más posible que la poesía sea una invención femenina nacida de la experiencia de la oralidad y la música, de la que siempre se ha acompañado y con la que muchas mujeres han lanzado su experiencia del mundo inaudita, experiencia que algunos hombres han acogido en la historia. Pienso en el Ibn Arabi de Murcia (1165-1240), en Raimundo Lulio (1235-1316 cica), en San Juan de la Cruz (1542-1591), en Antonio Machado (1875-1939), en el poeta Miguel Ángel Velasco (1963-2010) y en Luis Melgarejo (1977).

Fue San Juan de la Cruz el que escribió que la poesía es un «no saber sabiendo» y ahí está la experiencia de escritura de su *Cántico*, arrebatado y enigmático, incluso para él mismo, que llegó a afirmar que sus versos «más parecen dislates que dichos en razón». Sabe Juan de la Cruz que está moviendo lindes y señalando la vía de un conocimiento intuitivo¹⁰¹, analógico, que no por casualidad él, como tantas mujeres, expresó en poesía.

Ha escrito María Zambrano que:

«La poesía es lo único rebelde ante la esperanza de la razón. La poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere

⁹⁹Sobre la poesía tradicional anónima y el corpus lírico fundamental en todas las literaturas María Victoria Prieto Grandal ha señalado: «Una característica común de este «corpus lírico» es que recoge el punto de vista de las mujeres, por lo que se plantea la duda de que la voz que nos llega a través de los siglos no será sólo la de transmisoras de poesía, sino también la de las verdaderas autoras de canciones en el mundo de la oralidad». María Victoria Prieto Grandal, *La voz escrita de las poetisas. Antología: de las jarchas al Romanticismo*, Granada, Dauro, 2006, 10.

¹⁰⁰Isabel Escudero, *Digo yo: Ensayos y cavilaciones*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, 67.

¹⁰¹Sobre la intuición como forma de conocimiento sigo a Chiara Zamboni, «Simone Weil: entre necesidad y deseo», en *Simone Weil: Descifrar el silencio del mundo*, Madrid, Trotta, 1995, 87.

dejar de estarlo, el que hace de su desesperación su forma de ser, su existencia.»¹⁰²

Es ahí, donde la poesía femenina es la poesía y donde echo el ancla de este estudio. Poesía rebelde ante la razón, revelada ante sus límites, reveladora audaz y encendida como una lumbre obstinada. Poesía que trae a este siglo la potencia de unos modos de ser y estar en el mundo, de un deseo y una libertad que son de origen femenino.

¹⁰²María Zabranó, *Filosofía y poesía*, *Op.cit.*, 96.

«Tres hojas de laurel bajo el sombrero
para ahuyentar las sombras.»¹⁰³
Julia Otxoa

1 PROBLEMAS TEÓRICOS.

1.1 Feminismo. Un pensamiento en acción.

«No existe un punto de vista feminista. Los libros llamados feministas que están en esta librería, valen, si valen, por el vínculo que tienen con la lucha de las mujeres y con la modificación de la realidad. En cualquier caso, no contienen el punto de vista feminista. (...) Es importante que el saber conquistado por las mujeres a través de la experiencia y la práctica política circule en documentos, revistas, octavillas y, también, libros. Pero sería catastrófico que este saber fuera asumido como ideología, o sea como discurso preconstituido, hecho del todo.»¹⁰⁴

Como señala Lia Cigarini, el feminismo mantiene con «la lucha de las mujeres y con la modificación de la realidad» un «vínculo» que interesa y que resulta fundamental a la hora de pensar el siglo XX. Se trata de un punto de partida útil para el análisis literario pues como señala esta autora, no se trata de un discurso cerrado, sino de una urdimbre que, a modo de fenómeno social, de posición política y reflexión teórica ha adoptado también otras aportaciones críticas que sirven para el análisis de los textos.

Aunque se ha señalado que las bases de la crítica literaria feminista están en el *El segundo sexo* (1947) de Simone de Beauvoir, es a partir de los años 70 cuando se produce su pleno desarrollo mostrando también como el feminismo de la segunda mitad del siglo XX está atravesado por los efectos de la colonización¹⁰⁵ y por la pluralidad de tendencias e interpretaciones que conviven bajo esta etiqueta. En la actualidad, desde finales de los años

¹⁰³ Julia Otxoa, *La nieve en los manzanos*, Málaga, Miguel Gómez ed., 2000, 22.

¹⁰⁴ Lia Cigarini, *La política del deseo*, *Op.cit.*, 71.

¹⁰⁵ Feminismo y postcolonialismo mantienen desde los años 60 un fructífero intercambio no exento de polémicas. Los efectos de la colonización han sido descritos por feministas como Fatema Mernissi y Nawal al Saadawi y de manera veraz y estremecedora por escritoras como Assia Djébar en las novelas *El amor, la fantasía* (1985) *El blanco de Argelia* (1995) ambas traducidas al español en Ediciones de Oriente y Mediterráneo. También por autores como Frantz Fanon, Albert Memmi, Edward Said o Adonis, cuyos análisis no son ajenos a los efectos de la dominación patriarcal. Destaco el trabajo de Adonis, *Violencia e islam. Conversaciones con Houria Abdelouahed*, Barcelona, Ariel, 2016.

noventa, el plural «feminismos»¹⁰⁶ y el uso de distintos prefijos sobre el término que nos indican la riqueza y disparidad de un pensamiento vivo y en movimiento. Su autocuestionamiento acerca de las categorías y redes conceptuales vigentes ha puesto en juego nuevos sentidos que muestran, no sólo la disparidad de posiciones (y sujeciones) a la hora de elaborar discursos teóricos feministas, sino la inquietud de estas búsquedas siempre orientadas a la posibilidad de decir la experiencia femenina.

Hoy se habla de un feminismo animalista que señala que las mujeres estaríamos más próximas al «animal de carga» sobreexplotado¹⁰⁷ que al hombre blanco occidental, depredador en su trato con las fuerzas productoras, de un feminismo humanista (católico), de un feminismo amish, que reivindica la lactancia materna y la crianza como proyecto vital, de feminismo trans, que experimenta con las fronteras sexuales declarando la pornografía como un acto político que

¹⁰⁶En los últimos años, la necesidad de nuevas etiquetas ha aumentado la lista de corrientes mostrando la necesidad de hablar de los feminismos, en plural, necesidad vinculada a la dificultad postmoderna del lugar de enunciación y de nombrarse como feminista. Desde su propia perspectiva, acerca de la cuestión de la enunciación «mujer» y sobre la dificultad de hablar un sólo posición en el feminismo, Donna Haraway ha señalado que esta tiene que ver con la metaconsciencia de la opresión llevada a cabo por el propio feminismo. De ahí que: «Se ha convertido en algo difícil calificar el feminismo de cada una añadiendo un sólo adjetivo o incluso insistir en cualquier circunstancia sobre el nombre. La conciencia de exclusión debida a la denominación es grande. Las identidades parecen contradictorias, parciales, estratégicas. El género, la raza y la clase, con el reconocimiento de sus constituciones histórica y social ganado tras largas luchas, no bastan por sí sólo para proveer la base de creencia en la unidad esencial. No existe nada en el hecho de ser «mujer» que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de ser mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científicosexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza y clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo.» Véase: Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991, 8.

¹⁰⁷También las feministas materialistas hablaron de «explotación» señalando que los hombres han explotado a las mujeres a través del dominio masculino de la sexualidad, la reproducción y el trabajo femenino en el mantenimiento de la vida calificando las relación de ambos de explotación y no de subordinación, opresión y discriminación. En este sentido, el materialismo histórico ha ofrecido un marco de praxis teórica a la lucha feminista por la emancipación de la mujer, facilitando la comprensión del funcionamiento y las estructuras del poder y las ideologías en cada coyuntura histórica y modo de producción. Muchas feministas han considerado la revisión marxista althusseriana como una posibilidad para el acercamiento de materialismo y feminismo. Para Teresa de Lauretis, «el sujeto del feminismo, muy a la manera del sujeto de Althusser, es un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de dar cuenta de ciertos procesos, no de las mujeres)» en Teresa de Lauretis, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, 213. La lucha feminista desde el materialismo histórico ha servido para no perder de vista las categorías de clase, trabajo, producción o reproducción ideológica que con demasiada frecuencia se obvian en los estudios de género y que para algunas autoras los condenan al sectarismo, obstaculizando su posible compromiso con otras acciones políticas igualmente relevantes para las mujeres. Para un análisis de la base material de la explotación femenina y el “modo de producción doméstico” véanse los trabajos de Christine Delphy, *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*, Barcelona, La Sal, 1985. Y en el feminismo español contemporáneo, Lidia Falcón y su desarrollo de la noción de mujer como «clase social». Dentro de los marxismos estructuralistas, el althusseriano –antihegeliano y antihumanista– como ha señalado Carlos Enríquez del Árbol, una de las proposiciones fundamentales del pensamiento althusseriano es que «la lucha de clases existe dentro del discurso» permitiendo el análisis de las relaciones entre literatura e ideología, útiles también para un enfoque feminista de la crítica literaria. Véase: Carlos Enríquez del Árbol, *Un obstáculo epistemológico en la teoría marxista y en la filosofía de Althusser*, «Revista de filosofía», (34-35), 2005, 227-244.

evidencia la violencia en las relaciones humanas; de feminismo institucional, representado en las cuotas políticas y del pensamiento y la práctica de la diferencia sexual –mal nombrado a veces como feminismo de la diferencia– que reconoce que en el hecho de nacer mujer fuente de sentido concebido como hermenéutica y semillero de múltiples recorridos feministas. Todas estas corrientes y otras hoy conviven y coinciden, pese a tensiones y disensos bajo esta misma palabra.

Como pensamiento y movimiento político, el feminismo ha llevado a cabo una ruptura radical con los discursos oficiales y con la capacidad y legitimidad de estos para otorgarse y custodiar una verdad única, verdad en la que había impuesto un silencio cultural sobre las mujeres. Por eso, la historia del feminismo es también la historia del cuestionamiento de la historia de la «verdad», que ha ido velando otras verdades. Historia ante la cual a veces se revela una «historia apócrifa» que, como una redención, va cercando a la supuesta historia verdadera que había presentado lo real a través de un espejo pretendidamente neutro, pero cuyo azogue ha sido y es siempre masculino, viril y vencedor.

Para María Zambrano, la historia apócrifa es «esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en rescatar»¹⁰⁸. La historia apócrifa es un pasaje que permite que a la verdad llegue algo de verdad; que a la historia llegue un poco más de luz permitiendo el rescate de palabras y acciones que aguardan la señal para decirse.

Las consecuencias y la calidad política del pensamiento feminista se muestran en frutos originales, como son las críticas al pensamiento binario desarrolladas por muchas teóricas –y que María Zambrano ya anticipó–; las crecientes teorías y acciones vinculadas a la transformación social; el desvelamiento de lo femenino patriarcal y la revisión de esa idea de lo femenino sostenida por los discursos garantes del sistema social que han condenado a las mujeres, en un perverso juego de oposiciones dialécticas, a salir siempre perdedoras. Entremedias, el descubrimiento de una tradición femenina paralela a la llamada tradición oficial.

Borradas las huellas femeninas en un sistema social que hace demasiado tiempo que dejó de organizarse en torno a la importancia de la vida, la recreación de la vida y la convivencia humana, el pensamiento feminista ha liberado espacios para la acción y la palabra de las mujeres

¹⁰⁸ Sobre la distinción entre la historia y la «historia apócrifa», que cerca a la historia con mayúsculas sigo a María Zambrano para la que esas dos historias se cruzan y quedan representadas bajo el símbolo de la cruz que la filósofa recoge en sus pensamiento para hablar del sufrimiento de las víctimas de la historia humana, véase: María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 150-154.

y ha tomado partido en los principales debates vinculados a la transformación social, a la formación de las identidades y la búsqueda de nuevas posibilidades para decir y vivir la experiencia femenina.

El desvelamiento llevado a cabo por el feminismo ha permitido que lo femenino haya alcanzado el nivel visible de lo histórico estableciendo un diálogo con el mundo que está en continua transformación y aquí se inscribe este trabajo y mi propuesta. El pensamiento feminista ha desatado los nudos de los viejos significados atribuidos a lo femenino en el sistema social gracias a la potencia de su mirada oblicua mientras que las mujeres y creadoras movidas por un deseo de mirar más allá han liberado a las mujeres del desierto simbólico al que dicho sistema ha pretendido arrojarnos, aunque nunca lo ha logrado del todo.

Se trata, como ya he señalado, de un pensamiento original; pero también inquieto, ya que al ser elaborado por mujeres desestabiliza la lógica y las leyes del pensamiento dominante –o más corriente– que había declarado que ellas no podían razonar, ni acceder por tanto a la condición de sujeto. Una condición importante en dicho pensamiento y su paradigma, aunque como mostraré algunas mujeres y creadoras han cuestionado su importancia.

En este sentido, el pensamiento feminista y antes que este, el pensamiento femenino¹⁰⁹, que recoge durante la Edad Media las críticas femeninas sobre los contenidos de género –algunas de las cuales luego tomarán forma de vindicación en el feminismo de finales del XVIII¹¹⁰ y el XIX– ha erosionado los cimientos de esa cultura misógina que envejece mal y pronto.

Pese al enorme esfuerzo empleado en negar la presencia femenina en el mundo, el pensamiento feminista ha iluminado las zonas opacas de los discursos mostrando que la realidad que estos construyen es falsamente universal, a la vez que ha desarrollado con preciosa lucidez la posibilidad de teorizar sobre lo femenino y las mujeres. Mujeres que desean y son protagonistas de la historia sujetos históricos y transmisoras de cultura, saberes y conocimientos, en definitiva, de una experiencia diferente del mundo.

¹⁰⁹ Sigo en esta distinción a María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994.

¹¹⁰ Sobre la razón en la Ilustración como instrumento para la defensa de las mujeres, véase: Amelia Valcárcel, *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1997. En el feminismo español, de raíces ilustradas y en torno al sufragio resultan fundamentales la reivindicación feminista en el contexto de la recepción del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza de Concepción Arenal, la obra de Emilia Pardo Bazán y la de Clara Campoamor por el sufragio femenino en la Segunda República.

Cuando el feminismo alcanza la universidad, en la década de los sesenta y setenta, los Estudios de Mujeres abrieron el campo de juego y de la investigación en todas las disciplinas. Se trataba, no sólo de rastrear la presencia de las mujeres en todas las áreas del conocimiento, sino también de legitimar la importancia de las mujeres anónimas y corrientes –aquellas de las que no conocemos el nombre y que son la gran mayoría. Las mujeres no sólo habían quedado fuera o al margen de los discursos y el conocimiento, sino que quedaban desposeídas de cualquier beneficio y reconocimiento material y simbólico en la obra de civilización de la que son protagonistas.

La repercusión de los Estudios de mujeres en la universidad continúa la labor de erosión de los discursos monolíticos, en apariencia neutros y universales, mostrando no sólo las raíces misóginas y androcéntricas de los mismos, sino cómo estos siguen manteniendo un canon que sólo reconoce las obras escritas por hombres. Estudios, investigaciones, trabajos y tesis han tenido, entre otras consecuencias, el hacer visible esa otra tradición femenina encarnada en genealogías de mujeres creadoras y recuperar textos de la oscuridad que ahora son devueltos a la potencia del presente como un «recurso para nosotras», pero también para ellos. Sobre este recurso y el trabajo político del feminismo, sobre su inquieta mirada e interdisciplinariedad, escribe Adrienne Rich:

«Quiero pedir a la que haga crítica feminista (...) que se documente no simplemente en exégesis literaria, sino en conocimiento concreto y fundado del movimiento feminista, lo cual quiere decir que lea no sólo libros escritos por mujeres, sino también periódicos feministas, publicaciones periódicas, cuadernos, artículos; estudios sobre los malos tratos a mujeres, sobre las madres acogidas a la asistencia social, las luchas sexuales y económicas en el lugar de trabajo, la esterilización obligatoria, el incesto, las mujeres en la cárcel (...) quiero pedirles que consideren su trabajo como un recurso potencial, también como un recurso para nosotras».¹¹¹

Pienso que las palabras de Adrienne Rich recogen la riqueza de un pensamiento que no ha dejado de autorrevisarse en sus propios procesos y mecanismos de sujeción. La importancia de la repercusión de nuevas genealogías culturales ha ocupado gran parte de la labor académica y crítica de muchas estudiosas y son muchas las creadoras que reconocen el valor y la potencia de

¹¹¹Adrienne Rich, *Sangre, pan y poesía* (1986), Barcelona, Icaria, 2001, 98-99.

este hallazgo en sus vidas. En este sentido, Fina Birulés¹¹² ha señalado cómo al superar los impedimentos para conocer su propia historia e interpretar la historia literaria de las mujeres, sus mitos y palabras, dicha interpretación no tiene solamente la función de rescatar y homenajear la memoria histórica, sino que se trata de una clave fundamental para entender y ordenar la propia experiencia vital.

Lo señala la poeta Juana Castro (1947) cuando habla de la importancia que tuvo para ella el descubrimiento de esa otra tradición de mujeres escritoras que habían sido ocultadas por la tradición y el canon masculino. Lo hace citando también a la crítica y poeta Adrienne Rich:

«Cuando las mujeres llegamos a la escritura nos encontramos con toda una tradición patriarcal. Pero también hay otra tradición, la de las mujeres escritoras que nos precedieron, y que tantas veces nos ha sido escamoteada. Como escribe Adrienne Rich: «Uno de los obstáculos más serios que encuentra cualquier escritora feminista consiste en que frente a cada trabajo feminista, existe la tendencia a recibirlo como si saliera de la nada, como si cada una de nosotras no hubiera vivido, pensado y trabajado con un pasado histórico y un presente contextual. Esta es una de las formas por medio de la cual se ha hecho aparecer el trabajo y el pensamiento de las mujeres como esporádico, errante, huérfano de cualquier tradición propia».

Y más adelante, refiriéndose a uno de los recursos que más han utilizado las mujeres a lo largo de la historia de la literatura: «Revisión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia».¹¹³

«Actos de supervivencia», y entre acto y acto, puentes, quiebros, pasajes. En definitiva, saltos de libertad tejidos en la urdimbre de un deseo femenino de desplazar lo pensable y lo decible sobre el mundo y las mujeres. Todo ello conforma las tramas de esa otra tradición que nos invita a pensar de nuevo la historia literaria.

¹¹²Fina Birulés (comp.), *El género de la memoria*, Pamplona, Pamiela, 1995.

¹¹³Disponible es: <http://www.juanacastro.es/index.php/2016-06-09-18-22-50/entrevistas>

1.1.1 Génesis del pensamiento femenino.

¿Hay un pensamiento femenino antes de lo que se entiende por feminismo? ¿Un hilo de prácticas de escritura femenina dentro del sistema social que se iba configurando en contra de las mujeres? ¿Cuál es el origen de dicho pensamiento anterior a las reivindicaciones feministas?

Desde algunas corrientes historiográficas se insiste en señalar que no se puede hablar de pensamiento feminista¹¹⁴ hasta la toma de conciencia de la opresión de las mujeres, expuesta de este modo a finales del siglo XVIII¹¹⁵, en el corazón emergente de la razón ilustrada y que se desarrolla a lo largo del siglo XIX con la articulación de un pensamiento que proclama la subordinación femenina y exige los mismos derechos para las mujeres¹¹⁶. En este sentido, dichos planteamientos feministas sí estarían recogidos en las obras de Olympe de Gouges (1748-1793), Mary Wollstonecraft (1759-1797) y, en España, de Josefa Amar y Borbón (1749-1833).

Pero en otras corrientes de la crítica literaria¹¹⁷ se incurre en denominar como «feministas» algunos textos escritos por mujeres durante el Renacimiento¹¹⁸ o, incluso, la Edad Media señalando que hay un pensamiento femenino con contenidos feministas en siglos anteriores. Ese pensamiento quedaría ilustrado por un corpus de textos literarios –y no literarios– escritos por mujeres a lo largo de la historia y que confirman, además de la existencia de una tradición femenina y una inquietud por parte de las mujeres cultas de cuestionar y, en muchos casos, y reivindicar en sus textos las limitaciones impuestas a las mujeres.

¹¹⁴Para algunas críticas hablar de feminismo o de «contenidos feministas» en los textos medievales resulta inadecuado sobre todo desde aquellas posturas materialistas que defienden la lógica ideológica y, por tanto, feudal, en el caso de la Edad Media bien sea en los textos escritos por mujeres o por hombres. Hablar de contenidos feministas o de feminismo incurriría en un error de proyección de nuestros problemas y posiciones actuales sobre el pasado.

¹¹⁵Sobre la educación de las niñas en ese siglo véase: Ángela Olalla Real, «La educación de las niñas según los tratadistas de los siglos XVII y XVIII» en Aurora López M^a Ángeles Pastor, (eds.), *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas* Granada, Universidad de Granada, FEMINAE, 1989.

¹¹⁶Véase: Amelia Valcárcel, *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*, Madrid, Horas y HORAS, 2014.

¹¹⁷Para Teresa Forcades, entre otras, las mujeres son sujetos de conocimiento y acción: «la continuidad entre el feminismo y la expresión continuada a lo largo de la historia de aquello que constituye su fundamento e identidad, a saber, la contradicción entre el discurso público sobre las mujeres y la experiencia personal de cada mujer.» Véase: Teresa Forcades i Vila, *La teología feminista en la historia*, Barcelona, Fragmenta, 2011, 42.

¹¹⁸ Véase el caso de Alan Deyermond sobre Teresa de Cartagena a la que se refiere como la «primera muestra del feminismo literario en castellano» . Véase: Alan Deyermond, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1990.

A partir del Renacimiento –cuando se transmite el ideal del «hombre renacentista», ideal humano que sólo reconoce el ideal masculino– se abre el debate sobre la naturaleza y los deberes de los sexos. En ese debate interviene como un precedente fundamental Christine de Pizan¹¹⁹ (1364-1430) que rebate los argumentos misóginos de la época que le tocó vivir confiando en su experiencia, más que en los escritos de los hombres. Autora de *La ciudad de las Damas* (1405), esta obra es considerada para algunas feministas y estudiosas como una primera utopía femenina, pero además Christine de Pizan aporta sentidos novedosos al hablar del cuerpo femenino, algo insólito en su época, y al igual que otras autoras señala las fricciones que la política sexual¹²⁰ hace padecer a las mujeres:

«Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra, bien en escritos y tratados. No es que sea cosa de un hombre o dos (...) sino que no hay texto que esté exento de misoginia. Al contrario, filósofos, poetas, moralistas, todos –y la lista sería demasiado larga–, parecen hablar con la misma voz (...) Si creemos a esos autores, la mujer sería una vasija que contiene el poso de todos los vicios y males.»¹²¹

Christine de Pizan se inscribe en la «Querrela de las mujeres»¹²², que empezó en Francia en el siglo XIII, en la que encontramos un hilo de textos que recogen la apuesta de otros significados sobre la experiencia femenina. Son textos escritos por mujeres que configuran una tradición intermitente, pero incuestionable. Una tradición propia que permitiría, no tanto hacer otra historia de la literatura, sino traer a la historia literaria la voz de las mujeres y lo que estas han escrito¹²³.

¹¹⁹Es la primera mujer escritora reconocida como escritora de profesión. Casada con un hombre diez años mayor que ella, se queda viuda cuando apenas había cumplido los veinticinco años, al cargo de sus tres hijos, su madre anciana y una sobrina sin recursos.

¹²⁰Pienso en sus reflexiones sobre la violación sexual y los argumentos que esta esgrime a través del testimonio de mujeres del pasado recogido en obras de historia, teología, mitología, etcétera.

¹²¹ Cristina de Pizan, *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 2013, 30.

¹²² La Querrela de las mujeres forma parte del debate medieval que recoge significados de virtud y excelencia atribuidos a las mujeres en Europa desde el siglo XIII hasta el XVIII.

¹²³Pienso en escritoras como Teresa de Cartagena (1425-¿?), primera escritora mística en lengua española. Pese a su sordera, estudia en la Universidad de Salamanca y Arboleda de los enfermos y de el tratado Admiración de las obras de Dios que es, en opinión de algunas historiadoras, el primer texto feminista escrito por una mujer española. Pienso en Moderata Fonte (1555-1592), autora de *Il merito delle donne*, obra en la que siete mujeres en estados maritales diversos argumentan a favor y en contra del matrimonio o en Marie de Gournay (1565-1645), autora y editora de muchas obras literarias y filosóficas. Publica en 1622 un breve tratado titulado *Égalité des Hommes et des Femmes*, texto al que sigue, en el año 1626, *Grief des Dames* señalando con este título, *Queja de las damas*, un malestar. Marie de Gournay cuestiona la política sexual que padecen de forma violenta más mujeres que hombres. Pienso en

En algunos casos, se trata de un hilo de textos y texturas, de prácticas de escritura femenina que conforma un legado en el que sus autoras, no sólo desarrollan y participan de las preocupaciones comunes a sus coetáneos, sino que muestran como ya he señalado otros sentidos de la experiencia del mundo que iluminan otras experiencias enseñando que, más allá del poder y lo social, más allá de la dialéctica y de posiciones contrarias a la misoginia ha habido otros modos de vivir y nombrar la experiencia de ser mujer en el mundo.

En este sentido –y ya subrayada la polémica sobre los contenidos feministas en la Edad Media– lo cierto es que antes del nacimiento del feminismo, algunas mujeres identifican la situación de las mujeres y la vinculan a argumentos éticos iniciando algunas de las tramas que el feminismo recogerá más tarde. Como han señalado, Marirì Martinengo y Marie Thérèse Giraud¹²⁴, la propia Querella de las mujeres va más allá de la elaboración de quejas y denuncias, pues en sus obras las mujeres señalan las virtudes de la experiencia de ser mujer saliendo del juego de la dialéctica, es decir de la crítica y defensa de las mujeres. Y si bien, para otras estudiosas, el pensamiento femenino anterior al siglo XVIII no es todavía feminista –ya que no llega al origen de la subordinación femenina aunque indague en la misma– pienso que dicho pensamiento permite seguir el hilo de una madeja que no podemos subestimar pese a sus orígenes inciertos.

Se trata de un hilo fino que, a veces pareciera perderse, pero que se mantiene latente, como ha señalado Françoise Collin¹²⁵ bajo la forma de una intermitencia potencialmente valiosa, equivalente a los ritmos y pausas receptivas que acompañan el propio proceso de la escritura. Estas obras enseñan además como las mujeres han participado con sus textos en el debate sobre la construcción de los géneros y la relaciones entre los sexos. Pienso que se trata del hilo de un

Juana Ramírez de Asbaje (1651-1695) que en el año 1691 escribe la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, decidida apología del talento de las mujeres para pensar y escribir sobre cualquier tema. En esa defensa de la sabiduría femenina, «La peor de todas» como se autodenomina, Sor Juana recoge una amplia genealogía de mujeres cultas del pasado y proclama la libertad de enseñar entre mujeres y expresar sus opiniones en materia de religión, como hicieron otras mujeres antes que ella. Ya en Sor Juana la acción de mirar atrás se convierte, como mostraré más adelante en una política. Pienso en Gabrielle Suchon (1631-1703) filósofa que abandona la vida religiosa y que en 1693 publica bajo el seudónimo G. S. Aristophile su *Tratado de la moral y de la política*, que presenta la gran novedad de introducir el sexo como categoría de análisis. Quizá –hipótesis inconclusa– el uso del pseudónimo por parte de esta filósofa anticipe ya las parodias performativas propuestas, entre otras teóricas feministas, por Rossi Braidotti.

¹²⁴Sobre dicha querella estas autoras han señalado que muchas mujeres y algunos hombres no sólo rebaten los significados misóginos atribuidos a las mujeres, sino que significan otros sentidos. Véase, Marirì Martinengo y Marie Thérèse Giraud, *La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas*, «DUODA. Estudios Feministas» 39 (2010) 29-40.

¹²⁵François Collin, *Praxis de la diferencia: liberación y libertad*, Icaria, Barcelona, 2006.

pensamiento al que el pensamiento feminista se engarza.

1.1.2 Crítica literaria feminista.

Algunas de las cuestiones que he señalado anteriormente en torno a la génesis del pensamiento femenino nos introducen en la delicada cuestión de una historia literaria de las mujeres. Escribo delicada, porque dicha periodización no ha estado exenta de dificultades a la hora de plantear a su vez orígenes y etapas, junto con la posibilidad de matices diferenciadores en los textos escritos por mujeres.

Desde los años setenta, en Estados Unidos, se desarrollan las dos principales líneas de investigación en el campo de la teoría y la crítica literaria feminista sobre las obras escritas por mujeres y las imágenes de mujer en los textos. Como ha señalado Ángela Olalla, a partir de los años setenta la revisión de las «imágenes de mujer» alcanza a los estudios literarios:

«(...) a raíz de la publicación de *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellmann y, por tanto, a partir de los años 70, cuando el feminismo angloamericano desarrolla en este campo el tipo de crítica «imágenes de mujer» con un marcado carácter «realista», es decir, investigando lo que se consideran falsas imágenes de mujer.»¹²⁶

En el campo de la crítica literaria, destacan las aportaciones de Elaine Showalter. Su propuesta de «ginocrítica» y su intento de periodización¹²⁷ de la escritura femenina han influido en trabajos teóricos feministas posteriores, salvando la diferencia de enfoques. Al «redescubrimiento de las escritoras» y la redefinición del género en el campo de los géneros literarios, Elaine Showalter propone la «ginocrítica» como método que permite abarcar estilos, temas, imágenes y tradiciones literaria en la escritura femenina. Desde esta apuesta, en *A Literature of their Own* (1977) esta crítica revisó los textos de las escritoras inglesas del siglo XIX para mostrar el desarrollo de la tradición femenina que para ella es similar a otras

¹²⁶ Ángela Olalla Real, «Bajo el signo del doble. (La mujer en los textos de agravio y defensa medievales)», *Separata*. Actas del V Congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval, Granada, 1995, 473-489, 473.

¹²⁷ Dentro de las mayores contribuciones de Elaine Showalter en el campo de la crítica feminista, figura su clasificación de las fases históricas en el desarrollo literario de las mujeres escritoras distinguiendo entre una etapa «femenina» (1840-1880) –durante la cual las mujeres escritoras imitaron la tradición patriarcal confiriendo a sus personajes femeninos papeles secundarios–; una etapa «feminista» (1880-1920) –en la que las escritoras reclaman derechos y protestaban sobre su condición subordinada dentro del sistema social– y una etapa que denomina «de mujer» (1920 al presente) –en donde el interés se centra en los textos de mujeres y en la mujer misma. Véase: Elaine Showalter, *A Literature of their Own*, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

tradiciones culturales literarias. En su artículo «Towards Feminist Poetics» (1979)¹²⁸, ampliará el concepto de ginocrítica diciendo que ésta comienza en el momento en que nos liberamos de los presupuestos de la historia literaria masculina saliéndonos como mujeres de la tradición patriarcal y haciendo visible nuestra experiencia del mundo como mujeres¹²⁹.

Las diversas posiciones en torno a la presencia de las mujeres en la literatura escrita¹³⁰, como autoras forman parte de un recorrido interesante, más o menos polémico, sacudido por el vendaval de cada corriente crítica. Así, por ejemplo, acerca de los textos medievales, para Ángela Olalla Real¹³¹ las mujeres no son las creadoras exclusivas de esos textos, como tampoco lo son los hombres, movidas ellas y ellos por la ideología que corresponde a la formación social histórica determinada en la que «yo», decir, escribir yo, es sólo marca gramatical. No podríamos pues hablar de autoras, ni de las mujeres, entendidas como sujetos libres en la Edad Media. Aunque esta afirmación no impide que Ángela Olalla no descarte la posibilidad de que existan determinados matices diferenciadores, es decir, determinada especificidad de las configuraciones ideológicas de algunos elementos escritos en los textos escritos por mujeres. Algo que se debe, para esta crítica, no tanto por el diferente sexo (biología) sino por una sexualidad (configuración ideológica del sexo) diferente.

En cambio, para otras críticas e investigadoras¹³² hay algo nuevo en la escritura femenina abriendo desde esta perspectiva la interpretación de la primera persona que habla y escribe. Quien dice «yo», aunque la primera persona del mundo medieval no represente a un sujeto que expresa todo lo que le acontece convencida de su importancia, no lo hace empleando únicamente una simple retórica. En este sentido no podemos desestimar las experiencias personales que se cuentan detrás de ese «yo» e interesaría atender a ese «yo» cuando quienes escriben son mujeres, más allá, no en contra de la ideología.

Pienso que la reflexión en torno a estas y otras cuestiones y los consecuentes reajustes del feminismo con otras corrientes críticas de los textos literarios surgen, precisamente, por la

¹²⁸ Disponible en: <http://ugcenglish.com/literary-theory/elaine-showalter-towards-feminist-poetics/1003/>

¹²⁹ Para un panorama general de las corrientes de la crítica literaria feminista y las críticas a los planteamientos de Elaine Showalter, véase: Toril Moi, *Teoría Literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 2006.

¹³⁰ Véase M.^a Elisa Varela-Rodríguez, «Aprender a leer, aprender a escribir: lectoescritura femenina (siglos XIII-XV)» en M.^a Val González de la Peña (Coord), *Cultura escrita & Sociedad. Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*, Gijón, Trea, 2005, 59-74.

¹³¹ Ángela Olalla Real, «Bajo el signo del doble.», *Op.cit.*, 488.

¹³² Se inscriben en este planteamiento investigadoras como Lola Luna, Victoria Cirlot, Blanca Garí, María Tabuyo, Elisa Varela, M.^a Victoria Prieto Grandal, cuyos trabajos iré recogiendo y reseñando.

oleada del feminismo pues, como ha señalado Rosa Rossi: «los estudios literarios–inevitablemente subalternos hasta la ruptura producida por el feminismo de la segunda mitad del siglo XX, de la ideología patriarcal, están muy poco atentos a la diferencia sexual en la utilización de sus mismos instrumentos»¹³³.

Para Lola Luna, la primera dificultad de una Historia literaria de mujeres es la de su periodización que resulta para esta autora problemática en dos sentidos: en el de «periodo» o criterio puramente literario y en el de «movimiento», que implica una intención programática. Para esta autora una periodización resulta imposible porque las obras femeninas no siempre encajan en los periodos literarios y etiquetas generacionales desarrollados por la crítica literaria, como tampoco los momentos de esplendor de las letras corresponden a un esplendor de las letras femeninas, sino más bien a una pérdida de autoridad simbólica de las mujeres y a un mayor grado de misoginia. Por último, la historia literaria de las mujeres se enfrentaría a una serie de problemas vinculados al estatus de sujeto y de autoría que a estas se les niega filosóficamente hasta el siglo XIX y que luego, en el siglo XX, se les vuelve a negar con la llamada muerte del autor. ¿Qué pasa entonces con la autora que supuestamente está recién nacida cuando el postestructuralismo impone su epitafio y esquela? Pareciera que las mujeres vamos siempre a destiempo y con razón, la intención programática de un historia de la literatura femenina resulta siempre farragosa.

Pienso que, en general, el enredo de estas cuestiones historiográficas está vinculado a la dificultad de encontrar el inicio cuando se trata, como ya he señalado no sólo de hablar de las mujeres, sino en el caso que nos ocupa, de la génesis del pensamiento femenino.

En el primer volumen de la *Breve historia feminista de la literatura española*¹³⁴, obra fundamental que interpreta las convenciones de la crítica literaria en su fijación de un corpus canónico de la literatura española, Iris M. Zavala señala la importancia del enfoque interdisciplinar de dicha obra que recoge las distintas teorías interpretativas del discurso sexuado en femenino y las construcciones de los discursos del género que no habían sido atendidas por la crítica literaria.

Este intento, si bien no equivale a una historia de las mujeres entendidas como sujeto

¹³³Rosa Rossi en Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos, 1996, 70.

¹³⁴Iris M. Zavala, Miriam Díaz-Diocáretz, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* 1. Teoría feminista: discursos y diferencia, Anthropos, Barcelona, 1993.

social, recoge distintas miradas interpretativas con el deseo de conciliar distintos propósitos: «comprender la ausencia de la voz de la mujer, por una parte, y leer los discursos que la silencian, para convertir la lectura en un acto interpretativo.»¹³⁵ En la introducción al cuarto volumen, Iris M. Zavala señala:

«Cualquiera que consulte una historia literaria tradicional desde que se institucionalizó la literatura, ha de encontrarse con un vacío de nombres propios de mujeres escritoras que estos próximos volúmenes de la BHFLE intentan comenzar a re-nombrar. Este es nuestro diferendo; una organización como la que intentamos resulta totalmente distinta de los grandes relatos de legitimización que caracterizan la empresa teórica de crear identidades nacionales modernas. Si toda historia es diégesis – narración, relato (y aquí hablo desde una posición de sujeto postmoderno) –no resulta excéntrico identificar el conocimiento con las formas de relatar, y la necesidad urgente de relectura de los textos culturales. Nuestra toma de posesión ante el trabajo constituye un replanteamiento ante las estructuras políticos-institucionales que forman y regulan nuestras actividades. De tal forma que nuestro objetivo principal radica no sólo en ofrecer nuevas alternativas de interpretación de la historia cultural, sino exponer el potencial de historia múltiple que significa re-insertar la aportación de las mujeres a esa historia.»¹³⁶

Se trata pues de «re-insertar» y traer la aportación de las mujeres, partícipes como son junto a los hombres del mismo sistema de convenciones, aunque a la vez nos advierte: «No queremos sin embargo, dejar de reconocer una identidad propia, una singularidad, que nos obligan a agudizar las preguntas, en particular aquello que entendemos bajo el nombre de literatura.»¹³⁷ Una identidad propia, un reconocimiento de la impronta que el hecho sexuado tiene o puede tener en los textos y, por tanto, en la literatura. Revitalizar los métodos y ampliar la mirada forman parte de la profunda labor llevada a cabo por la historiografía feminista de la literatura que ha señalado la existencia de un corpus femenino y de otros sentidos de la experiencia femenina cuando esta es nombrada por las mujeres. Y esa revitalización forma parte de una confrontación con una serie de opiniones autorizadas sobre las que Iris M. Zavala señala:

¹³⁵Iris M. Zavala, Miriam Díaz-Diocáretz, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* 4 vols. Barcelona, Anthropos, 1993, 7.

¹³⁶ Iris M. Zavala, Miriam Díaz-Diocáretz, *Breve historia feminista... Op. cit.* 4, 7-8.

¹³⁷Íbidem. 9.

«Una serie de opiniones «autorizadas» han definido históricamente lo que sea un texto de cultura y su valor (...) opiniones «autorizadas» deciden la norma, el canon, lo canónico y el valor de los textos culturales. Ni la historiografía tradicional, ni la filología, ni la estilística, ni la historia literaria habían problematizado la validez de la autoridad de semejantes métodos y juicios, hasta las intervenciones teóricas contemporáneas que con su espíritu más polémico intentan reformar los métodos críticos tradicionales de la estilística.»¹³⁸

El cuestionamiento, no sólo de los supuestos discursos neutros, sino de la metodología y las etiquetas tradicionales de la crítica literaria ha puesto al descubierto la posibilidad de nuevas cartografías y enfoques para leer las obras femeninas.

Así, leer como mujer se convierte en una desviación o producción de sentido original, ya que al leer conscientemente «como una mujer», es decir, al inscribir en el proceso de interpretación un yo-mujer –lectora hipotética ideal, sujeto sexuado que incorpora a la hermenéutica interpretativa su experiencia genérica– el sentido dado se transforma. De nuevo, en palabras de Lola Luna:

«Leer como una mujer la historia de la actividad literaria significa pues, entre otras cosas, revisar los valores estéticos e ideológicos que han estructurado las historias literarias y la actividad crítica configurando un canon. (...) Sólo la incorporación de las escritoras a la historia de nuestras lectoras podría ayudarnos a completar ese paradigma de modos y modelos de visión, en gran medida *manqué*. (...) En este caso –como en tantos otros– la institución que llamamos historia literaria, en una suerte de autoengaño complaciente, ha obviado incluso sus propias fuentes documentales (...)»¹³⁹

La postulación de una nueva hipótesis de lectura, la de la mujer lectora, dio lugar una primera crítica temática centrada en los caracteres femeninos y las imágenes de mujeres en la literatura. La misma hipótesis dará lugar a un segundo momento de crítica –ginocrítica– que ha estudiado a las mujeres como productoras de signos y lectoras-interpretas-escritoras¹⁴⁰.

Todas estas cuestiones nos remiten de lleno al marco académico de los años noventa

¹³⁸Ibidem. 27.

¹³⁹Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Op.cit. 20.

¹⁴⁰Ibidem, 43-61. También sobre la Ginocrítica y su posición ante esta, véase: Ángela Olalla Real, «Bajo el signo del doble», Op.cit. 474.

sacudido por la repercusión que la categoría y la teoría del género tuvo desde su formulación en la década de los años setenta. En los años noventa, Susana Reisz elabora una redefinición del concepto de escritura femenina que hizo más accesible a ciertos sectores académicos la primera propuesta de Hélène Cixous. Susana Reisz insiste y recuerda también que esta escritura no es el resultado directo de la condición genérica de quien escribe, para esta crítica:

«escribir (y leer) como mujer es una opción política y no el producto automático de una condición genérica. Pienso que sólo puede producir una escritura ‘femenina’ (en el sentido no trivial del término) quien tiene consciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y ‘complemento’ del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia.».¹⁴¹

Esta redefinición de escritura femenina interesa porque accede a otro nivel de lectura que busca en «las marcas de feminidad textual»¹⁴² la experiencia de la escritora. A su vez, la pertenencia a un género –sexual y cultural– determinaba la recepción crítica de las obras y los mecanismos de difusión de las mismas cuando estas eran escritas por mujeres. En este sentido, la teoría de género permitió un acercamiento novedoso al hecho de cómo las mujeres habían quedado excluidas, entre otras, de la institución de la «Historia de la literatura» o segregadas en un universo simbólico y cerrado de escritoras a las que se atribuían determinadas características de lo femenino simbolizadas siempre a la baja. Ya en el *El segundo sexo* (1947), Simone de Beauvoir realiza el análisis de las obras literarias para desarrollar y sostener algunas de sus hipótesis. En 1969, Kate Millett muestra la hipótesis de la política sexual en su trabajo homónimo llevando a cabo un análisis sobre las obras literarias¹⁴³ de algunos autores representativos del canon que esta autora confronta, como hará luego Hélène Cixous, con la obra de Jean Genet.

Por último, cabe destacar también los análisis de la crítica literaria feminista de las

¹⁴¹Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Universitat de Lleida, 1996, 21-22.

¹⁴²M^a Ángeles Cantero Rosales, «Una lectura de género de *Cómo agua para chocolate* de Laura Esquivel», *Pandora*, 1, 2001, 19.

¹⁴³ En ensayo ya clásico de la literatura feminista coexisten dos modelos de crítica: la literaria y la cultural. El texto De Kate Millet se organiza en tres partes. La primera gira en torno a la afirmación de Kate Millett de que el sexo reviste un cariz político que pasa inadvertido. La segunda tiene por objetivo aclarar la transformación de las relaciones sexuales tradicionales experimentadas a finales del siglo XIX y principios del XX. Y en la tercera, la autora realiza el análisis literario de las obras de autores representativos como D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer que Kate Millett confronta con la obra de Jean Genet. Sigo la última edición de la traducción de Feminismos-Cátedra, Kate Millet, *La política sexual*, 2010.

diferentes estrategias mediante las que las obras escritas por mujeres habían sido invalidadas. Desde la llamada «excepcionalidad femenina»¹⁴⁴ –forma sutil de anulación de la autoridad de las creadoras como referentes comunes que convierte a las autoras en excepciones inaccesibles para las mujeres como grupo– pasando por otras estrategias, como el cambio de sexo, la negación de la autoría o adjudicación de la misma a familiares varones de la autora.

En el caso de la literatura en lengua castellana, Lola Luna señaló en 1996 que el primer periodo de una historia literaria femenina sería el Renacimiento ya que, en su opinión, «no se puede considerar los nombres sueltos de tratadistas como Teresa de Cartagena»¹⁴⁵ y otras autoras que, en la actualidad, ocupan y cubren los programas de congresos e investigaciones.

Todavía en 1996, parecía imposible, impensable, considerar «nombres sueltos» como perlas del collar de una tradición femenina y, mucho menos, atribuir a sujetos históricos las cantigas medievales, porque desde ciertas corrientes críticas las voces literarias femeninas no deben ser confundidas con los sujetos empíricos. A diferencia, por ejemplo, de las trovadoras provenzales cuyos documentos sí que atestiguan su autoría.¹⁴⁶

Hoy, casi saldada esta dificultad historiográfica, podemos afirmar que las mujeres han escrito y han dejando en sus obras la impronta de una experiencia otra del mundo, experiencia femenina distinta y dispar que atraviesa la falsa verdad sobre las mujeres promovida por los discursos que legitiman el sistema social.

¹⁴⁴Véase: María-Milagros Rivera Garretas, «Las escritoras de Europa. Cuestiones de análisis textual y de política sexual», en Celia del Moral (ed.), *Árabes, judías y cristianas*, Granada, Universidad de Granada, 1993, 195-207. Sobre la excepcionalidad, véase también Teresa Forcades, *La teología feminista en la historia*, 32.

¹⁴⁵Sobre los tratados profeministas en el Renacimiento, Lola Luna, *Leyendo como una mujer...*, *Op.cit.* 33-34.

¹⁴⁶ Aunque conocemos poco de sus vidas y obras, sabemos que estas mujeres escribían del amor con gran libertad y trataban sentimientos universales como la belleza, la fidelidad, la traición, el abandono y la alegría. Sobre las trovadoras Clara de Anduza y Azalais de Altier que vivieron en Occitania en el siglo XIII, en pleno florecimiento de la civilización del amor cortés, véase: Marirí Martinengo, *Clara de Anduza y Azalais de Altier*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas (español) y Laura Pletsch-Rivera (inglés), Madrid, Sabina Editorial, 2010. Los trabajos de Marirí Martinengo

1.1.3 Génesis de una tradición literaria femenina.

Cuando Luce Irigaray señaló que en Occidente cuando hablamos de escritura nos referimos a la escritura alfabética, mientras que la palabra –la comunicación oral¹⁴⁷– se remonta a 100.000 años atrás, está valorando la importancia de la oralidad y el origen femenino de esta. Mientras en España, la crítica literaria feminista ha recuperado la lírica primitiva tradicional señalando la autoría¹⁴⁸ y el origen femenino que alcanza a las poetas de Al-Ándalus¹⁴⁹, a los cancioneros de los siglos XII, XIII y XIV, las místicas de la Alta y Baja Edad Media, a las primeras poetisas en lengua castellana hasta llegar a las poetas de los siglos de Oro para desembocar, finalmente, en el enorme caudal de la poesía del siglo XX.

El estudio de otras culturas y lenguas también ha desvelado la presencia femenina en el origen de la oralidad y la escritura. En su estudio, titulado *Mothers of the Novel*¹⁵⁰, Dale Spender plantea a modo de interrogación la cuestión del origen y dónde están las madres de la novela inglesa, ya que esta tiene padres. En un trabajo exhaustivo, que abarca desde el siglo XVII hasta el XIX, Dale Spender recoge una amplia nómina de mujeres escritoras que llegaron a publicar entre tres y veintisiete novelas. Estas autoras se ganaron la vida escribiendo y muchas obtuvieron excelentes críticas de sus contemporáneos, además del reconocimiento explícito de sus colegas masculinos.

En otras culturas como la japonesa y acerca del origen de la literatura en Japón, Amalia Sato ha señalado como:

«Las mujeres intervinieron en el desarrollo de esta escritura fonética y la emplearon con exclusividad (por estarles vedado el estudio exhaustivo del chino) (...) Dueñas de un nuevo sistema de expresión las mujeres se convirtieron en las verdaderas protagonistas de las literaturas. El resultado lo constituyen dos extraordinarias obras en prosa: la primera novela japonesa *Genji Monogatari* (*Romance de Genji*) cuya

¹⁴⁷Comunicación oral que para esta filósofa es predominantemente femenina, ya que es la madre la que transmite la palabra, el lenguaje a la hija y al hijo.

¹⁴⁸Para otra perspectiva de la autoría de la poesía tradicional véase también: Isabel Escudero Ríos, *La autoría de la poesía popular* «Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura», 12, (1993) 73-78.

¹⁴⁹Véanse los excelentes trabajos de Mahmud Sobh, *Poetisas arábigo-andaluzas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984; Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al- Andalus*, Madrid, Hiperión, 1986; M.^a Jesús Rubiera Mata, *Poesía femenina hispanoárabe*, Madrid, Castalia, 1989.

¹⁵⁰Dale Spender, *Mothers of the Novel*, Londres, Routledge & Kegan Paul (Pandora Press), 1986.

autora es Murasaki Chikibu y *Makura no sochi* (El libro de almohada) de Sei Shônagon. (...) Corresponde modificar el epíteto de milenaria que suele aplicarse a la cultura japonesa: no es milenaria, sino tardía en lo que se refiere a una literatura propia (una primera antología poética data del siglo VIII) y de un carácter muy peculiar, ya que las obras maestras iniciales de sus narrativa están escritas por mujeres. La literatura de Heian circula en ámbitos predominantemente femeninos, con un público que gustaba de los diarios y memorias, del intercambio de poemas y los acertijos literarios».¹⁵¹

Para esta estudiosa, en Japón, el periodo Heian se corresponde a los años 794-1185 que coinciden con el esplendor de la mística y la llamada teología en lengua materna¹⁵² en Europa. Este periodo es recordado por su esplendor y originalidad, ya que la literatura anterior tomaba préstamos continuos del chino y el posterior, nunca superará la llamada «época clásica de la literatura japonesa» donde las mujeres son las protagonistas.

En un ensayo singular titulado *Guardar la casa y cerrar la boca* (2015) Clara Janés ha recogido el protagonismo de las mujeres en las literaturas teniendo en cuenta el sentido libre de ser mujer en el tiempo. Lo hace –sin necesidad de forzar datos, de reformular viejos debates, ni verdades consabidas– en un ensayo que es fruto de su experiencia como lectora, investigadora, escritora, viajera, traductora y creadora. En su ensayo, Clara Janés recoge a creadoras dispares como Sulpicia, Hortensia o Cornelia, cuyos escritos fueron destruidos en su mayor parte, aunque el ensayo de la académica no empieza en Roma, ni en Grecia. Se trata más bien de un recorrido precioso¹⁵³ y original por la historia de la escritura, que no empieza por el principio, pero que recorre sus inicios hasta alcanzar, en el caso español la escritura de María de Zayas. Pero el ensayo de la académica va y viene entre escritoras inauditas, como la japonesa Murasaki Shikibu (cira. 978 -1014) y alcanza los cantos actuales de las mujeres afganas, denominadas *pashtún*.

Entremedias, su propia escritura enhebra las historias de mujeres que participaron en las Cruzadas y en las órdenes de caballerías femeninas –a las que llega buscando información sobre una trovadora en cuya poesía cree percibir esta poeta las huellas de temas egipcios– y todo esto desde una experiencia de la lengua que elude las abstracciones y da en el centro de la diana.

¹⁵¹Sei Shônagon, *El Libro de la Almohada*, traducción y prólogo de Amalia Sato, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2001, 9-11.

¹⁵² Sobre la teología en lengua materna, véase: Luisa Muraro, *El dios de las mujeres*, Madrid, horas y HORAS, 2006.

¹⁵³ Palabra que la poeta Juana Castro recoge de la poeta Ana Mañeru Méndez recuperando su sentido primitivo: «Precioso, porque tiene valor; porque no es común; porque su calidad y esplendor van más allá de lo económico y más allá de lo material». En Juana Castro, «Reseña de Emily Dickinson, *Poemas 1-600. Fue- culpa- del – Paraíso*» (2012), «DUODA. Estudios feministas» 44 (2013), 92.

La historiografía y la crítica literaria feminista insisten en señalar que cada etapa de la historia requiere de un primer cuestionamiento vinculado a la losa de prejuicios que circulan sobre cada momento histórico. Sucede con frecuencia cuando se habla de la Edad Media como un periodo oscuro y lleno de prejuicios acerca de las mujeres. En este sentido, el de liberar tópicos y prejuicios y refiriéndose a una obra, *Los siete modos de amor*, en la que se recogen episodios del diario que Beatriz de Nazaret escribió durante gran parte de su vida, María Tabuyo ha señalado cómo:

«La *Vita* cuenta, por ejemplo, con toda naturalidad cuál podía ser la educación de una niña de corta edad a comienzos del siglo XIII, así como la existencia de escuelas mixtas; en realidad la preocupación por las instrucción de los hijos no es una novedad, y tal vez no esté de más recordar que el tratado de educación más antiguo de Francia es obra de una mujer, Dhuoda, que en el siglo IX escribió un manual para su hijo; o que la enciclopedia más popular del siglo XII fue redactada por la abadesa Herralda de Landsberg; o que Eloísa enseñaba a su monjas del Paráclito griego y hebreo, sin olvidar la obra inmensa de Hildegarda de Bingen.»¹⁵⁴

Beatriz de Nazaret se educa entre beguinas que impartían en sus comunidades la educación elemental de la época. Su precioso y breve tratado titulado *Los siete modos de amor*, una obra fundamental de la teología femenina. Acerca de las beguinas y los movimientos del libre espíritu que atraviesan la Baja Edad Media y la originalidad de estas en la sociedad medieval mucho se ha escrito. Se trata de mujeres que conforman un movimiento extraordinario y numeroso que se extendió por el norte de Francia, Bélgica, Renania y Baviera. Se cuentan por miles sólo en Alemania y hubo muchas en Italia y en España, donde se les llama «beatas». Se ha señalado la importancia social de estas mujeres que escribían, predicaban la palabra y vivían de una manera diferente. Las beguinas siguen el Evangelio y viven entregadas a la oración, pero sin dejar el mundo y la sociedad que las rodea. Se trata de mujeres solas o en pequeños grupos en los que forman comunidades fuera de los claustros. Viven sin reglas ni votos, contemplativas y activas, se escapan a cualquier clasificación. Para Victoria Cirlot y Blanca Garí, las mujeres son en la Edad Media transmisoras de cultura y creadoras de lenguaje en un momento en el que el latín cedía paso a un pensamiento y una experiencia distinta y perdía su dominio forzado por la

¹⁵⁴Beatriz de Nazaret, *Los siete modos de amor. Vida y visiones*. Edición e introducción a cargo de María Tabuyo, Palma de Mallorca, J.J de Olañeta, 2002, 74-75.

escritura femenina en lenguas maternas¹⁵⁵.

Para Michela Pereira¹⁵⁶ la investigación feminista ha permitido que la historia literaria y con ella también la historia, salga de los tópicos y las verdades unívocas en torno a ciertos periodos:

«(...) se podría sintetizar, tal vez, un estilo de investigación que ha hecho posible en nuestros años la liberación de energías intelectuales suscitada por el movimiento de mujeres. Muchas estudiosas de la civilización medieval se han apropiado de este estilo de investigación después de haberse dado cuenta de que la escucha de las voces de mujeres que nos han llegado desde esa época que está inmediatamente detrás del mundo moderno desmentía categóricamente la idea de que entonces no había más que silencio.»

Así, la historiografía feminista ha señalado cómo en determinados contextos la tradición de una escritura femenina representa una alternativa inaudita a la tradición oficial. El caso de las trovadoras o *trobairitz* lo enseña. Estas mujeres vivieron en la Provenza de los siglos XII y XIII y protagonizan un momento de la historia en el que la palabra femenina era escuchada y las medidas de esa escucha se regulaban por una ética¹⁵⁷ que regía lo social y con ello las relaciones. Esa ética había sido fundada por las mujeres en una sociedad en la que las energías femeninas «se orientan prioritariamente a favor de otras mujeres»¹⁵⁸. En palabras de Michela Pereira, el caso de las trovadoras permite:

«reconocer una síntesis cultural alternativa a la que confeccionó el pensamiento escolástico medieval, que tuvo entre sus fundamentos la exclusión material y simbólica de las mujeres y de lo femenino de la vida cultural (...) No resulta, pues, inesperado encontrar en las poesías de las *trobairitz* elementos de una ética, que orientada como está hacia el reconocimiento de la libertad del deseo y junto con su contextualización relacional, se separa de la lírica de los trovadores.»¹⁵⁹

Para la estudiosa Marirì Martinengo, el caso de las trovadoras no es único ni

¹⁵⁵ Blanca Gari y Victoria Ciriot, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la edad media*, Madrid, Siruela, 2008.

¹⁵⁶ Michela Pereira en Marirì Martinengo, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez. Madrid, horas y HORAS, 1997, 5.

¹⁵⁷ Sobre la civilización de Oc y la ética del amor, véase: Simone Weil, *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta, 2007 y *Cuadernos*, Madrid, Trotta, 2001.

¹⁵⁸ María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, *Op.cit.* 67.

¹⁵⁹ Michela Pereira en Marirì Martinengo, *Las trovadoras...*, *Op.cit.* 10.

excepcional mostrando cómo esta tradición genera a su vez un canon, es decir, una línea a seguir como un hilo sutil y tenaz que recorre la cultura occidental destacando la presencia de la autoría femenina. Autoría y textos que nacen y beben de una experiencia diferente del mundo, de una relación con la lengua y con el propio conocimiento, que casi nada tiene que ver con el conocimiento vinculado a los saberes tradicionales. Hablando de las trovadoras y sobre esa tradición señala Marirì Martinengo:

«(...) el reconocimiento de la fuerza creadora y civilizadora del amor, de la cual la mujer es detentora privilegiada, si no exclusiva: desde Diótima, maestra de Sócrates, a la Venus altrice (nutricia) de Lucrecio, a la donna de la tierra de Oc, a la Dama amor de Margarita Porete, a la Beatriz de Dante, a la Virgen María de San Bernardo y de los cirtercienses... y se podría continuar pero yo me quedo en la Edad Media.»¹⁶⁰

Ya en el Renacimiento, momento de la historia literaria en el que las mujeres pierden autoridad simbólica, María Victoria Prieto Grandal ha señalado cómo:

«Podemos afirmar que las escritoras de los siglos XVI y XVII componen sus obras con la conciencia plena de que están poniendo sus pies en un terreno que hasta entonces estaba vedado para ellas, por lo que en los prólogos de sus obras, en las tramas de sus novelas y sus obras dramáticas y en sus poemas reflexionan sobre su escritura y su papel de creadoras, cuestionan el discurso masculino imperante o se sienten orgullosas de su autoría.»¹⁶¹

Una vez más las etiquetas de la crítica no siempre sirven para atender la escritura femenina, que para esta autora encuentra en el siglo XIX el siglo de oro de las mujeres. Para Marivi Prieto Grandal se trata de «La edad de oro de lo privado»¹⁶² pues el «enaltecimiento del hogar»¹⁶³ como «refugio-seguro» en el que encerrar a las mujeres fue trasmutado por muchas creadoras, que encuentran en este espacio un ámbito de intimidad, al igual que en los conventos

¹⁶⁰Marirì Martinengo, *Las trovadoras...* *Op.cit.* 19.

¹⁶¹María Victoria Prieto Grandal, *La voz escrita de las poetas...* *Op.cit.* 49.

¹⁶²*Ibidem*, 115.

¹⁶³También sobre el hogar y las mujeres como guardianas del alma del marido, corrompido por el ajetreo del dinero, véase Ángela Ollala Real, *Bajo el signo del doble ...*, *Op.cit.* 473-489.

femeninos de la Edad Media miles de mujeres encontraron espacio para la creación¹⁶⁴.

Así, y más allá de la misoginia imperante en dicho siglo, el hogar, esa jaula de oro, «facilitó a las mujeres la lectura, la reflexión y, su resultado, la dedicación a la escritura»:

«A pesar de todo, el romanticismo va a favorecer que las poetas pudieran publicar, dado el auge de la prensa diaria y las revistas, puerta abierta para tantas mujeres, en las que publicaron sus primeras obras. (...) Por otra parte, la cultura burguesa del romanticismo –con la diferencia sexual que asociaba a las mujeres con la emoción, la ternura y la sensibilidad especial como «ángel del hogar»– y el culto romántico del sentimiento frente a la razón propiciaron que las mujeres intervinieran en la creación de un lenguaje capaz de expresar las propias experiencias, al tiempo que garantizaban un determinado tipo de autoridad femenina (...) De modo que a pesar de la persistencia de la jerarquía entre los sexos (...) Las décadas románticas presenciaron el surgimiento de un grupo de mujeres escritoras que recurrieron a la autoridad de su propia subjetividad para producir imágenes del yo.»¹⁶⁵

En general, destaca cómo en torno a la tradición femenina sobresale continuamente el problema de una periodización de la Historia literaria de las mujeres, que requería de nuevas periodizaciones. La crítica literaria feminista lleva más de treinta años señalando esta vía como una de las alternativas para poder dar escucha a la escritura y a las creaciones femeninas modificando la recepción de las mismas.

En este sentido, no sólo sobresale la necesidad de nuevas periodizaciones y etiquetas, sino la poca utilidad de las mismas cuando se trata de la escritura femenina. Por ejemplo, ocurre con la etiqueta «generación», que siempre queda ancha o estrecha porque muchas poetas, por las peculiaridades de la poesía femenina, se mueven en distintos grupos. Una etiqueta, la de generación, que dicho sea de paso es siempre engañosa incluso con la propia tradición masculina.

¹⁶⁴ Sobre la vida en los claustros véase: María Soledad Hernández Cabrera, *La celda del convento: una habitación propia*, «DUODA. Estudios Feministas» 22 (2002) 29-40.

¹⁶⁵ *Ibidem*, 123-124.

1.1.4 Invitadas al banquete para beber las palabras preciosas. La potencia de una práctica llamada genealogía.

La recuperación de la genealogía materna y el orden simbólico de la madre por el conocimiento universitario es reciente y tiene su propia historia. A finales de la década de los años sesenta, nació la práctica política de la genealogía nombrada y dada a luz en los grupos de autoconciencia feminista. Dicha práctica desencadenó el encuentro feliz de muchas mujeres con mujeres creadoras de otras épocas. También el descubrimiento de que esta práctica era anterior ya que algunas creadoras del pasado habían buscado antecesoras y referentes femeninos entre sus coetáneas mostrando la necesidad de genealogía.

Los años sesenta y setenta fueron años de una intensa actividad femenina como muestra el fuerte movimiento asociativo, la fundación de librerías¹⁶⁶, editoriales y revistas¹⁶⁷. También son las décadas del separatismo y los grupos de autoconciencia, de la hipótesis mixta y los partidos políticos¹⁶⁸. Las mujeres de los grupos de conciencia pusieron en movimiento esta práctica que muestra que la relación entre las mujeres, la lectura y la escritura es una relación que ha marcado la historia del feminismo occidental y que resulta fundamental para entender los movimiento de ida y vuelta entre la teoría y la praxis feminista, las prácticas y los textos literarios, los poemas y las experiencias.

A través de la lectura grupal e individual de obras femeninas¹⁶⁹, como hoy sucede en los círculos de lectura¹⁷⁰, las mujeres encontraron el hilo de la madeja de esa otra tradición.

¹⁶⁶Las librerías de mujeres y las editoriales femeninas forman parte de un episodio del gran reto cultural del feminismo internacional que ha hecho que las mujeres avancen en el mundo de la cultura y en el mundo.

¹⁶⁷Son muchas las revistas, fanzines y todo tipo de documentos que circularon durante la llamada segunda ola del feminismo. Por su valentía y vehemencia, señalo la compilación de artículos de la revista *Vindicación feminista* fundada por la abogada, escritora y activista Lidia Falcón junto a la periodista Carmen Alcalde. El lenguaje visual, además de los contenidos que recogen sus artículos, significan una ruptura radical con el ambiente cultural progresista que seguía manteniendo un discurso sexista heredado del franquismo. Véase: María Ángeles Larumbe, *Vindicación feminista. Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011.

¹⁶⁸ Sobre las conflictivas relaciones de las mujeres y el poder político, véase la tesis doctoral: Lidia Falcón, *Mujer y poder político*, Madrid, Ed. Vindicación Feminista, 2000.

¹⁶⁹Sobre la búsqueda de la libertad femenina en la lectura de textos de mujeres, véase: Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos...*, *Op.cit*, 38.

¹⁷⁰Sobre la activación de círculos de lectura en los pueblos de la provincia de Granada, durante las décadas de los años noventa, la revista *Pandora* de la Diputación de Granada, coordinada por Marivi Prieto Grandal y Leonor Vilchez, dio muestras de la vinculación de esta practica de lectura a la práctica de la autoconciencia feminista. La revista de edición anual desapareció al cuarto año con el viraje de gobierno al estar vinculada a una institución gubernamental. El valor de *Pandora* reside en haber dado cabida a creadoras de prestigio, junto a las voces de creadoras y mujeres de los pueblos diminutos, aislados de todo y que conforman la provincia granadina. Fue el fruto

Empezaron leyendo a narradoras del siglo XIX y aunque al principio la madeja parecía aislada, no impidió que las lectoras empezasen a establecer vínculos y relaciones con estas autoras del pasado atando los primeros cabos femeninos con la historia literaria y, también, con la historia personal. El anhelo y la necesidad de palabras para decir su experiencia las llevó a la búsqueda de palabras y experiencias en los textos de otras, tratando de ampliar los mapas que nombrasen a las mujeres. ¡Y los encontraron! Esto supuso una verdadera revolución que tuvo un efecto inmediato, primero en la vida de muchas mujeres y, luego, en la academia:

«Una vez descartada la práctica literaria, eran posibles varias aproximaciones. A voleo usamos una (...) Estaba la declaración de esas escritoras que han afirmado la «neutralidad sexual» del escribir. Pero nosotras queríamos ver si sus escritos, quizá en pequeña medida, a trazos, a ratos, harían aparecer un simbólico de las mujeres. Contra su voluntad hemos querido afirmar la nuestra, reducirlas a la parcialidad para obtener un beneficio político. Un poco lo contrario de lo que hace el movimiento feminista cuando exalta la presencia de las mujeres en la historia para poder insertarse con igual dignidad en todos los niveles de la vida social. Nosotras repasamos las escritoras porque necesitábamos un enriquecimiento para pensarnos. Así de hecho, las hemos deformado y reducido a una frase, a una imagen, a un invento lingüístico. Para acabar, lo que hemos dicho ha resultado ser algo que nos afecta sobre todo a nosotras, lo que andamos buscando para nosotras.»¹⁷¹

Con la práctica de la genealogía, empezaba a curarse la herida de la orfandad simbólica pues la necesidad expresada por muchas mujeres y creadoras de una tradición femenina albergaba algo más profundo, como luego se ha comprobado¹⁷² ya que el descubrimiento de dichas genealogías, además de dar otras medidas sobre la experiencia de vivir en un cuerpo sexuado en femenino, ha desplegado nuevas cartografías subjetivas para las mujeres.

Un ejemplo magistral que ilustra de forma visual la práctica de la genealogía, que alcanzó también al campo del arte, es la obra instalación «The dinner party» (1974-1979) de la artista Judy Chicago. Con esta obra, la artista americana puso en juego, desde la reactivación de la llamada memoria histórica, la potencia de esta práctica abriendo nuevos significados para lo

de un grupo de mujeres que dentro de la institución supo poner su deseo en juego. Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/11/19/andalucia/1006125746_850215.html

¹⁷¹ Libreria delle donne y biblioteca delle donne, Catálogo n-2 en Lia Cigarini, *La política del deseo...*, *Op.cit.* 72-73.

¹⁷² Una carencia que está vinculada, no sólo con la cancelación de la genealogía materna y femenina y el orden simbólico de la madre –orden en que las mujeres pueden reconocerse en valor por el hecho de nacer mujeres– sino por la prisión en la ley del cuerpo de la mujeres y, por tanto, de las madres y sus criaturas.

femenino y los linajes culturales de las mujeres. La instalación formada por una mesa triangular, con trece plazas por cada lado de una mesa, está dispuesta desde el punto de vista de quienes siempre han preparado la comida o de quienes quedaron representadas en ausencia en el texto platónico. El «banquete de las musas», como la ha llamado María Laura Gutiérrez, es un banquete al que sólo las mujeres están invitadas. La instalación llevó más de dos años de trabajo e implicó a 250 artistas. Tan sólo la base del llamado «piso de la herencia» resulta un ejercicio inaudito de esta práctica ya que el suelo, realizado con 2.300 azulejos de porcelana, tiene escritos más de 999 nombres¹⁷³ de mujeres de diversas actividades y procedencias míticas religiosas. Para María Laura Gutiérrez:

«El piso cumple no sólo la función de base de la mesa sino que, metafóricamente, representa el contexto histórico cultural de la época en la que vivieron cada una de las invitadas a la mesa. Los nombres que se observan en los azulejos fueron pensados en relación a las 39 mujeres que ocupan el lugar privilegiado de la mesa de acuerdo a la concordancia en las diversas experiencias vitales, la contribución histórica, el periodo de tiempo y el lugar de residencia o desarrollo de sus acciones.»¹⁷⁴

La obra «The dinner party» recoge más de mil nombres de mujeres y pone en juego de manera original el corte de la diferencia femenina reivindicando la presencia de las mujeres y del cuerpo femenino y su genital, la vulva¹⁷⁵, como símbolo velado por el patriarcado. La vulva se convierte en un símbolo clave para muchas artistas¹⁷⁶ pero también para las poetas de la segunda

¹⁷³El proceso de selección y estudio de los nombres que finalmente se pintaron sobre cada azulejo duró aproximadamente dos años. En esa etapa del proyecto se recolectaron aproximadamente 3.000 nombres de los cuales se seleccionaron los 999 nombres que forman parte del piso donde está colocada la mesa. En su estudio María Laura Gutiérrez analiza también los materiales, colores y otras peculiaridades de cada uno de los manteles de las comensales; también el simbolismo en torno a la distribución de la mesa y a las salas que preceden a la misma. Véase: María Laura Gutiérrez, *El banquete de las musas*, Almería, Diputación de Almería, 2011.

¹⁷⁴*Ibidem*, 49.

¹⁷⁵Los platos de cerámica de la vajilla de cada una de las invitadas están decorados con preciosas vulvas y son parte de un esfuerzo de resignificación libre de la vulva, omnipresente en nuestra cultura a través de la industria pornográfica y médica, pero que sigue siendo vergonzoso e impuro y que encuentra todavía dificultad para ser nombrado. Sobre dicha dificultad y la significación cultural del genital femenino y su designación, véase el ensayo de Mithu M. Sanyal, *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Madrid, Anagrama, 2012.

¹⁷⁶En el campo del arte, pienso en los trabajos de la madrileña Julia Bonanni (1975) –que muestra vulvas y mujeres embarazadas de forma caleidoscópica en las cenefas de su obra [M]other II– y que se inspira en la obra de Judy Chicago, a la que además rinde homenaje. Pienso en el gesto inaugural de la famosa performance Interior Scroll (1975) de Carolee Schneemann (1939) y que ha sido recogido, bajo otro lenguaje material, por la australiana Casey Jenkins en un proyecto nombrado Vaginal Knitting y cuya performance, *Casting Off My Womb* (2013) ha vuelto a crear el mismo revuelo que en su día crease la performance de Carolee Schneemann. En el año 1975 Carolee Schneemann presentaba un nuevo trabajo. Cubierta con sólo una sábana, explicó al público que iba a leer un extracto de su libro *Cézanne she was a great painter* y acto seguido, se despojó de la sábana y se pintó el contorno

mitad del siglo XX, como mostraré en el siguiente capítulo. Pienso en poetas como Juana Castro, María Rosal, Andrea Luca, Isla Correyero o Concha García.

Acerca de la importancia de dicha práctica en la literatura, Caroline Wilson ha distinguido dos corrientes principales que terminan uniéndose: la primera relacionada con la importancia otorgada, a partir de los años setenta, a buscar en el pasado la escritura de las mujeres en la historia. Una búsqueda en los textos de todo lo que estos pudiesen transmitir acerca de aquellas experiencias femeninas negadas u obviadas hasta entonces. La segunda corriente está vinculada con el significado que tiene en el presente la escritura como posibilidad de simbolizar nuevos significados sobre la experiencia y los saberes de las mujeres. Esta última formaría parte de lo que Caroline Wilson ha llamado un proyecto político. En palabras de esta:

«La práctica de la genealogía significó, en primer lugar, el deseo de clarificar y nombrar esta realidad, pero pienso que no se paró allí, que esto fue solamente un primer paso, un paso para situarse. Otro deseo, quizá más duradero y profundo, que se revela después de este primer paso, es el de estar en relación; y a través de esta relación, conocer y aprender de las mujeres que nos han precedido. Ésta no es ninguna necesidad superficial; se ha mostrado como algo que ha podido cambiar nuestras vidas, darnos referentes y saberes que en sí han modificado nuestro lugar de colocación en el mundo».¹⁷⁷

La práctica de la genealogía desató los nudos de una experiencia femenina simbolizada por poetas y creadoras de todos los tiempos, una experiencia de desarraigo y deportación que la filósofa María Zambrano ha recogido a través de las imágenes del desamparo de quienes quedan sin tierra. El camino de regreso en el pensamiento de esta filósofa es la razón poética, razón que no por casualidad siempre desentraña en sus obras personajes femeninos. Mujeres que dicen

del cuerpo y del rostro con grandes trazos de barro. Se subió a una mesa y leyó el texto mientras posaba en una serie de poses típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro en una mano. Lo dejó caer y, lentamente, se extrajo un rollo de papel de la vagina y leyó las inscripciones que había escritas en él, extraídas de textos feministas que ella misma había recopilado para una obra anterior. Una de ellas, escrita para el filme *Kitch's last meal* (1973-1977), describe su encuentro con un cineasta estructuralista quien lamenta que la obra de Schneemann esté repleta de "cosas personales, persistencia de sentimientos (...) diario de indulgencias". Disponible en: <https://entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/carolee-schneemann-interior-scroll.html>. Sobre Julia Bonanni, véase disponible en: <http://www.juliabonanni.com/works.php>. Sobre Casey Jenkins véase disponible en: <https://girlpower1.wordpress.com/2013/12/17/casey-jenkins-casting-off-my-womb-2013/>

¹⁷⁷Esta cita pertenece a los apuntes de la asignatura «La diferencia sexual y la escritura de las mujeres» que Caroline Wilson impartió en el Máster de Estudios de la diferencia sexual, Centro de Investigación de Mujeres Duoda, Universidad de Barcelona en el año 2003. Estas ideas están recogidas en su libro, Caroline Wilson, *The symbolic order. The Book That Every Woman Should Read and That Every Man Must Read*, 2012.

otras palabras, que hablan otro lenguaje sin dejar de dialogar con lo universal.

Pienso que la práctica de la genealogía sirvió y sirve todavía para traer al presente la riqueza de un legado que abre el diálogo entre la propia experiencia y el mundo y equilibra las consecuencias del tremendo desorden simbólico al que se ven arrojadas las niñas y mujeres. Un desorden que hace que en el patriarcado las mujeres hayan sido simbolizadas como signos o mercancías. Esta simbolización, que el sistema social mantiene y reproduce tiene también consecuencias en la verdad sobre las mujeres –que el sistema social promueve– y la verdad de las mujeres¹⁷⁸ encarnada en la experiencia de las mujeres reales, creadoras y autoras de vida y obra.

Cabe señalar, que no a todas las creadoras les gusta incluirse en una tradición femenina y que muchas muestran sentimientos contrarios cuando esta es presentada desde el separatismo.

Se trata de una cuestión delicada, como mostraré, pues en dicha cuestión y debate se juegan, en mi experiencia, saltos de libertad y miseria: difíciles de medir los primeros; difíciles de juzgar los segundos. Porque ambas, miseria y libertad se baten en el terreno de lo simbólico, es decir, en nombrar libremente la experiencia femenina y las mujeres más allá de las medidas impuestas por la norma literaria y la realidad.

Sobre las contradicciones que estas medidas producen todavía en las mujeres, cantaba con gusto Isabel Escudero estas coplillas hasta ahora inéditas:

«Juegan las niñas
robarse la prenda
de su desdicha.»

O en esta otra:

«Juegan las niñas
a la gallina ciega.
En las manos, los ojos.
En los ojos, la venda.»

¹⁷⁸Poner atención en el juego que abren dentro del mismo sintagma las preposiciones *sobre* y *de*. Acerca de esta distinción, véase: Luisa Muraro, *La indecible suerte de nacer mujer...*, *Op.cit.* 78.

Como si el no querer ver las artimañas de la realidad estuviese reñido con la pérdida del sentido libre de ser mujer, al quedar homologadas las mujeres a lo masculino que se dice neutro –a un desorden simbólico en el que las mujeres caminan ciegas y confundidas. Valgan como anticipo estas coplillas a mi posición respecto al canon, que me interesan tan sólo en la medida que permite contrastar cómo más allá de este ha habido un deseo de escritura femenina. Deseo femenino de ordenar y crear mundo más allá de un canon que nunca ha necesitado de las mujeres, ni ellas tampoco de este para decirse.

Escribir para las mujeres ha sido y es una apuesta de sentido: escribir desde una experiencia femenina personal y moverse bajo otras leyes, desde esa otra lengua de la que habla Antígona. Palabras, sentidos, deseo femenino y escritura que ordenan la experiencia humana trayendo la experiencia femenina al mundo.

1.1.5 «¿Qué le hace a la mariposa buscar siempre otra cosa?»«La historia de las mujeres está llena de mujeres combativas?»¹⁷⁹

Afirmar y simbolizar bajo otros sentidos a las mujeres son acciones que forman parte de un pensamiento de origen femenino que el feminismo también promueve. Pero no se trata sólo de reconocer una tradición femenina, sino de nombrarla con gracia sacándola de la lógica de la comparación; también de la interpretación de la discriminación sexista que se queda estrecha a la hora de leer e interpretar otras experiencias para las mujeres.

En este sentido, son muchas las creadoras que han investigado en las imágenes y modelos de mujer buscando y anhelando encontrar otra cosa. «Mujeres combativas», que es un modo de decir, otras experiencias para lo femenino que cuestionen lo femenino normativo y sus supuestos límites. En el prólogo de su ensayo, *Guardar la casa y cerrar la boca*, Clara Janés señala la importancia que tuvo para ella su diálogo vital con Rosa Chacel¹⁸⁰, la huella de esta relación que mantuvieron hasta la desaparición de esta última y con la que Clara Janés compartió su inquietud por las imágenes de mujer y los imaginarios femeninos vigentes, atendiendo aquellos otros modelos femeninos menos atendidos por la crítica.

Como señala la académica, la llamada literatura universal ha fijado también otros modelos femeninos normativos, otras imágenes de mujer que se mueven desde una integridad¹⁸¹ que no debemos desatender y señala una lista interminable de mujeres combativas, que cuestionan no sólo la identidad normativa para lo femenino, sino la propia definición de trascendencia. En este sentido, también Peter Dronke¹⁸² ha señalado que no se trata sólo de posiciones reivindicativas, sino de posiciones originales, radicalmente inauditas. Por eso cuando en una entrevista le preguntan por sus personajes literarios femeninos favoritos, Clara Janés

¹⁷⁹El primer verso es de Isabel Escudero en Isabel Escudero, *Coser y cantar*, Madrid, Ed. Nacional, 1984, 14. El segundo es una frase de la entrevista a Clara Janés de la que extraigo todas las citas de este epígrafe, disponible en: <https://lecturassumergidas.com/2015/03/27/clara-janes-la-historia-de-la-literatura-esta-llena-de-mujeres-combativas/>

¹⁸⁰Clara Janés ha publicado un ensayo dedicado a Rosa Chacel, difícil de encontrar y del que hay capítulos sueltos en la red, y otro ensayo dedicado a María Zambrano, con cuyo pensamiento establece un diálogo en: Clara Janés, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Siruela, Madrid, 2010.

¹⁸¹Sobre el sentido y la experiencia de integridad que sigo, véase María Zambrano, *La tumba de Antígona*. Me detengo en esta en el apartado de este trabajo «¿El sujeto femenino? La búsqueda de la unidad y el encuentro con las disparidades.»

¹⁸²Peter Dronke, «Testimonios de mujeres procedentes del registro de Jacques Fournier» en *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995, 352-361.

responde:

«La primera es Gordafarid, que aparece en *El libro de los reyes*, del autor persa Firduri. Se trata de una valiente amazona que no duda en luchar contra el héroe Sohrab cuando éste derrota a los hombres guerreros de su pueblo. En el campo de batalla, al comprobar que tampoco ella es capaz de vencerlo, se quita el casco; lo embelesa con su larga cabellera y su belleza y finalmente lo rechaza. El segundo personaje es el de Amba, de la famosísima epopeya hindú *Mahabhárata*, a quien se concede reencarnarse en un hombre para poder vengarse del poderoso héroe célibe Bhishma, quien, al raptarla para ofrecerla como esposa a su hermano, la apartó para siempre del rey Salva, de quien estaba enamorada. Es un personaje que me parece fascinante porque estimula mi más profundo espíritu combativo. Si algo demuestra este libro es que la historia de la literatura está llena de mujeres combativas.»

Reinas, cortesanas, princesas y monjas, mujeres cantoras o escritoras de todos los tiempos son nombradas por Clara Janés con excelencia¹⁸³, conocedora del papel fundamental que las mujeres han tenido antes del patriarcado, como muestra en algunos de sus poemarios, entre ellos *Creciente fértil* (1989) que analizo en este estudio. Cuando la periodista le pregunta por el título de su ensayo –se trata de unos versos que la académica toma en préstamo a Fray Luis de León– Clara Janés señala que están escritos por un hombre que se pliega a la moda discursiva del momento, pero que el propio Fray Luis no suscribiría pese a haberlos escrito, pues el fraile confió mucho en las mujeres y entregó toda su obra a Ana de Jesús¹⁸⁴, mujer e interlocutora magistral a la que este reconoció autoridad.

Pienso que el título escogido por Clara Janés, como tantos otros títulos de ensayos feministas y femeninos, se mueve en la inversión de la realidad, en lo paródico, ya que los versos del fraile cuando son confrontados con la realidad que este trabajo recoge, resultan cuanto menos desconcertantes y risibles. Cuando le preguntan a Clara Janés por el origen de su trabajo señala:

«La motivación fundamental, el germen del libro, fue la sorpresa ante las cosas tan inauditas que me iba encontrando por el camino. No tenía la idea de escribir el ensayo, pero asistía a congresos sobre la mujer,

¹⁸³El sentido de excelencia que sigo es el de «excelencia femenina» desarrollado por Luisa Muraro en su último libro. Luisa Muraro, *La indecible suerte de nacer mujer...*, *Op.cit.* 23.

¹⁸⁴Sobre Ana de Jesús, véase también: Clara Janés, *Las primeras poetisas en lengua castellana ...*, *Op.cit.* 44-49.

hacía trabajos que me llevaban a nuevos descubrimientos, a cosas que no podía imaginar que existieran, y cuando me di cuenta de que había acumulado muchas me planteé reunir las en un volumen. Puede decirse, sí, que toda la vida he estado interesada por los temas de la mujer creadora. Ya en la universidad de Barcelona el primer trabajo que hice serio fue sobre la Condesa de Día, poetisa provenzal perteneciente a la alta sociedad. Y más tarde, a raíz de los primeros estudios que aparecieron sobre ellas, me interesé mucho por las poetisas arábigoandaluzas, que surgieron en el siglo X. Preparé una antología y hace tres años fui la comisaria de una exposición en la Biblioteca Nacional, bajo el título *El despertar de la escritura femenina en lengua castellana*. Es alucinante todo el material desconocido que se puede encontrar aún en la Biblioteca Nacional.»

Sobre la influencia de la tradición y la escritura femenina en autores del canon, Clara Janés señala la importancia que dicha tradición tiene, por ejemplo, en poetisas de la Generación del 27 como Federico García Lorca y Rafael Alberti, que beben claramente de la escritura femenina arábigo andaluza. Sobre las influencias de la tradición femenina, señala sin titubeos:

«El legado de Safo está completamente vivo. Como digo en el libro, hasta que no llegó ella la poesía no había sido un grito del corazón y la expresión del sobrecogimiento del amor. Nos sigue fascinando eso y su naturalidad y su manera de idealizar el sentimiento. Safo está vigente, sigue siendo una referencia ineludible y ya lo era en la antigüedad, lo cual es muy interesante. Ya se decía que la condesa Beatriz de Día, la poetisa provenzal a la que yo estudié de joven, era la Safo de su época; también se la comparó a Ovidio. El caso de Safo, que creó la primera escuela para muchachas de la historia, escuela donde se enseñaba danza, música y poesía, es de los más célebres. Luego está el caso de Hipatía, a la que hace 20 años no conocía prácticamente nadie y que ha salido a la luz gracias a publicaciones sobre su figura, series y películas. La historia de esta mujer, astrónoma, física y matemática, de quien posteriormente se dijo que había conseguido tal grado de cultura que superaba con mucho a todos los filósofos de su época, fue una historia muy dramática. Enseñaba en el Museion cuando el cristianismo se impuso obligatoriamente. Un día, de camino a sus clases, una turba de cristianos la apedreó hasta darle muerte. Hipatía fue lapidada por ser mujer y pagana. El capítulo de las persecuciones que los cristianos hicieron sobre los paganos es algo que se ha estudiado muy poco.»

Para Clara Janés, del susurro al primer grito en la cueva hasta llegar al canto y a las nanas, a los epitalamios y a los cantos de boda que celebran el matrimonio sagrado que ella

misma ha simbolizado en numerosos poemas, hasta alcanzar el nacimiento de la escritura, la voz de una mujer acuna la historia. Así, de los cantos en el templo a los cantos en el tálamo nupcial, de las eras y bancales a las cocinas, las mujeres han cantado y contado su experiencia singular y sexuada, enraizada en el cuerpo.

Clara Janés recoge en su ensayo la autoría femenina del primer texto escrito de la historia humana, que se sepa hasta ahora. Se trata de himnos firmados por una mujer, poeta y princesa sumeria llamada Enheduanna. Enheduanna es la autora del primer texto del que tenemos noticia, 350 años después de la fecha inicial de la escritura, a principios del tercer milenio antes de Cristo. Esta suma sacerdotisa acadia y primera poeta de la historia emitió su voz solemne en un momento receloso y hostil al protagonismo que las mujeres tienen sobre esa invención simbólica de la que son fundadoras y que son las religiones.¹⁸⁵

Hija del rey Sargón (2371-2316 a. C.), fundador del Imperio acadio tras someter al rey de Sumer, poco se sabe de su madre y aunque la autoría de Enheduanna a veces se cuestiona reduciéndola a compiladora, los fragmentos de los 42 himnos conocidos como *Los himnos del templo sumerio* figuran bajo su nombre. Estos himnos no se empezaron a estudiar hasta los años sesenta del siglo XX. En distintos himnos, Enheduanna se cita a sí misma y en otros se identifica con la diosa lunar, Nanna, vinculada a Inanna, diosa de la fertilidad, a la que esta poeta y sacerdotisa rinde culto y de la que habla partiendo de sí cuando expresa, entre otras cuestiones, su enfrentamiento con los sacerdotes. Como señala Clara Janés, su estilo es excelso y directo, como el que recorre los cantos anónimos femeninos del antiguo Egipto y la poesía hindú que compone el Kurumtokai (s. IV y III a. C). Directo y excelso, como la poesía anónima del *Shi Jing* (siglos IX-IV a. C.) las jarchas medievales y los *izram*¹⁸⁶ –añado– que aún cantan las mujeres bereberes en el Rif.

Hace más de cuatro mil años, una mujer cantaba con excelencia y el eco de su voz alcanza, en mi experiencia de lectura, las voces de poetas con nombres como Safo¹⁸⁷, Hafsa Bint

¹⁸⁵Para James Mellart, la religión podría haber sido invención de las mujeres que en el Neolítico elaboraron una mitología donde se realza la capacidad de dar a luz y alimento, véase: James Mellart, *The Neolithic of the Near East*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975. En este sentido Riane Eisler, siguiendo los estudios de Marija Gimbutas señala defiende la misma hipótesis en Riane Eisler, *El cáliz y la espada: la mujer como fuerza en la historia* (1997), Mexico, Pax Mexico, 2005.

¹⁸⁶Ekram Hamú Haddú, *Los izran: expresión poética y símbolo de la mujer rifeña*, Granada, Granada Lingüística, 2002.

¹⁸⁷Sobre Safo y sus coetáneas Praxila de Sición, Erina de Telos, Nósida de Lócride, Mero de Bizancio y Ánite de Tegea. véase: Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (ed.), *Safo y sus discípulas. Poemas*, Madrid, Ediciones del Oriente y el mediterráneo, 2009.

Al-Hayy Al Rukuni, Sor Juana Inés, Emily Dickinson, Clara Janés y Juana Castro:

«Soy Enheduanna, la sacerdotisa de Nanna (...) / Reina de todos los poderes otorgados, / como la luz no oculta tras un velo, / vestida de resplandor, oh infalible, cielo y tierra son tus ropajes.»¹⁸⁸

El deseo de creación incansable de esta poeta, traductora y ensayista está unido a una labor de traducción fundamental que lleva a cabo en la colección editorial que dirige y en la que ha recuperado la escritura femenina de las mujeres de oriente tan denostadas en la actualidad y a las que de forma recurrente se cubre, velo sobre velo con interpretaciones de miseria y pobreza simbólica.

La erudición de sus escritos unida al sentido de libertad femenina que este trabajo defiende hace que en la lectura de cualquiera de sus trabajos encontremos sentidos de excelencia para nombrar a las mujeres creadoras de todos los tiempos y culturas. Cuando le preguntan sobre su próximo trabajo, Clara Janés responde:

«Bueno, yo no dejo de indagar, de investigar. Soy madrina de una asociación de estudiosas francesas que cada año hacen un congreso solamente sobre la literatura y la mujer y siempre aparecen cosas nuevas. Desde que acabé de escribir el libro no he dejado de recopilar novedades. Si el libro se tradujese al italiano, por ejemplo, haría un añadido muy bonito porque he encontrado algo muy interesante. Son asuntos que no acaban porque la inquietud está viva y te impulsa a seguir adelante.»¹⁸⁹

¹⁸⁸Clara Janés, *Guardar la casa y cerrar la boca*, *Op.cit.* 21.

¹⁸⁹Disponible en: <https://lecturassumergidas.com/2015/03/27/clara-janes-la-historia-de-la-literatura-esta-llena-de-mujeres-combativas/>

1.2 LAS POETAS Y LAS ANTOLOGÍAS. ESPINAS ENTRE ROSAS Y ROSAS ENTRE ESPINAS.

Cuando en el año 1954, Carmen Conde (1907-1996) publica la antología *Poesía femenina española viviente*¹⁹⁰ no está presentando la primera antología de poemas escritos sólo por mujeres, aunque sí, se está presentando ella misma como la primera antóloga de poesía en España.

Lo hacía una mujer y poeta excelsa. La vastedad de su obra escrita –prosa, poesía y crítica literaria desborda cualquier intento de aproximación superficial. A la edición de aquella antología mítica, siguieron otras antologías con las que Carmen Conde inaugura ya un primer intento de periodización de la historia literaria femenina y trae al fenómeno de las antologías de poesía un corte que interesa: el de la diferencia sexual. La acción de Carmen Conde, se inscribe en uno de los momentos más interesantes de la historia poética española, en palabras de esa otra poeta y antóloga –amiga de Carmen Conde y colaboradora suya en uno de estos trabajos– que es Angelina Gatell (1926-2017).

Sus trabajos como antóloga en *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid, Arquero, 1954; *Once grandes poetisas americanohispanas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967; *Poesía femenina española: (1939-1950)*, Barcelona, Bruguera, 1967; *Poesía femenina española: (1950-1960)*, Barcelona, Bruguera, 1971 y otras antologías mixtas en las que la poeta incluye a mujeres muestran cómo la postguerra fue también un momento en el que «las poetisas de la generación del 50 ejercen su magisterio y su derecho a expresarse literariamente, poéticamente»¹⁹¹. Son palabras de Angelina Gatell que ha señalado la renovación del discurso poético promovida por las mujeres de su generación que traen a la poesía, junto con la originalidad de la propia experiencia sexuada, un diálogo con lo universal que caracteriza el discurso poético femenino en la inmediata postguerra.

Las antologías de Carmen Conde y la antología excelsa de Angelina Gatell, publicada en el año 2006, me permiten introducir y aproximarme a este fenómeno editorial que se hace eco, sólo eco, del impacto de la revolución femenina del siglo XX.

¹⁹⁰Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, Madrid, Arquero, 1954.

¹⁹¹Angelina Gatell, *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, introducción, selección y notas de Angelina Gatell, Madrid, Bartleby, 2006, 70.

Entre los años treinta¹⁹² y noventa del siglo XX, siguiendo las huellas de otras experiencias poéticas femeninas, la poesía española eclosiona en una primavera feraz en la que las mujeres son protagonistas. Sigo en este sentido a Angelina Gatell: la poesía femenina no eclosiona en los años ochenta, como tantas veces se ha dicho y se sigue repitiendo en un intento consciente o no, no lo sé, de borrar genealogía cultural femenina. El estudio de Angelina Gatell además de ser erudito y cuidado recoge el impacto de dicha revolución femenina y enseña la importancia de nombrar y significar libremente a las poetisas y a sus creaciones.

En las últimas décadas, en el último año 2016¹⁹³, el número de antologías de poesía femenina ha aumentado considerablemente y más allá del fenómeno editorial pienso que las antologías femeninas entrañan una maraña que interesa y que recoge siempre los mismos nudos, que afloran de manera recurrente, en la mayoría de los prólogos que acompañan dichas antologías cuando estos eluden no sólo la revolución femenina, sino las aportaciones de la crítica literaria feminista.

Al hilo de la nota de Angelina Gatell –la poesía femenina no empieza en los años ochenta– resulta cuando menos paradójico el juego simbólico en el que se mueven algunos prólogos y trabajos críticos en los que las poetisas y las generaciones se presentan aisladas de tradición, es decir, sin vínculo con la tradición femenina. Tradición que no se nombra –no se nombra si quiera la hipótesis de continuidad histórica de la escritura femenina mostrada por la historiografía feminista – mientras que se recogen los nombres de algunas poetisas como excepciones –ya se sabe, trampa de la excepcionalidad femenina– creada por el propio sistema social y literario.

Como ya he señalado, cuando los prólogos adolecen de una perspectiva femenina o feminista repiten las viejas formulaciones, en términos parecidos, acerca de las mujeres y la escritura femenina creando confusión y sin dar nunca una respuesta sensata. Esta apreciación, la ha señalado también la poeta y antóloga María Rosal¹⁹⁴ para la que también se trata de un rasgo común y preocupante de estos preliminares.

¹⁹²Véase el «Estudio introductorio» en Angelina Gatell, *Mujer que soy...*, *Op.cit.* 3-79.

¹⁹³Ana Merino y Raquel Lanseros, *Poesía soy yo*, Madrid, Visor, 2016 y Marta López Vilar, *Tras(lúcidas) Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, Madrid, Bartleby, 2016; Rosa García Rayego y Marisol Sánchez Gómez, *20 con 20. Diálogos con poetisas españolas actuales*, Madrid, Huerga y Fierro, 2016.

¹⁹⁴María Rosal, *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*, Sevilla, Renacimiento, 2006. Para una síntesis de este trabajo, su enfoque temático e histórico y su importancia, véase: Anne Pasero, *Review of Maria Rosal's ¿Qué cantan las poetisas españolas de ahora?: Poesía y poética*, disponible en: http://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=span_fac

Pienso que la cuestión no es tanto la segregación de la poesía femenina o la difícil inclusión de las poetisas en un canon –que, en mi opinión, como ya he señalado, ni necesita a las mujeres ni las quiere, basta hojear las noticias– sino la poca repercusión que parecen haber tenido los estudios literarios feministas en el modelo crítico vigente¹⁹⁵. Incomprensible, si atendemos a la necesidad de una mirada otra y desenfocada de las nociones habituales, de las etiquetas y análisis de la crítica tradicional que, de manera general, neutraliza y hace inaudible la escritura femenina.

De otro lado, destaca también la miseria simbólica con la que inevitablemente se presentan muchos de estos trabajos y que pienso es consecuencia de esa falta de mirada feminista. La miseria se expresa en sentidos reiterativos de olvido¹⁹⁶ y silencio femenino, en vez de olvido y silencio cultural. Verbos como «ningunear», «denigrar» o «borrar» recorren estos prólogos cuyos sentidos resultan en muchas ocasiones nefastos, pues restan potencia al sujeto creador femenino que se supone se busca «redimir».

Pienso que es grave. La revisión de la retórica de muchos estudios y prólogos muestra cómo en ellos se recurre constantemente a tópicos y a cuestiones superadas y revisadas por la crítica feminista desde hace más de veinte años. Así, como advertía Lola Luna¹⁹⁷, una recuperación acrítica¹⁹⁸ de la historiografía literaria femenina puede terminar reproduciendo, en gran medida, las hipótesis sobre las mujeres transmitidas por la historiografía tradicional, tal y como viene sucediendo. Esta crítica señaló cómo en los prólogos femeninos renacentistas¹⁹⁹ las escritoras emplean una estructura lógico argumentativa que se repite y que expongo con brevedad:

1. El sujeto de la enunciación (la autora) teme que el enunciado (su obra) no sea considerada suya, es decir, que se cuestione su autoría o, que esta no sea considerada de valor al ser confundida con el sujeto que enuncia: sujeto-mujer-inferior = enunciado/discurso-femenino=inferior).

¹⁹⁵Nieves Muriel, *Feminismo. Sobre el Teoría literaria feminista de Toril Moi*, «Letra clara», nº 14-15, Monográfico de mujeres, febrero, 2004, 56.

¹⁹⁶Ángela Olalla Real ha hablado también de «olvido ideológico» y la consecuente construcción del canon y el corpus de la historia literaria a partir de ese olvido. Ángela Olalla, *Bajo el signo...*, *Op.cit.*, 14.

¹⁹⁷Lola Luna, *Leyendo como una mujer ...*, *Op.cit.*, 71.

¹⁹⁸También Toril Moi ha señalado como la segregación por otra parte habitual todavía y necesaria en los estudios literarios, no tiene sentido sin embargo si no va acompañada de una teleología o finalidad política. Sobre esta cuestión, véase entre otras: Toril Moi, *Teoría Literaria feminista ...*, *Op.cit.*, 73.

¹⁹⁹Lola Luna, «Los prólogos femeninos renacentistas», *Leyendo como una mujer ...*, *Op.cit.*, 48.

2. Durante el Renacimiento, el temor hacía desarrollar al sujeto (la autora) una *inventio* para su prólogo-exordio en la que esta se oponía a la *doxa* mediante recursos retóricos. Los argumentos solían ser entimemas.
3. Finalmente, y aunque la diferencia femenina conforma en el Renacimiento un sujeto flaco, este es tan ingenioso, que la inspiración divina le visita con frecuencia produciendo igualdad en valor y superioridad intelectual.

Pienso que en la actualidad, la mayoría de los prólogos desarrollan una especie de *consolatio* que bien podría considerarse un nuevo género literario y que redundaría en términos de pobreza simbólica con especial ahinco, ya dando casi igual –triunfo del fraude de la igualdad– que quien escriba sea mujer u hombre. Hoy, en el siglo XXI, bajo el fraude de la igualdad, la diferencia sexual da miedo y el resultado se deja sentir en muchos prólogos actuales, a veces bajo un sujeto femenino crítico balbuceante o desarraigado, que desconoce la tradición de la crítica literaria feminista y que olvida, además, que la diferencia no es sólo el otro o lo otro, sino el valor de la asimetría en un mundo que pretende igualarlo todo. También olvidan en estos prólogos el espacio de intersección donde explorar nuevas posibilidades en la historia de las relaciones entre los géneros²⁰⁰.

Ellos, con muy buena intención y modales paternalista caen en las viejas hipótesis sobre las mujeres transmitidas por la historiografía tradicional mostrando un profundo desconocimiento de lo que antologan.

Ellas, parecen sentirse todavía en la obligación por consenso de tener que justificar las razones que les llevan a elaborar una antología dedicada exclusivamente a mujeres poetas. Nunca se vio nada igual en las antologías que sólo recogen poesía escrita por hombres, que son muchas. Las justificaciones parecen ser necesarias ya que, como siempre se recuerda, este tipo de proyectos editoriales provoca reticencias y no pocas suspicacias. De esta situación nace un campo editorial dedicado exclusivamente a la poesía femenina, algo que ciertamente genera disensos y controvertidos debates, entre otras cuestiones, por un error de epistemología, como mostraré más adelante.

²⁰⁰ *Ibidem*, 72.

1.2.1 «Esta cuenta es distinta.»²⁰¹ Breve historiografía de las antologías femeninas.

Como ha señalado Clara Janés en su estudio, *Las primeras poetisas en lengua castellana* (1984), existen compilaciones de poetisas en diversas obras generales desde los siglos XV, XVI y XVII²⁰² que muestran la importancia de la escritura femenina junto a celebraciones, festejos y certámenes poéticos que muestran la atención de sus coetáneos²⁰³. Treinta años después de la primera versión de ese estudio, la segunda versión ha sido actualizada y ampliada por la académica en el año 2016 en la que Clara Janés mantiene la hipótesis de una escritura femenina anterior al Renacimiento:

«La mujer escribía desde el momento en que se pasó del empleo del latín al romance. (...) Es muy importante el legado antiguo que se conserva en la Biblioteca Nacional y, respecto a la escritura femenina, permite constatar que las mujeres no se limitaban a la poesía o la novela, sino que saltaban a otros campos como la traducción y el teatro.»²⁰⁴

Ya en la *Bibliotheca* de Nicolas Antonio (1677) encontramos 52 escritoras que este incluye en su apéndice *Gynaecio Hispanae Minervae* mostrando la existencia de un grupo de escritoras que traspasan el límite de la excepcionalidad individual para constituirse como grupo²⁰⁵. Desde entonces hasta ahora, las antologías femeninas han servido como ya he señalado para elaborar intentos de periodización de la escritura femenina, pero también para llevar a cabo una crítica cuantitativa tan ardua como penosa²⁰⁶ con la que mostrar el silencio cultural impuesto

²⁰¹ M^a Victoria Atencia, *Ex libris*, Madrid, Visor, 1996, 23.

²⁰² También sobre la poesía femenina de los últimos seis siglos, véase el estudio: Itz'ar Lopez Guil; Cristina Yeregui; Rita Catrina Imboden, *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna, Peter Lang AG, 2007. Se trata de un trabajo que recoge un amplio corpus de poemas junto a la pluralidad de enfoques metodológicos en el análisis de los textos poéticos.

²⁰³ Sobre Lope de Vega y otros autores en los homenajes a escritoras, véase: Clara Janés, *Las primeras poetisas en lengua castellana...*, *Op.cit.*, 10-13.

²⁰⁴ *Ibidem*, 10.

²⁰⁵ Véase: Lola Luna, *Leyendo como una mujer...*, *Op.cit.*, 75.

²⁰⁶ Un trabajo que en mi experiencia tuvo que ver con las tareas de los cuentos de hadas, cuando las protagonistas son mujeres, tareas siempre vinculadas al trabajo histórico femenino –cribar, trillar, limpiar– y que sería un error leer en clave sexista. Las tareas de los cuentos de hadas que realizan las protagonistas –separar lentejas de cenizas, tejer siete camisas con esparto– son trabajos que no hay que interpretar al pie de la letra, arduos y cansados, son alegorías de los rituales de iniciación más antiguos que los cuentos de todas las culturas custodian. Véase: Marie Louise Von Franz, *Símbolos de Redención en los cuentos de hadas*, Madrid, Luciérnaga, 2002.

a las voces de las mujeres, ya no sólo en la historia, sino en el siglo XX.

Cada época, cada siglo dependiendo de la evolución política y cultural de cada país oculta la presencia femenina en las letras y aunque, como ha mostrado la investigación feminista, muchas escritoras hayan gozado de prestigio y reconocimiento en su época, el velo de la historiografía literaria es tan pesado que no permite que todas ellas pasen al siglo siguiente.

Recojo a continuación algunos datos de esa crítica literaria cuantitativa recogida en algunos estudios de poesía que hoy son fundamentales para entender cualquier aproximación sobre el silencio cultural impuesto sobre las mujeres. De entre todos, el estudio de María Rosal, *Con voz propia* (2006) resulta clarificador, además de ser un trabajo importante para la transformación social gracias a su enfoque didáctico pensado para remediar dicho silencio cultural en las aulas de los institutos. También en el año 2006, la poeta y crítica Angelina Gatell recoge en su estudio preliminar²⁰⁷ una tabla con información sobre la presencia de las mujeres en obras recopilatorias de la literatura del siglo XVIII. Se trata como ya he señalado de un trabajo fundacional con el que Angelina Gatell no sólo inscribe la poesía femenina de su generación en la historia literaria del siglo XX sino que además rastrea la hipótesis de continuidad de una escritura femenina en la historia. En el siglo XVIII, según los datos recogidos por esta, de cuatro obras recopilatorias²⁰⁸ tan sólo en dos de ellas, aparecen mujeres. La poeta, traductora y escritora ya considerada feminista en su momento Margarita Hickney (1753-1793) en la primera y María Gertrudis Hore (1742-1801), en la segunda.

Pero según Angelina Gatell, el siglo XVIII queda representado precisamente por las otras dos obras publicadas en ese siglo consideradas imprescindibles para el estudio de la poesía española²⁰⁹: *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, a cargo de Juan José López Sedano y publicada entre 1768 y 1778 y *Colección de poetas castellanos* de Ramón Fernández, publicada entre 1786-1797. La primera de ellas está formada por 9 volúmenes y la segunda por 20. En ninguna de ellas, como señala Angelina Gatell, aparecen autoras aunque en siglos anteriores, como señala Clara Janés, las antologías que

²⁰⁷ Angelina Gatell, *Mujer que soy...*, *Op.cit.*, 46.

²⁰⁸ Las obras consultadas son Sainz de Robles (1964); Valbuena Prat (1968); Polt (1986); Reyes (1993). De esta última obra, no existen referencias, aunque sí de la obra de Federico Sainz Robles titulada *Historia y antología de la poesía española*, editada también por Aguilar en 1967 y que recoge la obra poética desde el siglo XV al XX.

²⁰⁹ Sobre la evolución del la poesía en el siglo XVIII véase también, Emilio Palacios Fernández disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

recogen la lírica española abarcando un panorama temporal que se inicia en el siglo XV destacan la presencia femenina. El nombre de Florencia de Pinar destaca con frecuencia y en los Siglos de Oro los nombres de otras 32 poetas²¹⁰ aparecen de forma recurrente.

En el siglo XIX, la mayoría de estas poetas están presentes en las dos antologías más importantes y en la más antigua –la de Adolfo de Castro publicada en 1857– este recoge a 13 mujeres, el mayor número de todas. Las poetas son presentadas en un apartado específico titulado «De varias poetisas», que ocupa 4 páginas de las 600 que tiene el segundo tomo. Pero también en este siglo el silencio cultural habla por sí solo.

En cinco antologías²¹¹, al igual que en el volumen de Adolfo de Castro, la presencia de las poetas se recoge en la antología de Ricardo Navas Ruiz, *Poesía española vol. 6. El siglo XIX*. De un apartado dedicado a la «poesía femenina» aparecen 13 nombres de las 37 poetas que encontramos entre los cinco títulos. En total, en estas obras, hay recogidos 487 poetas.

Para Vanesa Ravira Jiménez²¹², se trata de un siglo de fuerte carácter misógino que, en el caso español, parece presentar rasgos propios, según la mirada de España que ofrecen artículos de la época. En un libro titulado *Escritoras españolas contemporáneas* del año 1880, sin autoría ni firma, leemos:

«La animosidad que hay contra las escritoras existe sólo en España», mientras que en otros países europeos, como Francia, Inglaterra o Italia, las mujeres que se dedican a la literatura son elogiadas y respetadas. Quienquiera que escribiese la introducción arremete contra aquellos que no se casarían con una escritora y sí con una mujer que se dedicase a la

²¹⁰32 mujeres frente a un total de 675 poetas recogidos en las seis antologías consultadas: Pérez de Guzmán (1891); Rivers (1993); Jauralde Pou (1999); Mostaza Rodríguez (1982); Castro (1857); Molina Huete (2005).

²¹¹Manuel Josef Quintana (1807), *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid: Gómez Fuentenebro y Compañía, 3 vols. [2ª ed. 1828-1830]; Juan Nicolas Böhl de Faber (1821-1825), *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo: Librería de Federico Perthes; Juan Pérez de Guzmán (1891): *La rosa. Manojos de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos*, Madrid, Impr. de M. Trillo; Walter A. Dobrian, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1988; Ricardo Navas Ruiz, *Poesía española 6, El siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2000.

²¹²Vanesa Ravira Jiménez, *Al hilo de tus palabras. Textos en diálogo de mujeres poetas. De Al-Ándalus a la España del siglo XXI*. Trabajo de fin de Master en Gestión del Patrimonio lingüístico y literario español 2009/2010 Dir. de Dra. M^a Belén Molina Huete disponible en: http://literanza-es.weebly.com/uploads/9/8/5/4/9854211/al_hilo_de_tus_palabras_estudio_sobre_las_antologas_de_poesa_escrita_p_or_mujeres.pdf

pintura o a la música, «como si no fuera tan digna de aprecio la que se dedica a la literatura cual la que cultiva cualquiera de las bellas artes».²¹³

Pero será a finales de siglo XX, en el año 1993, cuando Cecilia Dreymüller recoja por primera vez el número de mujeres presentes en las antologías poéticas mostrando los datos relativos a la presencia femenina en cuanto a la cantidad y el desconocimiento de la poesía femenina. Esta crítica realiza un sondeo sobre 100 antologías publicadas entre los años 1939 y 1989 dando su trabajo como resultado un porcentaje medio de participación femenina: 13,82 % señalando que en los años de la transición el porcentaje de poetisas incluidas en las antologías se duplica al de los años del franquismo pasando a un 19,3% frente al 8,3%. Para esta crítica, a pesar del evidente aumento, las cifras no corresponden con la realidad de la escritura y la poesía femenina:

«A pesar de comprobar en las antologías de los años 80 una mayor acogida de autores femeninos, tampoco correspondía plenamente a la realidad literaria (...) El porcentaje de poetisas antologadas se queda por debajo del nivel cuantitativo de su actividad literaria real.»²¹⁴

En los primeros cuarenta años del pasado siglo –de 1900 a 1939– la consulta de cuatro antologías²¹⁵, tres de ellas específicas de la Generación del 27, muestra como sólo se recoge el nombre de dos poetisas en una de ellas: la famosa antología de Gerardo Diego y de los 109 poetisas en los cuatro volúmenes, sólo 7 son mujeres.

Ya en el siglo XXI, María Rosal²¹⁶ ha realizado un trabajo excelso y laborioso en el que recoge las cifras de mujeres que aparecen en las antologías de poesía publicadas en diferentes

²¹³ *Escritoras españolas contemporáneas* (1880), Madrid, Biblioteca Universal, 5.

²¹⁴ Cecilia Dreymüller, «La presencia de la mujer en las antologías poéticas», Zurgai. Mujeres poetisas, 20-22. Disponible en: <http://www.zurgai.com/Articulos.asp?IdRevista=56>

²¹⁵ Invitada por la profesora Ángela Olalla, realicé esta incursión junto a la amiga y compañera de origen chino, Flora que ha realizado una tesis comparativa sobre las escritoras chinas coetáneas a las escritoras de la Generación del 27. Las antologías que revisamos fueron: Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea: (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1962; Ángel González, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Visor, 2005; Víctor García de la Concha, *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Espasa, 2007; Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor, 2007.

²¹⁶ En su estudio, María Rosal se centra en las antologías más significativas y, especialmente, en aquellas que presentan la intención de mostrar el panorama poético de la poesía española, incluyendo en algunos casos, poesía hispanoamericana. Según María Rosal, el porcentaje de antologías publicadas entre 1975 y 2005 en las que no hay presencia de la obra de las poetisas asciende al 90 %. María Rosal, *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2006, 115-119 y 120-134.

épocas y ha publicado un estudio sobre las antologías aparecidas entre 1970 y 2005. La poeta señala en su estudio que el número²¹⁷ de mujeres es mucho menor que el de hombres²¹⁸. Del año 2003 al 2010, los datos relativos a los siete últimos años de la primera década de este siglo muestran que de 569 nombres, 100 son de mujeres. Mi propia consulta de seis antologías²¹⁹ de poetas tanto españolas como hispanoamericanas –e incluso en una de ellas²²⁰, también portuguesas– confirma estos datos.

Pasadas tres décadas desde la proliferación de las antologías de mujeres, hoy se sigue denunciando que las autoras no encuentran su lugar en las antologías. En la introducción, de la *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*²²¹ (1989) Ana Navarro señala que la ausencia de mujeres en los manuales de Literatura puede llevar a dudar «de la existencia de manifestaciones literarias o artísticas de la mujer en determinadas épocas, en incluso de su potencialidad intelectual y creadora.»²²²

²¹⁷Según los datos ofrecidos en su tesis doctoral, en 6 de las antologías publicadas en la década de los setenta, encontramos un total de 80 poetas, entre los cuales hay 79 hombres y 1 mujer. Esto supone un 1,25% de mujeres frente a un 98,75% de hombres. La mujer antologada es Ana María Moix, en *Nueve novísimos poetas españoles*, editada por José María Castellet en 1970. En la década de los ochenta, las cifras aumentan a ambos lados. Las antologías seleccionadas son 9 y en ellas encontramos un total de 97 poetas: 11 mujeres y 86 hombres. La presencia femenina ha aumentado en esta década hasta un 11,34% frente a un 88,65% de presencia masculina. Sólo hay una antología que no presente a ninguna mujer, *Las voces y los ecos*, de José Luis García Martín, publicada en 1980. De entre las poetas seleccionadas, únicamente encontramos a Julia Castillo en dos antologías. En la década de los noventa los números se disparan. Las antologías publicadas ascienden a 28 y en ellas encontramos a 858 poetas: 134 mujeres y 724 hombres. A pesar del aumento del número de poetas en estos años, los porcentajes son similares a los de la década anterior con un 15,61% de presencia femenina y un 84,38% de masculina. Finalmente, en los primeros años del segundo milenio, concretamente hasta el año 2003, son 3 las antologías estudiadas y en ellas, de los 62 nombres, 14 son mujeres y 48 hombres. Estas cifras suponen un 22,58% de mujeres y un 77,41% de hombres. Señalo que en el último cotejo, según los datos de María Rosal son 13 poetas, pero en la antología, *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid: Hiperión, 2003, de la que ella anota 5 poetas (Ariadna G. García, Carmen Jodra, Vanesa Pérez- Sauquillo, Elena Medel y Esther Giménez) hay 6, ya que Miriam Reyes también aparece.

²¹⁸Vanessa Ravira Jiménez ha señalado que María Rosal a la hora de presentar estos datos no tiene en cuenta, o al menos no lo presenta en su estudio, la relación entre estas cifras y el número real de publicaciones hechas por hombres y por mujeres, ya que esta sería la única manera de comprobar con datos si la presencia se corresponde con la realidad. Si se trata de medir con números, entendemos que la única manera de saber si la presencia es la justa o no, sería comparando el número total de autoras que aparecen en las antologías con el número de mujeres que publican. Vanessa Ravira Jiménez, *Al hilo de tus palabras...*, *Op.cit.*, 2009.

²¹⁹Marta Palenque, *La Corte de los Poetas: florilegios de rimas modernas*, Sevilla, Renacimiento, 2009; Andrés Sánchez Robayna, J. Ángel Valente, Blanca Varela y Eduardo Milán, *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Madrid, Círculo de Lectores, 2002; Rafael Morales Barba, *Última poesía española (1990-2005): antología*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2006; Amalia Iglesias, *Poetas en blanco y negro contemporáneos*, [prólogo de Fernando Rodríguez de la Fuente], Madrid, Abada, 2006; Alejandro Krawietz y Francisco León, *La otra joven poesía española*, Montblanc (Tarragona), Igitur, 2003; José Paulino, *Antología de la poesía española del siglo XX: (1900-1980)*, Madrid, Castalia, 2003.

²²⁰Amalia Iglesias, *Poetas en blanco y negro contemporáneos*, [prólogo de Fernando Rodríguez de la Fuente], Madrid, Abada, 2006.

²²¹Ana Navarro, *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1989.

²²²*Ibidem*, 8.

Como ya he mostrado, un recorrido por estas antologías supuestamente universales permite ver con claridad que la presencia de la obra de las mujeres es menor de manera cuantitativa, tal y como se señala en muchas de las antologías de mujeres, en comparación con la presencia de los hombres. Para Ana Caballé:

«A finales de siglo, las escritoras españolas necesitan todavía antologías específicas de poesía, narrativa, teatro porque apenas aparecen en las antologías masculinas, y el pequeño lugar que ocupan en las historias masculinas de la literatura lo tienen que defender día a día, de forma que suelen desaparecer de ellas después de su muerte, como lleva pasando desde el siglo XV.»²²³

²²³Ana Caballé (dir.), *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres I; Contando estrellas. La vida escrita por las mujeres II; La pluma como espada. La vida escrita por las mujeres III y Por mi alma os digo. La vida escrita por las mujeres IV* todos ellos publicados en Barcelona, Lumen, 2004. Véase: Ana Caballé, *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres I*, 14.

1.2.2 «La buena poesía no es ni femenina ni masculina.» Preguntas muertas y azucarillos.

Quien se acerque a una antología de poesía femenina tendrá que dar por hecho el encuentro con la retahíla de justificaciones que acompaña a estos proyectos editoriales amplificando en mi opinión reticencias, suspicacias en incluso disensos entre las propias poetas.

Para algunas creadoras, también para algunas estudiosas, la crítica tradicional ha intentado remediar la situación de la invisibilidad femenina generando un sistema de publicación que convive en paralelo al de las antologías. Para Juan Senís Fernández:

«En la España actual, la publicación regular de antologías de poesía femenina ha dado lugar a la creación y al afianzamiento de un sistema literario particular que cuenta con sus propios cauces de difusión y de desarrollo. Y ha creado, además, una tensión entre dos sistemas diferentes (y no siempre separados): un sistema general, compuesto por aquellos poetas (hombres y mujeres) que figuran en las antologías poéticas generales o mixtas; y un sistema femenino, integrado por las poetas que aparecen en las antologías poéticas femeninas. Estos dos sistemas no son paralelos. Lo serían si no convergieran jamás, pero no es así. Es decir, no son ámbitos totalmente separados y ajenos, sino que llegan a converger y se ven unidos por intersecciones. Estas intersecciones tienen lugar cuando alguna poeta incluida en antologías femeninas aparece en una antología general. No ocurre esto muchas veces, como hemos visto, pero sí en alguna ocasión, y desde el instante en que esto sucede no se puede decir que estemos ante dos ámbitos paralelos, sino más bien ante dos dominios independientes pero ocasionalmente convergentes. No todo lo convergentes que cabría desear (porque no son muchas las mujeres que aparecen en las antologías generales), pero convergentes al fin y al cabo.»²²⁴

Pienso que no es la existencia de estos «dos ámbitos» relacionados e independientes lo que genera malestar, sino el hecho de que que la «separación» no se remedia y siga expresándose en términos de olvido e injusticia. La historia literaria femenina es la historia literaria. Pero faltan medidas que hagan llegar a la crítica este sentido: el de una crítica feminista que ha contribuido en la focalización y el estudio de un sujeto específico que son las mujeres, marcado ciertamente

²²⁴Juan Senís Fernández, «Canon a la contra y antologías en la última poesía escrita por mujeres», Clarín, nº 52, 2004, 10-14.

por un «silencio cultural», pero al que esta misma crítica ha confrontado mostrando la producción femenina en la historia. Pero, además, entre los disensos y los malentendidos sucede que al hablar de las antologías femeninas se incurre muchas veces en una confusión grave: La de la segregación histórica y la práctica feminista del separatismo²²⁵ que no son lo mismo ni deben entenderse a modo de dialéctica.

Cecilia Dreymüller ha señalado que en el panorama actual de las antologías de poesía en España se puede hablar de dos mercados: el mercado de las antologías «a secas» o antologías generales y el mercado de las antologías de poesía escrita por mujeres. Las antologías dedicadas a la obra poética de las mujeres muestran para esta crítica la «marginación» y la «ghetoización» como dinámica actual a la hora de configurar dichas selecciones. En palabras de Cecilia Dreymüller:

«Para las mujeres [las antologías] 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 poetisas 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. Se trata en realidad de las dos caras opuestas de la misma moneda.»²²⁶

Olvida Cecilia Dreymüller que más allá de «las dos caras opuestas» hay pasajes que no debemos rellenar con tierra. Lo que para ella es «ghetoización» en un sentido negativo, para otras puede ser una fuente de libertad. A lo largo de la historia, esto ha tenido consecuencias que interesan mostrando que entre lo simbólico y lo social hay pasajes que las poetisas –de ahora y de siempre– nos señalan. Pienso que hay que cuidarse y no confundir ciertas prácticas políticas y también las interpretaciones que se hacen sobre estas cuando no dan cuenta de la vivencia de las propias mujeres que la practican.

Por citar un ejemplo que contrarresta la lectura de posición de Cecilia Dreymüller, pienso en la antología de poesía de Meri Torras titulada *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*²²⁷. Esta antología, cuyos criterios radicales y aventureros, se hacen eco

²²⁵También sobre esta cuestión: Jane Tood, *Feminist literary Histori*, Cambridge, Polity Press, 1988.

²²⁶Cecilia Dreymüller, «La presencia de la mujer en las antologías poéticas», Zurgai. *Mujeres poetas*, 20- 22. Disponible en: <http://www.zurgai.com/Articulos.asp?IdRevista=56>

²²⁷ Meri Torras, *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*, Madrid, Castalia, 2009.

de las propuestas de algunas teóricas del postfeminismo como Teresa de Lauretis o Judith Butler muestra con celebración el encuentro de poemas y voces mujeres.

Sin quejas, ni victimización, la contundencia de este prólogo celebra lo que trae y muestra el sentido político que Meri Torras da a su trabajo más allá de la retórica habitual trayendo además genealogía: desde Teresa de Jesús a María Zambrano, junto con la reflexión y la propuesta común de escribir y pensar las representaciones de los cuerpos, cuyo significado no acaba nunca como demuestra esta antología.

Aunque también es justo que antólogas y poetas se preocupen por la cuestión del canon que pienso es la cuestión que se oculta detrás de tanto disenso, de tanta confusión y malestar femenino. Noni Benegas²²⁸ ha señalado cómo el hecho de la poca presencia femenina en las antologías generales, sumada al hecho de que las poetas seleccionadas siempre son diferentes, produce que ninguna de ellas llega a establecerse en el inconsciente colectivo, además, de crear confusión ante la variedad de nombres y la falta de permanencia de las mismas. Aunque pienso que la «poca presencia» no es la causa de que las autoras no lleguen a canonizarse, sino más bien una consecuencia del funcionamiento del mismo canon. Una lectora crítica, un lector cualquiera, se preguntará:

«¿Por qué las escritoras se presentan como excepción a una norma?
¿cuál es el porqué de la invisibilidad de las mujeres en la Historia?
¿Nunca llegaron a adquirir el pensamiento simbólico esencial para la literatura? ¿O fueron silenciadas y eliminadas de la escritura de la Historia?»²²⁹

Son preguntas formuladas hace más de veinte años. Las respuestas que se dieron configuraron una hipótesis de continuidad histórica, no me refiero a una historia paralela de la literatura, sino al deseo de traer la escritura femenina a la literatura. Desde entonces, el trabajo de investigación y recuperación ha ido alzando preciosas cartografías que hoy sostienen algunas antologías femeninas más allá del canon.

Del pensamiento feminista he aprendido que a una pregunta la mueve la necesidad;

²²⁸Noni Benegas, «Cuando ellas toman la palabra», Entrevista de Ana Nuño, *Quimera*, marzo, nº 167, 1998, 8-14, marzo. Véase también, José M^a Balcells, *Ilimitada voz: antología de poetas españolas 1940- 2002*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2002, 17.

²²⁹Lola Luna, *Leyendo como una mujer ...*, *Op.cit.*, 129.

también he aprendido la importancia política de lanzar buenas preguntas que, como golpes de aire, abran puertas y ventanas. A la reiterada: ¿Por qué las mujeres no están en las antologías generales? Propongo. ¿Deberíamos estar? ¿Para qué? ¿Nos importa? Parece una provocación mas no lo es. Es sólo un intento de salir del atolladero y el barrizal de las malas preguntas, porque cuando el carácter de una pregunta se vuelve recursivo –como sucede en la retórica manida de muchos de estos prólogos– las preguntas quedan convertidas en lo que llamo «preguntas fantasmas»²³⁰. Son preguntas que ya no se dejan responder porque ninguna respuesta les satisface dada la mala formulación de la misma. En este sentido, pienso que lo que interesa ya no es tanto la pregunta, si no el hecho del recurso vinculado a un modo de pensamiento excluyente y binario, que ignora otros pasajes en el pensar y en la experiencia femenina.

Entonces, ¿tienen las antologías femeninas repercusión en el canon? ¿Nos importa? Entremedias de estas y otras formulaciones, se amontonan por miles las frases más idiotas por consenso. Esas que algún día saldrán impresas en los azucarillos. Confíemos. No digo más:

«La buena poesía no es ni femenina ni masculina (...) poetas y poetisas deben ser lo mismo. Y su número debe depender de la calidad y no de la obligatoriedad por razones de sexo.»²³¹

²³⁰El entrecomillado es mío. Le ocurre a preguntas como «¿Me quieres?» o «¿Estoy guapa?». Sobre la condición de estas preguntas entendidas como enigmas, véase Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (1971), Barcelona, Anagrama, 1991.

²³¹Luis Antonio de Villena en María Rosal, *Con voz propia...*, *Op.cit.*, 152.

1.2.3 ¿Antologías generales? ¿Antologías femeninas? Más argumentos sobre la exclusión femenina del canon.

La cuestión del canon es una cuestión delicada. Antólogas y críticas –también algunos antólogos– han buscado en los posibles motivos que sostienen la exclusión femenina otras causas y argumentos en apariencia menos lógicas que puedan aclarar la situación de la escritura femenina en la literatura.

Acerca de la poesía del siglo XX, Sharon Keefe Ugalde²³² ha señalado cómo el hecho de ser mujer en época franquista y la llamada crisis de la subjetividad femenina –en la que participan las poetisas– ha podido influir en la sordera de la crítica literaria dando como resultado esa exclusión. Para esta crítica, la ausencia femenina canónica no se debe «a que ellas no canten sino más bien a que no se las escucha»²³³. Las consecuencias para Sharon Keefe son evidentes: sin resonancia crítica, las obras de las poetisas caen en el vacío.

También Noni Benegas²³⁴ ha señalado cómo a partir de los años 70 son muchas las poetisas que ganan premios²³⁵ importantes o quedan finalistas en los mismos, aunque no llegan a alcanzar la visibilidad de los poetas en España. Para la antóloga, además, la exclusión del canon alcanza no solamente a las últimas poetisas o de aquellas con obras menores, sino a aquellas consolidadas por una trayectoria:

«(...)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

²³²Véase: Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

²³³ Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta: las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión, 2001.

²³⁴Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, Madrid: Hiperión, 1997, 49.

²³⁵Señalo los premios Adonais e Hiperión otorgados a mujeres desde los años setenta: Pureza Canelo, *Lugar común*; 1974, Julia Castillo, *Urgencias de un río interior*; 1980, Blanca Andreu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*; 1984, Amalia Iglesias, *Un lugar para el fuego*; 1993: M^a Luisa Mora Alameda, *Busca y captura*; 1994, Ana Merino Norverto: *Preparativos para un viaje*; 1999, Irene Sánchez Carrón, *Escenas principales de un actor secundario*; 2007, Teresa Soto González, *Un poemario (Imitación de Wislawa)*. El premio Hiperión lo han obtenido desde su creación en 1986: Luisa Castro, *Los versos del eunuco*; 1998, Laura Campmany, *Travesía del olvido*; 1999, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*; 2000, Esther Giménez, *Mar de Paños*; 2001, Ariadna G. García, *Napalm*; 2005, Ana Isabel Conejo, *Atlas*. 2010, Laura Casielles, *Los idiomas comunes*. 2014, Paula Bozalongo, *Diciembre y nos besamos*, 2016. Estos datos en el trabajo de Vanessa Ravira Jiménez, *Al hilo de tus palabras...*, *Op.cit.*, 2009.

instrumentos fiables para contar la historia literaria de este periodo. Y cuando se las selecciona, apenas figura una o dos a lo sumo tres».²³⁶

En su estudio, María Rosal ha señalado como las explicaciones por parte de los creadores de las antologías de poesía sobre la ausencia femenina, son pocas, casi nunca claras y mucho menos rigurosas²³⁷. Y aunque hoy son pocos quienes se atreven a utilizar el viejo argumento de menor calidad, todo esto muestra el funcionamiento de un canon «elitista y exclusivista» que no se abre ante aquellas obras que no corresponden a las de un pensamiento monolítico y monoteísta en el que las mujeres ni piensan ni hablan.

La poeta Juana Castro reflexiona sobre la ausencia femenina del canon señalando el desajuste entre la realidad y las mediaciones que la simbolizan, un desajuste que responde al desorden simbólico en el que se fija lo femenino:

«Pero, si se analizan las listas de los libros más vendidos, las críticas aparecidas en suplementos literarios, los premios ganados y el número de autoras en comparación con el de autores, podemos comprobar que en cuanto a «presencia» estamos todavía en torno a un 20 % del total, aunque en la realidad y por observación sabemos que somos la mitad.»²³⁸

Al hilo de las palabras de Juana Castro, los datos de la Agencia Nacional del ISBN²³⁹

²³⁶Entrevista de José María Parreño a Noni Benegas, *Noni Benegas sobre poesía escrita por mujeres (Entrevista)*, «Revista de Occidente», 208, 1998, 77-91.

²³⁷«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». En María Rosal, *Con voz propia...*, *Op.cit.*, 143.

²³⁸Disponible en: http://www.tendencias21.net/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda_a20098.html

²³⁹En su trabajo Vanessa Ravira Jiménez señala que entre los libros publicados bajo la materia «poesía española», en los últimos cinco años las mujeres han publicado por encima del 20%. En la década anterior, la correspondiente a los años 90, la media de publicación fue del 19,72% frente al 17,17% de presencia femenina en las antologías. Para la obtención de estos datos, esta investigadora realizó una búsqueda aleatoria en la base de datos del ISBN. Dada la inmensidad de volúmenes publicados por año, centró su búsqueda en meses, a partir de la década de los ochenta. Señalo los datos de dos años completos: Enero de 2010: 134 libros publicados, 33 de mujeres (24,64%); Marzo de 2006: 169 libros, 39 de mujeres (23,07%); Noviembre de 2003: 141 libros, 26 de mujeres (18,43%); Mayo de 2000: 145 libros, 29 de mujeres (20%); Septiembre de 1996: 100 libros, 28 de mujeres (28%); Abril de 1993: 124 libros, 24 de mujeres (19,35%); Diciembre de 1990: 117 libros, 15 de mujeres (12,82%); Marzo de 1986: 58 libros, 14 de; Octubre de 1977: 68 libros, 5 de mujeres (7,35%); Junio de 1974: 29 libros, 3 de mujeres (10,34%); Año 1971: 144 libros, 17 de mujeres (11,80%); Año 1960: 11 libros, 2 de mujeres (18,18%).

recogen el elevado número de libros publicados por mujeres poetas y fuera de nuestro país también se han realizado estudios que señalan la importancia del «fenómeno literario» inaudito que supone el surgimiento de la poesía femenina española y la falta de atención crítica de las voces femeninas. Tal es el caso de la antología *Voci feminili della lirica spagnola*²⁴⁰ publicada en Bolonia en 1964, con un estudio crítico que la configura como la primera antología «seria» que aparece de la poesía escrita por mujeres en España.

Como ya he señalado, no quiero dejar de reconocer que la cuestión del canon es una cuestión delicada, para mí, cuando entran en juego la opinión y la experiencia personal de las poetas, pero como ya he señalado pienso que forma parte de un debate muerto y cerrado hace tiempo.

El canon literario, como el social patriarcal, se va transformando a su ritmo. He leído recientemente una noticia en *El País* titulada: «Las 30 personas más influyentes en el mundo de habla hispana del año 2016»²⁴¹ ¿Hace falta que les dé el dato de cuántas mujeres hay detrás de las treinta máscaras²⁴² que se citan? Lo social patriarcal va cambiando lentamente bajo unas leyes que en verdad no cuestionan la violencia de las leyes y los estados. Y por eso.

No hay más que ver los telediarios, el ejercicio continuo de la violencia de tantos hombres en tantos ámbitos de la vida para entender que la transformación del mundo por parte de las mujeres se mueve a otro ritmo que lo social patriarcal, que sigue jugando a ratos a hacer que no se entera. Por eso, pensar en la inclusión de las mujeres en la historia literaria con la misma naturalidad con la que aparecen los hombres formaría parte de un acto subversivo que, como ha señalado María Rosal, daría lugar a una nueva historia literaria.

En este sentido, lanzando propuestas que interesan María Rosal ha señalado que una manera de hacer que la presencia de las mujeres sea naturalizada es a través de la simbolización de genealogías femeninas, de modo, que las escritoras que vienen detrás tengan una tradición en la que apoyarse y conozcan la voz y el desarrollo del sujeto lírico femenino:

²⁴⁰ «El mérito de la antología de Colangeli, editada en Bolonia, reside no sólo en recoger las voces más importantes, sino en que abre perspectivas nuevas para evaluar esas obras. Pero no halla eco en España». María Romano Colangeli, *Voci feminili della lirica spagnola*, Bolonia, Patrón, 1964 en Noni Benegas, *Ellas tienen la palabra*, 23.

²⁴¹ «Las 30 personas más influyentes en el mundo de habla hispana del año 2016». Disponible en http://elpais.com/elpais/2016/12/06/media/1481045524_298699.html#comentarios

²⁴² Del lat. persóna 'máscara de actor', 'personaje teatral', 'personalidad', 'persona', este del etrusco *persu*, y este del gr. πρόσωπον *prósōpon*.

«(...) 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 (...) 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.»²⁴³

Sabe María Rosal de la importancia de la práctica política y es de agradecer.

El feminismo ha revisado y propuesto planos para la reforma de este viejo edificio apollado del saber y el conocimiento y a estas alturas este podría estar reformado y abierto. Si no lo está al ritmo que algunas autoras necesitan; que muchas profesoras y maestras denuncian escandalizadas con razón es porque olvidamos que los cambios, cuando se esperan desde lo social, tardan; tienen sus ritmos y retrocesos.

Iris M. Zavala ya señaló cómo la configuración y funcionamiento del canon afecta directamente a la exclusión de la literatura escrita por mujeres: El canon son «las reglas o las leyes o la norma autorizada» que connota una selección de autores/obras sobre todo escritas por hombres que pasarán a ser los clásicos, es decir, los libros que merecen preservarse.

Los críticos, las historias literarias, las ediciones de textos, las academias, las antologías, las reseñas y los premios, entre otras formas institucionalizadas, funcionan para Iris M. Zavala como «agentes que ayudan a formular el canon» y «ayudan a diseminar y reproducir la cultura.»²⁴⁴ Lo que esta y otras autoras feministas cuestionan es «la validez objetiva de tales juicios valorativos» para determinar qué autores/obras son las que deben perdurar y funcionar como representantes y configuradores de una cultura completa. Porque lo que se esconde tras el funcionamiento del canon es «la exclusión o el silencio de grupos humanos»²⁴⁵ que supondría, en este caso, la exclusión de las mujeres como grupo.

A partir de aquí recojo otras opiniones y argumentos en torno a las antologías femeninas y a si estas modifican el canon. Para la ya citada Cecilia Dreymüller las antologías constituyen algo parecido a una primera y provisional historia de la literatura, que estas suponen una ayuda

²⁴³María Rosal, *Con voz propia...*, *Op.cit.*, 313-314.

²⁴⁴Iris M. Zavala y Miriam Díaz -Diocaretz, *Breve historia feminista de la literatura española*, 65-66.

²⁴⁵*Ibidem*, 65.

en la formación y consagración de nuevas corrientes y tendencias poéticas, así como de nuevos grupos o generaciones²⁴⁶. Las antologías juegan, según esta crítica, «un importante papel en el lanzamiento de un poeta o de un colectivo» configurando o delimitando una generación, promocionando un grupo, una corriente o situando a una poeta dentro de alguno de ellos. También Belén Suárez Briones ha señalado:

«(...) La inclusión de las mujeres en la historia hace surgir preguntas que reestructuran el conjunto de las disciplinas (...) 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.»²⁴⁷

Para Marta Palenque:

«El relevante papel desempeñado por las antologías en la consolidación y difusión del canon literario las ha convertido en pilares básicos del estudio de la historia de la literatura. Parece evidente la interdependencia entre Canon, Historia de la Literatura y Antología; como escribe Alfonso Reyes, toda historia presupone una antología y al revés (...) Funcionan a manera de museos, permiten conocer el cambio del gusto y entrever las poéticas dominantes e incluso a los jefes de un momento; son depósitos textuales, archivos de épocas y tendencias, muestrarios de las líneas o campos de fuerza de una determinada cultura.»²⁴⁸

Como ha señalado, Ana Caballé la propia naturaleza del canon ha sido definida por la crítica feminista como excluyente:

«Existe una elitista concepción del canon cultural mundial que ha normalizado como modelo la cultura anglosajona masculina (Harold Bloom), y ha endurecido su postura en clara oposición a otras visiones

²⁴⁶Cecilia Dreytmüller, «El canon de las mujeres: a propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti» en Elsa López (Coord), *La poesía escrita por mujeres y el canon*, III Encuentro de mujeres poetas, Lanzarote, 1998, 67-80.

²⁴⁷Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra...*, *Op.cit.*, 83-84.

²⁴⁸Marta Palenque, *Cumbres y abismos: las antologías y el canon*, *Cumbres y abismos: las antologías y el canon* en «Ínsula: revista de letras y ciencias humanas», 721-722, 2007, 3-4 (Ejemplar dedicado a: Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XIX)

más democráticas que, desde los estudios culturales, tratan de abrir ese canon a las obras de mujeres y de otras lenguas, razas y clases sociales. Un canon elitista y exclusivista que, con respecto a la cultura española, no considera a las mujeres, y plantea como cuestiones de calidad lo que son, muchas veces, cuestiones de diferencia.»²⁴⁹

Se puede decir más veces, pero no más claro. Estas son las normas. Estas son las leyes. También Sara Pujol Russel lo anota señalando la necesidad de lecturas gozosas, de otros lugares donde echar el ancla más allá de los criterios clásicos y la sordera crítica:

«Se impone con urgencia, por una parte, el estudio pormenorizado de la poesía femenina, y, por otra, quizá también otro tipo –uno, varios, múltiples tipos- de antología, basada –no en generaciones, ya que afortunadamente nos hemos librado de esta lacra o soporte fácil y equívoco- en razones estéticas, o en cualquier otro criterio que permita salvaguardar los valores de la individualidad y los rasgos afines cuando los haya; que permita una revalorización, desde el centro mismo del poema, literaria y filológica; que invite a una lectura gozosa desde la intensidad de cada una de las diferentes manifestaciones poéticas.»²⁵⁰

Sólo así, entrará en el campo de juego la poesía femenina que es la poesía. Buscando otras vías que permitan una escucha auténtica y esa «revalorización» de la que habla Sara Pujol Russel. Hacen falta, pues, sentido y sensibilidad; hacen falta alas para decirse e ir más allá de lo dicho y lo decible hasta ahora. Me lo recuerdan siempre estos versos de una de mis poetas iránias predilectas, Forough Farrojazd (1935-1967) que traducida por Clara Janés, habla así:

«Un pájaro moribundo me dio un consejo.
Ten siempre en la mente el vuelo.»²⁵¹

²⁴⁹Ana Caballé, *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la ilustración. La vida escrita por mujeres IV*, Madrid, Lumen, 2004, 12-13.

²⁵⁰Sara Pujol Russell, «Poesía en femenino: antologías poéticas de mujeres», *Ínsula*, 2001, 721- 722, 32-34. 34.

²⁵¹Forough Farrojazd, *Nuevo nacimiento*, trad. De Clara Janés y Sahand, Madrid, Ediciones de Oriente y Mediterráneo, 2004, 34.

1.2.4 Esperar con impaciencia. Sobre la modificación del canon.

Por los cauces del tiempo y las generaciones ha ido corriendo, de forma subterránea, el gran río de la poesía femenina y aunque una y otra vez se haya intentado ocultar y minusvalorar, este ha brotado siempre con la potencia que mueve algunos fenómenos. También con la fuerza que da la rebeldía²⁵².

Escribo «potencia» y «rebeldía», más allá de los imaginarios comunes atrapados en oposiciones siempre limitantes, buscando espacios y territorios entre el saber y el poder, lugares en los que los límites no son absolutos. Más allá también de «Los hilos dorados de la imaginación colectiva.» Es el nombre de un poema de Noni Benegas que dice: «La sospecha (era lo último/ que podíamos generar) / nos empujaba a bautizar cada cosa/con dos nombres.»²⁵³ «Dos nombres» como dos significados tiene cada palabra, escribe Margarita Porete²⁵⁴ en el año 1308 para advertirnos del cuidado con las palabras y su sentido más inmediato o corriente.

Buscar, horadar, nombrar buscando el origen. No es casualidad que algunas poetas del 27²⁵⁵ titulen sus primeras obras con nombres como *Brocal*²⁵⁶ o *Surtidor*.²⁵⁷ Tampoco que a modo de poética o manifiesto escriba en catalán la poeta Maria Mercè Marçal (1952-1998), en su primer libro de poemas, *Cau de Llunes* (1976), traducido como *Guarida de lunas*,²⁵⁸ este poema llamado «Divisa» y que fue emblema de las luchas feministas de los años ochenta en Cataluña:

«Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer,

²⁵² Muchas críticas literarias han remarcado la rebeldía como un rasgo femenino. Véase, por ejemplo, el trabajo de Elaine Showalter sobre escritoras desde el siglo XVIII hasta nuestros días y su reflexión sobre la obra de autoras como Mary McCarthy, Zora Neale Hurston o Susan Sontag en Elaine Showalter, *Mujeres rebeldes*, Madrid, Espasa, 2002.

²⁵³ Noni Benegas, *Cartografía ardiente*, Madrid, Verbum, 1995, 24.

²⁵⁴ Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, *Op.cit.*, 57.

²⁵⁵ Sobre estas poetas e intelectuales, véase entre otros los trabajos de: Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra 2003; Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2001 y El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil, «Asparkía. Investigación Feminista», n. 17, 2006, 125-140

²⁵⁶ Carmen Conde, *Brocal*, Madrid, La lectura, 1929.

²⁵⁷ Ernestina de Champourcín, *Surtidor*, Madrid, La Gaceta, 1926. Sobre estas poetas véase: Emilio Miró, «Carmen Conde y Ernestina de Champourcín», *Ínsula*, 390, 1979. También sobre la relación entre estas dos poetas, véase: Ernestina de Champourcín y Carmen Conde, *Epistolario (1927-1995)*, ed. de Rosa Fernández Urtasun, Madrid, Castalia, 2007.

²⁵⁸ Maria Mercè Marçal, *Antología*, Madrid, Los libros de la frontera, 1977, 15.

de clase baja y nación oprimida.
Y el turbio azur de ser tres veces rebelde.»²⁵⁹

Cuando reflexiona sobre su propia obra y acerca de la inversión de los significados y los imaginarios comunes de lo femenino; acerca también de la necesidad de un nuevo inicio en el que las mujeres sean representadas desde sentidos libres, escribe Maria Mercè Marçal:

«*Cau de llunes* se inicia con una división que he repetido hasta el exceso y que ahora también suscribo. Tres datos iniciales –ser mujer, de clase baja y de nación oprimida–, en principio no escogidas, se convierten, a través de un agradecimiento casi irónico en conscientes y asumidos: una raíz herida que se abre, no obstante, en una triple rebeldía. La luna será en este libro y en los inmediatamente posteriores imagen privilegiada, recurrente y obsesiva, punto de referencia destellante a la vez utópico y atávico, con la subversión en pantalla de su significado tradicionalmente subordinado: «Había una vez, cuando la luz tenía luz propia...» podría ser el inicio de un cuento que, como todos, no tiene una localización en el tiempo, sino fuera del tiempo.»²⁶⁰

«Fuera del tiempo», la tesis de una continuidad histórica acerca de la presencia de las mujeres en la escritura y la posibilidad de hacer una historia de la literatura sensible a la diferencia femenina es hoy un hecho. No se trata de una historia paralela a la historia de la literatura, sino de escribir una historia literaria permeable a la diferencia femenina que permita afirmar y traer la existencia de esta tradición con sus propias peculiaridades.

Pero el hilo discontinuo de esta tradición sólo pueda verse, desvelarse, a la luz del feminismo y el cuestionamiento radical que este pensamiento ha elaborado sobre los modos de pensar tradicionales. Por eso resulta inquietante que a la hora de revisar prólogos y estudios críticos sobre la escritura o la poesía femenina, dichos prólogos ignoren las aportaciones de la crítica feminista redundando, entre otros tópicos, en la idea del vacío de las voces femenina en la literatura.

Ya Hélène Cixous daba la voz de la alarma y en 1970 señala con rotundidad la necesidad de una escritura que descentralice los lugares habituales del escribir y el pensar. Más

²⁵⁹«A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,/ de classe baixa i nació oprimida./ I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel» en Maria Mercè Marçal, *Llengua abolida (1973-1988)*, Lleida, Poesía 3i4, 1989, 23.

²⁶⁰Maria Mercè Marçal, Resenya, disponible en: <http://www.ub.edu/cdona/letradedona/es/cau-llunes>

aún cuando se escribe sobre la mujeres. También la necesidad de que las mujeres busquen una voz propia anclada en la experiencia del cuerpo y no ahogada por la voz del neutro masculino de un canon pretendidamente universal. La posibilidad de esa escritura que llamó femenina, puede darse en autoras y autores, advirtió Hélène Cixous pidiendo, al igual que Antígona le pide a Creonte: «no cambies mis palabras»²⁶¹. Pienso que la propuesta de esta crítica y autora no siempre fue bien entendida, ni siquiera por la crítica literaria feminista del momento²⁶².

El lenguaje poético de Hélène Cixous, su apuesta descarnada por una razón germinadora que abra otros caminos para el pensar atraviesa sus textos con valentía dialogando desde la experiencia singular a lo universal de la experiencia humana. Algunas críticas señalaron que la apuesta por el lenguaje poético de Cixous dificultaba enormemente la comprensión de su propuesta teórica produciendo las críticas surgentes desde el propio feminismo señalando que al hablar de lo inconsciente, en términos de irracionalidad y locura –del agua y del mar, como elementos representativos de la fluidez con los que esta teórica quiso simbolizar la escritura femenina– esta estuviese concediendo a esa escritura los mismos rasgos que los viejos imaginarios patriarcales habían atribuido a lo femenino. De nuevo, se trata de una confusión de orden simbólico pues la lectura de la crítica estaba anclando a estos significantes los significados conocidos que se han establecido para lo femenino desde el pensamiento binario.

La apuesta de Hélène Cixous abría un camino de regreso a otros modos de pensar y mostraba de paso la dificultad de pensar más allá de la lógica binaria. Pienso que lo que entonces no se entendió fue el inicio de la revolución simbólica que muchas mujeres y poetas han llevado a cabo. No se trata de buscar palabras nuevas, sino de resignificarlas, de abrir en las palabras y con ellas nuevos pasajes y significados para decir la experiencia del mundo, para explorar sus confines, ampliarlos. Algo que, sobre todo, las mujeres hacen trayendo al mundo una experiencia femenina libre que mira y ordena el mundo de forma más inclusiva e integradora.

Se trata de una revolución en la que que las poetas del siglo XX se mueven con audacia, con libertad, en muchos casos más allá del temible obstáculo del canon. Que es temible, aclaro para algunas creadoras, no para todas ni para las poetas que traigo en este trabajo.

El canon está cambiando pero lo hace a un ritmo lento, afín a su naturaleza misógina

²⁶¹María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 222

²⁶²Sobre la incompreensión y las acusaciones de esencialismo en torno a las propuestas de Hélène Cixous, véase entre otras: Toril Moi, *Crítica literaria feminista*, *Op.cit.*, 56-68.

que ha excluido y negado la escritura femenina durante siglos. Lo muestran los estertores confusos y deprimentes²⁶³ de una cultura en crisis, incapaz de acoger la revolución femenina y lo que las mujeres tienen que decir. Por eso, la impronta de la escritura femenina y el número creciente y abundante de mujeres que escriben no parece afectar a la revisión y modificación inmediata del canon literario. Modificación que resulta tan aburrida y desesperante como esperar el autobús. Sin negar la importancia que algunas creadoras le dan al debate sobre el canon, reconozco que, en mi experiencia de estudio, se trata de un debate muerto, tal y como muestran los estudios preliminares de las antologías de mujeres.

Lo enseña en un poema Ángeles Mora (1952) llamado «El porvenir tarda demasiado»²⁶⁴ que pienso recoge con crudeza la espera y decepción ante el doble juego, no sólo de los gobiernos, sino de los partidos de izquierda progresistas, del que las mujeres, que no quisieron pedir derechos salieron esquilmadas, sabedoras de que la batalla por la libertad se libraba en otro campo. El poema de Ángeles Mora dice así:

«Durante mucho tiempo
he esperado con la impaciencia
con que miran hacia la izquierda
los pasajeros
en la parada del autobús.»²⁶⁵

Mirar hacia la izquierda, mirar ¿hacia dónde? El canon podría cambiar con más rapidez si los gobiernos y sus ministerios de educación modificasen los currículos y los manuales escolares en un mundo que funcionase correctamente. En un mundo que funcionase correctamente, añadido, mujeres y hombres reconocerían –sin dificultad, sin necesidad de campañas institucionales, sin necesidad de lucha ni resistencia– la importancia de la presencia femenina en el mundo.

Volviendo a la literatura –y mientras el porvenir tarda demasiado– encuentro en mi experiencia como investigadora un pasaje en otro lugar. El pasaje lo he descubierto alumbrada por el pensamiento y la escritura de otras donde he encontrado un sentido de libertad que cambia

²⁶³Como muestra de esos estertores, véanse las declaraciones del dueño de una editorial. Disponible en: http://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/07/03/400_figuras_cultura_firman_manifiesto_contra_chus_visor_por_sus_declaraciones_quot_sexistas_quot_34806_1026.html

²⁶⁴El poema hace un guiño al título de la obra de Louis Althusser. *El porvenir es largo*, Madrid, Destino, 1993.

²⁶⁵Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, 2001, 75.

la vida. Esa libertad, promovida sobre todo por mujeres está en la poesía del siglo XX. Poesía en la que las mujeres no son una categoría. La poesía femenina no habla de que las mujeres tengan que ser liberadas, protegidas, ayudadas o favorecidas. Habla desde otro lugar, trae otra experiencia del mundo y esto interesa a mujeres y a hombres. Por eso este trabajo echa el ancla en otras aguas pues hace tiempo que dejé de esperar, como enseña ese poema de Ángeles Mora.

Cuando pienso en mi experiencia de lectura y escritura, en mis intereses y en las autoras que leí durante la niñez y la adolescencia, y luego durante mis años de estudiante de Filología, confirmo que estas apenas estaban presentes en el canon. Aún así, la mayoría de ellas no ha dejado de escribir.

En mi casa familiar, hace treinta años, fruto del deseo de lectura de mi madre, de la revolución femenina y su repercusión en el mundo editorial, disfruté de una colección de poesía escrita por mujeres publicada por la editorial Torremozas fundada en el año 1982 por Luz María Jiménez Faro (1937-2015) en la que se alternaban cada mes la edición de poetisas clásicas con poetisas contemporáneas o noveles. Gracias a mi madre y a la editorial Torremozas, crecí creyendo que las mujeres escribían y habían escrito siempre. Muchos años más tarde, hace bien poco, descubrí que el primer texto poético de la historia había sido escrito por una mujer llamada Enheduanna.

Entremedias de este descubrimiento y mis primeras lecturas poéticas –siempre de autoras– hubo un páramo difícil de transitar: La deportación al sistema educativo, a un canon y una tradición –¿universal? ¿masculina?– y a la universidad en la que me licencié a finales de siglo XX y en la que durante cuatro años de carrera, tan sólo una profesora nombró en sus clases a las mujeres, analizando los personajes femeninos de obras escritas por hombres o ahondando en algunos debates feministas vinculados a la autoría femenina.

Con los años, he podido confirmar que mis experiencias primeras de conocimiento y lectura infantil y adolescente no fueron erradas. Todas las autoras que me han fascinado y que he seguido leyendo, no sólo no dejaron de escribir más allá del canon, sino de otros obstáculos mucho más graves. Pienso en Christine De Pizan, en Sor Juana Inés de la Cruz y en Teresa de Jesús; pienso en Emily Dickinson y en Ernestina de Champourcín –a las que leí unidas gracias a la editorial Torremozas– pienso en Isabel Escudero y en narradoras como Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o Ana María Matute. Por citar sólo

algunas de mis favoritas.

Volviendo al debate muerto, señalo tan sólo que el canon cambiará. Y lo hará más deprisa, si cabe, si las mujeres que escriben dejan de situarse en lugares huecos, neutros y desarraigados. Lugares en los que cuando se les pregunta por su escritura y el hecho de ser mujeres –de serlo sin esencialismos ni dialécticas, sino desde el placer que da saberse diferente, dispar entre las otras mujeres y en asimetría infinita con lo otro, que son los hombres– las respuestas recogen, con demasiada frecuencia, parte del desorden simbólico del patriarcado. Desorden y falta de sentidos libres para pensar la existencia y nombrar lo femenino.

Mientras el porvenir tarda en llegar, la revolución simbólica de la poesía nos enseña a nombrar y a pensar desde otros lugares. No hablo de un lugar fuera del mundo, sino de aquí y ahora. Hablo de lanzar puentes, lianas, maromas que traigan al mundo el mundo, es decir, hablo de poesía que trae integridad y sentido, libertad y deseo femenino más allá de los confines y los límites marcados, preocupación y ocupación política, mirada, tacto y palabras para un mundo que, sobre todo, han construido los hombres y que no funciona demasiado bien. Esto es lo femenino, que como universal mediador, la poesía del siglo XX trae. Esto y la potencia de volver a cargar las palabras como si fueran talismanes para ordenar el mundo.

Lo enseña de nuevo Ángeles Mora –muchos años después pero volviendo a hablar del porvenir– en una serie de cuatro poemas dedicados a la niña Naima de tres años. Junto a ella y un porvenir creciente, la poeta nos lanza una vieja bendición de origen árabe que como cordobesa bien conoce:

«Es un rumor creciendo el porvenir.

(...)

El tiempo espera eterno,
rasgándose en un túnel
más claro para ti.

Ojalá no se nuble,
nunca oscurezca,
cuando ya seas más alta
que todos los dragones que te acechan.

Ojalá abran un río poderoso,
tuyo, las letras de tu nombre.
Ese nombre más fuerte que esta tierra baldía.»²⁶⁶

«Ese nombre más fuerte que esta tierra baldía», «un río poderoso», «las letras de tu nombre» «cuando ya seas más alta que todos los dragones que te acechan.» «¡Ojalá!», escribe la poeta. ¡Ojalá!, repito.

Entonces, nombrar y buscar más allá de la ley, más allá de los confines marcados, simbolizar otras búsquedas de libertad, significar el movimiento de la experiencia femenina forman parte de una historia bella y difícil, pero latente. Historias y experiencias que piden ser oídas y nombradas, porque cuando una mujer se pliega a un deseo, a una ley que no es suya, a un lenguaje que no es el suyo, pierde libertad y capacidad de simbolizar libremente, es decir, de ser independiente. La independencia simbólica, que nos da la madre al enseñarnos a hablar, forma parte de una apuesta política porque la lengua que hablamos, las palabras que decimos crean mundo.

Aclaro que la independencia simbólica tiene que ver, en primer lugar, con el hecho de saber hablar –algo que cualquier madre desea para sus hijas e hijos, condición para que cualquiera pueda moverse luego por el mundo–, pero, la independencia simbólica tiene que ver también con el hecho de nombrar lo femenino y las mujeres libremente. Es decir, más allá de los sentidos comunes. Los intentos de esa simbolización libre están en las poetas y poemas del siglo XX que este trabajo recoge.

De la importancia de ser independientes simbólicamente, capaces de nombrar más allá de las leyes que homologan y neutralizan, más allá de los confines marcados y la libertad que da la lengua, habla María Zambrano en este delirio. Lo hace al modo de las parábolas cristianas y sufíes, que tanto gustó:

«El Ruiseñor. El «Sin zonte»

Estaba cansado de ser tan pequeño y luego miraba arriba y padecía mucho por no poder volar tan alto como aquellos pájaros grandes y oscuros cuyas alas bastaban para ocultar el sol; no se explicaba aquella injusticia. Un día al caer la tarde se quedó dormido y sintió que su

²⁶⁶Ángeles Mora, *Bajo la alfombra*, Madrid, Visos, 2008, 87.

menudo cuerpo crecía y sus alas enormes ya tomaban posesión del espacio. Ahora todo era suyo y ya nada tendría que temer como antes cuando apenas hacía balancearse la rama más fina de la palma. Colmado de gozo fue a cantar para dar gracias por el prodigio; pero sintió que su garganta se había endurecido. Ya nunca podría cantar.»²⁶⁷

²⁶⁷El delirio es una vía que doblaga al pensamiento y lo lleva a las lindes de un lugar intermedio donde la imaginación puede hacerse creadora. Se trata de un camino que sirve a la búsqueda de una metafísica basada en la experiencia. Sobre el delirio en el pensamiento de María Zambrano. En María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 278.

1.2.5 Cuando ellos tienen la palabra. La maldición y el hechizo.

En la actualidad, a pesar del marco crítico del feminismo y su importancia y repercusión para una aproximación inicial a la obra de las mujeres, editores y críticos han atendido o atienden la poesía femenina evitando o ignorando en muchas ocasiones dicho marco referencial. La lectura de sus prólogos interesa, al menos, por dos cuestiones que señalo.

La primera, porque muestra la inercia y lo que he denominado «retórica del hechizo»²⁶⁸. Es decir, la reiteración de ideas y tópicos elaborados hace cien años que siguen repitiéndose por parte de antólogos y editores. Encontramos en estos prólogos ideas y cuestiones resueltas hace treinta años, que se repiten prólogo tras prólogo: ¿por desconocimiento? ¿por ignorancia falta de interés? No lo sé, pero dicha retórica tiene consecuencias que no favorecen al reconocimiento de la poesía femenina, ya que ahondan en términos de dialéctica o victimización manteniendo dicha retórica y, de algún modo, promoviendo que todo continúe igual.

Pero el lastre de estos prólogos y preliminares va más allá de la maldición y el hechizo, pues, como he señalado, todos denotan un desconocimiento profundo –¿falta de interés– ante el pensamiento feminista y sus aportaciones a la crítica literaria. Esto nos hace pensar qué es lo que ocurre todavía con el feminismo en la academia y en las instituciones canónicas.

En 1903, en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Manuel Serrano Sanz señalaba acerca de su propio trabajo, que este era un «Asunto apenas desflorado hasta ahora», pero necesario, decía: «dada la imposibilidad de redactar nuestra Historia literaria o nuestra Bibliografía sin tratar de ellas.»²⁶⁹

Se trataba entonces, con razón, del argumento de justicia social comprensible a principios de siglo XX y vinculados a las vindicaciones del feminismo. Hoy este argumento se sigue mentando junto con otras ideas consabidas y desfasadas, que además casi nunca son desarrolladas ni justificadas con claridad. Con ellas, antólogos y editores dan por satisfechas

²⁶⁸El entrecomillado es nuestro. Sobre los hechizos, formulaciones, letanías y su vínculo con la magia y la manipulación de las masas, véase: Ioan Petru Culianu, «De la magia como psicología general» en *Eros y magia en el Renacimiento. 1484* (1984), Madrid, Siruela, 1999. 147-152.

²⁶⁹ Manuel Serrano Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401-1833* (1903), 4 vols, Madrid: Atlas, edición facsímil de 1975, IX.

cuestiones de verdadero interés para un replanteamiento crítico del sistema social y el mundo en el que vivimos aportando interpretaciones superficiales que de paso velan: la escritura femenina en la historia, el deseo de escribir de las mujeres y la libertad femenina que, en este caso, la poesía del siglo XX trae. Libertad que sirve a mujeres y hombres.

Así, por ejemplo, se repite hasta la saciedad que las mujeres empiezan a escribir en los años ochenta junto a argumentos que vinculan este hecho a la llamada transición y a cómo a partir de esta década el número de mujeres poetas va en crecimiento. No es que no sea cierto, añadido, pero se están borrando la tradición poética femenina del siglo XX y anterior y se achaca, de paso, que las mujeres escriben gracias a «los cambios sociales y políticos» eliminando de un plumazo el deseo de escritura femenina, que ha estado siempre más allá de dichos cambios sociales. Si las mujeres hubiésemos tenido que esperar esos cambios para escribir, no sé dónde estaríamos. De otro lado, se insiste en repetir hasta la saciedad que la presencia femenina en la «jerarquía literaria» es menor junto a alguna que otra toda afirmación decimonónica – del XIX– cuya pobreza simbólica más bien entristece y redundante, desde esa retórica del hechizo, en el vacío crítico de la propia crítica tradicional. Por supuesto, también encontraremos antólogos con buenas intenciones y son muchos los que señalan el deseo de que sus trabajos palien el profundo desconocimiento existente acerca de la poesía femenina. Así lo señala Manuel Francisco Reina en *Mujeres de carne y verso* (2001), trabajo que recoge a poetas del siglo XX²⁷⁰.

En general la ausencia de las poetas en la poesía se convierte en la primera cuestión que muchos antólogos señalan rellenando las primeras páginas de sus trabajos sin nombrar, ni por asomo, cualquier planteamiento o análisis que sitúe a quien lee ante la cuestión de por qué y cómo se ha producido «esa ausencia femenina»²⁷¹. Nada que tenga que ver con las palabras «patriarcado o patriarcado capitalista»²⁷². De este modo, las buenas intenciones se cubren de intentos y respuestas ingenuas y pueriles con las que se trata de dar respuesta a preguntas inconmensurables que, por cierto, también, siempre son las mismas y suelen estar mal formuladas. Sirven, como ya señalé, a modo de *consolatio*:

²⁷⁰«Por un lado, 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 a nuestros días» en Manuel Francisco Reina, *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del S. XX*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, 13.

²⁷¹El entrecomillado es nuestro.

²⁷²El entrecomillado es nuestro.

«¿Por qué antologías de poesía escrita por mujeres? ¿Por qué sólo mujeres? ¿A qué viene, pues, una antología de jóvenes mujeres poetas?»²⁷³

Se trata del prólogo poco afortunado de Ramón Buenaventura, del que recojo una de las pocas afirmaciones de relevante interés:

«A las mujeres se les hace, en principio, menos caso que a los hombres: límitense ustedes a repasar las diversas antologías «totales» que se han confeccionado en lo que va de siglo; apenas si encontrarán un uno por ciento de nombres femeninos (...)»²⁷⁴

El resto de este trabajo escrito en un tono coloquial, que ninguna crítica ni estudiante se permitiría –al menos de mi generación– redundar en el intento de justificación de la no presencia de las mujeres en las antologías «totales». Como siempre la temida pregunta –«¿Por qué sólo mujeres?» – seguida de otras preguntas de esta índole:

«¿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?»²⁷⁵

Leído en mi juventud –«yo, feminista en un concierto»²⁷⁶– este prólogo me pareció deleznable. Hoy le agradezco que haya nutrido estas líneas de mi tesis doctoral. Las mismas preguntas y las mismas respuestas se repiten: Las mujeres son ninguneadas. Nada, por cierto, sobre sobre quién ningunea y por qué. Nombrar a las supuestas víctimas, pero no a los hombres e instituciones que ejercen la violencia es ya un clásico del lenguaje institucional, tal y como sucede cada día en los telediarios y periódicos. Se agradece, desde luego, la siguiente afirmación con la que este antólogo destaca en cierta audacia sobre antólogos recientes y más jóvenes: Las poetas «por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de

²⁷³Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas*, Madrid, Hiperión. 1985, 19.

²⁷⁴Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas*, *Op.cit.*, 19.

²⁷⁵*Ibidem*.

²⁷⁶ Título de un poema de Ángeles Mora, de su libro *La guerra de los treinta años* (1989) en Ángeles Mora, *¿Las mujeres son mágicas? Antología*, Prólogo de Miguel Ángel García, Córdoba, Ayuntamiento de Lucena, 2000, 35.

los que dicen los hombres.»²⁷⁷

Junto al argumento decimonónico de la justicia social, encontraremos también en estos prólogos la mención recurrente a un tema renacentista: el la calidad de las obras. Pareciera increíble, pero no. Antólogos, como Vicente Muñoz Álvarez, afirman en su trabajo que a pesar del enorme interés para que las poetisas estuviesen presentes en sus antologías, no ha conseguido nunca equilibrar la balanza, pese a haber prestado «atención a las voces femeninas»:

«(...) Pese a haber intentado en estas compilaciones [*Golpes. Ficciones de la crueldad social* (DVD ediciones, 2004), *Tripulantes. Nuevas aventuras de Vinalia Trippers* (Eclipsados, 2007), *Resaca/ Hank Over: Un homenaje a Charles Bukowski* (Caballo de Troya/Mondadori, 2008)] equilibrar deliberadamente la balanza de sexos, la nómina de escritores superó siempre con creces a la de escritoras, y no precisamente porque los antólogos escatimáramos esfuerzos para compensarlas. Más bien al contrario, puedo asegurar que en todo momento prestamos especial atención a las voces femeninas con las que progresivamente, a raíz de unos y otros proyectos, fuimos entrando en contacto.²⁷⁸»

¿Compensar qué? Pregunto. Como resultado de no haber incluido a las poetisas en sus anteriores antologías, publicó *Veintitrés Pandoras. Poesía alternativa española*, una antología dedicada exclusivamente a la poesía femenina. Aquí sí, parafraseando a Cecilia Dreymüller, se me ocurre que ésta es la manera en la que Vicente Muñoz Álvarez colabora de ese particular entramado que destaca esta crítica: Marginal primero, para engrosar el gueto después.

Algunos autores y editores han señalado, al menos, que las obras de las autoras funcionan de manera diferente. Lo afirma José María Balcells y Jesús Munárriz señalando cómo su poesía rara vez encaja en los movimientos poéticos, como la de sus compañeros.

Para José María Balcells²⁷⁹, la mayoría de las autoras suelen publicar su primer poemario con una edad más avanzada que la de sus coetáneos –una vez cumplidos los treinta años e incluso los cuarenta–, lo cual les hace perder la posibilidad de unirse a la promoción emergente por edad, independientemente de que su obra pueda inscribirse dentro del movimiento o corriente o no, ya que la no pertenencia a una corriente en muchos casos sirve como

²⁷⁷ Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas*, *Op.cit.*, 20.

²⁷⁸ Vicente Muñoz Álvarez, *Veintitrés pandoras*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol. 2009, 9-10.

²⁷⁹ José M.^a Balcells, *Ilimitada voz*, 17-18 y su trabajo José M.^a Balcells, *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, Universidad de León, León, 2009.

reafirmación de la misma.

De esta forma, la publicación de los primeros poemarios de las autoras se hace en un momento en el que están en vigencia promociones literarias de poetas masculinos posteriores a la que les corresponderían por edad. José María Balcells también parece ajeno a los debates de la crítica literaria feminista de hace treinta años y se plantea el interrogante de si las poetas «deberían ser historiadas aparte» ya que «en muchos supuestos parece que su estudio está demandando un enfoque diferente al usual», que según explica es el de configurar promociones, grupos y tendencias para contemplar la evolución del proceso poético.

Ciertamente, las obras de las poetas no encuentran simetría con las de las promociones literarias ni reflejan, en la mayoría de los casos, las tendencias poéticas del momento. Esto, unido a que no suelen participar en los grupos poéticos, crearía, según Balcells, las condiciones para que su obra no sea tenida en cuenta a la obra de configurar una antología. Jesús Munárriz incide en la misma idea:

«Sus obras [las de las poetas] rara vez son tan encasillables como las de algunos de sus compañeros de letras» y va un poco más allá al anotar que tal vez éste sea el camino por el que la poesía debería ir, un camino con «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 una lengua. Escoger las obras y valorarlas según lo que aportan en sí mismas –y no en relación con el grupo o corriente del momento– es un camino en el que tendría cabida toda la poesía, independientemente de la edad, de la corriente o del género de quien la escriba.»²⁸⁰

En general, «gracias, gracias a todos», como ha escrito Elvira Lindo en una columna reciente en *El país*. Gracias a todos, porque aunque «todos deberíamos ser feministas»²⁸¹, quiero decir, leer, conocer las posibilidades hermenéuticas y epistemológicas del feminismo, ustedes aún no se han enterado.

²⁸⁰Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, *Op.cit.*, 12.

²⁸¹Elvira Lindo, *Feminismo en camiseta* disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2017/05/05/actualidad/1494000311_965996.html

1.2.6 «Entre merengue y amapola.»²⁸² Las poetas hechizadas de *Se dice poeta*.

Poco parece haber «compensado» el esfuerzo desmedido del antólogo de las 23 *Pandoras*, aunque sí que ha calado hondo la retórica de su hechizo. En el año 2014 se presentó el documental *Se dice poeta*²⁸³ dirigido por Sofía Castañón (1983) y Alba González Sanz (1986). En él destaca la importancia y la preocupación por el canon como medida de la realidad. Tras ver el documental extraemos las siguientes conclusiones:

- La crítica literaria no toma en serio las creaciones femeninas.
- Los premios siempre recaen en autores.
- La crítica literaria atiende más a la imagen física de las poetas que a lo que estas escribe
- La dificultad de publicar de las poetas.

«Cualquiera pensaría que las mujeres que salen en este documental nacieron en 1880 y no cien años más tarde». Escuché este comentario a una mujer desconocida por mí a la salida del pase de este documental en la UNED de Melilla y le agradezco, desde aquí, el sentido de la realidad al que me trajo.

Todas las poetas que participan en él, además de estar en 23 *Pandoras* han sido premiadas por los premios de moda y todas tienen más de tres obras publicadas en el mercado editorial, aunque esto no parece resolver la sensación de desdicha femenina que esa mujer desconocida y anónima percibió, como yo, pues casi pareciera que todas estas condiciones aumentan esta sensación haciendo de *Se dice poeta* un triste jardín para muchas mientras fuera, un incendio de rosas acompaña a unas pocas.

Pienso que la sensación de desdicha femenina está vinculada a los sentidos de miseria que el sistema social ha dado a las mujeres y a lo femenino, sentido a los que el guión de este documental se suma, redundando y sosteniendo el anquilosamiento del discurso sobre la escritura femenina. El guión, ajeno a la revolución femenina y a la revolución simbólica, promueve la idea de una escritura –la de estas poetas– nacida de repente, sin madre, sin

²⁸²Son palabras ya citadas, de la poeta e impresora Concha Méndez en una entrevista, cuando le preguntan por la palabra «poetisa».

²⁸³Documental *Se dice poeta*, dirigido por Sofía Castañón, disponible en: <http://www.saraherreraperalta.info/elfuturotieneformadehuracan/2015/4/24/el-documental-se-dice-poeta-online-en-filmin>

tradición. De nuevo, se trata de la cuestión del cómo hacer y de la importancia de lo simbólico.

La filosofía, mejor dicho, el pensamiento filosófico femenino²⁸⁴ enseña que pasar de la física a la metafísica es sencillo y complejo. Se trata de un pasaje que entre la dificultad y la facilidad muestra que la batalla del nombrar sigue vigente. Es decir, la importancia de significar libremente a las mujeres pues para pensar las condiciones de libertad hacen falta deseo y buenas respuestas más que preguntas. No sirven los por qué, ni tampoco aquellas formulaciones que nos devuelven, bajo condena de repetición, al desorden femenino promovido por el patriarcado.

Para explicar mi posición ante las cuestiones que recoge este documental voy a establecer un paralelismo con el quiebro que el pensamiento de la diferencia sexual italiano²⁸⁵ desencadenó en el debate sobre los derechos, cuando hace treinta años, la cuestión de los derechos estaba sobre el tablero de juego de la política feminista. Entonces, las mujeres, con razón, querían estar en todas partes y en todos los ámbitos de la vida pública en igualdad de oportunidades. En esa encrucijada un grupo de mujeres señaló que los derechos y las leyes aún siendo necesarias, si no son originales y rompen con el orden anterior²⁸⁶, corren el riesgo de hacer que se pierda mucho sentido libre femenino.

Hoy, las mujeres están en todas partes y pese a las leyes llamadas de igualdad de oportunidades no están en las mismas condiciones en ningún sitio. Dentro de treinta años, las mujeres estarán en el canon, pero poco importará eso, si no se modifican las condiciones de libertad, junto con las condiciones del conocimiento y la escritura. Estar en el canon, como tener derechos, no asegura la libertad ni la felicidad de nadie. *Se dice poeta*, lo enseña.

En cambio, cuando la felicidad y libertad se miden desde espacios propios y singulares, cuando la escritura se encarna en la experiencia y en un sentido libre de ser mujer, el deseo de crear, de seguir creando mundos, de actuar y decir, va más allá de las mediaciones corrientes saliendo de la victimización y de la queja. Ese deseo de creación libre, más allá del canon, lo

²⁸⁴Se trata de pasar de la verdad-correspondencia de la física, a la metafísica, a decir lo que es, es decir, a que coincidan las palabras y las cosas. Véase: Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, *Op.cit.*, 39.

²⁸⁵Dicho pensamiento vinculado a la revolución femenina y a ese descubrimiento original que fue lo simbólico, entendido como la capacidad de volver a nombrar el mundo, dio a luz una cadena de prácticas que permiten a las mujeres moverse y decirse con libertad. En este sentido, la diferencia sexual como pensamiento en práctica, como materialidad del pensar, ha puesto en juego distintas figuras las que ha dado nombre y una elaboración teórica, aunque

estas figuras no están fijadas, es decir, no son constructos culturales, sino posiciones de libertad cambiantes, siempre en movimiento. Sobre estas figuras, véase: Diótima, *Traer al mundo el mundo*, *Op.cit.*, 60-77.

²⁸⁶ María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 224.

sintieron muy claro las mujeres de la Generación del 27²⁸⁷, entre ellas María Zambrano. A ninguna de estas mujeres les interesa especialmente la llamada «cuestión femenina», al menos en los términos elaborados entonces, aunque todas son empujadas por el vendaval de la revolución feminista del XIX. Una revolución de la que se nutre la Segunda República que recoge sus presupuestos más originales: igualdad y acceso a la educación y ley de divorcio.

Las creadoras del 27, no fueron ajenas a estas cuestiones –pero sí a esa metaconsciencia de la consciencia feminista, que parece quitar libertad más que darla. Cuando nos acercamos a muchas creadoras de esa generación entendemos que el deseo de creación movió a estas mujeres por encima de todo. Lo enseña en una entrevista realizada por Edith Checa²⁸⁸, la poeta Ernestina de Champourcín (1905-1999) que publicó su último poemario, *El vacío y sus dones*²⁸⁹ en 1993, a punto de cumplir noventa años²⁹⁰ y el primero titulado *En el silencio*²⁹¹ en 1926. Sobre dicha entrevista, la periodista señaló:

«Nunca pensé que me costara tanto entrevistarla; fue difícil porque desde su aparente dulzura de anciana, su voz de timbre de niña, ese aspecto de persona frágil, se esconde un carácter fuerte, muy fuerte. Sabe lo que quiere y lo que no quiere y además lo dejó muy claro. «Lo que no quiera contestar no contesto» me dijo. Me siento muy cerca de ella, tengo que hablarla fuerte al oído. Y comienzo a preguntar. Le digo que es la representante femenina de la generación del 27, que así se le ha reconocido en España en diversos homenajes y algún premio, como el Euskadi de Literatura en 1989, y pregunto que por qué no querían reconocerla en su época como miembro del 27. La poeta contesta:

—No, porque no reconocían mujeres

— ¿Por qué?

²⁸⁷Sobre la conciencia de grupo en las mujeres del 27, María del Mar Mañas Martínez ha señalado que el hijo de Elisabeth Mulder –Enrique Dauner Mulder– recordaba una conversación entre María Luz Morales y su madre, la primera se refería a ellas cómo: «Nosotras, las del 27», en María del Mar Mañas Martínez, *Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el modernismo y la modernidad*, «ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura» CLXXXII 719 mayo-junio (2006) 385-397, 397.

²⁸⁸Edith Checa, *Entrevista. Ernestina de Champourcín olvidada entre los equívocos linderos de la Generación del 27*, «Espéculo», 9 (1998).

²⁸⁹ Ernestina de Champourcín, *El vacío y sus dones*, Madrid, Torremozas, 1993.

²⁹⁰Jaime Siles, "Ernestina de Champourcín casi desdibujada", en *Poesía esencial*, Madrid, Fundación BSCH, 2008, 64-77.

²⁹¹Ernestina de Champourcín, *En silencio...*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926. Los títulos de su obra poética disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologiatomo-ii-de-guillermo-de-torre-a-ramon-gaya--0/html/000de8d0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_14.html

—Porque no les daba la gana, yo que sé. Nunca me interesaron estos problemas. Yo tengo vocación para la poesía, lo único que he hecho es cumplir con mi vocación, no me he presentado a ningún concurso, no he aspirado a ningún premio. El único premio de poesía que tengo me lo consiguió una amiga que me acababa de publicar un libro y en Vitoria, porque yo he nacido en Vitoria. Le escribí un libro, ella tiene una editorial de mujeres...

—...Luz María, de Torremozas, le digo.

—Luz María, y Luz María sin decirme nada me acababa de publicar un libro, me ha publicado varios y lo mandó sin decirme nada, y me dieron el premio. Es el único premio literario que tengo. No me he querido presentar nunca a nada, porque lo que me interesa es la poesía, nada más.»²⁹²

Ese interés hizo que Ernestina de Champourcín se pasara toda su vida escribiendo, «buscando la luz»²⁹³ además de ser de una de las traductoras²⁹⁴ más importantes de su generación y del siglo XX, junto a Consuelo Bergés (1899-1988) o Zenobia Camprubí (1887-956). Tradujo muchas de las obras claves del pensamiento y la antropología del siglo XX para el Fondo de Cultura de México y tradujo también a esa genia que es Emily Dickinson y pienso que vivió toda su vida, en sentidos parecidos a esta: entregada a su vocación de poeta.

Pienso que la vocación, el deseo de escritura, no busca ni necesita ser deportado al canon. No necesita de leyes ni de reformas educativas, tampoco de premios para decirse. A lo sumo de prácticas que lleven ese deseo a todos sitios y lo nombren en todos los sitios con gracia, es decir fuera de la condena de la repetición: «Pues que no es la condena, es la ley que la engendra, lo que mi alma rechaza. Pero veo que comienza a hablar de mi alma.»²⁹⁵

Esperar el autobús, esperar que los gobiernos modifiquen unos currículos que, por cierto, podrían haber sido modificados hace treinta años bajo la impronta de la revolución

²⁹²Edith Checa, «Ernestina de Champourcín. Olvidada entre los equívocos linderos de la Generación del 27», (año) disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/e_champ2.html

²⁹³Luz María Jiménez Faro, *Ernestina de Champourcín: un camino hacia la luz*, «Ínsula», 54, 1998, 557.

²⁹⁴ Traductora de Mircea Eliade, entre otros y otras autoras, para el Fondo de Estudios de México, país al que llega exiliada. Sobre el exilio en la obra de Ernestina de Champourcín y otras poetisas de la generación, véase: Birute Ciplijauskaite, «Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27», en Homenaje al Profesor Antonio Vilanova, II, eds. A. Sotelo Vázquez y M. C.

²⁹⁵María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 224.

femenina y la eclosión de los Estudios de mujeres que ya declararon este debate muerto, forma parte de una ley que mata el deseo. Esperemos que en próximos documentales, las jóvenes poetisas tomen nota para poder seguir escribiendo y deseando más allá del canon y su miseria:

«Pues que si el del poder hubiera bajado aquí de otro modo, como únicamente debía haberse atrevido a venir, con la Ley Nueva, y aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces, sí, yo habría salido con él a su lado llevando la ley Nueva sobre mi cabeza.»²⁹⁶

²⁹⁶*Ibidem.* 226.

1.3 CUANDO EN VOZ ALTA, ELLAS TIENEN LA PALABRA.

El proceso colectivo feminista de contrarrestar las prolongadas ausencias femeninas de la literatura ha dado frutos de enorme valor²⁹⁷ y en el terreno de la poesía, en la actualidad, diferentes estudios, antologías y trabajos críticos vienen mostrando la importancia de la escritura femenina y su valor diferencial y universal. Los diversos trabajos sobre las voces de las poetas de la Generación del 27²⁹⁸ o los ya mencionados trabajos de Angelina Gatell sobre las poetas de la llamada Generación del 50²⁹⁹ y María Rosal³⁰⁰ sobre las poetas más jóvenes han abierto nuevas perspectivas sobre lo simbólico. Los trabajos de Luz María Jiménez Faro publicados en el año 2002, cuatro volúmenes bajo el título *Poetisas españolas* se suman a este propósito de valorización y atención crítica.

Pero en mi experiencia de estudio hay dos trabajos que son fundamentales. *Ellas tienen la palabra* (1997) y *En voz alta* (2006) cuyos títulos señala un deseo y un pasaje. Se trata de dos estudios pioneros. El segundo, el de Sharon Keefe Ugalde, viene a reunir gran parte del trabajo de esta crítica literaria. Se trata de una antología de la poesía femenina de los años 50 y 70, de poetas nacidas entre 1924 y 1949. El primero –el de Noni Benegas– recoge a poetas nacidas a partir de 1950. Se confirma, como señalé, cómo a la hora de realizar una periodización sobre la historia literaria femenina se empieza casi siempre por el presente más cercano. Pienso que ambos trabajos conocen y se sirven de la mirada y la crítica literaria feminista plasmando con gracia dos fotografías generacionales de la poesía femenina del siglo XX.

La antología de Noni Benegas sigue siendo hoy un referente para cualquier lectora y lector de poesía, para cualquier estudiante, por la cuidada labor y el gran número de poetas

²⁹⁷En el volumen 4, la editora y antóloga señala: (...) [Pretendemos] ofrecer al lector una realidad que durante mucho tiempo ha sido minimizada, cuando no olímpicamente ignorada: la destacadísima aportación que, a través del tiempo, y especialmente en toda la segunda mitad del siglo XX, han hecho las mujeres al extenso panorama de la poesía española. Y no exageramos un ápice si hablamos de ninguneos y silenciamientos.» En Luz María Jiménez Faro, *Poetisas españolas, ...*, *Op.cit.*, 11.

²⁹⁸Véase entre otros: Emilio Miró, *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.

²⁹⁹En la página POESCO, Poesía española contemporánea, se encuentran recogidas muchas referencias bibliográficas de las mujeres de esta Generación cuyo número de obras por poeta resulta abrumador. Es un web creada para fomentar la investigación y divulgar el conocimiento de la poesía española de los siglos XX y XXI, con el deseo de consolidar un espacio de encuentro para la crítica literarios y personas interesadas en la poesía. Disponible en: <http://www.poesco.es>

³⁰⁰En el año 2006, María Rosal presentó su tesis doctoral aportando datos sobre la presencia femenina en las publicaciones, las antologías y los libros de texto, titulada *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Una síntesis de esta tesis está recogida en su libro María Rosal, *Con voz propia*, (2006).

recogidas. Con veintiséis años, acompañada por mi hermana, fui a escuchar a Noni Benegas a los jueves de *La cuadra dorada*, dentro de un precioso ciclo de poesía llamado «Poesía no soy yo», que coordinaron Milena Rodríguez y Marga Blanco. Salimos entusiasmadas.

Ese trabajo fue para mí, como para muchas otras estudiantes de literatura y mujeres que conozco algo grande. Pasados casi veinte años, ahora sé que *Ellas tienen la palabra* se encadena a una tradición de trabajos y ensayos valientes y audaces, sin el cual no pueden entenderse el resto de antologías de mujeres que se han publicado hasta ahora en nuestro país.

La antología de Noni Benegas, la propuesta de su estudio buscaba tener impacto en el canon cuestión a la que esta antóloga ha prestado especial atención poniendo sobre el tablero de juego la necesidad y la importancia de la teoría y la crítica feminista como herramientas de percepción e interpretación necesarias en la lectura de la poesía femenina, ya que:

«Hay pocos estudios que incorporen una perspectiva de género o multicultural que rompa con el mito de la universalidad de los discursos. A la altura de trabajos como los de Susan Kirkpatrick y Noel Valis sobre las románticas, o sobre las contemporáneas, los de Sharon Keefe Ugalde y Roberta Quance, entre las hispanistas, o García Valdés y Juana Castro, entre las mismas poetisas».³⁰¹

Noni Benegas también señala cómo la falta de instrumentos críticos para juzgar las obras de las creadoras, calificada por ella de novedosa y diferente, y como esto tiene repercusiones graves pues las mujeres escriben, pero lo hacen:

«desde una posición nueva, cuyo reconocimiento es difícil para los críticos al uso. Porque no pueden establecer comparaciones para ver hasta qué punto su sujeto lírico ha evolucionado o no en los cien años que han pasado. Cómo esta historia tampoco se ha contado...Y no se ha contado porque en el siglo pasado tampoco las mujeres entraban en las antologías exegeticas, las que conforman la historia de la literatura.»³⁰²

Y añade:

³⁰¹Noni Benegas, «Cuando ellas toman la palabra», Entrevista de Ana Nuño, *Quimera*, marzo, nº 167, 1998, 8-14.

³⁰²*Ibidem*, 13.

«Tanto en las universidades españolas como en las extranjeras, mujeres y hombres de variadas disciplinas trabajan desde los años setenta para recuperar e interpretar el aporte de las poetisas. La transmisión de sus instrumentos críticos a las nuevas generaciones podría ayudar a que sus obras obtengan el reconocimiento que les es debido y que, de momento, la escena lírica local es remisa a otorgarles»³⁰³

En su estudio, Noni Benegas siguiendo a Pierre Bourdieu, rechaza la idea de que la falta de calidad sea lo que mantiene a las mujeres al margen. Los planteamientos generales de Pierre Bourdieu, como ya señalara Toril Moi³⁰⁴ han resultado atractivos para parte de la crítica feminista:

«Yo diría –escribe Moi– que la sociología de la cultura de Bourdieu es un terreno prometedor para las feministas precisamente porque nos permite producir análisis concretos y específicos de los determinantes sociales de la enunciación literaria».

Lo trivial, lo secundario es para este autor socialmente significativo porque es donde toma cuerpo el fantasma social de la mujer. En su ensayo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*³⁰⁵, Pierre Bourdieu propone un modelo de ciencia materialista de la literatura e insiste en la necesidad de trazar las condiciones de posibilidad de la ciencia estética y describir la génesis del campo artístico. El objeto de su teoría es la producción del valor de los bienes culturales, cuestión esta que Noni Benegas ha desarrollado en el panorama de la poesía femenina en España. Siguiendo también la noción de «capital simbólico» bourdieuana, para esta antóloga y poeta no hay interés en que aumente el número de obras femeninas que puedan llegar al público por «intereses muy precisos del campo literario» pues «hay demasiados autores y los beneficios a repartir no alcanzan para todos».

Para Noni Benegas, faltan los instrumentos de una crítica atenta a la escritura femenina que sirvan para valorar justamente la obra de las mujeres y facilitar la entrada al campo literario tanto de las poetisas excepcionales como de las que están en proceso de llegar a serlo, «al igual

³⁰³Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tiene la palabra*, *Op.cit.*, 20.

³⁰⁴Toril Moi, «Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. El feminismo como critique», en *Feminaria*, año XIV, 2001, nº 26-27, 1-20.

³⁰⁵Pierre Bourdieu también ha señalado como imprescindible la necesidad del estudio de la historia de las instituciones para el análisis de la producción artística, que debe completarse con el estudio de las condiciones de producción de lectores. La mirada del aficionado al arte es, en su opinión, producto de la historia. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995. Sobre su noción de capital simbólico véase, Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

que sucede entre los poetas varones».³⁰⁶ Desde los años setenta, las autoras publican y ganan premios, lo que significa que están presentes y pueden ser visibles más fácilmente que en otras épocas, aunque a pesar de esto no tienen repercusión en el canon ni en la historia literaria. De ahí que para Noni Benegas «lo que está en juego no es tanto cómo «hacer visible lo invisible» sino cómo crear condiciones de visibilidad para otros sujetos sociales diferentes».³⁰⁷

Como ella misma señala, la crítica feminista ha permitido reconocer las estrategias que han desplegado las autoras para hacer uso de su propia voz y este conocimiento crea un marco de referencia para las siguientes escritoras. En este sentido, Noni Benegas también reconoce la importancia de la práctica de la genealogía, el hecho de rescatar a las autoras que a lo largo de los siglos han burlado «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»³⁰⁸.

Noni Benegas también afirma la novedad aportada por las creadoras, tanto estética como temática, señalando la necesidad de revisión de las «vías de consagración» en el campo literario, lo cual supondría una revisión de las leyes y mecanismos que lo han regido y rigen actualmente. En una entrevista realizada por Ana Nuño, Noni Benegas señala:

«Recuerda eso que escribe Antonio de Trueba sobre cómo debe ser la mujer y cómo no debe. Si a su lado el público empieza a escuchar de verdad lo que dice Rosalía o Clara Campoamor, entonces lo que dice Trueba pierde todo el valor, y como consecuencia deja de vender ocho ediciones de su libro, como las vendió. Esa es la otra razón de la exclusión: la entrada de las mujeres obligaría a revisar los tópicos, los temas y los «presuntos» universales.»³⁰⁹

En otra entrevista, esta coordinada por la poeta Concha García, acerca de su antología, Noni Benegas señala cuestiones que interesan vinculadas a los criterios de elaboración y selección de este trabajo:

³⁰⁶Noni Benegas, «Cuando ellas toman la palabra», Entrevista de Ana Nuño..., *Op.cit.*, 12.

³⁰⁷Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, *Op.cit.*, 49.

³⁰⁸Noni Benegas, «Cuando ellas toman la palabra», Entrevista de Ana Nuño..., *Op.cit.*, 12.

³⁰⁹A este respecto comenta Belén Suárez Briones: «(...) La inclusión de las mujeres en la historia hace surgir preguntas que reestructuran el conjunto de las disciplinas (...) 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.» Beatriz Suárez Briones *et alli*, *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000, 27.

«El planteamiento de la antología es sincrónico, porque es un corte transversal de un momento histórico dado. Sin embargo, el estudio preliminar es diacrónico porque me he remontado un siglo atrás para entender no sólo la exclusión de las mujeres a partir de la creación del campo literario en España, sino ciertos hilos temáticos que tienen continuidad hoy día. Por ejemplo, esa sensación que tiene Victorina Saenz de Tejada de extranjería o tercería hace un siglo, por estar hablando en un idioma colonizado, sensación que reaparece, enriquecida y matizada, en Eloísa Otero o Rosa Lentini, entre otras... Se podría escribir una antología por temas. Elegir, por ejemplo, el de la identidad y ver cómo lo han tratado desde una Julia Uceda a una Ruth Toledano, que tiene exactamente treinta años menos, pasando, entre medio, por Paloma Palao.»³¹⁰

Cuando se le interroga por la negación por parte de muchas autoras a ser vinculadas a una tradición femenina que, en general, además desconocen, Noni Benegas resulta contundente:

«A poco de empezar a trabajar en la antología envié a las seleccionadas hasta ese momento un cuestionario con preguntas sobre sus lecturas, o acerca de la exclusión de las poetisas en las antologías. Yo tenía un problema: ¿de dónde salen estas autoras? El 80 por 100 se proclama de un patrimonio masculino, muy pocas me mencionan a mujeres. Algunas a Rosalía de Castro o Sor Juana Inés de la Cruz o a Santa Teresa, pero a Ángela Figuera, por ejemplo, creo que nadie. Las más enteradas a Ingeborg Bachmann o Emily Dickinson. Es lo normal en un mundo en que tener atrás a un hombre legitima, y en cambio tener a una mujer no. Entonces, ¿quién se va a reclamar de Figuera o Gloria Fuertes?»³¹¹

Cuando en la misma entrevista, Concha García le pregunta sobre el separatismo como segregación, responde:

«Noni B.— Barajamos la posibilidad de poner un solo hombre —tuve muchas ofertas—; incluso, críticas importantes como Nora Catelli me dijeron que sería una buena estrategia. Pero cuando vi que la cosa iba mucho más en serio, que había que zanjar una cuestión y hacer el trabajo de recuperación de toda una genealogía, ¿cómo iba a poner yo

³¹⁰Marta Palenque: «Cumbres y abismos: las antologías y el canon», *Ínsula*, nº 721- 722, 2001, 3- 4.

³¹¹El VII Encuentro de Mujeres poetas en Granada reunió bajo ese título ‘Palabras Cruzadas’ las experiencias y reflexiones de poetisas y críticas de otras culturas, además de una gran representación de la poesía española. Ángeles Mora (coord), *Palabras cruzadas*, Universidad de Granada, 2003. Entrevista sobre el encuentro disponible en: <http://canalugr.es/prensa-y-comunicacion/item/271-la-universidad-de-granada-reune-a-40-mujeres-poetas-de-diferentes-culturas-en-un-encuentro-internacional>

en una antología mitad hombres y mitad mujeres, cuando de ninguna manera ellas tienen la visibilidad que tienen ellos?»

El trabajo de Noni Benegas sigue siendo un referente que da muestras de la apertura de la mirada feminista en su cruce con otras propuestas críticas. Cuando le preguntan por los procesos de escritura de las poetas, por la falta de brillo, o el estancamiento de algunas autoras según la mirada de Concha García que le entrevista, Noni Benegas con la contundencia que le acompaña a viva voz y desde aquí la celebramos:

«Noni B.—¿En relación con qué? ¿Quién decide qué tiene brillo y lo que no lo tiene?»

Concha G.—Algunas de las poetas no han evolucionado, se quedaron detenidas.

Noni Benegas.—Eso no importa. Eso forma la historia de la poeta. A Rimbaud nadie le pide cuentas, es suficiente con lo que hizo. ¿Por qué una poeta habría de sorprender en cada entrega? Démosle tiempo.»

1.3.1 *En voz alta. El estudio de Sharon Keefe Ugalde.*

En 1991, Sharon Keefe Ugalde señala cómo «en la actualidad, la poesía escrita por mujeres ofrece un atrevimiento, una diversidad, una fuerza expresiva y una vitalidad imaginativa anteriormente desconocidos»³¹². En el año 2007, publica la antología *En voz alta*, «una invitación a conocer, o a redescubrir, un importante caudal artístico de la España del siglo XX»³¹³:

«La mujer tiene una larga historia de ausencias dentro de las antologías y estudios generacionales, como recalca Fanny Rubio al señalar la repetida falta de mujeres en las fotos generacionales del noventa y ocho, del veintisiete, de treinta y seis, y del cincuenta. En algunos casos la exclusión se prolonga hasta nuestros días.»³¹⁴

La perspectiva de este estudio abre el discurso crítico e histórico de las perspectivas habituales con las que ha sido representada la poesía femenina. Sabedora del poder que la palabra confiere para crear nuevas posiciones subjetivas, Sharon K. Ugalde se apoya en la crítica a la cultura llevada a cabo por el feminismo para afirmar el renacimiento de las mujeres como sujetos. En su revisión de la crítica tradicional, Sharon K. Ugalde cuestiona el concepto de «generación» y el proceso de canonización en el que «es recurrente la práctica a una sola nómina corta –normalmente menos de doce– para determinar una sola estética como definitiva de una generación.

En su trabajo –al igual que Noni Benegas– se desmarca de dicha etiqueta para poder abarcar la diversidad de voces y estéticas que configura la poesía femenina dando cabida en su estudio a un número amplio de poemas escritos por mujeres. Para Sharon K. Ugalde otra de las razones del por qué las poetas no figuran en las nóminas canonizadas «es la extensa independencia de sus voces»³¹⁵.

A la ausencia femenina en la literatura esta crítica responde con el arraigo de la estructura patriarcal en la sociedad que relega a las mujeres a una marginalidad social y

³¹²Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina en castellano*, México: S. XXI, 1991.

³¹³Sharon Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta*, *Op.cit.*, 9.

³¹⁴ Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, *Op.cit.*, 34.

³¹⁵Sharon Keefe Ugalde, «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano» en *Zurgai. Mujeres poetas*, 28-34, junio 1993, 30.

simbólica, lejos de los centros del poder y sin un acceso pleno a la cultura. Pero si su estudio es pionero es porque esta crítica recoge las propuestas de la crítica literaria feminista que tienen en cuenta el corte interpretativo de la diferencia sexual.

Su trabajo recoge con originalidad distintas corrientes del feminismo literario: la del pensamiento de la diferencia francés de Luce Irigaray y Julia Kristeva cuyos planteamientos alterna con la teoría dialógica desarrollada Mijail Bajtín³¹⁶ y su concepto de «poética híbrida» con el que se hace hincapié en el hecho de que las hibridaciones estilísticas intencionales son dialógicas y por tanto propiciadoras de un diálogo entre puntos de vista diferentes. Esta posición le sirve a Sharon K. Ugalde para leer la poesía escrita por mujeres estableciendo ella misma un diálogo entre corrientes críticas feministas y para identificar el propio proceso dialógico de las poetas. Dialogismo que señala como un rasgo de la poesía femenina española, y que contrapone a la rigidez del monólogo patriarcal. Conocedora de las herramientas de la crítica literaria feminista, para Sharon K. Ugalde, la poca repercusión de la poesía femenina tiene que ver, como ya señalé, con la sordera crítica y la falta de una perspectiva diferente para escuchar lo que las poetas cantan y cuentan.

Pienso que *En voz alta* aporta las condiciones indispensable para futuros trabajos pues su autora es pionera a la hora de marcar rasgos y características con los que identificar las particularidades de las posiciones discursivas de las poetas que estudia. También las diferencias estilísticas y temáticas frente a sus antecesoras.

La cuestión de la fragmentación lingüística de muchas poetas es para Sharon K. Ugalde uno de los rasgos fundamentales de la poesía femenina con el que las poetas cuestionan los pilares de la cultura occidental y sus sistemas de representación atacando su noción de verdad absoluta y el pensamiento binario. Así, las poetas introducen conceptos como el género y el sexo que Sharon K. Ugalde rescata haciéndolas partícipes de la llamada crisis de la subjetividad. Recojo a continuación algunas de las características de la poesía femenina señaladas por esta crítica que he incorporado en mi lectura de algunos poemas y libros:

³¹⁶Los estudios de género y los estudios postcoloniales se ha servido de las críticas de Mijail Bajtín al racionalismo humanista, también de su definición del sujeto y de la literatura como acto ético. Para muchas autoras y críticas, la ciencia literaria bajtiniana es un instrumento útil para la revisión del patriarcado y el capitalismo al plantear como principal objeto de estudio al sujeto, entendido como una construcción ideológica e interpelativa. Bajtín comparte y complementa los planteamientos de Louis Althusser acerca de la relación entre la subjetividad individual, las identidades colectivas y las instituciones.

- La noción de *extrañidad* acuñada por Hélène Cixous (1975), sirve a Sharon K. Ugalde para señalar la posibilidad de que la expresión lingüística del cuerpo extraño sea, además de una revuelta, un pasaje para nombrar otro orden simbólico.
- La simbolización de la locura, que esta crítica vincula a «la crisis del sujeto femenino provocada por el silenciamiento de la inconformidad», sirve también para atender el cuestionamiento del diagnóstico clásico de la locura³¹⁷ y la histeria femenina llevado a cabo por las poetas.
- El encierro es para esta crítica una cuestión que vincula a las poetas del 50 y 70 con sus antecesoras decimonónicas, más que con sus antecesoras directas, las mujeres de la generación del 27. Pero esta imagen tiene distintos matices y es simbolizada por las poetas recogiendo una variedad de sentidos y significados que se escapan a un sentido único del encierro en la rutina doméstica como prisión. En mi experiencia de estudio, ese encierro o enclaustramiento tienen otras resignificaciones libres y valiosas, como sucede en el caso de la poesía de María Victoria Atencia.
- La crisis existencial es un rasgo que esta crítica identifica en la poesía bajo la angustia que sigue a la toma de conciencia del feminismo. Las poetas reflexionan sobre el hecho de haber perdido vida a causa de la educación y el modelo social que a veces confrontan con los aires de cambio o con la crisis existencial.
- La cuestión del cuerpo y la voz con las que esta crítica recoge la represión del goce sexual legitimada por el estado a través de la iglesia y la educación en los colegios de monjas, junto con la estafa de las narrativas culturales que prometían a las mujeres una vida feliz. Las críticas al matrimonio; al ideal de mujer burguesa es, según esta crítica, otra manifestación del discurso dialógico de la poesía femenina.

Sharon K. Ugalde nos remite a los trabajos de Luce Irigaray y Hélène Cixous señalando la relación fundamental entre el cuerpo y la palabra en la escritura de las mujeres señalando cómo la liberación de la voz se funda en el redescubrimiento de los inmensos territorios corporales femeninos que, como señala Hélène Cixous, hacen de la sexualidad de la mujer un lenguaje capaz de derribar los esquemas binarios logocéntricos, elaborados de acuerdo con los presupuestos masculinos cuya estructura fundamental es binaria y jerárquica.

En el apartado titulado «Diseños Semióticos», Sharon Keefe, siguiendo a Julia

³¹⁷ Como ha señalado Laura Mercader: «Para Luce Irigaray la locura de las mujeres nace del matricidio que funda la sociedad patriarcal, nace de negar que las relaciones con ella, la madre de cada una y cada uno, sean la primera casa. La locura llega en el momento en el que se censura: «la estancia in utero y cuando el corte con esa primera morada y la primera nodriza permanece sin interpretar, impensado, en su cicatriz». Hace años que el feminismo de la diferencia señaló que la cultura patriarcal ha pensado la matriz no como la morada en la que nos volvemos cuerpo sino como una fantasía masculina. No hace falta incidir más.» Véase: Laura Mercader Amigó, *La genealogía femenina de la casa natal*, «DUODA. Estudios de la diferencia sexual», 52 (2017) (en prensa)

Kristeva³¹⁸ y a Jacques Lacan habla del orden semiótico³¹⁹ en el que el cuerpo de la madre ocupa un espacio principal. Orden en el que existe un fluir prelingüístico desorganizado, compuesto de movimientos, gestos, sonidos y ritmos al que Julia Kristeva llama *chora* y donde sitúa los residuos de lo prelingüístico, el subconsciente. Sharon Keefe sigue la explicación del corte tético de Julia Kristeva entre lo imaginario y lo simbólico y señala la búsqueda por parte de las poetisas de la irrupción del orden semiótico en manifestaciones como: la confusión entre lo lógico/racional entre realidad y sueño; la relación íntima y desjerarquizada con el otro y la naturaleza; la relación activa ante los objetos y la visión cíclica del tiempo; la subjetividad permeable, cuyo rasgo asocia a la ausencia de estructura jerárquica³²⁰.

Otras características señaladas por esta crítica de la poesía femenina es el rechazo del dualismo y una presencia natural unitaria, con diseños de fluidez y fusión que ella justifica a la luz del ecofeminismo³²¹. Destaca también su lectura acerca de la intimidad relacional con los objetos, de un «estar con y entre las cosas» que aunque no lo desarrolla, sí que señala, y que interpreto a la luz de muchos poemas que enseñan una relación emocional con las cosas que muchas poetisas simbolizan, aunque el sistema niega por irracional. Desde esa relación, las poetisas consiguen una potenciación del presente y el ahora, en su cotidianidad.

³¹⁸Sharon K. Ugalde sigue los planteamientos de Julia Kristeva considerando la experiencia inconsciente del sujeto hablante, junto a las presiones de las otras estructuras, para el análisis literario de los textos. Julia Kristeva es la primera teórica en vincular el aprendizaje de la lengua a la matriz de la vida, a la madre. Luisa Muraro revisará su posición en *El orden simbólico de la madre* yendo más allá que Kristeva en la separación que esta hace en dicho aprendizaje a través de la formulación del «corte tético». Para Kristeva, la madre enseñaría lo semiótico –in útero y durante el tiempo que flotamos en la lengua sin entenderla, pero comunicándonos con nuestra madre–; el padre enseña lo simbólico, cuando la criatura se separa de la madre y sale al mundo. Véase, en concreto: Julia Kristeva, *Semiótica I-V* (1978), Madrid, Fundamentos, 2001. Julia Kristeva también ha investigado sobre los procesos de interpretación del sentido y de la cultura véase: Julia Kristeva, *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística* (1969), Madrid, Fundamentos, 1988. La obra teórica y crítica de Julia Kristeva resulta fundamental para los estudios de lingüística. Durante la década de los sesenta, Kristeva presta atención a los problemas teóricos y metodológicos de la semiótica en tanto que ciencia crítica y/o crítica de la ciencia, junto con la elaboración de una propuesta propia de teoría semiológica de los textos. La investigación sobre el lenguaje y la lingüística, la «semiótica de los translenguajes o prácticas significantes complejas» entre ellas, la literatura, hizo que esta crítica probase su investigación en las obras de autores literarios franceses.

³¹⁹Sobre la distinción entre simbólico/imaginario en el pensamiento de Julia Kristeva y Jacques Lacan y las consideraciones de la primera en torno al «corte tético» en el aprendizaje de la lengua, véase: Gemma del Olmo Campillo, *Lo divino en el lenguaje. El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*, Madrid, horas y HORAS, 2006, 75-90. Sobre la posición de Luisa Muraro sobre «el corte tético» y su separación de Kristeva acerca de la distinción simbólico/ imaginario, véase: Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre, Op.cit.*, 1994. Esta distinción, sirve a este trabajo, o mejor dicho esta «no distinción», pues para Luisa Muraro, la madre enseña la lengua. Es decir, lo simbólico, sin cortes, desde el inicio de la vida y ese aprendizaje primero es necesario para el aprendizaje posterior de cualquier lenguaje especializado.

³²⁰Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta...*, *Op.cit.*, 68.

³²¹Sobre el ecofeminismo, véanse los trabajos: Vandhana Shiva y María Mies, *La praxis del Ecofeminismo: Biotecnología, consumo, reproducción*, Barcelona, Icaria, 1998 y María Novo, *Mujer y medio ambiente: Los caminos de la visibilidad*, Madrid, Ed. La Catarata, 2006

También señala la recuperación de la conciencia de la «herencia matrilineal»³²² y los referentes femeninos hostigados y perseguidos por el sistema social junto con la relación madre hija como novedades que las poetas introducen en el discurso poético y que Sharon K. Ugalde anota abriendo nuevas posibilidades de lectura e interpretación que he desarrollado en mi trabajo.

Todo esto sirve a Sharon K. Ugalde para reivindicar en su estudio la perspectiva plural de las mujeres en los grandes relatos culturales y su trabajo ha sido para mí medida de sentido, pues he explorado y desarrollado muchas de las vías nombradas por esta crítica.

³²²Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta, ...*, *Op.cit.*, 79.

1.3.2 El nudo en la cadena de oro de mi madre.

Cada vez que se me hace un nudo en la fina cadena de oro de mi madre pienso en el canon. A veces, paso días sin poder deshacer el nudo, cada día más cerrado y estrecho por mis intentos y es sólo a la luz del pensamiento femenino y feminista, que el nudo empieza a aflojarse. Porque la cuestión del canon, vigente todavía en algunos debates, no es ni mucho menos, una cuestión nueva pero sí un nudo a la espera de ser desatado del todo. El nudo en mi experiencia de estudio tiene que ver con lo simbólico.

¿Qué sucede cuando se nombra *libremente* lo que las mujeres hacen, dicen y han escrito? ¿Cuando se celebra la poesía femenina es? ¿Qué pasaría si la crítica literaria –ya la ejerza un hombre o una mujer– asumiese la responsabilidad de nombrar otros significados para las mujeres? Escribo responsabilidad, porque mi propuesta de lanzar otros significados que enriquezcan la escritura femenina, la crítica sabe hacerla. Lo hacen muy bien los críticos –más hombres que mujeres– que escriben en los principales periódicos del estado sus reseñas, ya sea sobre la reedición de viejos clásicos que adoran o sobre las novedades editoriales, pero siempre con especial soltura simbólica porque se trata siempre de hablar de las obras escritas por hombres³²³. Lo compruebo cada año leyendo con placer las reseñas sobre las publicaciones de la admirada por mí editorial Atalanta, antes Siruela.

¿Qué pasaría entonces si los prólogos de antologías femeninas –ya estén escritos por hombres o por mujeres– en vez de plantar su raíz en la injusticia social –en la excepcionalidad o el ninguneo, el silencio, la ausencia y toda la retórica del hechizo que acompaña cualquier artículo o texto que se las quiere dar de sobresaliente– se cuidasen de la miseria simbólica con la que reiteran y condenan la escritura femenina?

¿Qué pasaría si anunciaran que la poesía escrita por mujeres es original e interesante, portadora de una experiencia del mundo universal en cada época que la encontramos, que es una escritura que brilla con soltura y trae con ella nuevas epifanías?

Lo hace, por poner un ejemplo, Enrique Villagrasa con este titular con el que da cuenta

³²³ Véanse, por ejemplo, los catálogos de la editorial Atalanta 2015-2016-2017 que recogen las reseñas publicadas sobre sus ediciones de clásicos en los culturales de los periódicos españoles. Atalanta, *Catálogos*, Madrid, Atalanta, 2015-2017.

de su impresión ante la lectura de las tres antologías femeninas publicadas en 2016³²⁴. Pero ¿qué es lo que ocurre, en cambio, cuando se nombra a las mujeres sin tener en cuenta la revolución femenina del siglo XX y la revolución de lo simbólico? En mi experiencia, sucede que el deseo se atasca.

Hay una dificultad en el decir que yo he misma he padecido como un nudo en la garganta, como ese nudo en la cadena de oro de mi madre. Se trata de una dificultad que me devuelve todo el rato a un eterno retorno: A la maldición de discursos que superpuestos sobre la realidad neutralizan mi deseo de escritura y velan mi presencia en el mundo por falta de medida y de una escucha apropiada. A buscar esas medidas y esa escucha, he aprendido leyendo durante años mujeres que han escrito incansables más allá del canon, como si las medidas de lo social no les importasen. Pienso ahora en novelistas cómo Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet; pienso en Ana María Matute o Josefina Aldecoa.

Desde luego, estoy de acuerdo con quienes afirman que el deseo de escritura necesita de interlocución, pero también, de interlocutoras magistrales: Pienso en Emily Dickinson escribiendo a Susan Huntington Gilbert gran parte de una obra única de la poesía universal; pienso en las mujeres de la generación de 27 escribiéndose las unas a las otras: pienso en Clara Janés y su medida de realidad con Rosa Chacel y en muchas autoras que he seguido de cerca durante años y que mantienen una interlocución continua con mujeres. También con hombres, pero con más mujeres que hombres.

El diálogo de estas creadoras es un diálogo con el mundo, que no está dirigido a las mujeres únicamente y que por eso atraviesa las medidas del sistema social. Un deseo de escritura que tiene ver con la capacidad de desear más allá de las medidas y límites del régimen de mediación corriente, capacidad que atañe a la ampliación de lo real y a las condiciones reales de existencia³²⁵.

³²⁴Enrique Villagrasa, *La poesía escrita por mujeres es el futuro*, disponible en: <http://librujula.com/actualidad/1537-antologias-poeticas-femeninas>

³²⁵Para Juan Carlos Rodríguez, la radical historicidad de la literatura: «constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (ni puede funcionar ni «en sí» ni «fuera de sí» (1990, 6). Desde esta perspectiva, la literatura burguesa es entendida no como algo eterno, sino como un discurso producido desde una matriz ideológica concreta: la del sujeto libre. Una matriz desde la cual se reproducen también las contradicciones de clase de cada tipo de relación social, de manera que los hombres (y también las mujeres) que han escrito han estado expuestos —inconscientemente— a dichas contradicciones sociales reproduciéndolas en sus textos. Véase: Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, 1990.

Pienso que la falta de crédito femenino creciente en esas medidas hará que estas caigan y caerán con más velocidad si nombramos con libertad a las mujeres; caerán, como cae el vendaval y el mar de fondo después de una tormenta.

Hay quien dirá y quien opina que este planteamiento mantiene mientras tanto a las mujeres en un plano de secundariedad que silencia sus creaciones y, en este caso, la poesía femenina. No, respondo, cuando sacamos secundariedad y silencio de las medidas y sentidos de la realidad vigente. Lo aprendía muy joven leyendo a una de mis poetisas favoritas, se trata de una reflexión de la entonces muy joven poeta, Ernestina de Champourcín, con la que esta anticipa algunos de los quiebras de la crisis de la subjetividad cuando le preguntan por su concepto de poesía y responde:

«¿«Mi concepto de poesía»? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define causa un secreto placer mantenerse desdibujada entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia.»³²⁶

Sólo cuando centramos la mirada en esa dimensión otra a la que «todo el mundo define y se define» distinguimos con claridad a un sujeto femenino que «vaguea» y cuya presencia trasciende la llamada ausencia femenina de la historia; el temido silencio.

Acerca de la cuestión del silencio femenino, la filósofa Diana Sartori ha señalado que este pertenece a una dimensión secundaria en la formación del conocimiento y que en dicha dimensión «tácita», las mujeres se mueven libremente.

Presentadas siempre bajo una aparente secundariedad –producida por el propio proceso del conocimiento en el que las mujeres no han participado y en el que son representadas bajo un aparente segundo plano– para esta filósofa el silencio es «consecuencia de una dificultad provocada por una objetiva y violenta negación de la palabra, ya sea bajo las formas de la prohibición, ya sea por la negación de los instrumentos materiales y simbólicos necesarios a la expresión»³²⁷ Pero el silencio ha sido transformado por las mujeres y esa secundariedad

³²⁶ Ernestina de Champourcín en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea: (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1962, 67.

³²⁷ Diana Sartori ha estudiado el pensamiento de Hannah Arendt y las reflexiones de esta filósofa sobre la dimensión activa de la condición humana acerca de la cuestión de pensar en aquello que hacemos. Diana Sartori recoge las categorías de acción de Hannah Arendt y saber práctico – que ella rearticula– y la de dimensión tácita –nombrada por Michael Polanyi para mostrar la relación entre saber práctico y silencio femenino. Diana Sartori, *Traer al mundo el mundo...*, *Op.cit.*, 56-77.

connatural de la dimensión tácita es sólo aparente pues debajo de ella, late la condición de *primum*, es decir, de primariedad.

Para poder reconocer dicha condición es necesario salir de determinados paradigmas – como el de la victimización– o del proceso del conocimiento jerarquizado sujeto/objeto. Cuando realizamos este desplazamiento, lo que ha ido pasando a la «dimensión tácita» tiene también vida propia, es decir, «valor de primariedad». En esta dimensión, las mujeres son –a pesar de su condición discursiva de objeto –que les viene impuesta por el proceso de conocimiento– sujetas activas, algo que explica por qué muchas mujeres se sienten a gusto fuera de las relaciones de poder o del prestigio social de un canon que hasta hace poco casi no las reconocían.

Para Diana Sartori el silencio es un rasgo connatural de esta dimensión de secundariedad. Lo que explicaría, bajo mi punto de vista, que en el caso de las mujeres de la generación del 27 –al igual muchas poetisas de la generación del 50 y posteriores– estas no hayan necesitado o necesiten ser reconocidas por el canon para seguir con su labor creativa, aunque este hecho pueda sorprender a otras creadoras. Pienso que el silencio custodia un negativo que guarda la posibilidad de valorar la condición de secundariedad de las mujeres y el silencio, condiciones que interesan cuando son aceptadas y transforman las condiciones que lo producen haciendo de este algo productivo.

«No obstante, el lenguaje está sensiblemente presente en las páginas de la Biblia (...) La *Creación* tal y como la presenta la Biblia viene acompañada de un acto verbal (...) *Nombrar* es un acto divino, arbitrario aunque *necesario* («verdadero») y obligatorio para el hombre.»³²⁸

1.3.3 *Talitá kum. La magia de lo simbólico.*

Reiterar no repetir, escribe María Zambrano. Dejar de criticar para afirmar, señala Luisa Muraro. Dos filósofas cruciales del siglo XX –María Zambrano y Luisa Muraro– que han señalado la importancia de la revolución simbólica, que la poesía trae consigo y de la que ellas han participado. Ambas filósofas nos ponen en la vía de una metafísica de la presencia en la que las palabras están cargadas, no al modo del peso de las armas, sino con la potencia de una acción invisible que es la de la trascendencia.

Porque las palabras están cargadas de posibilidades inauditas, de búsquedas que no pretenden cercar la experiencia, sino hacerla más grande. Palabras como puertas, como puertos que nos esperan y nos muestran otros caminos para ser.

Reiterar. Horadar más allá de la retórica del vacío –y el mal nombrado «silencio femenino» que acompaña todavía prólogos y obras de grandes creadoras universales restándoles potencia y gracia. Horadar en la ausencia e ir más allá de los sentidos habituales con los que se interpreta la poesía femenina cuando es nombrada desde el paradigma corriente.

Afirmar. Buscar en las palabras y con ellas nuevos sentidos sobre lo pensado e interpretaciones para lo pensable. Dar luz a la experiencia de la libertad femenina, es decir, a la significación de la experiencia femenina dicha por las propias mujeres, es algo que la poesía trae consigo y que las mujeres han hecho siempre, más allá del patriarcado. Pienso que esta experiencia femenina de libertad se deja oír en las fuentes orales, en las historias de las mujeres de nuestra familia, en los testimonios de mujeres anónimas recogidos en cartas, diarios y billetes. También en los procesos judiciales, igual que se ha dejado oír en los escritos de las mujeres letradas y cultas hasta llegar dicha experiencia a la poesía del siglo XX.

Desde luego los caminos tomados por las mujeres para decir su experiencia no han sido fáciles en una cultura que se sostiene negando la diferencia femenina, pero hay miles de bifurcaciones que enseñan cómo las mujeres han buscado una y otra vez un «nuevo comienzo

³²⁸Julia Kristeva, *El lenguaje ese desconocido ...*, *Op.cit.*, 103. Las cursivas son de la autora.

verdadero»³²⁹ poniendo en juego su propio deseo. Ese nuevo comienzo está vinculado a la capacidad simbólica de la lengua, pues no por casualidad lo simbólico ha tomado en la segunda mitad del pasado siglo una importancia crucial que la filosofía, la lingüística y política también recogen. La poesía ha custodiado desde sus remotos orígenes esa capacidad de iniciar, como muestran las génesis de todas las culturas, es decir la experiencia y la posibilidad de un nuevo inicio, de dar y traer algo a la vida, posibilidad que toda escritura conlleva.

En mi experiencia personal, la comprensión de dicha posibilidad, quiero decir de la capacidad de dar inicio de la palabra y la escritura, está vinculada a dos episodios que paso a narrar brevemente. El primero de ellos tuvo lugar una aburrida tarde de sábado, en una parroquia de barrio durante el ritual de la misa. Yo tendría unos diez años cuando entre el ruido de una lectura a la que no atendía escuché una palabras que detuvieron mi oído y atención: «*Talitá kum*».

La impronta y el hechizo infantil al que sucumbí aquella tarde no me han abandonado y «*Talitá kum*» fue mi primera comprensión de que hay que cuidar las palabras y tener mucho cuidado con ellas. Comprendí que las palabras podían curar, al igual que mandarte al infierno.

Muchas años más tarde, leyendo un poema de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) volví a pensar en aquel episodio, comprensivo ya desde otro sitio, por supuesto. Son muchas las poetas que me han hecho pensar estos años en ese cuidado y en esa preocupación por las palabras y el lenguaje. Pienso en poetas como Ingeborg Bachman (1926-1973) o Wislawa Szymborska (1923-2012). En Chantal Maillard (1951), en Julia Otxoa (1953), Concha García (1956), en Rosanna Acquaroni (1964) en M.^a Ángeles Perez López(1967). El poema de Alejandra Pizarnik dice así:

«cuidado con las palabras
(dijo)

tienen filo
te cortarán la lengua
cuidado
te hundirán en la cárcel
cuidado
no despertar a las palabras
cuídate

³²⁹María Zambrano, *Filosofía y poesía...*, *Op.cit.*, 23.

no tienes a los ángeles de las vocales
no atraigas frases
poemas
versos
no tienes nada que decir
nada que defender
sueña sueña que no estás aquí
que ya te has ido
que todo ha terminado.»³³⁰

Soñar que «todo ha terminado» es saber que también con las palabras se teje y se desteje la experiencia humana de la vida. Experiencia nihilista en esta poeta que midió su existencia oscura con la experiencia de una escritura luminosa y a veces de belleza aterradora.

Entonces, «cuidado con las palabras», pues estas pueden hundirte «en la cárcel» o curar a una niña del sueño de la muerte: «Tomó entonces la mano de la niña y le dijo: Talitá kum, que quiere decir: «Muchacha a ti te digo, levántate». La muchacha se levantó al instante y se puso a andar (...)» (Mc 5, 41-42).

El segundo episodio vinculado a la capacidad de dar inicio de las palabras tuvo lugar en la casa familiar mientras leía en voz alta³³¹ unos versos al azar de un libro de poesía que mi madre había dejado señalados. Corría el año 1988 o 1989, entonces yo no podía saber que años más tarde terminaría escribiendo sobre la autora de esos versos cuyos palabras me dejaron cavilando y algo inquieta pues: ¿Cómo podía una mujer hacer que la lluvia cayese con tan sólo desearlo, con tan sólo escribirlo? ¿Como era posible eso?, le pregunté a mi madre: «Eso es la poesía». El poema de Elsa López (1943) decía así:

«Recuerda que la lluvia cayó porque yo quise
y porque tú quisiste me miraste al espejo
y me encontraste hermosa de verde y gabardina.

(...)
Recuerda que fue cierto.»³³²

Pienso que la experiencia y la posibilidad del nuevo inicio vienen con la poesía del siglo

³³⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Ed. Ana Becció, Madrid, Lumen, 2002, 86.

³³¹ Sigo leyendo en voz alta –como me enseñó mi abuela materna– cuando algo no me resultaba comprensible.

³³² Elsa López, *A mar abierto*, Madrid, Hiperión, 2006, 130.

XX al menos de dos maneras que se entrecruzan multiplicando sentidos y posibilidades. Bien anunciando el final del patriarcado, es decir, el cuestionamiento femenino de sus pilares, sus discursos y todo lo que estos han dicho sobre las mujeres. Bien ampliando los límites de lo pensable desde un conocimiento que nace de otra experiencia, experiencia femenina, menos audible, pero presente latente a lo largo de la historia. Las mujeres traen a la poesía el anuncio de ese final la posibilidad del nuevo inicio haciendo de la experiencia femenina algo historiable.

Como mostraré, a lo largo de este pasado siglo –y más allá del ahora felizmente cuestionado «corte cultural» de la dictadura³³³– la poesía ha puesto en juego las búsquedas y las reflexiones sobre aquello que encadenaba a las mujeres con la opresión. Lo enseña Lucía Sánchez Saornil³³⁴ (1895-1970) en este poema titulado «No más que ayer...» y que dice así:

«Creíste renacer y estabas yerta,
bien yerta sí, bien fría, fatalmente,
nada podrás hallar que te caliente;
estás definitivamente muerta.
Ayer, no más, creías estar cierta
que campanas de gloria de repente
cantaban para ti, y alegremente,
para oír la señal, fuiste a la puerta.
No más que ayer... pero hoy has escuchado
un doblar de campana acompasado
que te avisa que ya no estás despierta.
Y en vano junto a ti la vida grita,
porque era de verdad que estabas muerta,
y un muerto de verdad no resucita.»³³⁵

«Porque era de verdad que estabas muerta», es sólo un modo de decir que a las mujeres también les ha costado encontrar las palabras para nombrar la experiencia de una opresión innombrable, de un peso y un frío que la poesía femenina señala, en el que «nada podrás hallar

³³³Las generalizaciones acerca de una época nos plantean el riesgo de tropezar con un esencialismo historicista –que casi parece inevitable por la cercanía del momento histórico– y que arrastra consigo ideas, más o menos vigentes, acerca de lo que fue la postguerra española. nuestro trabajo cuestiona los tópicos con los que de manera habitual se interpreta la postguerra española esbozando una cartografía que se resiste a esquematizaciones. Trabajos recientes y exposiciones señalan que se trató de un tiempo de contrastes en el que convivieron, no sin violencia, el deseo y la pobreza, la retórica de un pasado glorioso y la dureza del presente, junto con las continuidades y las rupturas estéticas y artísticas, el afán de supervivencia en el interior y el exilio en el exterior.

³³⁴ Sobre esta poeta véase también: Mary Nash, *Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil*, «Convivium», 1975, 71-99.

³³⁵ Rosa María Martín Casamitjana, «Introducción» en Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*, ed. Rosa María Martín Casamitjana, Valencia, Pre-Textos, 1996, 7-28.

que te caliente». Muchas mujeres se han servido a lo largo del siglo XX de esa experiencia de la lengua que es la poesía para indagar en la fuerza de ese malestar y traer la historia de las mujeres a la historia. Lo han hecho horadando en el malestar y afirmando desde la práctica de la libertad femenina experiencias inauditas e impensables hasta entonces. También en este sentido, pienso que la poesía femenina –además de ser el fenómeno literario más importante del siglo XX– es acción, revolución, pues ha traído al mundo lo que muchas mujeres necesitaron para ser libres. Se trata de la potencia de una acción que transformó la vida de muchas mujeres, entre ellas, mi madre.

Lo cuenta la poeta Concha García (1956) mientras reflexiona sobre su propia escritura y la escritura de otras creadoras en un ensayo excepcional titulado *Asomos de luz* (2012) cuando escribe, acerca de sus primeras lecturas de poetas la impronta que le dejan unos versos de Sor Juana con los que, años más tarde, ella dio nombre a ese libro iniciático que es *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* (1986). Otro modo de anunciar el final de patriarcado y de mostrarnos la experiencia de la libertad femenina que aunque ha sido nombrada en el siglo XX ha existido siempre y que enseña de dónde le viene a Concha García, a Sor Juana o a Eloisa, entre muchísimas otras, el rechazo del matrimonio.

Que la libertad femenina, libertad que no tiene que ver con las leyes, ha sido y es molesta para el patriarcado lo enseña esta anécdota de la poeta Alfonsina Storni. En el año 1916, la poeta Alfonsina Storni publica en Argentina un poema titulado «La loba» incluido en su primer libro *La Inquietud del rosal*, un libro que muchas creadoras en lengua española leyeron también en España. Como ha señalado la crítica literaria, el libro no tuvo una especial repercusión en el mundo literario, pero sí en la actividad cotidiana de la poeta que fue despedida de su trabajo como oficinista.

El despido no tuvo que ver con el hecho de que esta fuese madre soltera, lo cual se sabía en su trabajo –experiencia de maternidad sin hombre que muchas mujeres han transitado y que ha sido más o menos aceptada dependiendo del momento–, sino con el hecho de que esta nombraba en dicho poema una experiencia femenina libre. Años más tarde, la poeta escribiría: «¡Dios te libre, amigo, de *La inquietud del rosal*! Pero lo escribí para no morir», en el encierro de la oficina –añado– donde «el sol pasa por el techo pero no puedo verlo.»³³⁶

³³⁶Alfonsina Storni en *La poesía de Alfonsina Storni*, Ed. Lucrecio Pérez Blanco, Madrid, Nacional, 1975, 34-36.

Esa experiencia de libertad femenina rompía no sólo con el molde de lo femenino patriarcal sino con el molde de lo que una mujer puede decir en poesía resultando irreverente en un sistema social que ha silenciado culturalmente a las mujeres. El poema que recrea además el negativo de una maternidad a solas –sin padre, ni marido– muestra un pasaje de trascendencia femenina y el poema «La Loba» es un símbolo de libertad femenina y también la voz de alarma de esta poeta visionaria que mira lo femenino patriarcal, se ríe y llama a la estampida:

«Yo soy como la loba./ Quebré con el rebaño/ Y me fui a la montaña/
Fatigada del llano./ Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley/
Que no pude ser como las otras, casta de buey/ Con yugo al cuello;
¡libre se eleve mi cabeza!/ Yo quiero con mis manos apartar la maleza./
Mirad cómo se ríen y cómo me señalan/ Porque lo digo así: (Las
ovejitas balan/ Porque ven que una loba ha entrado en el corral/ Y saben
que las lobas vienen del matorral) (...)»

El poema sigue:

«(...) ¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!/ No temáis a la loba, ella
no os hará daño./ Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos/ ¡Y en el
bosque aprendieron sus manejos felinos!/ No os robará la loba al pastor,
no os inquietéis;/ Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis/ Pero sin
fundamento, que no sabe robar/ Esa loba; (...)»

«¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!» todo viene en este poema, nada sobra: El cuestionamiento del sistema social, de la educación femenina tradicional y la consecuente posición que ocupan las mujeres se señala con crudeza:

«No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños/ Por la montaña
abrupta, que si el tigre os acecha/ No sabréis defenderos, moriréis en la
brecha.» La voz de la loba, la que canta, en cambio, señala una
experiencia femenina libre. También una llamada: «Yo soy como la
loba. Ando sola y me río/ Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío/
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano/ Que sabe trabajar y un
cerebro que es sano./ La que pueda seguirme que se venga conmigo.»

El poema también anuncia y se anticipa a otros modos de crianza –de nuevo, como fue

en un principio, sin hombres— aunque esa experiencia ahora sea vilipendiada en un sistema que se ordena en la patrilinealidad y en el control del cuerpo femenino: «Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo./ La vida, y no temo su arrebató fatal/ Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal./ El hijo y después yo y después... ¡lo que sea! (...)»

El poema también trae la posibilidad de nombrar experiencias femeninas impensables, por tanto, inexistentes, vinculadas a la experiencia de nacer en un cuerpo sexuado en femenino. Una experiencia que cuando se vive sin falsos complejos, sin neutralizar la diferencia sexual y sin obviarla, abre un pasaje insólito desde el cual nombrar otras posibilidades.

Pienso que la poesía del siglo XX ha transformado la angustia de la existencia femenina —angustiosa, por estar carente de un simbólico libre— en creatividad y lo ha hecho transmutando lo negativo en decible, en decir libre de culpa, abriendo la experiencia femenina a la mediación con la trascendencia, con lo inesperado, con lo impensable para y por las propias mujeres. Porque lo libre, lo dicho libremente, abre pasajes en el ser que liberan los cuerpos y el pensamiento de todo lo guardado y reprimido. Ha escrito Luisa Muraro que:

«No hay libertad sin el trabajo de lo negativo, como se le ha llamado en filosofía: disolver, distinguir, dividir (también cosas que parecen que vayan juntas), combatir e incluso destruir (también cosas reconfortantes como los ideales y los valores). Es la libertad misma la que hace este trabajo (de lo negativo), y se corresponde (ella) con el movimiento espontáneo de los deseos y del pensamiento, que es el movimiento de su singularidad. (...) Sólo con esta condición somos unos para otros, posibilidad de un nuevo inicio (que es, que yo sepa, el modo más sencillo de decir que somos libres: podemos darnos los unos a los otros temor y esperanza.»³³⁷

«Temor y esperanza», la poesía del siglo XX las trae consigo en un movimiento femenino, una acción, que como mostraré nos devuelve unidos el cuerpo y la palabra, la vida del espíritu³³⁸ y la vida de los cuerpos, la toma de conciencia y la necesidad de relato (femenina) que ya he vinculado a la ausencia del origen materno. De ahí que la poesía sea una mediación fundamental de este siglo, mediación que participa de la transformación de lo social trayendo un universo más grande y más rico, poniéndolo en relación con el mundo y generando un

³³⁷Luisa Muraro, *El dios de las mujeres*, *Op.cit.*, 70.

³³⁸Hannah Arendt, *La vida del espíritu* (1978), trad. De Fina Birulés y Carmen Corral, Barcelona, Paidós, 2002.

conocimiento sobre las mujeres que cuestiona lo femenino normativo que afecta a la matriz del conocimiento mismo. Sobre la poesía femenina, ha escrito Juana Castro:

«Desde mi posición de lectora, afirmo que si hay algo que distingue la poesía escrita por mujeres de la escrita por varones es el conflicto. La presencia del conflicto. Y digo conflicto como podría decir sufrimiento, tragedia, desarmonía... Qué sé yo. Claro que hay excepciones, en uno y otro género. Pero en los poetas hombres, genéricamente, se puede leer una armonía, un sentir el mundo bien hecho, un estar a bien con las cosas, y aún cuando se exprese el desorden, la expresión misma busca restablecer la armonía, en el lenguaje, en la forma y en la música.»³³⁹

Ante el abismo de las palabras y la experiencia femenina dicha por el patriarcado, las poetas lanzan lianas y puentes y maromas para traer sus palabras, para traer su deseo, su experiencia, su capacidad de dar y ser inicio haciendo que «la vida vuelva y vuelva y vuelva»³⁴⁰. Haciendo que la historia comience en otro sitio, comience donde empieza, donde ha empezado siempre, como enseña Juana Castro en este «poema perfecto»³⁴¹.

Antes señalo que Simone Weil se refirió a las poesías que más le gustaban de este modo: «...ejemplos de poesías perfectas, esto es, que tengan un inicio y un final, y una duración que sea una imagen de la eternidad. Hay pocas.»³⁴² Hay pocas poesías perfectas, señala la joven filósofa, inspirada por esta advertencia y por la poeta y traductora Ana Mañeru Méndez³⁴³, también yo he andado durante años a la escucha y la caza de la luz que desprenden esos «poemas perfectos» que aquí traigo recogidos. El poema de Juana Castro al que me he referido se titula «La cierva»³⁴⁴ y dice así:

«Me mareo y la siento
moverse como un ciervo.
Lo que más cuesta ahora

³³⁹ Juana Castro en Gracia Iglesias, *Gritos Verticales*, Prólogo de Juana Castro, Sevilla, Ed. Cangrejo Pistolero, 2010, 8.

³⁴⁰ Estribillo escuchado a la poeta Isabel Escudero hablando de la experiencia del amor.

³⁴¹ El entrecomillado es nuestro. De ahora en adelante, utilizaré esta convención para referirme a muchos de los poemas seleccionados para esta tesis.

³⁴² Como ha señalado Ana Mañeru Méndez, también dijo Simone Weil que las poesías de Safo lo eran. Véase: Simone Weil, Cuadernos, trad. Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 2001, 112.

³⁴³ Véase: Ana Mañeru Méndez, *Creaciones perfectas*, «DUODA. Estudios Feministas», 33 (2007) 101-125.

³⁴⁴ Sobre la cierva como epifanía de la diosa madre, véase: Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa* (1991), Madrid, Siruela, 2005, 94-95.

es lavar en el río,
cargarme la panera
y cavar en la huerta.
Nadie sabe que tengo
las venas como cables
y la piel transparente de vejiga
soplada hasta romperse.

Como cierva se mueve y corretea,
y pisa lo que sabe.
Yo, que no sé de letras,
escribo para el mundo
sin tinta ni palabras.

Su historia es la que escribo,
y en mi vientre se inicia.»³⁴⁵

³⁴⁵ Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, Madrid, Sabina, 2009, 31.

1.4 PENSAR LA DIFERENCIA. PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA DE LA LITERATURA.

En el año 1974, Luce Irigaray³⁴⁶ defendió en París su tesis doctoral titulada *Speculum de l'autre femme* que le vale la expulsión de la Escuela de Psicoanálisis que dirige Jacques Lacan. Lúcida, polémica y magistral, *Espéculo de la otra mujer*³⁴⁷ es más que una crítica de la representación de la mujer en el discurso filosófico de occidente. Se abría el campo de juego para pensar la diferencia.

Ese mismo año publicaba Julia Kristeva³⁴⁸ *La revolución del lenguaje poético* (1974) mientras que Luce Irigaray nombra la posibilidad para las mujeres de elaborar lingüísticamente su propia subjetividad escapando de la discursividad y teoricismo del metalenguaje masculino. «Parler-femme» propuesta y posibilidad nunca definida ni cerrada permite fundar, ordenar –ya que hablar es hacer orden en el llamado orden lingüístico– para que las mujeres entren en el lenguaje y por lo tanto en la filosofía como sujetos epistemológicos.

La elaborada y poco inocente composición³⁴⁹ de la obra, su relectura, a veces mimética e irónica de los filósofos en la que Luce Irigaray recoge la línea genealógica de las teorías sobre la feminidad de Freud, Platón, Aristóteles, Plotino, Kant y Hegel. Ninguno de estos autores cuestionó su posición discursiva en relación a lo femenino y las mujeres, mientras que todos

³⁴⁶Luce Irigaray ha publicado *Speculum, De l'autre femme* (1974), *Ce sexe qui n'est pas un* (1977); *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979), *Amante marine* (1980); *Passion élémentaires* (1982), *L'oublié de l'air* (1983); *Éthique del différence sexual* (1984), *Parler n'est jamais neutre* (1985); *Sexes et parentés* (1987) *Les temps de la différences* (1987), *Je, tu, nous* y *Sexes et genres á travers les langues* (1990); *Entre Orient et Occident* (2006).

³⁴⁷Luce Irigaray, *Especulo. Especulo de la otra mujer* (1974), Barcelona, La Sal Madrid, 1978.

³⁴⁸En su análisis de los textos literarios, Julia Kristeva señala la presencia de una función semiótica prelingüística que llama *chora* siguiendo a Platón y que relaciona con las descargas de energía que orientan y conectan los impulsos prenatales hacia el cuerpo de la madre. Para Julia Kristeva, todo texto estará vinculado al cuerpo de la madre a través de ese ritmo, que nos acompaña desde la primera infancia o incluso antes. El cuerpo de la madre ordena la *chora* y con ella la realidad prelingüística, prelógica e incluso presimbólica de los textos. Julia Kristeva señala también como todo discurso se mueve con y en contra de la *chora* que no sólo precede sino que fluye por debajo de toda forma de figuración y especularización y como de otro lado la organización vocal o gestual está sujeta a lo que Julia Kristeva llama una ordenación objetiva que estaría dictada por constricciones naturales y sociohistóricas, como las diferencias biológicas entre los sexos o la estructura familiar. Para Julia Kristeva, la *chora* está relacionada con el estado funcional que marca la relación con nuestro cuerpo, con los objetos que nos rodean y quienes forman nuestra estructura familiar antes de la adquisición del lenguaje. Esos impulsos, esas marcas psíquicas, conformarían una totalidad no-expresiva de movimientos y estancamientos regulados, un ritmo que precedería a toda evidencia, verosimilitud, espacialidad, y temporalidad. Véase Julia Kristeva, *La revolución del lenguaje poético. La vanguardia a fines del siglo XIX: Lautreamont y Mallarmé* (1974), Barcelona, Fundamentos, 1990. Sobre la formulación de la *chora*, véase directamente también el diálogo de Timeo en Platón, *Íon, Timeo y Critias*, Traducción e introducción de José María Pérez Martel, Madrid, Alianza editorial, 2000.

³⁴⁹ Para un análisis de la ingeniosa composición del texto de Luce Irigaray, véase, Toril Moi, *Teoría literaria feminista, Op.cit.*, 138-140.

ellos obviaron la diferencia femenina bloqueada en su pensamiento para asegurar la transcendencia del sujeto masculino.

En su revisión de la teoría de la feminidad de Freud muestra cómo este refuerza el imaginario femenino clásico fundamentado en la pasividad y la envidia, al que Freud añade su particular lectura de la histeria poniendo en manos del discurso médico y clínico el decir con palabras literales de muchas mujeres, es decir, su inmediatez con el lenguaje y el cuerpo. Para esta filósofa, las mujeres son expropiadas de sus propios cuerpos e inmovilizadas, arrojadas a un no lugar para la consecución de la plena afirmación social y simbólica del sujeto masculino:

«Así, pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar. Un «todavía no» que corresponde sin duda a una fantasmática histérica pero/y que admite una condición histórica. La mujer es aún el lugar, el todo del lugar en el que ella no puede apropiarse en cuanto a tal. Sentida como todopoderosa allí donde «ella» es la más radicalmente impotente en su indiferenciación (...) La mujer sigue siendo esa nada del todo, ese todo de la nada en el que todavía cada uno viene a buscar algo con lo que re-alimentar la semejanza consigo (como) con lo mismo. De esta suerte, ella se desplaza, pero nunca es ella la que hasta ahora se ha desplazado. Por sí misma ella no puede hacer ni siquiera que se tambalee ese teniente (del) lugar que ella constituye para el «sujeto», y al que no puede asignarse un valor de una vez por todas so pena de que quede inmovilizado en lo irremplazable de su catexis.»³⁵⁰

Pero pese a su crítica demoledora de las teorías de Freud en torno a la feminidad, Luce Irigaray no renuncia al psicoanálisis³⁵¹ consciente de que la libido femenina tampoco había sido pensada, quedando ocultada bajo una libido única y masculina:

³⁵⁰Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, *Op.cit.*, 207.

³⁵¹En el ámbito de la psicología general, el psicoanálisis inauguró los estudios particularizados sobre las mujeres, convirtiéndose en la única disciplina que enfoca la psique femenina en su especificidad. La teoría psicoanalítica marcó una ruptura dentro de los saberes que entendían a mujeres y hombres a través de una sola categoría genérica e indiferenciada –me refiero a la categoría «hombre». En 1925, Freud publica *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos*, texto en el que formula la teoría del Edipo y hace particulares referencias a los desarrollos diferenciales entre la hembra y el varón. En trabajos anteriores, no había señalado de manera explícita ninguna distinción entre ambos sexos. Sólo después de los trabajos de Hélène Detsch (1925) Katherine Horney (1926) y Mélanie Klein (1928) Freud empieza a interesarse por la niña y por la mujer como muestra en sus trabajos: *La sexualidad femenina* (1931) y *La feminidad* (1933). Véase sobre esta cuestión, Juliet Mitchell, *Psychanalyse et Féminisme*, Paris, Ed. Des Femmes. 2 vols, 1974. También Hélène Cixous, como Luce Irigaray y Julia Kristeva tienen una deuda conocida con la relectura postestructuralista del psicoanálisis de Freud realizada por Jacques Lacan, mientras que este tiene una deuda menos conocida y nombrada con las teorías de Melania Klein.

«El psicoanálisis monopoliza el discurso de la verdad sobre la sexualidad femenina. Un discurso que dice la verdad sobre la lógica de esa verdad: precisamente, que lo femenino sólo tiene lugar en el interior de modelos y leyes que han sido promulgados por sujetos masculinos. Lo que implica que no existen realmente dos sexos sino sólo uno. Una sola práctica y representación de lo sexual. Con su historia, sus necesidades, sus reversos, sus carencias, su negativo o negativos (...) cuyo soporte es el sexo femenino.»³⁵²

Desde ahí, cuestiona la construcción del sujeto y del deseo señalando que toda teoría del sujeto ha estado siempre adaptada a lo masculino:

«La subjetividad denegada a la mujer, tal, es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible de objeto: de representación, de discurso, de deseo. Imagínese que la mujer imagina, el objeto perdería con ello su cualidad (de idea) fija. De localización, a fin de cuentas, más última del sujeto, que no se sostiene sino por un efecto a cambio de una cierta objetividad, de algún objetivo. Si ya no hay «tierra» que (re)primir, que trabajar, que representar(se), pero cuya aprobación tampoco, de nuevo y siempre, cabría desear(se), materia opaca que no se conocería, ¿qué zócalo subsiste para la ex-sistencia del «sujeto»? Si la tierra girara, girara sobre todo sobre sí misma, la erección del sujeto correría el riesgo de verse desconcertada en su elevación, y su penetración. Puesto que, ¿a partir de qué erigirse y sobre qué ejercer su poder? ¿En qué?»³⁵³

Entonces «¿a partir de qué erigirse y sobre qué ejercer su poder? ¿En qué?» Luce Irigaray señalaba también cómo mujeres y hombres viven en un sistema y en una cultura donde no sólo lo femenino no ha sido pensado realmente, sino que tampoco ha sido pensado lo masculino. Es decir, lo masculino fuera de la economía del poder y la violencia.

Sobre la recepción inicial de sus planteamientos caben señalar las críticas desde el feminismo a su posición discursiva que podía resultar complicada a las mujeres corrientes. Algo que no ocurrió, pues Luce Irigaray fue leída en los grupos de autoconciencia, pero que señala la dificultad dentro del propio feminismo para aceptar una nueva posición femenina desde la que hablar o escribir como mujer.

³⁵²Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, trad. De Raúl Sánchez Cedillo, Akal, 2009, 79.

³⁵³Luce Irigaray, *Especulo ...*, *Op.cit.*, 119.

La cuestión de «El lugar de enunciación»³⁵⁴ crucial para el feminismo de los 70 no coloca ante una esfinge difícil de sortear: lo inaudito de que una mujer pensase sobre las mujeres sostenida como una acróbata en una cuerda floja, sin redes y casi sin anclajes masculinos. Todavía en 1995, cuando Toril Moi publica su ensayo sobre teoría feminista literaria considerado, hoy un clásico indispensable de la teoría crítica por su comprensión de la deconstrucción como una actividad más que como una teoría, Toril Moi señala que Luce Irigaray volvía a esencializar a las mujeres. Moi Lo hace siguiendo, entre otras críticas literarias, a Shoshana Felman:

«Si la mujer es precisamente el Otro de cualquier planteamiento teórico occidental concebible, ¿cómo puede la mujer, cómo tal, hablar en este libro? ¿Quién es el que habla, y quien declara la «otredad» de la mujer? Si, como sugiere Luce Irigaray, el silencio de la mujer o la represión de su capacidad de hablar son constitutivos de la filosofía y del discurso teórico como tal, ¿desde qué planteamiento teórico habla Luce Irigaray al desarrollar su propio discurso teórico sobre la mujer? ¿Habla como mujer, en lugar de la mujer (silenciosa), para la mujer, en nombre de la mujer? ¿Basta ser una mujer para hablar como mujer? El «hablar como mujer» ¿viene determinado por una condición biológica o por una estratégica posición teórica, por la anatomía o por la cultura? ¿Y si el «hablar como mujer» no fuera un sencillo hecho «natural», si no pudiera darse por seguro?»³⁵⁵

Reconozcamos que las preguntas de Felman dan en la diana, pero de cierto paradigma Vuelvo a releerlas:

«¿Basta ser una mujer para hablar como mujer? El «hablar como mujer» ¿viene determinado por una condición biológica o por una estratégica posición teórica, por la anatomía o por la cultura? ¿Y si el «hablar como mujer» no fuera un sencillo hecho «natural», si no pudiera darse por seguro?»

«No puede darse por seguro», repito ni es un «hecho natural», pues lo que Shoshana Felman³⁵⁶ parece estar obviando es la propuesta iniciática de la filósofa junto con la advertencia:

³⁵⁴El entrecomillado es nuestro.

³⁵⁵Shoshana Felman en Toril Moi, *Crítica literaria feminista*, *Op.cit.*, 147.

³⁵⁶Pienso que la dificultad de comprensión que ilustran los análisis de Shoshana Felman y la misma Toril Moi es un ejemplo sintomático de la dificultad para salir de cierta objetividad y epistemología. Para Toril Moi parece

la diferencia sexual es un significante abierto. Es decir, no definible por nadie, cambiante e historiable, abierto a la experiencia que cada mujer diga o escriba desde su dispar singularidad.

Parecía difícil, entonces, pensar la diferencia sexual fuera del temido esencialismo, del biologicismo y del eterno femenino. Incluso la propuesta de nombrar fuera del desvalor a las mujeres también fueron confundidas con el falso lenguaje de la hipostatización de lo femenino. Tras demostrar cómo en la cultura occidental todo lo positivo había sido asociado a lo masculino a través de la lógica binaria, siendo sus correspondientes negativos asociados a lo femenino, Luce Irigaray inicia la tarea de nombrar nuevos significados más allá de los normativos, pero también de esa supuesta «esencia femenina» que tanto temen, con razón, las feministas.

Cabe recordar, que no toda ontología es esencialista y que la mediación de Luce Irigaray, pasados ya más treinta años, ha dado frutos fundamentales, ya que no se trataba ni se trata de decir cómo son las mujeres, sino de dar escucha a lo que estas tienen que decir sobre su propia experiencia y el mundo.

La concepción inicial del sujeto irigariano da respuesta a sus hipótesis descentralizadoras. «sujeto» múltiple, plural, di-forme, «Sujeto-Otro» capaz de derrocar al sujeto dominador monológico que se cree aún poseedor de la Razón. ¿No lo hacen acaso muchas de las poetas y poemas que traigo recogidos?

Nombrar, definir, resignificar tienen un sentido potencial y político en el pensamiento de Luce Irigaray que sirvió a muchas mujeres en sus búsquedas de lo femenino y en su deseo de decirlo ellas mismas, lejos de las repeticiones y de lo dicho por los otros. Desde entonces, la diferencia sexual y su posterior elaboración han supuesto una ruptura con sistema patriarcal de occidente, ya que esta no había sido expresada. En su obra *Ética de la diferencia sexual* escribe:

«La diferencia sexual representa uno de los problemas o el problema en el que ha de pensar nuestra época. Según Heidegger, cada época tiene una cosa en la que pensar. Una solamente. Probablemente, la diferencia sexual es la de nuestro tiempo.»³⁵⁷

imposible, im-pensable, la fuga del simbólico patriarcal y la elaboración de nuevos significados sobre lo femenino que rechaza desde una posición deconstructivista: Toda teoría sobre la feminidad es para esta crítica esencialista. Parece obviar que la teoría de la deconstrucción ha sido, a su vez, señalada también como «parasitaria» de los discursos metafísicos que pretende derrocar.

³⁵⁷Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, París, Les Éditions de Minuit, 1985, 13.

En su libro *Ese sexo que no es uno*, señala la filósofa que «hay dos sexos y no uno.»³⁵⁸ Afirmación que parecía entonces obvia por común aunque expresado de este modo resultaba inaudita. Su pensar la diferencia sexual tiene que ver no con una diferencia entre los hombres por una parte y las mujeres por otra, sino con una diferencia que se da, respectivamente, en los hombres y en las mujeres como seres diferentes que son a causa del hecho de que existe otro sexo, dos formas sexuadas y no una para lo humano. No se trata, recuerdo, de entender las diferencias entre mujeres y hombres como algo natural –de la naturaleza en el sentido biologicista– sino de reconocer que el hecho de tener cuerpos distintos produce experiencias distintas y también interpretaciones diferentes de la realidad.

Afirmar que existe otra forma sexuada más allá de la masculina y señalar que lo que nos diferencia, más que fundamentar una tara, como dice la tradición filosófica, es un potencial por descubrir es parte de la urdimbre a la que atar las tramas tejidas por las poetas, es parte de la lumbre que se obstina en arder enseñando otra cosa. Con *Speculum*, Irigaray planteaba la necesidad de volver a pensar lo femenino³⁵⁹ en todos los ámbitos, algo que esta filósofa no ha dejado de hacer y que a su vez ha tenido consecuencias pasados treinta años de su publicación. Pienso que de ese libro resulta más que destacable la revisión de Luce Irigaray de la dicotomía naturaleza/cultura como claves para entender los fundamentos de un orden social que vincula a las mujeres con la tierra, es decir, con aquello que debe ser controlado y explotado. A la luz de Simone de Beauvoir y más allá de esta, se anticipaba a algunas de cuestiones desarrolladas luego desde el Ecofeminismo y que han recuperado dicha relación fuera de la economía mercantil de los grandes beneficios³⁶⁰ mostrando una relación basada en el respeto y en la dependencia mutua y relacional con la tierra, que es entendida como algo vivo³⁶¹.

Su cuestionamiento acerca de la universalidad del sujeto masculino no sólo se anticipa al postmodernismo sino que me ha permitido pensar la idea de lo universal como mediador para

³⁵⁸Véase: Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno* (2009). También sobre las relaciones intersubjetivas del yo y el tú sexualmente diferenciados y la búsqueda de una percepción distinta, véase: Luce Irigaray, *Ser dos*, Barcelona, Paidós, 1998.

³⁵⁹Luce Irigaray muestra cómo la sexualidad femenina ha sido entendida como un «continente negro», como «una falta de algo» imposible de definir desde el discurso psicoanalítico freudiano.

³⁶⁰ «Estamos muy preocupadas con la destrucción sin precedentes que está sufriendo nuestra Madre Tierra: la contaminación de nuestro aire, nuestra agua y nuestro suelo, las atrocidades de la guerra, el azote global de la pobreza, la amenaza de las armas y los residuos nucleares, la cultura del materialismo, las epidemias que amenazan la salud de los pueblos de la Tierra, la explotación de las medicinas indígenas y la destrucción de las formas de vida.» Véase: Carol Schaefer, *La voz de las trece abuelas*, Madrid, Luciérnaga, 2008, 19.

³⁶¹Sobre el concepto de naturaleza en Occidente y el sentido de naturaleza como *pakriti*, véase: Vandhana Shiva. Vandhana Shiva, *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*, horas y Horas, Madrid, 1988.

la poesía, como explicaré a continuación.

1.4.1 Lo universal como mediación.

Las palabras cultura, poesía o música se usan de forma corriente como una mediación, es decir, con un sentido que busca poner en relación un todo en el que se incluye a mujeres y a hombres. Pero cuando leo la palabra cultura en la oferta de un periódico nacional que señala «Toda la cultura del siglo XX» no puedo evitar preguntarme: ¿Cuánta cultura femenina alberga esa mediación? Pues lo universal, que esa palabra debería conllevar no siempre funciona como tal³⁶².

Cuando decimos «la cultura», como cuando decimos «la poesía» o «la música», casi todo el mundo –aunque creo que más hombres que mujeres– están pensando todavía en poesía, música o cultura creada únicamente por ellos. A veces da esa sensación cuando una lee los prólogos de ciertos estudios y trabajos, cuando una lee el periódico o escucha las noticias.

La filosofía se ha ocupado de los universales, es decir, de aquello que nos une en cada época y, por eso, quiero decir por cambiante, lo universal es algo que está siempre por decir y por pensar. No es nada fijo, ni estable y se pone en movimiento cada vez que alguien escribe.

Si cada época tiene sus universales a pensar y a proponer, ¿cuáles son los universales de esta época? Propongo para este tiempo la poesía femenina española del siglo XX, poesía que es un universal, una mediación entre esas dos mitades del mundo que son los hombres y las mujeres; porque habla a unas y a otros, y también interesa a unos y a otras, aspirando a transformar el mundo con la poesía. La poesía del siglo XX es, pues, un universal que une mostrando que en el mundo también hay mujeres haciendo tangible el hecho de que no vivimos en mundos paralelos, sino en un mismo mundo que las mujeres queremos transformar.

Que la cultura patriarcal moderna y postmoderna no ha sido un universal mediador es algo que el feminismo enseña y la filósofa Luce Irigaray³⁶³ ha mostrado explicando como dicha

³⁶² Como precedente a las críticas sobre este universalismo en masculino, puede señalarse como punto de partida el texto escrito en 1791 por Olympe de Gouges. El texto de esta autora, aunque quizá menos conocido, se publica un año antes que la *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft. Véase: Olympe de Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, en Olivia Blanco Corujo, *Olimpia de Gouges (1748-1793)*, Madrid, Ed. Del Orto, 2000.

³⁶³ Luce Irigaray ha publicado *Speculum, De l'autre femme* (1974), *Ce sexe qui n'est pas un* (1977); *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979), *Amante marine* (1980); *Passion élémentaires* (1982), *L'oublié de l'air* (1983); *Éthique del différence sexual* (1984), *Parler n'est jamais neutre* (1985); *Sexes et parentés* (1987) *Les temps de la différences* (1987), *Je, tu, nous y Sexes et genres á travers les langues* (1990); *Entre Orient et Occident* (2006).

cultura, si quiere ser un universal tiene que hablar para todo el universo, es decir, tiene que hablar para las mujeres y los hombres. Lo cual no hace pues se trata de una cultura que, como vengo señalando, al hilo del pensamiento feminista ha ocultado el origen femenino de la vida y a las mujeres. Un universal debe aspirar, cuando menos, a transformar el mundo, algo que esta cultura no ha hecho. El trabajo de lo universal es pues una tarea pendiente, a pensar de nuevo, todavía y siempre. Como señaló esta filósofa en 1984:

«La tarea de la filosofía es el trabajo de lo universal». «Pero» – prosigue– «¿qué es eso de lo universal? Está, todavía y siempre, por pensar. Se modifica con los siglos, y lo universal tiene como estatuto el ser una mediación ». (...) «Ahora bien» –sigue diciendo Luce Irigaray–, «además del hecho de que la mediación cambie según la economía de una época, la mediación misma no ha sido nunca tal en la medida en la que la mediación entre esas dos mitades del mundo que son hombres y mujeres no ha sido nunca pensada.»³⁶⁴

Pienso que con esa expresión, «mediación entre esas dos mitades del mundo que son hombres y mujeres» puede recogerse también el hacer pensamiento de Luce Irigaray, que nombrando la mediación de esas dos mitades «nunca pensada», trae en su pensamiento la necesidad de pensar esa mitad que son las mujeres. Necesidad y deseo de que sean las propias mujeres las que se piensen y digan su propia experiencia, única vía para ir más allá de lo femenino pensado por el patriarcado, que las ha pensado sólo como alteridad.

En 1974, Luce Irigaray defendió en París su tesis doctoral titulada *Speculum. De l'autre femme*, una obra que ha sido traducida a muchas lenguas y que, desde entonces, es una obra clásica de la filosofía de la diferencia. Desde *Speculum* a *En el principio era ella* (2016) la obra de esta filósofa y su pensamiento han calado en el movimiento de mujeres siendo una de las mediaciones filosóficas más importantes del pasado siglo XX.

«Pensar la diferencia sexual»³⁶⁵ es una de las tareas a las que Luce Irigaray ha dedicado parte de su trabajo y su vida mostrando la importancia de la sexuación de lo real y del mundo y

³⁶⁴Luce Irigaray, *L'universel comme médiation* (1986), en Ead., *Sexes et parentés*, París, Les Éditions de Minuit, 1987, 139-164; p. 162: «La tâche de la philosophie est le travail de l'universel. Mais qu'en est-il de l'universel? Encore et toujours il est à penser. Il se modifie selon les siècles et l'universel a comme statut d'être une médiation. Or, outre le fait que la médiation change suivant l'économie d'une époque, cette médiation n'en a jamais été une dans la mesure ou la médiation entre ces deux moitiés du monde que sont hommes et femmes n'a jamais été pensée»

³⁶⁵El entrecomillado es nuestro.

promoviendo con su pensamiento otras búsquedas femeninas para decir la experiencia de las mujeres y los hombres. Si «La tarea de la filosofía es el trabajo de lo universal», «¿qué es eso de lo universal?» prosigue la filósofa. Se trata de algo «todavía y siempre, por pensar», porque es cambiante, como la historia, aunque mantiene siempre «como estatuto el ser una mediación». Pero con la pregunta, ¿qué es eso de lo universal?, Luce Irigaray nos interroga.

Pienso que cuando habla de lo universal como mediador lo hace alertando sobre falso universal de los discursos que han legitimado un sistema social denigrando, ocultando y violentando al otro sexo que son las mujeres. Ella está planteando la posibilidad de pensar otras mediaciones que sirvan verdaderamente para unir, para pensar un mundo en común para mujeres y hombres, un mundo en el que existen dos sexos y donde un sexo no predomine sobre el otro.

Siguiendo la pregunta de Luce Irigaray, engarzo otra cuestión: ¿Qué ha hecho la filosofía con lo universal como mediación? Si la pretensión de lo universal es traer al mundo el mundo entero, la filosofía de los filósofos muestra ciertamente lo «pretendidamente universal»³⁶⁶ de su universo, es decir, de un universo masculino en el que lo femenino: O no aparece. O sólo aparece a modo de reflejo para engrandecer lo masculino: la importancia del falo y sus representaciones siempre exageradas lo demuestran. Ya Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (1929) nos advierte: «Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural»³⁶⁷

Las mujeres³⁶⁸ y el pensamiento feminista han mostrado cómo la filosofía de los filósofos poco ha hecho por modificar este resultado que es consecuencia de una cultura misógina que envejece mal y pronto. En ella, lo femenino ha sido simbolizado con muchísima pobreza o bajo una hipostatización que ha costado y cuesta todavía muy cara a las mujeres reales. Pienso que con el adverbio «pretendidamente» delante de la palabra universal el feminismo histórico quiso denunciar la tomadura de pelo de una cultura cuyos discursos han intentado hacer pasar por invisibles a las mujeres. Lo pretendidamente universal del canon, de los currículos escolares o universitarios muestra el engaño de una mascarada que nunca ha

³⁶⁶ Sobre el masculino pretendidamente genérico, también véase: Luisa Muraro, Introducción a Diótima, *La mágica fuerza del negativo*, *Op.cit.*, 1-8; 6-7.

³⁶⁷ Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, prólogo y trad. de María-Milagros Rivera Garretas. Madrid, horas y Horas, 2003, 24.

³⁶⁸ Sobre esta distinción entre mujeres y filósofos sigo a Wanda Tommasi, *Filósofos y mujeres. La diferencia sexual en la historia de la filosofía*, Madrid, Narcea, 2002.

incluido la diferencia de ser mujer y cuando lo ha hecho, la ha simbolizado como un fenómeno de excepcionalidad cuyos referentes femeninos culturales se nos escapan a las mujeres reales.

Si un universo es todo lo existente, lo pretendidamente universal de nuestra cultura ha respondido y responde todavía, en tiempos del final del patriarcado, a una organización social que ha negado la existencia social y simbólica de las mujeres. De ahí que Luce Irigaray señale que «la mediación misma no ha sido nunca tal en la medida en la que la mediación entre esas dos mitades del mundo que son hombres y mujeres no ha sido nunca pensada.» Ante esa negación, las mujeres y el feminismo han reaccionado de distintos modos a lo largo de la historia.

La propia Luce Irigaray, otras pensadoras y teóricas lo han hecho desde la filosofía, es decir, trayendo a ese «pretendidamente universal» un universo que incluyese a las mujeres mostrando, cómo el patriarcado ha intentado apropiarse de lo universal como mediación, diciendo lo universal en masculino afirmando con violencia que el masculino era neutro.

Cabe señalar que el feminismo no ha pretendido nunca que lo femenino englobe a lo masculino bajo la misma operación, aunque ha atendido a la cuestión de los géneros gramaticales y planteado usos lingüísticos inclusivos cuando no es necesario nombrar la diferencia sexual. Por ejemplo: «la población» de un país, por «los pobladores» con un deseo orientado a la transformación de la sociedad. Es decir, con el deseo de no borrar o cancelar la realidad sexuada nombrando los dos sexos y mostrando la evidencia: que en el mundo hay mujeres y hombres, niñas y niños.

Se trata de una sexuación que aspira a la trascendencia, es decir, a mostrar la mentira de la realidad³⁶⁹ para hacer de esta algo más grande y habitable. En cambio, el universal que ha sido presentado como neutro no trasciende pues nunca ha sido neutral. Desde dicha posición supuestamente neutra ha pretendido devorar lo femenino borrándolo, ocultándolo y cargándolo de significados que restan libertad a las mujeres. Esto el feminismo lo ha explicado muy bien y ahí es donde la poesía entra en el campo juego. Juego de lo simbólico, juego del orden simbólico de la madre: ordenar como posibilidad liberadora de sentido y realidad, como posibilidad de transformación y trascendencia que desate a las mujeres de la soga de una cultura que carece de oportunidades subjetivas para ellas. Que desate a los hombres de sus sogas, de los velos que no

³⁶⁹Sobre el sentido de realidad, entendida como falsa realidad, véanse los planteamientos de Agustín García Calvo, *Contra la Realidad. Estudios de Lenguas y cosas*, Madrid, Lucina, 2002 e Isabel Escudero en Isabel Escudero, *Digo yo ...*, *Op.cit.*, 20-33.

les dejan ver.

1.4.2 La poesía femenina: Un universal mediador.

Que la mediación de las palabras es importante para nuestra vida lo muestra el gusto y el reconocimiento que sentimos cuando al oír³⁷⁰ las palabras sentimos que estas aciertan, es decir, que las palabras nos hacen sentir o palpar lo que se ha nombrado, que las palabras han tocado donde deben. Cuando en ese movimiento –en medio de quien habla y oye– las palabras llegan a tocarnos es porque estas han cumplido su función de mediación además de alumbrarnos una realidad conocida o algo que hasta entonces no veíamos.

La necesidad de comunicarnos y la necesidad de las palabras, la conciencia de la existencia de lo otro es lo que convierte la mediación en una necesidad y lo otro en posibilidad de abrirnos al mundo cuando al querer ponernos en relación buscamos en las palabras y con ellas la manera de entender y entendernos. Que la mediación, la necesidad de comunicarnos y estar en relación es importante en nuestra vida lo muestra también, entre otras experiencias originales e inolvidables, el aprendizaje de la lengua que vivimos durante la infancia cuando siendo criaturas, oímos las palabras de nuestra madre. En este sentido, la lengua que hablamos, como en su origen lo fue la poesía, es una mediación indispensable para seguir viviendo.

En la actualidad, el empeño técnico contemporáneo en querer acercarnos a través de máquinas creando medios cada vez más inmediatos e instantáneos para la comunicación humana, muestra no sólo la importancia que tienen la lengua y su aprendizaje como mediación de la vida, sino el deseo del poder de apropiarse de dicha mediación³⁷¹. Las palabras son pues una mediación con la que buscamos traer un todo, es decir, un mundo. Pues una mediación es universal, justamente, cuando trae sentidos que abarcan todo y nada, como dirán las místicas, es decir, el mundo entero.

En la lengua que hablamos, se aceptan de manera común palabras masculinas como

³⁷⁰Sobre la diferencia entre oír y escuchar, sigo a Simone Weil, *El conocimiento sobre natural*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Trotta, 2003, 258.

³⁷¹Sobre el análisis de la modernidad a la luz de los conceptos, labor, trabajo y acción y el proceso de deshumanización de las sociedades modernas, véase Hannah Arendt «La cuestión, por consiguiente, no es tanto saber si somos dueños o esclavos de nuestras máquinas sino si estas aún sirven al mundo y a sus cosas, o si, por el contrario, dichas máquinas y el movimiento automático de sus procesos han comenzado a dominar e incluso a destruir el mundo (...) Para una sociedad de laborantes, el mundo de las máquinas se ha convertido en un sustituto del mundo real, aunque este pseudo-mundo no pueda realizar la tarea más importante del artificio humano, que es la de ofrecer a los mortales un domicilio más permanente y estable que ellos mismos». Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós, 1999, 33.

universales mediadores. Así, cuando por ejemplo se dice, «Los médicos»³⁷², muchas mujeres se sienten incluidas, pues la invención de la medicina es de origen masculino³⁷³. Pero cuando en una invención femenina hay hombres, «Las enfermeras»³⁷⁴ son un ejemplo, parece que los hombres no dejan incluir en ella su alteridad con tanta facilidad.

Lo muestra los recursos inclusivos para incluirlos a ellos, por ejemplo, «personal sanitario». Lo enseña también una carta reciente escrita por un médico al periódico *El País* con la que este ha querido reconocer que no podría hacer su trabajo sin el trabajo de las enfermeras. Pero en la carta titulada «Sin ti no soy nada», el hombre que escribe quizá queriendo ser políticamente correcto termina ignorando lo universal como mediador de las enfermeras, aunque en la foto que ilustra el artículo aparece rodeado de mujeres. Borrando de un soplo la experiencia femenina del cuidado de los cuerpos. Pienso que se trata desde luego de una cuestión delicada esta de reconocerse en las palabras que usamos y no restar importancia a la simbolización que traen consigo.

La recientemente nombrada académica de la lengua, la lexicógrafa Paz Battaner, undécima mujer en llegar a esta institución creada hace trescientos años, lo ha señalado: «Es necesario feminizarlo todo, no solo la RAE.»³⁷⁵

La poesía femenina ha trasladado a la poesía –que ya es *per se* una mediación misma en esa mediación que es la lengua que hablamos– la experiencia femenina del mundo y por experiencia femenina no me estoy refiriendo sólo al parto, la menstruación o el amamantamiento, por citar experiencias biológicas –y culturales– vinculadas específicamente a las mujeres. Sino a la visión femenina del mundo que estaba ausente en el universo pretendidamente neutro masculino que hemos aprendido como si incluyera los femenino.

³⁷² Disponible en http://verne.elpais.com/verne/2017/04/14/articulo/1492182649_611979.html

³⁷³ Se trata, desde luego, de una afirmación delicada si atendemos a los estudios y posturas que dentro del propio feminismo se mantiene a este respecto. Los cuidados, el cuidado de los cuerpos de las criaturas y las personas enfermas también forma parte de la experiencia femenina.

³⁷⁴ Sobre la importancia de las enfermeras, véase la carta de Simone Weil a Maurice Schumann explicando su «Proyecto de una formación de enfermeras de primera línea» recogido en Simone Weil, *Escritos en Londres y últimas cartas*, Madrid, Trotta, 2000.

³⁷⁵ El 29 de enero de 2017, la lexicógrafa y doctora en Filología Románica María Paz Battaner Arias (Salamanca, 1938) ha tomado posesión de su plaza (silla s) en la Real Academia Española (RAE) con un discurso titulado «Algunos pozos sin fondo en los diccionarios», dedicado a los sustantivos abstractos. María Paz Battaner Arias disponible: <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-paz-battaner-nueva-academica-rae-necesario-feminizarlo-todo-no-solo-rae-20170127165558.html> Sobre su opinión acerca de la ideología en los diccionarios, véase también: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Paz-Battaner-Todos-los-diccionarios-tienen-ideologia/10372>

En este sentido, una parte importante de la poesía en español del siglo XX es un universal mediador que trae la experiencia femenina al mundo. Lo hace con poemas y acciones que nos permiten pensar la experiencia del mundo sin excluir nada ni a nadie. Esta poesía es pues una mediación *per se* que la lengua permite y de la que las mujeres se han servido en un doble movimiento que interesa: de un lado, para relacionarse con el mundo y, de otro, para poner en relación el mundo y su experiencia. Parecen cosas distintas, pero no lo son. Se trata de dos operaciones que la lengua permite.

Me explico: Yo digo yo. Escribo poesía. Escribo para decir el mundo y mi existencia en él y mientras digo y escribo yo, traigo al mundo mi experiencia habitada³⁷⁶ de este; pero también la experiencia de un mundo que no me había oído hasta ahora.

Como mostraré, la poesía femenina del siglo XX trae consigo experiencias inauditas que disienten desplazando los límites, horadando en los significados, rescatándonos de las repeticiones. La poesía femenina no se mueve en contra del sistema, aunque a veces se enfrenta, y como sucedió a lo largo de la Edad Media, se mueve alumbrando otras experiencias del mundo que sirven a mujeres y a hombres. La poesía del siglo XX trae un más, lo enseña por ejemplo en torno a la delicada cuestión del sujeto femenino. Las poetas se declaran en existencia y van más allá de la noción de sujeto que las había excluido, como mostraré.

Por ejemplo, cuando las poetas de las que hablo en este trabajo traen al mundo la experiencia del amor –a un mundo que no las reconoce con capacidad de sentir deseo de ningún tipo–; o cuando traen la experiencia del tiempo, sus poemas son mediaciones que traen una experiencia del amor y del tiempo que es distinta y con la simbolización de dicha experiencia hacen del mundo un lugar más grande y entero, en el que ellas no ignoran a los hombres. Como tampoco ignoran a los animales, las plantas y las cosas, las estrellas, lo visible y lo invisible.

La experiencia femenina del mundo que trae su poesía no excluye la experiencia masculina, pero además señala con frecuencia –y lo marco como un rasgo no señalado hasta ahora– la necesidad de pensar las relaciones entre los sexos, es decir, de pensar el abismo que nos separa a mujeres y a hombres para volver a empezar de nuevo.

³⁷⁶Sigo el título de la poeta y novelista Gioconda Belli, *La mujer habitada*. Realicé mi tesina y trabajo de investigación de D.E.A, sobre esta poeta bajo el título: Nieves Muriel, *Aproximación a la escritura femenina. Una lectura sexuada sobre la producción poética de Gioconda Belli*, en Línea de investigación: Literatura y crítica literaria feminista, cuya tutora fue Ángela Olalla Real. Véase también: Nieves Muriel, *Notas sobre la práctica poética de Gioconda Belli*, «Pandora. Mujeres y Literatura», n° 3, Diputación de Granada, Granada. 2004, 68.

La poesía femenina a la que me refiero es un universal mediador que une y habla para mujeres y hombres, experiencia de escritura encarnada en mujeres que produce conocimiento para los dos sexos. Lo muestra, por poner otro ejemplo, la experiencia que esta poesía trae sobre el paso del tiempo.

Todo el mundo sabe que la poesía y el tiempo, el tiempo y la poesía son experiencias humanas que se pierden en la oscuridad de la noche de los tiempos y la historia y destaca en la tradición poética de oriente y occidente una celebración del instante que sirve para advertir del transcurrir de las horas y los días que son la vida misma. Se trata de la toma conciencia del paso de tiempo, como recurso literario y poético, que en la experiencia masculina de esa tradición se sirve en muchas ocasiones del cuerpo femenino y su deterioro pero pocas veces, en cambio, la toma de conciencia se da a través del cuerpo propio.

En cambio, cuando las poetas cantan la experiencia común del paso del tiempo, más allá del elogio al instante que también está presente en algunas poetas como Sor Juana Inés de la Cruz o M^a Victoria Atencia, hay una mirada inaudita que ellas traen: la del tiempo cíclico, la del paso estacional sobre el cuerpo propio, la del envejecimiento vinculado a la enfermedad y al deterioro que llevan a la muerte, haciendo de la muerte y de la vida en la experiencia femenina del tiempo un mismo pasaje.

Lo hace Chantal Maillard en ese libro magistral que es *Husos*³⁷⁷ y en el que la poeta pone en juego su propio cuerpo y experiencia de la enfermedad. Lo hace Juana Castro en ese libro también magistral que es *Los cuerpos oscuros*³⁷⁸. Un libro delicado que trae la experiencia del tiempo, su paso y transcurrir, a través de las huellas y la geografía de los cuerpos de la madre y el padre ahora envejecidos. Envejecimiento que esta poeta vincula con el cuidado diario que ella les ofrece, cuidado de las enfermera que son tantas mujeres. Me atrevo a afirmar, dejando un margen de duda que esta experiencia del paso del tiempo no ha sido nombrada en la poesía masculina, al menos en la que yo he leído que es mucha, desbordando de este modo la poesía femenina los límites de esta cuestión clásica y existencial.

En *Los cuerpos oscuros*, el tiempo ha envejecido a la madre y al padre, arrojada y arrojado ahora al ámbito del cuidado y la dependencia, como en la infancia, sólo que ahora es la hija la que deviene madre de la madre y del padre. Voz que se encarna para traer la experiencia

³⁷⁷ Chantal Maillard, *Husos*, Valencia, Pretextos, 2010

³⁷⁸ Juana Castro, *Los cuerpos oscuros*, Madrid, Tigres de papel-Genialogías, 2016.

propia del transcurrir del tiempo sobre esos cuerpos, ahora oscuros, y ella misma a través del dolor y la enfermedad. Esta experiencia permite a la poeta reflexionar sobre el cuerpo propio y anunciarnos lo que está por venir.

Me pregunto: ¿Al poeta que escoge el elogio del instante le resulta acaso ajeno su propio deterioro o el envejecimiento de su propio cuerpo? A veces, lo parece. ¿Será tal vez porque el mundo se ordena para celebrar el envejecimiento masculino, no para censurarlo, como sí que sucede en cambio con el envejecimiento de las mujeres? Dejo esta cuestión señalada.

Pienso que la experiencia humana y universal que es el paso del tiempo cuando es cantada por las mujeres trae un universo más rico en experiencias que a mí como lectora que soy y he sido, me interesa. En este universo temporal las poetas nos acercan a la muerte, a una concepción cíclica de la vida, sin dejar de cantar lo que cierta tradición manda: esa dicha del instante en la que algunas poetas son maestras. Este es sólo un ejemplo de cómo la poesía femenina trae lo universal como mediación poniendo en contacto la experiencia femenina del mundo con la realidad entera, trayendo la experiencia femenina que había sido negada culturalmente, haciéndola historiable a través de la poesía.

Lo femenino fue un universal mediador de lo humano. Lo femenino, pero no entendido como lo entendemos ahora –cargado de interpretaciones– sino desde una primera interpretación mítica y concepción holística que imperó en la conciencia humana durante miles de años³⁷⁹. Ese femenino universal estaba simbolizado en el cuerpo femenino³⁸⁰ que representaba, no a las mujeres, sino un todo unitario, cíclico y cambiante. Se trataba de un símbolo vital en el que la vida se representaba a través de un cuerpo sexuado en femenino que acogía a mujeres y a hombres, animales, árboles y estrellas, cielo y tierra, a un mismo tiempo. El universo entero se ponía en relación a través de ese símbolo para quienes –hombres y mujeres– admiraban esas figuras que, insisto, no representaban a las mujeres.

A la cultura patriarcal, a sus últimos coletazos, le asusta y con razón reconocer de nuevo en lo femenino un mediador universal, pues lleva miles de años esforzándose en borrar la mediación que el cuerpo femenino preñado fue de lo sagrado. Cuerpo de la madre que da el don

³⁷⁹ Sobre la manifestación del principio femenino «como expresión válida de la santidad y la unidad lleva perdido los últimos 4.000 años. Dicho principio se manifiesta en la historia mitológica como «la diosa», y en la historia cultural aparece en los valores otorgados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición». Véase Sir Laurens van der Post en Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, *Op.cit.*, 9-13.

³⁸⁰ Véase M.^a Encarna Sanahuja, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Madrid, Feminismos, Cátedra, 2002.

de la vida y la palabra y que no por casualidad muchas creadoras y poetas reconocen como sede de su experiencia.

En la actualidad, reconocer que lo femenino es un universal, como mediación, también le cuesta a algunas mujeres y con razón. Pienso que a muchos hombres les cuesta porque han sido criados en una cultura en la que las madres son sólo esa hipostatización de la que el patriarcado se beneficia³⁸¹ y con la madre real los hombres no deben identificarse, aunque el patriarcado haya usurpado la potencia materna a las madres, es decir, la capacidad de crear cuerpos y símbolos³⁸². A algunas mujeres, les cuesta entender lo femenino como un universal, criadas como ellos en la misma cultura que sigue negando la importancia fundamental de las prácticas de creación y recreación de la vida humana³⁸³ en las que ellas son protagonistas y creadoras de civilización. De la propia cultura, les viene con razón a algunas creadoras y a muchos hombres, el empeño y el rechazo de lo femenino como sustantivo o sentido.

¿Donde está lo universal mediador de la poesía femenina a la que me refiero aquí? ¿Dónde su valor universal que sirva a mujeres y a hombres? Pienso que el valor de esta poesía reside en que no devora ni destruye al otro. En que trae y traslada a la poesía todo, es decir, un todo inclusivo, el mundo entero con todo lo que hay en él. Llevando a la poesía incluso la experiencia encarnada y devastadora del dolor causado por la violencia de tantos hombres a las mujeres, como en ese libro que enmudece titulado *Hoz en la espalda* (2015)³⁸⁴ de Isla Correyero.

La poesía femenina del siglo XX trae un universal mediador que interesa; que habla a las mujeres y a los hombres de hoy, pues es su universo lo masculino no está borrado ni dominado. Un universo en el que los animales y cosas, plantas y las flores, la vida del alma y la vida de las palabras, la vida de las cosas, todo viene vestido desde una experiencia de simbólico que hace más grande la existencia. Porque como ha escrito Luce Irigaray:

«Lo universal, fiel a la vida, debe manifestar y mantener el devenir de lo viviente tal cual es: sexuado. Lo universal, infiel a esta realidad concreta micro y macrocósmica, es un deber

³⁸¹Victoria Sau, *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*, Barcelona, Icaria, 2001.

³⁸²Véase entre otras, Suzanne Blaise, *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre. De la comunicación entre las mujeres* (1986), Madrid, Vindicación feminista, 1996.

³⁸³Sobre el sentido de estas prácticas de creación y recreación de la vida, véase Carmen Cabellero Navas y el resto trabajos recogidos en VV.AA, *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Madrid, horas y HORAS, 2000.

³⁸⁴Isla Correyero, *Hoz en la espalda*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015.

abstracto del sentir, sin método para pensar esta abstracción.»³⁸⁵

Lo «universal infiel» a la realidad sexuada, realidad a la que apela la lexicógrafa Paz Battaner, porque lo infiel a la sexuación nos arroja a lo abstracto, a la pérdida de sentido y a la pérdida de las diferencias. Lo hace sin camino de retorno, siquiera para poder pensar dicha pérdida. En cambio, cuando lo universal es fiel a la vida manifiesta el devenir cambiante de lo humano, de lo vivo, de todo lo que late y aguarda a la espera de ser dicho. Universal fiel que la poesía femenina trae y nos devuelve poniéndonos en relación con una experiencia rica, nunca apresable del todo.

³⁸⁵Luce Irigaray, «L'universel comme médiation», 155: «L'universel, fidèle à la vie, doit manifester et entretenir le devenir du vivant tel qu'il est: sexué. L'universel, infidèle à cette réalité concrète micro- et macrocosmique, est un devoir abstrait du sentir, sans méthode pour penser cette abstraction» (su subrayado).

CAPÍTULO SEGUNDO

2 «SU HISTORIA ES LA QUE ESCRIBO Y EN MI VIENTRE SE INICIA»³⁸⁶ LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.

La poesía femenina es el fenómeno literario español más importante del siglo XX³⁸⁷. Un fenómeno que, en continuo movimiento, ha traído a la escritura el sentido libre de ser mujer hasta convertirlo en un universal como mediación.

El fenómeno fue anunciado bajo distintas señales bajo la revolución femenina auspiciada por la política de lo simbólico. En este sentido, mostraré cómo algunas poetisas y textos del pasado siglo han traído a la poesía, con su deseo de escritura, las tramas de una experiencia universal e inagotable que está vinculada a dicha revolución femenina y política. Es decir, a la experiencia que es hablar y vivir la lengua sin olvidar el origen, una experiencia que es válida para mujeres y hombres.

Como vengo señalando la revolución femenina está vinculada a la política de lo simbólico, es decir, a la posibilidad de transformación de lo social partiendo de sí –partiendo de una misma y uno mismo– a la búsqueda de otras posibilidades para transformar el mundo más allá de los escenarios de la política institucional. De ahí que la política de lo simbólico se entienda como una política de la experiencia³⁸⁸, que no busca sustituir ni lo institucional, ni la utopía, sino que se mueve poniendo en juego lo personal junto con las contradicciones, los miedos y las certezas que cada mujer tenga. Desde ahí y en este sentido no se trata sólo de rechazar la identidad femenina impuesta por el sistema social, sus roles o contenido de género, sino de experimentar, ensayar y probar –conscientes del juego estratégico de las relaciones de poder– otras relaciones: en primer lugar, con una misma y las demás, con los otros y el mundo.

A través de diferentes prácticas –entre ellas, la escritura– el pensamiento de la diferencia sexual ha creado un simbólico femenino no desvalorizado que la poesía del siglo XX también enseña. Se trata de un simbólico que trae relaciones y un sentido de la dependencia vinculado a

³⁸⁶Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 31.

³⁸⁷He señalado y desarrollado esta cuestión en mi artículo para ABC, Nieves Muriel «Esta cuenta es distinta» disponible en http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-20-20-traslucidas-poesia-esta-cuenta-distinta-201610171238_noticia.html

³⁸⁸El pensamiento de la diferencia sexual también es nombrado como pensamiento de la experiencia, véase: Annarosa Buttarelli, Federica Giardini, eds., *Il pensiero dell'esperienza*, Milán, Baldini Castoldi Dalai, 2008.

la libertad, dependencia necesaria para todo crecimiento. Libertad y dependencia relacionales, cuya práctica es denostada por el sistema social.

La política de lo simbólico busca en las palabras y con ellas³⁸⁹ significados libres, es decir, significados en movimiento que amplían los significantes cerrados. Sentidos que desplacen los imaginarios del sistema social haciendo más grande lo pensable, moviendo los límites de lo decible. No se trata de un medio para un fin, situado en otro lugar fuera del mundo, sino que esta política ha tenido y tiene efectos reales en las mujeres que escriben y en las mujeres que leen, tal y como muestran los efectos subjetivos, sociales y políticos desencadenados en lugares variados por el gesto inaugural del feminismo de constituir grupos y asociaciones exclusivamente femeninas³⁹⁰.

Pienso que las poetas, consciente e inconscientemente, se han servido de estas dos revoluciones para traer al mundo a las mujeres e incluir su experiencia femenina en el conocimiento. En este sentido, las poetas han llevado a cabo un verdadero quiebro, no sólo con los discursos que configuran el poder, sino con la falsa idea de lo universal que estos discursos han promovido mientras negaban la existencia de las mujeres. Este quiebro con lo pretendidamente universal no pasa desapercibido cuando nos acercamos a la poesía del siglo XX. Poesía que, como vehículo de la lengua, ha servido a las mujeres para derrumbar los viejos significados sobre lo femenino y las verdades consabidas haciendo que el mundo y lo femenino se muevan en expansión, como hacen las estrellas.

Por eso, como sucede con todo lo vivo, el fenómeno de la poesía trae consigo una verdad, cambiante y caleidoscópica, que a la luz de la metáfora del corazón³⁹¹ muestra que el deseo femenino de escritura es política y con ese deseo las mujeres han tejido preciosas tramas en la urdimbre de una cartografía que se pliega y despliega desvelándonos puentes y búsquedas inauditas por a experiencia. Uno de las cuestiones que las mujeres han levantado bajo muchas formas, lanzando y levantando puentes con el mundo es la cuestión de la trascendencia

³⁸⁹Véase Lia Cigarni, Luisa Muraro y María-Milagros Rivera Garretas, *El trabajo de las palabras. Una creación inacabada nacida de la relación entre mujeres*, Madrid, horas y HORAS, 2008.

³⁹⁰ Véase mi artículo: Nieves Muriel, *Cuando la libertad se escapa de las leyes creando redes y relaciones. Apuntes y glosas para leer el pensamiento de la diferencia sexual pensado por mujeres. (Variaciones sobre la diferencia a finales de este invierno en el que comienza otra guerra.)*, «Atlantis. Revista de pensamiento y educación», Córdoba, Forum filosófico Melilla, 1, 2011, 85-98.

³⁹¹ Sobre la metáfora del corazón, véase María Zambrano, «La metáfora del corazón», en *La cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Endymion, 1996, 92-97. Sobre el amor como creación histórica, Ead., *El pleito feminista y seis cartas al poeta Luisa Álvarez- Piñer (1935-1936)*, «DUODA. Estudios Feministas», 23, 2002, 205-208.

femenina.³⁹²

Como todo fenómeno, igual que todo nacimiento, la poesía del siglo XX ha sido alumbrada en relación, pues el movimiento de mujeres y el pensamiento feminista que atraviesan con gracia y vehemencia el pasado siglo han acompañado fielmente a la poesía. Como se dice, acompaña el Amor a la diosa de la Belleza desde su nacimiento³⁹³ o acaso, sea la poesía la llama que alumbra y acompaña.

«Debemos acostumbrarnos a que tenemos que inventar lo que deseamos»³⁹⁴ escribe la poeta y teórica Adrienne Rich, recogiendo con esta frase la apuesta de sentido de la revolución simbólica y la toma de conciencia que la revolución femenina trajo consigo. Por eso nombrar, simbolizar, inventar lo que no estaba previsto para las mujeres ni para el mundo forma parte de una historia que es necesario contar. Entonces «Inventar lo que deseamos» forma parte de un proceso femenino en el que la aventura consistía en nombrar el propio deseo, su trascendencia, las experiencias femeninas de la vida, el amor y la muerte, el anhelo de un mundo común para mujeres y hombres.

Pero reconozco que los vínculos que atan las acciones y palabras de las mujeres no siempre son visibles a primera vista, como no lo fueron hasta el la segunda mitad del siglo XX los lazos entre vida y política, poesía y filosofía. Porque incluso, a veces, esos lazos no son reconocidos ni celebrados por las propias creadoras cuando estas se mueven por terrenos confusos, arenas movedizas³⁹⁵, a la hora de opinar sobre lo femenino, las mujeres o el feminismo. Arenas movedizas, desorden de sentido que el sistema social patriarcal promueve sobre las mujeres.

Aún así, la poesía enseña la potencia de esas vínculos que están presentes en los poemas y obras de poetisas y creadoras que han participado de esa revolución simbólica que ha traído «el final del patriarcado» y que tiene que ver con la pérdida de crédito femenino en el sistema social y en sus representaciones.

³⁹²Véase: Mercedes López Jorge, «Variaciones feministas e torno a la immanencia y la trascendencia. De Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y la «política de lo simbólico»», disponible en <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/15630>

³⁹³ Sobre el nacimiento del amor y su relación con la diosa véase, el discurso de Sócrates en Platon, *El banqueteo del amor*, trad. de Luis Gil, Madrid, Aguilar, 1987.

³⁹⁴ Adrienne Rich, *Sangre pan y poesía*, *Op.cit.*, 113.

³⁹⁵ Nieves Muriel, *Arenas movedizas. Acción y libertad. Marta y María. Radia y las otras*, Actas de las XXX Jornadas estatales feministas, Granada, diciembre, 2009.

Poesía que trae al mundo una experiencia femenina y dispar que no excluye nada ni a nadie. Las poetas han explorado otras tierras para decir y ampliar los límites de lo pensable y lo decible y lo han hecho haciendo simbólico, es decir, trayendo al mundo una experiencia relacional e inclusiva con la que han simbolizado sus preocupaciones e inquietudes, comunes a las de los poetas, pero con el corte de la diferencia femenina, corte que pone en juego el hecho de ser mujer. Lo enseña, entre otras, la poeta Francisca Aguirre (1930) en este poema perteneciente a un libro llamado *Nanas para dormir desperdicios* (2007)³⁹⁶.

«Poeta filósofa»³⁹⁷, la escritura de este libro trae consigo largos poemas en los que nunca sobra nada. Un libro en el que la poeta canta nanas para dormirlo todo, para llevar al sueño lo que ama y lo que duele, lo pensable y lo impensable, lo decible y lo indecible –¡y lo consigue!– haciendo de la poesía femenina ese universal mediador válido para mujeres y hombres. Como en este poema llamado «Nana de las sobras» que dice así:

«Vaya canción la de las sobras,
eso sí que era una nana para dormir el hambre.
Vaya canción aquella
que cantaba mi abuela con aquella voz
que era la voz de la misericordia
disfrazada de voz angelical.

Porque la voz de mi abuela
nos cantaba la canción de las sobras.
Y nosotras, que no conocíamos el pan,
cantábamos con ella que
las sobras de pan eran sagradas,
las sobras de pan nunca se tiran.

Siempre recordaré su hermosa voz
cantando aquella nana mientras el hambre nos dormía.»³⁹⁸

Con este poema, Francisca Aguirre muestra, entre otras cuestiones que señalo a continuación, cómo la poesía es un universal mediador cuando dice algo que une a los dos sexos, es decir, cuando trae una experiencia que sirve a mujeres y a hombres. En este sentido, alguien estará pensando que la poesía masculina también hace esto y es cierto, pero la poesía que me

³⁹⁶Francisca Aguirre, *Nanas para dormir desperdicios*, Madrid, Hiperión, 2007.

³⁹⁷Sobre esta precisión acerca de la poeta sobre Wislawa Zimborska, sigo a Luisa Muraro, *La indecible suerte de nacer mujer*, *Op.cit.*, 68.

³⁹⁸Francisca Aguirre, *Nanas para dormir desperdicios*, 23. (Dedicado a A Esperanza y Manuel Rico.)

interesa y que se acoge al marco de este trabajo trae, además, en su universo un movimiento constante tejido al deseo femenino de escritura de decir el mundo y desde ahí, como mostraré en capítulos venideros, hace el mundo más grande.

Con este poema, nos llegan la experiencia femenina y personal del hambre, de la guerra y la postguerra; el recuerdo y la historia del propio linaje femenino –ocultado por el patriarcado con el origen–, origen válido para mujeres y hombres en tanto que nos recuerda que vinimos al mundo en relación de dependencia. Pero además, *Nanas para dormir desperdicios* trae desde el propio título el reconocimiento y la importancia de las nanas, canciones de cuna cuyo origen es femenino³⁹⁹, y la poesía misma con su capacidad de transformar lo que hay. Poesía y política están entretajadas en este libro, sin necesidad de panfleto ni mesianismo y por eso –también por eso– este libro enseña lo universal como mediación de la poesía femenina. Es decir, enseña unos modos de ser y estar en relación con el mundo que modifican el horizonte político general. Pienso que la escritura poética de Francisca Aguirre es sólo un ejemplo de la grandeza y la mediación que la poesía femenina del siglo XX nos regala.

Lo enseña también en este otro poema titulado «Nana del odio»: «Verdaderamente, toparse con el odio,/ mirar de frente a esa alimaña,/ me descompone el cuerpo, es decir: el alma», escribe Francisca Aguirre sabedora de que cuerpo y alma son lo mismo en la experiencia femenina.

El poema sigue yendo más allá, es decir, moviendo límites en lo pensable, pues para hablar del odio la poeta se sirve de la piedad. De la experiencia de la piedad que también María Zambrano trajo a su pensamiento. El poema sigue: «Sé bien que sólo la piedad del canto/ puede lograr que semejante fiera duerma», escribe invocando también a la música de las palabras, es decir, a la poesía, para poder dormir ese «amasijo descompuesto», «semejante fiera», aunque la poeta sabe que «no hay que hacerse tampoco alegres ilusiones,/ con semejante bicho nada está seguro.» El poema completo dice así:

«Hay pocos desperdicios tan oscuros como el odio.
Y también hay pocos desperdicios tan inservibles como el odio.
Es uno de esos apestados a los que no se sabe por dónde coger.

³⁹⁹ Sobre las nanas y las mujeres, véase «Canciones de cuna españolas» en Federico García Lorca, *Prosa, 1. Obras completas VI*, Ed. de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994 293-327.

Mira que le he dado vueltas a esa piltrafa,
con él no hay forma, no hay manera de echarle mano.
Y lo de dormir, eso ni pensarlo.
Es como un mal bicho:
cuando él se nos acerca, ya no hay quien pare.
Y tiene una capacidad, un empuje...
es un desperdicio que mantiene la eterna juventud,
una desapacible juventud que se nutre de la destrucción.
Verdaderamente, toparse con el odio,
mirar de frente a esa alimaña,
me descompone el cuerpo, es decir: el alma.
Pero la música nunca pierde de vista su destino:
hay que encontrar la forma de que el odio se duerma,
hay que encontrar las notas de la nana
que logre apaciguar a ese caníbal.
La constancia le puede, el dulce ritmo de la música
lo apaga, lo enmudece, lo reduce a silencio.
No sé cómo explicar lo amargo que es cantarle a un amasijo
descompuesto,
pero sé bien que sólo la piedad del canto
puede lograr que semejante fiera duerma.
En fin, no hay que hacerse tampoco alegres ilusiones,
con semejante bicho nada está seguro.
Por mucho que le cantes,
aunque dejes tu vida en el empeño,
la experiencia aconseja ser prudentes,
permanecer alerta y bien despiertos.
Y confiar en que la música de la piedad sea contagiosa.»⁴⁰⁰

Confiar en que el odio se duerma, en que la música de la piedad se nos pegue, como se pegan algunos estribillos y en que lo universal como mediación que la poesía femenina enseña se contagie.

⁴⁰⁰Francisca Aguirre, *Nanas para dormir desperdicios*, *Op.cit.*, 47-48. (Dedicado a Manuela y Fernando Gíemes)

«No sólo el agua. tan propia de la fecundidad. sino el fuego. se hace aquí presente: como gloria. como lo que es. Una hoguera arrasa, destruye. Y, si no, da la gloria. El fuego no tiene nada más que esos dos extremos o arrasar o glorificar.»

María Zambrano

2.1 Rescaldos de una lumbre que se obstina.

Hoy podemos afirmar que la revolución femenina del siglo XX ha alcanzado todos los ámbitos de la vida sin dejar a nadie indiferente, transformando la sociedad y la mirada de muchas mujeres y algunos hombres. Pienso que la transformación de lo social que dicha revolución trajo consigo viene entramada con la importancia del lenguaje que como cuestión filosófica acompaña a este siglo y a la que mujeres y poetas dan un sentido político. Revolución simbólica a la que las mujeres y poetas ataron las tramas de sus inquietudes y preocupaciones por ordenar el mundo y transformarlo.

En este movimiento, revolución y práctica, las mujeres han ido también en contra de los discursos y del propio sistema social que los sostiene buscando y horadando desde su propia experiencia pasajes de libertad y todo ello entramado con la urdimbre y la marea de un movimiento femenino que ha marcado el pasado siglo con belleza, vehemencia y audacia.

También en estos sentidos –belleza, audacia y vehemencia– la poesía femenina es el fenómeno literario más importante del siglo XX, siglo en el que la relación entre mujeres y escritura se celebra con la presencia del tropel de mujeres que escriben, editan, publican, antologan y ganan premios. Pero las mujeres han escrito siempre⁴⁰¹ y la poesía femenina ha lanzado siempre sentidos que interesan mostrando la diferencia sexual en la experiencia del mundo y en distintos momentos de la historia, mostrando cómo las mujeres han dado un corte original con los sentidos corrientes sobre lo femenino.

Como se ha señalado, desde la historiografía feminista, pero también la no feminista –

⁴⁰¹Le debo a Juan Carlos Rodríguez la vehemencia de esta afirmación, que él aplicó a la literatura. Cuando Juan Carlos Rodríguez afirma que «la literatura no ha existido siempre» lo hace precisamente para descartar que los discursos que hoy llamamos «literarios» hayan sido siempre literatura, pues para que esta se dé o se produzca son necesarias, según este crítico, una realidad histórica y unas condiciones sociales vinculadas a esta y a la formación de los sujetos en las primeras sociedades precapitalistas. No estaría de acuerdo, pues, Juan Carlos Rodríguez con mi afirmación, ya que desde esta perspectiva tanto las mujeres, como los hombres, no producen lo que hoy llamamos literatura hasta la formación del sujeto.

pienso en los estudios ejemplares de Peter Dronke sobre mujeres escritoras– la poesía femenina medieval dio un corte de sentido en la relación con lo divino –que es una de las relaciones más importantes de la cultura durante la Edad Media, si no la más importante.

Fue este un corte original, imprevisto y fuera de la lógica imperante. Un modo de acercarse a Dios encarnado en la propia experiencia y en el que algunos hombres encontraron una medida para su realidad utilizando la mediación femenina de dicha experiencia. En este sentido, pienso que ese corte forma parte del gesto civilizador que la poesía femenina trae, es decir, de la capacidad de cortar con algo para dar inicio a algo nuevo, casi siempre impensable por la cultura.

Como han señalado Blanca Garí y Victoria Cirlot⁴⁰², «mujeres, deseo de escritura y experiencia»⁴⁰³, son elementos que se combinan de forma magistral en la Edad Media abriendo un pasaje insólito. Para ambas historiadoras, no es nuevo que las mujeres escriban, pero los precedentes anteriores están casi borrados haciendo de la experiencia de escritura femenina medieval un fenómeno único y rebelde. Desde el siglo XII, más allá de las normas y edictos de doctos y prelados, mujeres vinculadas a los movimientos del Libre Espíritu, muchas de ellas, beguinas, se entregan a la escritura y simbolizan una experiencia mística inaudita de lo divino, de ese amor *loingprés –lejos/cerca*⁴⁰⁴– con el que simbolizan su relación Dios. Su experiencia toma como vehículo una escritura que busca en la poesía llegar al conocimiento, partiendo de la certeza de que sobre Dios no puede hablarse de otro modo. El conocimiento de las mujeres escritoras en la Edad Media está encarnado en la experiencia corporal y visionaria que rompe a su vez con la tradición de la teología masculina. Para estas estudiosas, las mujeres son maestras de libertad y conocimiento, entendiendo aquí conocimiento como un camino de la experiencia.

Pienso que en el siglo XX, los tres elementos señalados por ambas estudiosas están presentes. Mujeres, deseo de escritura y experiencia –experiencia corpórea, experiencia personal femenina– que abre también en este siglo un profundo contraste entre la realidad que se presenta como verdadera a través de los medios y la verdad de las mujeres⁴⁰⁵ cuando es dicha por ellas mismas. Parece una paradoja, pero al igual que las poetisas del siglo XII tuvieron dificultad para conocer a sus precedentes femeninas casi borradas, las poetisas del siglo XX –pese al triunfo del

⁴⁰²Blanca Garí y Victoria Cirlot, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, 11-15.

⁴⁰³El entrecomillado es nuestro.

⁴⁰⁴Sobre este juego véase: Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, *Op.cit.*, 56.

⁴⁰⁵Véase: Luisa Muraro, *La verdad de las mujeres*, «DUODA. Estudios Feministas», 38 (2010) 69-124.

paradigma moderno entre los siglos XVII y XIX y precisamente, me temo que a costa de ese triunfo— han encontrado borradas las huellas de la tradición femenina secuestrada⁴⁰⁶ por la cultura para las mujeres y los hombres de ahora.

Esto no ha impedido que muchas escritoras y poetas, entre ellas Carmen Conde, hicieran en su momento una labor crítica fundamental recogiendo y antologando la obra poética de las creadoras coetáneas, labor crítica a la que Carmen Conde dedicó más de cuatro antologías. Como vengo señalando, el corte que la poesía del siglo XX trae es una mediación indispensable que pide ser pensada ahora. Se trata de un universal mediador que parece inaudito, por falta de oído y peso de la cultura patriarcal, pero está presente en la historia humana. Universal porque pone en relación el mundo con la experiencia femenina y mediador porque la experiencia femenina sirve como medida de realidad en la que cabe todo; en la que nada ni nadie se queda fuera.

Pero, ¿qué es lo que ha movido a tantas mujeres en el siglo XX a escribirse? ¿Y por qué a escribir poesía? Sería reduccionista, aunque este tipo de argumentos se escuchan todavía en el ámbito académico, señalar que las mujeres escriben en el siglo XX porque ahora las han dejado. O que siempre han escrito poesía porque este en el ámbito de lo privado, ámbito de las emociones, donde ellas son dueñas y señoras de ese reino que es el país de los sentimientos.

En mi opinión, las mujeres han escrito poesía en tropel a lo largo de este siglo. ¿Quizá porque encuentran en la poesía los ecos de esa experiencia primera de aprendizaje de la lengua? Lo cierto es que muchas reconocen la importancia de las palabras para ordenar la experiencia trayendo el deseo femenino de nombrar el mundo.

La poesía, junto con sus preguntas⁴⁰⁷, nos recuerda la capacidad de juego que une lengua y oralidad, música y ritmo, juego y razonamiento, ampliando los bordes de lo real, haciéndolos difusos, cambiantes y siempre en movimiento por quien hable o escriba. La poesía es una de las primeras mediaciones humanas de la escritura, escritura que entonces hablaba de la relación con lo divino y con lo trascendente y aunque los sentidos de lo divino y la trascendencia hayan cambiado a lo largo de la historia, la poesía guarda en su origen el canto de esa experiencia y a

⁴⁰⁶También sobre el secuestro de la cultura por parte de la cultura en los siglos XVII y XIX, véase: Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

⁴⁰⁷Sobre las preguntas ¿Qué es la poesía? ¿Para qué sirve, para qué ha servido? y su presencia en todas las culturas, véase: T. S. Norio, *De la poesía*, Sevilla, Cambalache & Libros de la Herida, 2012.

las mujeres con ella, desde sus orígenes inciertos. Se trata de un modo, de una marca de pensamiento o registro de la lengua que ha permitido establecer una comunicación más allá de este mundo y en este. Las mujeres están desde el principio: «La Sibila (...) con su voz alcanza miles de años por medio del dios», señala Plutarco⁴⁰⁸.

Pienso que las mujeres han buscado y hallado en la poesía un vehículo de trascendencia, un vehículo para ese ritual que se pierde en el tiempo y que es ordenar el mundo, pues ellas están en el origen de las mediaciones con el más allá y el más acá, como dice Plutarco, haciendo de la poesía femenina de todos los tiempos ese universal mediador que busca unir, tejer, reunir, traer, coser, remendar, trasmutar, transformar, el mundo. Lo hacen señalando una experiencia de este que sirve a mujeres y a hombres, que es universal porque une y no separa.

Poetas excelsas han cultivado esta mediación de las palabras y relación con lo trascendente, manteniéndola viva a lo largo del siglo XX. Pero también antes. Pienso en esa poeta genial que es Emily Dickinson nos devuelve su experiencia de lo lejano y lo cercano, del amor y lo divino, que en su poesía parecen lo mismo. Lo enseña en este poema:

«Incapaces son lo seres amados – de morir –
Porque Amor es inmortalidad –
No – él es Deidad –

Incapaces quienes aman –de morir
Porque Amor reforma Vitalidad
En Divinidad»⁴⁰⁹

Pienso en Juana de Ibarbouru, por ejemplo, en este poema-joya titulado «La pequeña llama»:

«Yo siento por la luz un amor de salvaje.
Cada pequeña llama me encanta y sobrecoge;
¿no será, cada lumbre, un cáliz que recoge
el calor de las almas que pasan en su viaje?

Hay unas pequeñitas, azules, temblorosas,

⁴⁰⁸Véase: Plutarco, *Los misterios de Isis y Osiris*, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 2007, 22; *Sobre los Oráculos*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 2007 e *Isis y Osiris. Los Misterios de la Iniciación*, Obelisco, Barcelona, 1997.

⁴⁰⁹La primera estrofa de este poema está dedicada a su amada Sue, véase: Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, *Soldar un abismo con aire – Poemas 601-1200*, Madrid, Sabina, 2013, poema 951.

lo mismo que las almas taciturnas y buenas.
Hay otras casi blancas: fulgores de azucenas.
Hay otras casi rojas: espíritus de rosas.

Yo respeto y adoro la luz como si fuera
una cosa que vive, que siente, que medita,
un ser que nos contempla transformado en hoguera.

Así, cuando yo muera, he de ser a tu lado
una pequeña llama de dulzura infinita
para tus largas noches de amante desolado.»

«Yo respeto y adoro la luz como si fuera/ una cosa que vive, que siente, que medita,/ un ser que nos contempla transformado en hoguera». Existir y dar existencia a todo lo que nos rodea es parte de la experiencia inaudita que la poesía femenina enseña. Pienso que las mujeres han buscado en la poesía el vehículo para traer sus propias experiencias sobre lo trascendente a la vez que la posibilidad de trascender, de forma literal, los límites –concretos y abstractos– de una realidad estrecha y asfixiante diseñada para ellas. Con su escritura, las poetas han abierto la experiencia del mundo y al hablar de él, de su experiencia femenina personal, han hecho del mundo algo más grande, un lugar más ancho en el que el deseo femenino tuviese cabida para moverse libremente. ¡Y lo han logrado con creces!

La poesía y su bendición, su potencia creadora –recogida en los libros sagrados y que en las tradiciones abrahámicas se vincula a un dios padre– enseña cómo las palabras sirven para invocar, para crear el mundo y ordenarlo. Pero, también –añado– para acunarlo.

La poesía femenina nos devuelve la potencia y el gesto del nuevo inicio y pienso que en el siglo XX, la poesía femenina vuelva a ser la poesía pues ha regresado a su *status* de originalidad: ordenar el mundo desplazando los límites de lo decible y pensable y moverse en ese saber «que sabe que nada puede poseerse»⁴¹⁰, es decir, que los sentidos y significados son cambiantes y por la tanto a la espera de ser dichos para volver a iniciar el mundo.

Las poetas han buscado palabras para ordenar y orientarse, para inventar vida y acompañarla, para otorgar *status* de realidad a la propia experiencia y a la existencia femenina negada por la cultura; palabras para dar cuenta y contar dicha existencia: palabras para recordar el secreto, para alumbrar lo ocultado en la sombra, lo no visible a los ojos, lo invisible al

⁴¹⁰Sobre este sentido María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Op.cit.*, 67-68.

pensamiento; palabras para mover la opresión en el pecho; palabras para decir el cuerpo, palabras para reír, palabras para volver a contar, canciones, sentires, pesares, la vida entera.

Hay una tradición femenina que en la poesía del siglo XX vuelve y transmuta como el universal mediador que es. Tradición y rescoldos de una llama pequeña y obstinada, de una hoguera en la historia y de un fuego que se enciende en el origen de los tiempos, junto al grito y el alarido, junto a la primera nana o canto.

De los cantos femeninos en los templos a los campos de cultivo, los rescoldos de una pequeña llama llegan a las hogueras en las que arden –da respeto escribirlo– más mujeres que hombres, sanadoras, poetas, vecinas, beguinas y beatas, entre ellas Margarita Porete, la autora de esa obra magistral que es *El espejo de las almas simples*, obra que inspiró a muchas mujeres y algunos hombres⁴¹¹ y en la que su autora nos señala que cada palabra tiene al menos dos significados.

Pienso que en el siglo XX, los rescoldos de esa pequeña llama han vuelto a arder con gracia bajo un vendaval sin nombre fijo ni estable, que permite reconocer la poesía femenina como el fenómeno literario más importante del siglo XX. Como ya he señalado, en este siglo, se da una mayor presencia numérica y cuantitativa. Mayor tropel que en siglos anteriores de mujeres que toman la palabra y se entregan a la escritura, más allá de lo dicho y escrito sobre las mujeres y lo femenino. A veces, también, más allá del feminismo, anticipando y rescatando los sentidos de un movimiento libre para las mujeres.

Pero me explico. Cuando escribo más allá del feminismo, quiero decir que no pocas creadoras –entre ellas pienso ahora en María Zambrano, en Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité– han mostrado su dificultad a ser encorsetadas dentro de un pensamiento que suele presentarse estrecho en los medios de comunicación y que ellas identificaron con un sentido de lo femenino sin vía de trascendencia. Algo que a estas creadoras no les interesó, como no les interesó a otras creadoras y poetas la insistencia en un paradigma igualitario en el que ahora las mujeres se veían forzadas a entrar, sin haber definido ellas dicho paradigma, ni las condiciones de dicha igualdad que sólo se daba y se ha dado con lentitud en ciertos ámbitos.

A finales de los años ochenta, en un momento en el que el feminismo está logrando

⁴¹¹Ljiljana Kraugulj, *La influencia de «El Espejo de las almas simples» de Margarita Porete en la Vita Nova y La divina Comedia de Dante Alighieri*, «DUODA. Estudios Feministas» 38 (2010) 69-124.

visibilidad e importancia política, algunas de sus vindicaciones son absorbidas por los partidos de izquierda. Otras reflexiones, en cambio, las que señalan que las mujeres vuelven a estar divididas ahora ante la exigencia de un mercado laboral no pensado por ellas serán nuevamente silenciadas. Quizá por eso que Isabel Escudero escribe en 1984 esta coplilla desde una mirada crítica al feminismo que se conforma con igualar la situación de las mujeres en el mundo laboral, como si el acceso a este fuese un triunfo –que, desde luego, lo era y lo fue para muchas mujeres. Se trata de una cuestión delicada para el feminismo pues hubo muchas otras mujeres a las que no les bastaba el acceso a ese mercado laboral sin un cuestionamiento de las bases del sistema y la cultura patriarcal que ahora pretendía hacer como si nada, haciendo que las mujeres se adaptasen a dicho sistema. El doble juego abierto para las mujeres que todavía hoy protagoniza estudios estadísticas mostrando que las mujeres siguen trabajando el doble, estaba abierto. Isabel Escudero señala este doble juego, igual que otras poetas:

«Llena va la autopista
de coches con feministas.
Van camino del tajo.
¡Qué trabajo, carajo!»⁴¹²

En cambio, Isabel Escudero señaló en algunas entrevistas su interés por el feminismo que dialoga con el pensamiento femenino y que se aleja de cualquier sentido que pretenda igualar a mujeres y hombres. Sobre pensamiento femenino y pérdida que sería que las mujeres fuesen como hombres escribió muchos artículos en la revista «Archipiélago» de la que fue fundadora. Cabe señalar, que en este sentido muchas creadoras universales han renunciado a la etiqueta «feminista» o han mantenido con esta una relación ambivalente.

En general, pese a la cicatería del sistema patriarcal para con las mujeres, a lo largo del siglo XX, mientras las mujeres mostraban su deseo de escritura, ha habido hombres que han mostrado su deseo de escucharlas. A veces se trata un deseo confuso, como incapaz de simbolizar con libertad la escritura de las mujeres, pienso que por falta de simbólico materno. Aunque también ha habido hombres deslumbrados y con razón por el rayo del deseo femenino de escritura que atraviesa con vehemencia el pasado siglo. Le pasa al poeta José Hierro leyendo

⁴¹²Isabel Escudero, *Coser y cantar*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, 33.

a la poeta Aurora de Albornoz⁴¹³.

Pienso que el nuevo inicio que ha traído la poesía femenina al siglo XX ha tenido muchos nombres, la mística femenina lo enseña –lazo, fuego, amor, infierno– acogiendo muchas formas gracias al juego abierto por la poesía y el simbólico que trae la «lengua materna»⁴¹⁴.

Poesía como posibilidad de acercarnos al velo que separa lo visible de lo invisible desplazando las lindes de nuestro mundo propio y común. Capacidad simbólica de ordenar y nombrar, vehículo que nos lleva y nos trae de vuelta a esa experiencia primera de gusto y amor por las palabras; también, a veces, a ese lugar en el que la imaginación creadora –*mundus imaginalis*⁴¹⁵– nos permite ver, recordar, traer símbolos con los que encarnar nuestra visión y experiencia. Lo enseña Carmen Conde en este poema cuya imagen me ha servido para nombrar este trabajo. El poema dice así:

«La lumbre gira así, y así, pues va buscando
como quemarlo todo y que nada se escape
de ser ceniza fría, de ser ceniza espesa;
que nadie lleve un tronco fragante, sin arder.

La lumbre es un país, una altiva nación

⁴¹³Véase el prólogo de José Hierro y su acercamiento a la obra de esta poeta en Aurora de Albornoz, *Poemas a Guiomar*, Madrid, Torremozas, 1990, 8-11.

⁴¹⁴Sobre el sentido de «lengua materna» que sigo véanse los trabajos de Luisa Muraro y Chiara Zamboni: Luisa Muraro, *La alegoría de la lengua materna*, «DUODA. Estudios Feministas» 14 (1998) 17-36 y Chiara Zamboni, *La vía simbólica en la relación materna y el cortejo de las imágenes de «yo»*, «DUODA. Estudios feministas» 19 (2000) 89-104. Aclaro que para ambas filósofas, la lengua materna no es la lengua nacional o étnica. Es la lengua que aprendemos de pequeñas y pequeños de nuestra madre o de quien nos haya amado. La aprendemos en confianza y esta confianza afectiva nos condujo a su vez a la lengua y regresa cuando conseguimos volver a hablar desde ese lugar incierto pero conocido. Es la lengua aprendida en el circuito de la infancia y en ella están incrustadas las cosas, los sueños, las percepciones del cuerpo, las relaciones con los demás, el bien y el mal, el sentido de lo invisible y de lo sagrado, como en un tejido indivisible con el que nuestra madre nos abrió al mundo y a su primera experiencia. Sobre otras autoras y autores que han reflexionado sobre dicho aprendizaje durante la infancia, véase: Hannah Arendt, «¿Qué queda? Queda la lengua materna». Entrevista de Günter Gaus a Hannah Arendt, «Revista de Occidente» 220 (septiembre 1999) 83-110. Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*, en Ead., *Entre l'écriture*, París, Des femmes, 1986; Catherine Clément y Hélène Cixous, *La jeune née*. París, Union Générale d'Éditions, 1975. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Éditions du Seuil, 1974 y 1985; Elías Canetti, *La lengua absuelta: autorretrato de infancia*, trad. de Lola Díaz, Barcelona, Muchnik, 1981 y Roman Jakobson, *Lenguaje infantil y afasia*, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ayuso, 1974.

⁴¹⁵Sobre el «mundus imaginalis» o imaginación creadora y la experiencia visionaria y su repercusión en la obra de algunas creadoras y creadores, véase: Henri Corbin, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona, Destino, 1995 y *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, Barcelona, Destino, 1993. Aclaro que no se trata de la imaginación como ilusión de los sentidos, sino de un mundo intermedio, un lugar «que es no lugar» que está en una realidad que no es la de este mundo. Es ahí donde se produce la experiencia visionaria de las místicas y místicos.

Sobre la influencia de la imaginación creadora en el pensamiento de María Zambrano véase: Chiara Zamboni, véase: Chiara Zamboni, *Imágenes que crean mundo. María Zambrano y la mística iraní*, «Aurora», 7, 2005.

donde los seres viven para llamas eternas.
Con brasas invencibles, con ráfagas de fuego,
ardemos, consumamos un destino de lumbre.

Frescura de los bosques, que el vaho de las llamas
embebe chirriante para comer su jugo.
Las márgenes delgadas, los arroyuelos niños,
todos en largos tallos de la lumbre se embriagan.

¿Cómo escapar decís; cómo ser agua dura,
cómo un verdor compacto, lo que no funde el fuego?
Habéis nacido aquí, de un rescoldo obstinado;
seréis ceniza ardiente, seréis país de lumbre.»⁴¹⁶

«La lumbre es un país, una altiva nación/ donde los seres viven para llamas eternas». El deseo femenino de existencia humana se quiere lanzado al más allá; de nuevo, experiencia femenina de lo trascendente que habla para las mujeres y los hombres, que busca transformar el mundo: «la lumbre es un país».

El poema nos trae una devolución simbólica que celebra la trasmutación por el fuego y la capacidad humana de trascendencia a través de un deseo de escritura que se mueve buscando sentidos que nombran lo vivo, la esperanza, haciendo más grande la experiencia común de mujeres y hombres: «La lumbre gira así, y así, pues va buscando (...) que nadie lleve un tronco fragante, sin arder» (...) «¿Cómo escapar decís; cómo ser agua dura,/ cómo un verdor compacto, lo que no funde el fuego?»

¿Cómo? –añado– volviendo trascendente la propia experiencia; haciendo que la experiencia personal modifique la existencia, pasaje que la escritura simboliza y la poesía pone en movimiento: «Con brasas invencibles, con ráfagas de fuego,/ ardemos, consumamos un destino de lumbre.» «La lumbre es un país, una altiva nación», escribe Carmen Conde. Es ahí, donde nacen los poemas y libros que sirven a este estudio.

⁴¹⁶Poema del libro *En un mundo de fugitivos* (1960) en Carmen Conde, *Obra poética. Poemas en prosa. Poesía (1929-1966)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979, 617.

2.1.1 La libertad femenina. Experiencias de lo femenino libre.

Vengo nombrando la libertad femenina y afirmando que esta viene con la poesía del siglo XX. Ahora quiero señalar que se trata de una libertad que llega con «la nueva combinación de relaciones libres entre mujeres, a través de palabras y de gestos de la vida cotidiana».

Las mujeres que nombraron esta práctica política lo hacen para señalar que la libertad de la que están hablando no es una meta, tampoco se reduce a la libertad negativa, ni a los derechos individuales garantizados por la ley. Se trata en su experiencia de una «libertad que se siente en el cuerpo»⁴¹⁷ y que nace de la potencia relacional que transforma lo que hay. Es pues una práctica política en la que las propias mujeres garantizan dicha libertad, pues, como escriben las mujeres de La Librería de Milán: «la libertad es el único medio para alcanzar la libertad». En la práctica cotidiana, se trata de poner en juego el reconocimiento y agradecimiento de una mujer hacia las otras mujeres a través de su vinculación con el mundo.

La libertad no puede ser poseída, ni asegurada por estructuras externas, sino que surge en y de la relación con la otra. Por eso es una libertad relacional, como ha señalado, la filósofa Diana Sartori, una «libertad con»: «una libertad que existe en relación. O, mejor, es una práctica de libertad entendida como práctica de relación.». Las mujeres de la Librería de Milán escriben:

«La libertad femenina, en suma, no se obtiene con la admisión en la sociedad masculina ni como resultado de una reivindicación frente a ella, sino a través del contrato elemental en virtud del cual una mujer intercambia con otras semejantes a ella el reconocimiento de la propia existencia contra la aceptación signficada de la común pertenencia al sexo femenino.»⁴¹⁸

«El reconocimiento de la propia existencia» deviene en la poesía femenina del siglo XX trayendo esa libertad. Por eso, la poesía del siglo XX no cuenta una única historia, si no muchas. Su madeja se trenza con los hilos de una experiencia múltiple y heterogénea que tuvo lugar en distintos puntos del mundo y que sigue las huellas de otras experiencias femeninas hasta

⁴¹⁷El entrecomillado es nuestro.

⁴¹⁸Librería de Mujeres de Milán, *No creas... Op.cit.*, 216.

eclosionar, en una primavera feraz, entre los años treinta⁴¹⁹ y los años noventa.

En el otro lado del mar, desde principios de siglo, la poesía escrita en español en América muestra esa feracidad junto a la vehemencia de un deseo femenino de escritura anclado en una experiencia firme e infalible que custodian poetas universales como Delmira Agustini (1886-1914) Gabriela Mistral (1889-1957) o Juana de Ibarbouru (1892-1979). Son poetas que traen con su deseo de escritura el juego libre y abierto de la libertad dicha por las mujeres; también del placer femenino de la experiencia amorosa como lo hicieron otras poetas mucho antes, remotas a ellas en tiempo y cultura.

Ya en España, el deseo femenino de escritura es infalible e imparable, vehemente y osado, como enseñan muchos poemas del pasado siglo con él las mujeres han desplazado los lugares y límites con los que la cultura había pretendido cercarlas. En ese movimiento, las poetas siguen las huellas de la experiencia femenina de la libertad⁴²⁰ y la trascendencia. Lo enseña Concha Méndez (1898-1986) en este poema:

«Yo soy la fuerza de mí misma,
la antena receptora del milagro.
Yo soy la vida sin remedio.
Mi muerte no será sino un colapso;
porque después de muerta seguiré viviendo,
nadie sabe hasta dónde ni hasta cuándo.»⁴²¹

En un poema titulado «Poeta Soy» de la salvadoreña de origen armenio, Claudia Lars (1899-1974) por citar a otra autora de aquel lado, esta simboliza una de las búsquedas llevadas a cabo por las poetas trayendo una reflexión que interesa sobre la relación entre mujeres y escritura a lo largo del siglo XX:

«Dolor del mundo entero que en mi dolor estalla,
hambre y sed de justicia que se vuelven locura;
ansia de un bien mayor que el esfuerzo apresura,
voluntad que me obliga a ganar la batalla.

⁴¹⁹Sigo a Angelina Gatell que ha señalado que la poesía femenina no eclosiona en los años ochenta, como tantas veces se ha dicho y se sigue repitiendo, en un intento consciente o no –no lo sé– de borrar genealogía cultural femenina.

⁴²⁰Clara Jourdan, *La fuerza de la igualdad y la libertad de la diferencia. Reflexiones sobre algunas necesidades y contradicciones del mundo postpatriarcal*, «DUODA. Revista de Estudios Feministas» 38 (2010) 50-57.

⁴²¹James Valender (Ed), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de estudiantes, 2001, 78.

Sueño de toda mente que mi mente avasalla,
miel de amor que en el pecho es río de dulzura;
verso de toda lengua que mi verso murmura,
miseria de la vida que mi vergüenza calla.

Poeta soy y vengo, por Dios mismo escogida,
a soltar en el viento mi canto de belleza,
a vivir con más alto sentido de nobleza,

a buscar en la sombra la verdad escondida.
¡Y las fuerzas eternas que rigen el destino
han de volverme polvo si equivoco el camino.»⁴²²

«Buscar en la sombra la verdad escondida», bien puede ser una pista y darnos uno de los muchos sentidos que la poesía, en la experiencia de escritura las mujeres, ha traído al mundo. De nuevo, aquí en España, la feracidad de ese deseo de escritura eclosiona bajo el fenómeno de las mujeres de la Generación del 27, aunque la obra de estas creadoras quede más o menos eclipsada⁴²³ por el silencio cultural del franquismo, que impone borrón y cuenta nueva sobre los referentes culturales de la República. Pero sobre todo, como muestran estudios recientes⁴²⁴, la obra de estas creadoras, muchas de ellas geniales, y la importancia de estas intelectuales ha quedado negada de forma contundente por el silencio impuesto desde el propio sistema y la crítica literaria tradicional, no sólo por el franquismo.

Como ha señalado la poeta Angelina Gatell, al régimen franquista no le quedó otra que terminar cediendo –por sordera o estupidez, quizá también por cansancio– a la presencia de las poetas que a lo largo de la década del cuarenta y cincuenta se mueven junto a «los poetas», como dice y escribe Gloria Fuertes, en alguno de sus poemas.

La poesía femenina del siglo XX tiene en común un tono y una revuelta, un deseo y una necesidad de fuerza de una práctica libre y femenina de liberación inaudita. Lo ha hecho poniendo en juego esa práctica y lanzando con gracia, de nuevo en este siglo, la importancia de lo simbólico.

Belleza, firmeza e infalibilidad –junto con el dislocamiento de las posiciones clásicas

⁴²²Ana Merino y Raquel Lanseros, *Poesía soy yo*, Madrid, Visor, 2016, 45.

⁴²³Sobre esta cuestión, véase: Ángela Ollala Real, «Mujeres como sombras en la Generación del 27», en M.^a Isabel Sancho Rodríguez y otros, *Estudios sobre lengua, Literatura y Mujer*, Universidad de Jaén, 2006, 181-200.

⁴²⁴Jairo García Jaramillo, *La mitad ignorada. En torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República*, Madrid, Devenir el otro, 2013.

sobre lo femenino y lo masculino, junto con la porosidad de los bordes, junto con el Verbo y la gracia— regresan, por poner otro ejemplo, en este poema titulado «Mujer» de Ángela Figuera Aymerich en el que leemos:

«¡Cuán vanamente, cuán ligeramente
me llamaron poetas, flor, perfume!...

Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme.
Me entregan la simiente: doy el fruto.
El agua corre en mí: no soy el agua.
Árboles de la orilla, dulcemente
los acojo y reflejo: no soy árbol.
Ave que vuela, no: seguro nido.

Cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especie.»⁴²⁵

«El agua corre en mí: no soy el agua.» La importancia de afirmar y negar lo nombrado, forman parte del trabajo de lo simbólico que la poesía de este siglo trae con ella junto a un desvelamiento irrefrenable y una experiencia de la lengua propia y muy suya, que ha hecho de este siglo y la poesía femenina un fenómeno estelar.

El deseo de escritura y la toma de conciencia del feminismo —la opresión de las mujeres, la violencia de tantos hombres hacia ellas, las guerras y sus terribles garras— todo esto hace que la poesía se enfrente a aquello que la contradice trayendo consigo las huellas de un trascendencia propia confiada en la palabra junto con la práctica de la política de las mujeres. Desde ahí, se alumbrando nuevas constelaciones entre las que destacan, entre otras, cuestiones que fueron radicales y que muestran cómo en la transformación de lo social del siglo XX el deseo femenino se puso en juego trayendo consigo sentidos inauditos sobre la inviolabilidad de las mujeres⁴²⁶ y la relación entre inmanencia y trascendencia.

En 1910, escribe la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1814): «¿Soy flor o estirpe de una especie oscura/ Que come llagas y bebe el llanto?»⁴²⁷ En 1947, aunque lleva publicando desde 1929, escribe Carmen Conde:

«Esto que se termina soy yo. No puedo pasar de mí.

⁴²⁵ Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, Madrid, Hiperión, 1986, 176.

⁴²⁶ Véase el artículo de Luce Irigaray, «Mujeres inviolables» en *Yo, tú, nosotras*, *Op.cit.*, 36-42.

⁴²⁷ Delmira Agustini, *Poesía completa*, Sevilla, Biblioteca Sibila/Fundación BBVA, 2009, 89.

He llegado hasta mis propios bordes.

(...)

Voy a afirmarme ante el No
a gritar que vine
henchida de un latido inexpresable.»⁴²⁸

El poema termina: «¿Eres la quietud, eres violencia de quietud?./ ¿Eres yo misma?» cuestiones que nos lanzan y colocan ante uno de los abismos que las poetas del XX han elaborado con maestría. «¿Eres la quietud, eres violencia de quietud?», señalándonos acaso que en la quietud, como en el silencio, hay acción, hay movimiento y por tanto trascendencia.

No es casualidad que la poesía femenina traiga también con ella «los bordes», los contornos de la piel y su porosidad para traer al mundo y a la poesía la experiencia del cuerpo femenino, cuerpo y experiencia que habían sido negados. Por eso, «Henchida de un latido inexpresable» Carmen Conde encuentra en la escritura posibilidad y la búsqueda para nombrar y nombrarse, lanzando puentes entre el ser y la lengua, entre la experiencia femenina y la poesía.

Pienso que también desde ahí, desde la necesidad femenina de relato y la búsqueda de una trascendencia propia, la poesía llega colmada de interrogantes como estos, de posibilidades factibles, experiencias comunes e inauditas que hacen de esta el fenómeno literario más importante del siglo XX.

Muchas preguntas son lanzadas por las poetas, distintas y dispares, lo cual nos permite atender también al hecho de que no siempre se buscan respuestas fijas, ni estables, sino que se trata de jugar con la lengua abriendo espacios en el pensamiento, desbaratando las viejas lindes, liberando hermosos terrenos en solana. En este sentido, pienso que las preguntas que la poesía del siglo XX trae consigo interesan a veces mucho más que las propias respuestas. Lo enseña, entre otras, la poeta Isabel Escudero en muchas de sus coplillas, buscando con ese reiniciar continuo y tan de ellas de las artes tradicionales y la sabiduría femenina, acertar con alguna:

«Esa serpiente del paraíso:
¿Fue la primera pregunta

⁴²⁸«Mi fin en el viento» en Carmen Conde, *Obra poética*, (1979).

que la mujer se hizo?»⁴²⁹

Al hilo de los poemas y los libros escogidos, mostraré que la poesía del siglo XX es un universo que cambiando de forma, de vestido y de lengua trae consigo, junto con lo poroso de la experiencia femenina, la dificultad del límite. Palabra esta que no es contraria ni antónima de la palabra libertad, como enseñan con recurrencia muchos poemas. Así, cuando los límites se nombran es para señalar los modos que ha tenido el sistema de estragar y oprimir, corromper y clasificar la experiencia femenina. En general, la joya de este cosmos universo es la experiencia femenina de libertad que muchos poemas traen moviéndose sus creadoras desde una libertad que está más allá de los límites. Experiencia que ha sido practicada por más mujeres que hombres a lo largo de la historia, aunque no les excluye a ellos. Dicha experiencia femenina o práctica de la libertad parece discontinua en esa historia que se empeña en borrar los antecedentes⁴³⁰ y la capacidad de acción de nuestras antepasadas, pero ha sido recuperada por muchas pensadoras y algunos filósofos. Algunas incluso, como María Zambrano, celebran su discontinuidad pues «sin discontinuidad la historia quizá no existiría.»⁴³¹

De esta experiencia femenina de libertad, se puede decir que ha sido y es libertad de movimiento, libertad relacional y femenina, asegurada por las relaciones con otras, más que con otros, y nunca asegurada por las leyes. En primer lugar, porque las leyes marcan el lento periplo que desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XX, permite hoy reconocer la injusticia social cometida contra las mujeres sin que esto modifique lo social como muestra la violencia de tantos hombres.

La libertad femenina no se opone a las leyes pero no ha dependido nunca de las leyes para darse y es también libertad de buscar en las palabras y con ellas otros sentidos para decir el mundo y nombrar la experiencia femenina devolviendo a quien se acerca la riqueza de un universo más entero y más rico. Es tener la libertad y la audacia de ir más allá de lo previsto, lo conocido, lo dicho, lo esperado por el poder y por quien sea.

«Desde que hago mi voluntad/ He perdido la libertad», nos advierte Isabel Escudero con este alfiler que da en la diana. Por que la libertad femenina va más allá de lo mandado, es decir,

⁴²⁹ Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 22.

⁴³⁰ Sobre los movimientos femeninos del Libre Espíritu en la Edad Media, Blanca Gari y Victoria Cirlot, *La mirada interior*, 2008.

⁴³¹ María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 166.

de los mapas comunes para lo femenino. Es tener el deseo de decir y afirmar, incluso, lo más extraño como único modo de abrir huecos en los discursos y en los cuerpos, en el pensar y el corazón. Ahí, es donde la poesía es revolución y revelación, es mediación y sentido. Lo enseña en el poema «Asciendo», Lola Velasco (1961):

«Asciendo
hasta el punto más audaz
de la aventura,
sometida
a la espontánea influencia
del rasgo atrevido.

Y qué difícil pretensión
retenerme.»⁴³²

«Y qué difícil pretensión retenerme» señala Lola Velasco. «Difícil pretensión» la de traer antes y ahora a la poesía «el lenguaje del deseo»⁴³³ que es el lenguaje de la experiencia femenina, que enseña, como mostraré, esa libertad que digo. Pienso que la poesía cuando trae la experiencia de la libertad femenina abre pasajes que liberan, movimientos del alma risible, pasillos para la trascendencia: de la crítica a la afirmación, de la queja hasta el ser.

Pienso que tanto en el siglo XIII como en el siglo XX estamos ante una poesía que tiene «vocación de Antígona»⁴³⁴ –vocación que precede a la diversificación entre filosofía y poesía y que se sirve de esta precedencia para alumbrar, no razonar, lo que acontece. Alumbrar lo que se ha ocultado, alumbrar otras posibilidades que fuera de las lógicas comunes del pensamiento corriente permiten a mujeres y a hombres moverse en existencia, decir lo que se vive y se oye desplazando y haciendo más grandes los significantes.

Algunas poetas del siglo XX se han servido de la lengua materna para buscar y señalar esos pasajes. Muchas otras de una experiencia más coloquial y prosaica que también les ha servido para cuestionar, desplazar, alumbrar los significados comunes y por tanto los límites del mundo.

⁴³² Lola Velasco, *Cometa o las manos sobre el papel*, Madrid, Libertarias, 1992, 15.

⁴³³ Título homónimo de un estudio sobre Hadewichj de Amberes en *El lenguaje del deseo. Poesía*, Edición e introducción a cargo de María Tabuyo, Madrid, Trotta, 1999.

⁴³⁴ Véase: María Zambrano, *Delirio y destino, ...*, *Op.cit.*, 170.

Pienso que las primeras traen consigo el recuerdo de una relación particular con la lengua capaz de generar simbólico, es decir, relaciones, situaciones, experiencias negadas por la cultura; capacidad simbólica, creadora y recreadora de símbolos que es, a su vez, la poesía misma en la que las mujeres se manejan con maestría.

Pero lo que interesa es que desde esa experiencia de la lengua, encarnada en la experiencia femenina libre, las poetas junto a otras creadoras universales enseñan lo que une y lo que puede unirnos a mujeres y a hombres y esto transforma el horizonte político. Lo hace la propia María Zambrano y su libro *La tumba de Antígona*; como Rosa Chacel en sus *Memorias de Leticia Valle* o Carmen Laforet, en esa novela en la que se disponen con maestría todos los asuntos que a una mujer y a un hombre pueden inquietarles y, que no por casualidad, se llama *La mujer nueva*⁴³⁵ (1957).

⁴³⁵Véanse, en este sentido, otros títulos anteriores igual de sugerentes, cómo *La mujer nueva y la moral sexual* (1921) de Alejandra Kollontai editado por primera vez en español en México Alejandra Kollontai, *La mujer nueva y la moral sexual*, México, Juan Pablos, 1931. O títulos cómo *La Victoria* (1925) de Federica Montseny. Sobre esta autora véase: Iris. M. Zavala, *La otra mirada del siglo XX: La mujer en la España contemporánea*, Madrid, La esfera de los libros, 2004. Sobre Alejandra Kollontai y la repercusión de su obra, véase: Ana de Miguel Álvarez, *Alejandra Kollontai la mujer nueva*, «Arenal: Revista de historia de mujeres», Vol. 7, Nº 1, 2000, 233-252.

«La diferencia de ser mujer ha alcanzado una existencia libre utilizando como palanca no unas contradicciones dadas, presentes en todo el cuerpo social, sino las contradicciones vividas por cada mujer en su fuero interno y que carecían de forma social hasta que la política de las mujeres se la otorgó. Podría decirse que nosotras mismas inventamos las contradicciones sociales que hacen necesaria nuestra libertad.»⁴³⁶

2.1.2 Zonas opacas donde la verdad se rebela. Las relaciones entre poesía y feminismo.

En un intento de ir más allá de las grandes síntesis que dan por hecho que la historia literaria está cerrada, al igual que la historia, busco ahora un lugar intermedio, a la sombra, desde donde interrogarme más allá de esa historia literaria escrita siempre en los mismo términos: los de la literatura y el canon patriarcal, con las consecuentes interpretaciones sobre el silencio femenino; la de los datos cuantitativos y la cuestión de la injusticia social que terminan velando el deseo femenino de creación. Es desde ahí, o mejor, desde ese lugar entremedias dónde sigo interrogándome sobre las posibles relaciones entre la poesía y la toma de conciencia del feminismo, sobre ese movimiento femenino de ida y vuelta, a modo de una marea que crece y decrece.

Al preguntarme sobre esas posibles relaciones y sus posibilidades, quiero olvidar ahora a poetas y generaciones, también las pertenencias y las corrientes políticas, teóricas, no porque estas no sean de mi interés, sino porque en la escucha atenta de lo que las poetas han dicho he encontrado palabras –a veces, alarido o susurro– que desmarcan cualquier posibilidad de clasificación alumbrando otros lugares donde anclar la experiencia; zonas opacas como claros donde la verdad se rebela.

La lectura de los manifiestos y libros colectivos de las décadas de los sesenta y setenta nos coloca a su vez ante un mapa lleno de itinerarios femeninos inauditos e inquietantes que muchos casos coincide con los itinerarios y búsquedas trazados en las obras de creadoras y poetas. La lectura de dichos manifiestos nos recuerda y señala cómo se entretejieron las palabras y las dificultades en los grupos de autoconciencia femenina, cuáles fueron las acciones y las tramas con las que las mujeres empezaron a reconocer el peso de una fuerza que no siempre era visible ni localizable. Mientras esto ocurría en dichos grupos de reflexión, mientras esa toma de conciencia se daba, la poesía que rescato para este trabajo –muchos de los poemas que he

⁴³⁶Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos...*, *Op.cit.*, 67.

seleccionado entre los muchos leídos durante estos años– custodian la potencia de un gesto, la acción de una mirada que trae en su retina territorios comunes a los explorados por las mujeres en los grupos de autoconciencia. En la poesía se trata de terrenos tejidos con palabras y un deseo de escritura que muestran la importancia de la revolución simbólica y la revolución femenina del siglo XX.

Doy un ejemplo. En 1993, la poeta Concha Zardoya (1914-2004) creadora de una extensísima obra poética, pero también narradora y traductora, con una importante labor en el campo de la investigación literaria⁴³⁷, publica un libro llamado *El don de la simiente* que edita la editora y también poeta Luz María Jiménez Faro en Torremozas. A la lista interminable de poemarios de Concha Zardoya se suma este libro en el que me detendré más adelante, pero del que ahora quiero recuperar el poema que abre el libro llamado *El don de la simiente*. El poema está dedicado a poetisas de distintas generaciones desde el siglo XIX –desde Rosalía de Castro a Fanny Rubio, pasando por Gabriela Mistral y Julia Uceda. Dirigido a Polimnia –en griego Πολυμνία, «La de muchos himnos», una de las hijas de Mnemósine y musa de la poesía-lírica-sacra, es decir, la de los cantos sagrados– dice así:

«A veces sobrevive en el silencio
tu progenie, Polimnia, que ha heredado
ese don de cantares
o de llorar a solas

(...)

A veces, hijas tuyas sobrenadan
los ilusorios límites impuestos
por cánones antiguos,
segregadas consignas de ternura,
delicada simiente o los sueños

(...)

En un recodo último te invoco...
Hoy alabo a tus hijas sobrevivias
que hoy conmigo van
por un desierto casi sordo siempre
o por difusas nieblas olvidadas.
Nuestros versos se ocultan... ¿Han nacido

⁴³⁷La obra de Concha Zardoya disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_49/congreso_49_37.pdf

para morir en pozo ignorados?

Algunas en su cumbre nos animan
a seguirles los pasos e ir subiendo
lentamente a la cima
y exhalarnos, sin nombre, como aliento
indiviso, común, herencia únicamente
de un sólo corazón que es el de todas,
luminoso, latiendo e ignorado.»⁴³⁸

«Un sólo corazón que es el de todas,/ luminoso, latiendo e ignorado», dos versos que recogen una experiencia común y femenina, un gesto y una toma de conciencia que ha ido, en muchos casos, más allá del feminismo. Todo el libro es un diálogo abierto con las obras de las poetisas que la han acompañado durante toda su vida; cada poema lleva como subtítulo final «Escrito al margen de» seguido del título del libro escogido y el nombre de la poeta. Se trata de poemas que recogen, a modo de glosas, la lectura de Concha Zardoya acerca de los libros de otras poetisas. Reflexiones vivas alumbradas bajo el deseo de escritura de otras mujeres, muertas y vivas, ancianas y muy jóvenes, a las que trata con respeto.

¿De dónde le viene, me pregunto, a Concha Zardoya esta práctica del separatismo? ¿esta necesidad de genealogía femenina?

El separatismo femenino fue promovido en los años sesenta por grupos de mujeres que desde distintos puntos del mundo daban la voz de alarma, algunas recordando –porque no lo habían olvidado– que las mujeres y los hombres han compartido además de espacios comunes para las relaciones entre los sexos, espacios separados para las relaciones de los sexos, es decir, sólo entre mujeres u hombres.

A pesar de la marginalidad que, en tantas ocasiones ha perseguido como un fantasma al separatismo femenino, este se convirtió en los años sesenta en una fuente de integridad y excelencia femenina, en una fuente de libertad, como enseña la lectura del libro de Concha Zardoya. Pienso que por eso hoy sigue siendo practicado y explorado por muchas mujeres pues se trata de una separación resignificada políticamente, más allá del tabú de las sociedades tribales y alejada de cualquier sentido femenino patriarcal de debilidad.

En 1966 –diez años antes de la aparición del primer volumen de *La historia de la*

⁴³⁸Concha Zardoya, *El don de la simiente*, Madrid, Torremozas, 1993, 9.

sexualidad de Michael Foucault– un grupo de mujeres en Italia cuyo nombre era DEMAU – abreviación de «desmitificación del autoritarismo patriarcal»– ya se reían de la hipótesis represiva a la que no prestaban demasiada atención, como tampoco a la cuestión de los derechos. Ellas ya señalaron entonces que existía una fea maraña entre las mujeres y la sociedad que encadenaba a estas a una existencia sin trascendencia propia y que las mujeres no eran las responsables de dicha situación. Desde su perspectiva –y más allá, como digo, de la hipótesis represiva que todavía triunfa como paradigma de análisis– tampoco las políticas de igualdad, entonces inaugurales y apoyadas por muchas mujeres, podrían resolver mucho pues resultaban insuficientes ante la situación que se estaba denunciando. Tal y como hoy, pasados más de cuarenta años, estamos comprobando. El mito de la igualdad, construido bajo el modelo masculino, no remediaba la situación de las mujeres, la fuerza de un malestar invisible en la sociedad, en la literatura como señala Concha Zardoya en 1993:

«(...)

por un desierto casi sordo siempre
o por difusas nieblas olvidadas.
Nuestros versos se ocultan... ¿Han nacido
para morir en pozo ignorados?»

Por eso, poetas como Zardoya y muchas otras –insisto, no sé desde qué pertenencia, desde qué feminismo y no importa– han reiniciado propuestas en las que se pone en juego el sentido de la revolución simbólica que han conceptualizado las filósofas de Diótima y las mujeres de La Librería de Milán. Estas lo hicieron llevando lo simbólico, su revolución, a la política. Las poetas lo han hecho llevando lo simbólico a la poesía, buscando anclajes propios pero también caminos para las otras, para las que vienen después; para las que vengán. Crear y recrear otra cartografía del mundo que muestre a las mujeres no sólo como objetos o sujetos, sino como iniciadoras de una trascendencia otra que ha permitido, en mi opinión, a los cuerpos femeninos decirse y pensarse sin sublimarse.

En el largo poema dedicado al libro *Más allá de la soledad* (1984) de la poeta Concha Lagos (1907-2007), otra gran poeta de obra descomunal, también dramaturga y ensayista, escribe Concha Zardoya estos versos:

«El yo plural invocas pues te insertas
en esa tan unánime
existencia de todos: te das vida.»⁴³⁹

«Te das vida» señala Concha Zardoya al hablar de la búsqueda de Concha Lagos de un «yo plural» más allá del yo individual, sujeto independiente, no relacional que sostiene la idea del sujeto masculina. «Lobo de la estepa», llama Concha Zardoya a ese yo individualista que no le basta a Concha Lagos. Como no le sirvió a muchas mujeres tener que acoplarse a esa idea de sujeto, no pensada por ellas y en la que se suponía no tenían nada que aportar «El varón –escribe Carla Lonzi ha buscado el sentido de la vida más allá de la vida y en contra de la propia vida: para la mujer vida y sentido de la vida se superponen continuamente.»⁴⁴⁰

Por eso, el deseo de interrogarme sobre las posibles relaciones entre la poesía y la toma de conciencia del feminismo, sobre las idas y venidas de dichas relaciones, me ha permitido descubrir en la poesía del siglo XX una cartografía de libertad femenina. Libertad que se mueve mostrando, no sólo un cuestionamiento de la cultura y el sistema social, sino creando las bases para una práctica distinta, para una escritura otra, que ha dado como fruto otras posibilidades de nombrar lo femenino.

Lanzar, trazar, entramar nuevas vías de libertad. Acusar a la filosofía de haber espiritualizado la jerarquía de los destinos, asignando al hombre la transcendencia y a la mujer la inmanencia –algo que ya había hecho Simone de Beauvoir (1947)–, ya no era suficiente, como tampoco lo era confiar en el triunfo de un paradigma igualitario que en el origen de su concepción había dejado fuera a las mujeres. En los años sesenta y setenta, delegar la libertad femenina en la política institucional, en el Estado –que apenas ha modificado sus bases y principios patriarcales capitalistas– resultaba desesperante a muchas mujeres, como muestran libros colectivos y manifiestos. Igual que ya empezaba a resultar desesperante y aburrido para algunas, reivindicar para las mujeres el derecho a hacer la historia, la filosofía o la poesía, pues se empezaba a sospechar gracias a la investigación feminista, que las mujeres llevaban haciendo esto, más allá de las discontinuidades, toda la historia.

Se trataba del deseo de nombrar lo femenino libremente, quiero decir, libre de la

⁴³⁹Concha Zardoya, *El don de la simiente*, *Op.cit.*, 33.

⁴⁴⁰Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel...*, *Op.cit.*, 23.

interpretación de los otros. también, incluso del marxismo, del feminismo, cuando este se convierte en una red que sólo simboliza la victimización; nombrar la posibilidad de concebir de otro modo el nacimiento, el amor, la muerte, el tiempo, la existencia, en definitiva, nombrar con palabras propias lo que era posible y deseable. Y todo esto, es algo que, en mi experiencia de estudio, la poesía trae consigo mostrando los pasajes de una trascendencia otra:

«A la cultura humana –leemos en *No creas tener derechos*— como a la libertad de las mujeres, les falta el acto de la trascendencia femenina, el excedente de existencia que podemos ganar superando simbólicamente los límites de la experiencia individual y de la naturalidad del vivir.»⁴⁴¹

«Falta el acto de la trascendencia femenina», escriben porque en los años sesenta, la toma de conciencia femenina se estaba dando bajo la consigna de la opresión sufrida. En Europa, siguiendo la experiencia americana, empezaban a formarse los grupos de autoconciencia y las mujeres rompían el voto de silencio, aunque la satisfacción aún estaba lejos. Entender las historias de mujeres que sin motivo aparente se sentían inferiores en la familia, en el trabajo o en los grandes partidos políticos resultaba doloroso, como muestran muchos textos de la época y también, de otro modo, la poesía del siglo XIX y la del XX.

La necesidad de relato femenina cargada en demasiadas ocasiones de dolor y vacío producía, como sigue sucediendo hoy, una caja de resonancia que transmutaba la realidad femenina en una experiencia compleja, contingente e infranqueable:

«Esto nos vuelve conscientes –dice una mujer respecto a la autoconciencia– pero no nos da instrumentos, no nos hace desarrollar ningún poder contractual en la transformación de lo social, tan sólo la conciencia y la rabia.»⁴⁴²

Como cuentan en *No creas tener derechos*, pese a todo palabras de dolor y desesperanza al ser intercambiadas ahora entre mujeres que antes habían sido mudas, estaba generando algo nuevo. Algo que se estaba haciendo cuerpo, que ha quedado en la tradición feminista y que la poesía femenina enseña: Una cierta relación de intimidad y familiaridad con la esfera de lo

⁴⁴¹ Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos...*, *Op.cit.*, 80.

⁴⁴² Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos...*, *Op.cit.*, 67.

sensible, un ir y venir entre lo concreto y lo abstracto, que horada y agrieta la cara lisa de los discursos que configuran y legitiman el sistema social.

La búsqueda de palabras para simbolizar la experiencia femenina era reiniciada una y otra vez en los grupos de autoconciencia, al igual que muchos poemas del siglo XX: la opresión y los límites, la búsqueda de una existencia otra, la insatisfacción de las relaciones entre mujeres, principalmente con la madre; las relaciones con los hombres; todo esto se ha nombrado junto a sentidos que alumbran, como mostraré, cómo un simbólico libre femenino se iba haciendo cuerpo.

¿Dónde empezó primero? No estoy segura pero hay poemas de principios de siglo XX que simbolizan un profundo malestar junto a un sentido de libertad, que es femenino. En los años sesenta y setenta, las mujeres de los grupos de autoconciencia contaban y ponían la atención en la experiencia sorda de su existencia. Las poetas exploran desde sus cartografías personales esta y otras experiencias presentes también en estos grupos y, al igual que sucede ahora, este entramado nos acerca a esas zonas opacas en las que se tejen las relaciones entre palabra y acción; allí donde la vida de las palabras se encarna para tocarnos en algún sitio, donde palabras y experiencia femenina se encuentran, sin que podamos saber del todo cómo ni dónde empezó primero.

Muchos testimonios de estos grupos de mujeres muestran cómo las mujeres salían de la inocencia –celda de castigo en la que el sistema había confinado a las mujeres y de donde el separatismo hacía un esfuerzo para hacerlas salir. Mientras que la poesía desnuda la inocencia femenina y la cubre con nuevos ropajes. La sombra de viejos fantasmas llena los testimonios de estos libros colectivos, igual que la poesía del siglo XX trae consigo el fantasma de una infancia angustiada, imposible de olvidar; junto con la intensidad de la relación con la madre, como un atolladero que no permite la relación libre con las otras, pues «amar a la madre»⁴⁴³ es precisamente condición de esa libertad junto a otras cuestiones fundamentales se lanzan en dichos grupos y la poesía también las trae.

El entresijo de relaciones femeninas entre prácticas políticas y escritura forma parte de la riqueza que la poesía del siglo XX enseña y sirve por igual a mujeres y a hombres. Por eso, es un universal como mediación, porque es poesía que se rebela y revela otros sentidos de la

⁴⁴³Sigo en este sentido a Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, *Op.cit.*, 15.

experiencia del mundo originales e inclusivos.

Poesía que «se rebela frente al padre» –sentido que recoge María Moliner (1900-1981) en su *Diccionario de uso* como acepción del verbo «rebelar» y que no recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua⁴⁴⁴. Rebelarse frente al padre quiere decir plantar cara a un sistema social que se ha organizado excluyendo la diferencia femenina, negando la palabra a las mujeres, restándoles autoridad en la obra de civilización y arrebatándoles la capacidad creadora de la lengua que es de origen materno y les pertenece por derecho propio. Una capacidad creadora y simbólica, genesiaca, como ha dicho Isabel Escudero, que abre a la trascendencia.

De esa capacidad creadora y libre femenina, de esos límites a la existencia de las mujeres y la fiereza de su plantar cara hablan dos poemas que he leído muchas veces en las Escuelas de adultas de la provincia de Granada ante la mirada de muchas mujeres –siempre mayores que yo, al menos dos generaciones– que escuchaban y asentían.

El primero es un poema de la poeta de origen vasco Blanca Sarasúa (1939) titulado «Por qué habrá siempre límites al fondo.» Un poema que se mueve en la sombra de los viejos fantasmas, pero alumbrando con lo simbólico de la lengua otras posibilidades. También un modo de estar en el mundo que he llamado de «ontológica precariedad»⁴⁴⁵ y que no por precaria, es menos potente.

Se trata de un saber o conocimiento femenino aprendido al hilo de la propia vida y que prefiere, ante la oferta existencial cultural para lo femenino, no ser nada. Que es un modo de decir «Ser todo», pues entre todo y nada hay pasajes que la mística y la poesía del siglo XX enseñan.

Lo muestra este poema en el que el deseo de libertad femenina nos salva de cualquier

⁴⁴⁴La Real Academia de la Lengua acaba de celebrar el 50 aniversario del Diccionario de Uso de María Moliner (1900-1981) impulsada por algunas académicas, entre ellas la escritora Carmen Riera. Esta institución con trescientos años de historia ha incluido hasta ahora tan sólo a once mujeres desde el año 1974, año en el que ingresó la poeta Carmen Conde, se negó a reconocer la obra de esta lexicógrafa en vida. En el momento de la publicación del diccionario, entre los años 1966 y 1967, mientras que en otros países la obra de María Moliner se consideraba un «monumento lexicográfico único», la Real Academia hizo oídos sordos, tal y como le escribe la propia María Moliner en una preciosa carta a la poeta Carmen Conde, ambas amigas y conscientes del «machismo insufrible» de la Academia y la crítica literaria. A favor, de la Academia señalo también que han ofrecido algún «sillón» a mujeres que han preferido no estar en ella, como Carmen Martín Gaité. Véanse las cartas entre María Moliner a Carmen Conde en Inmaculada de la Fuente, *El exilio interior*, Madrid, Turner, 2011. Véase, también, la curiosa denuncia de una lectora y usuaria del diccionario de la Real academia con fecha de 6 de marzo de 2017 por las acepciones vigentes de «sexo débil» y «sexo fuerte». Disponible: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-39203944>

⁴⁴⁵Véase: Nieves Muriel, *Carta de la Sirena*, Renacimiento, Sevilla, 2016, 33.

taxonomía y etiqueta celebrando la afirmación de «un sí tremendo». El poema completo dice así:

«Por qué habrá siempre límites al fondo.
Al fondo no tendría que haber nada:
vía libre,
y poder decir que sí,
un sí tremendo.

Ser mineral, arroyo, chubasco vivo,
ola vuelta al revés,
relincho de caballo.
Todo el color del mundo a mis espaldas.

Ser como soy
pero además, ser alguien imprevisto,
algo que aún no esté catalogado,
como un matiz de pluma,
como una decisión,
como la luz danzando quitándose los velos,
como ese grajo guerrero que guardamos.»

«Ser alguien imprevisto, algo que aún no esté catalogado», señala la poeta que con los límites trae un deseo femenino de escritura con el que busca sentidos libres para lo femenino. Sentidos no fijos ni definidos con claridad, que se mueven en lo inaprensible; objetos a los que da existencia junto a fenómenos que no pueden ser tocados del todo: «como un matiz de pluma,/ como una decisión,/ como la luz danzando quitándose los velos,/ como ese grajo guerrero que guardamos.»

«Todo el color del mundo a mis espaldas», escribe Blanca Sarasúa señalando la posibilidad que custodia la poesía de abrir la realidad, de nombrarla desde posibilidades analógicas, más que racionales. Desde ahí, el poema nos devuelve a un espacio de potencia existencial e irreductibilidad femenina. Se trata también de una experiencia de la lengua que revela eternidad, que trae símbolos-palabras, que nos devuelven al orden simbólico de la madre – lengua y simbólico que permiten la expresión de la libertad y el deseo femenino. Aclaro que se trata de un deseo y una libertad que tienen que ver con las relaciones con otras –como enseña Concha Zardoya en *El don de la simiente*–; también con la capacidad simbólica de la lengua para ponernos en marcha, en posición de inicio, igual que el nacimiento. Y esa posibilidad de inicio, que forma parte de la revolución simbólica, viene con la poesía.

El otro poema, con el que cierro este apartado, es de María Sanz (1956). Tiene poco que explicar por lo mucho que «nos abre por dentro», como dijo una mujer en la Escuela de Vélez de Benaudalla de Granada. Abre por dentro –añado– cuando «comprendo que la llama soy yo misma»:

«Suponía que el fuego
traspasaba los ojos de la noche,
que ahuyentaba los rayos
de un primitivo amanecer. Ahora
descubro que no quiere
convertir mi mirada
en un puñal flamígero, pues sabe
que la noche está ciega, que su incendio
de sombras no derrumba
mi claridad. Ahora
comprendo que la llama soy yo misma.»⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ María Sanz, *Aquí quema la niebla*, Madrid, Torremozas, 1986, 16.

Para Angelina Gatell, *in memoriam*.

«Iba un puñado de belleza
por cada puñado de grano»⁴⁴⁷

2.1.3 *Mujer que soy*⁴⁴⁸. La poesía social femenina a la luz de la historia viviente.

Durante mis años de estudiante, viví como un estorbo y con una dificultad importante algunas etiquetas y taxonomías de la crítica literaria. La más molesta y difícil de comprender en mi experiencia, era la etiqueta de «poesía social»⁴⁴⁹ con la que sólo pude reconciliarme muchos años más tarde.

Mientras tanto, tuve que andar a veces con graves esfuerzos, dando muchas vueltas y como perdida, tal y como sucede en los cuentos de hadas. La poesía social y las cuestiones vinculadas a este debate –me refiero a las disquisiciones sobre la simbolización de los grandes conflictos humanos y las injusticias en la poesía– me hacían sentir una estrechez que sólo, ahora, con los años puedo explicarme. Avanzo, de momento, el mapa en el que resolví mi dificultad y marco tres nombres que desde entonces me acompañan.

Son los nombres de una poeta y crítica literaria, el de una filósofa perdidiza y una historiadora desconcertante: Angelina Gatell, María Zambrano y Marirí Martinengo. Ellas tres y la mediación de algunos de sus trabajos, de los que ahora hablaré, consiguieron hacerme tocar lo que durante mis años de estudiante yo no podía ver. «Sólo lo que toco veo», escribe Sor Juana riéndose, ya sabemos de quién, en un verso que siempre me sirve.

Pienso que hay en la llamada poesía social un pasaje estrecho que yo tardé en encontrar porque no lograba tocar su centro. En primer lugar, porque muchas de las poetas que lo enseñan no fueron nunca nombradas en las bibliografías de lectura, ni en las aulas en las que estudié, siendo luego borradas por la crítica literaria de los años noventa –que empeñada con razón en alumbrar a las poetas de los ochenta, se olvidó de nombrar a las abuelas y a las madres; es decir,

⁴⁴⁷*Belleza Cruel* en Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, *Op.cit.*, 276.

⁴⁴⁸ Verso de la poeta María Beneyto, con el que Angelina Gatell nombra su estudio *Mujer que soy: la voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2006).

⁴⁴⁹El entrecomillado es nuestro.

ese cordón de oro de la escritura femenina del siglo XX entre cuyas muchas cualidades destaca, como ya he señalado, la de su aparente discontinuidad.

En el año 2006, la poeta y crítica Angelina Gatell (1926-2017) publicó un estudio fundamental, luminoso sobre la Generación del 50. El estudio escrito desde un simbólico de calidad y belleza trae una experiencia crítica que ata lazos para unir la experiencia de escritura de las mujeres del siglo XX.

Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta es, en mi opinión, una de las mediaciones más importantes de la crítica literaria de principios de siglo XXI. Un puente que esta poeta levantó con 85 años para que nos encontrásemos con poetas como: Ángela Figuera Aymerich, Carmen Conde, Concha Zardoya, Gloria Fuertes, María Beneyto, Julia Uceda, Acacia Uceta, Aurora de Albornoz, la misma Angelina Gatell, M.^a Elvira Laccaci y Cristina Lacasa.

Hoy, desde la ausencia de la historia literaria, estas poetas se me devuelven otras, me abren mundos y me permiten ver incluso los lazos que las atan, en estos tiempos que corren, a poetas como Julia Otxoa (1953), Concha García (1956), Ángeles Mora (1952), Rosanna Aquaroni (1964) o María Ángeles Pérez López (1967). Puede que estas últimas discrepen, no lo sé, o se encojan de hombros al verse citadas junto a las primeras. Puede que señalen que ellas no son poetas sociales, lo cual también es cierto, pues en mi experiencia de lectura son sólo poetas, como las primeras. Pero, voy a empezar por el principio.

El debate entre poesía pura⁴⁵⁰ y compromiso lo estudié con profundidad en torno a la Generación del 27 masculina y aunque dichas disquisiciones ampliaron mi horizonte crítico, la exposición de la poesía y lo social como apartados estancos e irreconciliables –o sólo conciliados en la experiencia de algunos poetas, siempre hombres– me resultaba intrínseca no sólo a los debates críticos y literarios de entonces y de ahora, sino a un pensamiento concreto que se empeña en disociar la experiencia de la vida a través de categorías presentadas como antinómicas. Con este malestar, como cuando se camina con una piedra en el zapato, me movía como he dicho con dificultad empezando a intuir que esto formaba parte de la maraña de ese pensamiento que separó también filosofía y poesía, en palabras de María Zambrano. Dicho

⁴⁵⁰Sobre el debate entre poesía pura y compromiso en los poetas de la Generación del 27, véase: Miguel Ángel García, *La pureza en crisis. O de cómo Alberti se rasga las vestiduras poéticas (1928-1029)*, «Revue Romane», 41, 1, (2001), 124-125.

pensamiento que todo lo separa necesita de etiquetas para ordenar y taxonomizar y con el adjetivo social unido a la poesía, la crítica buscaba, también algunos poetas, en los años cuarenta y cincuenta, señalar una ruptura estética e ideológica. Más allá del interés crítico de todo esto, que desde luego lo tiene, el debate se planteaba siempre en los mismos términos no sólo en el ámbito académico, sino en el ámbito en el que yo me movía entonces, lo cual, además de resultarme estrecho, me aburría considerablemente.

«Poesía social», «poesía de la experiencia», «poesía en resistencia»⁴⁵¹, todas estas etiquetas se quedaban cortas en mi experiencia vital de lectura y escritura; más cortas todavía cuando me acercaba a la elaboración crítica de esos debates o a la defensa de posiciones de cada corriente donde sentía que todo era lo mismo. Sólo ahora comprendo que durante años me vi atrapada en un panóptico perfectamente diseñado para que jamás encontrase el punto de mira, ni el centro. O sí.

Pero como digo, el abismo que me abría lo social añadido a la poesía –junto con sus grupos crepusculares, siempre masculinos, con alguna poeta ninfa pululando, por supuesto–; sus debates, siempre elaborados en los mismos términos– todo esto, decía me hacía buscar refugio siempre en los mismas lindes: en «El sueño» de Sor Juana Inés (1651-1695) y en «Las Soledades» de Luis de Góngora (1561-1627); en *La guerra de los treinta años* de Ángeles Mora (1952) y el *Troppo Mare* de Javier Egea⁴⁵² (1952-1999).

El sueño y el albergue lo encontraba en estos poemas y libros, en sus prácticas de escritura, que traen una manera de hacer poesía y pensamiento, de dar experiencia y sentido a la experiencia personal que me interesaban sin saber, entonces, muy bien por qué. Hoy entiendo que esa lecturas abrieron pasajes indelebles es mí; puentes por los que cruzar, lugares en los que la poesía era el vehículo para unirlo todo.

Hoy sigo pensando que cada una y cada uno de esos poetas, acordes con las condiciones históricas que les tocó vivir, enseñan una apuesta en el decir y en el ser –una subjetividad, si se

⁴⁵¹Sobre la vertiente crítica de la poesía española contemporánea, llamada también «poesía de la conciencia» y «poesía en resistencia», véase: Enrique Falcón, *Las prácticas literarias del conflicto (registro de incidencias 1991-2010)*, Madrid, La oveja roja, 2010 y Enrique Falcón (Coord.). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Baile del Sol, 2007. Véase, también, las propuestas de Wu Ming, *Esta revolución no tiene nombre*, Madrid, Acuarela, 2002.

⁴⁵²Sobre este poeta de Granada, véase: Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011 y *A pesar de sus ojos. Antología poética 1969-1999*, selección y prólogo Jairo García Jaramillo, Granada, Esdrújula Ediciones, 2016.

prefiere— que no disocia la vida del espíritu de la vida corriente, que no separa los conflictos del día a día de los accidentes del alma. Y es ahí —todavía me sucede leyéndoles— donde yo respiraba y respiro con alivio. Hasta aquí la historia de mi dificultad con la etiqueta.

Años más tarde, ya lejos de la facultad en la que me instruí, leí *Delirio y destino. Los veinte años de una española* de María Zambrano y su lectura, sin esperarlo, además de dejar en mí una impronta profunda, me hizo pensar de nuevo en aquel debate sobre lo social en la vida. La historia que María Zambrano recrea en ese ensayo escrito entre las memorias y el diario, entre el diario y el delirio, es la historia de España y es su propia historia, pero... hay algo que se abre paso como un más.

En este libro, la filósofa trae la historia de la política y la historia de lo social que ella vivió de cerca pero contada, como ella sabe, a veces, entre lo real y lo irreal, a veces cerca del sueño, trayendo una experiencia femenina de la historia que desborda los límites y los caminos corrientes. La historia de España es su historia en primera persona, pero no es su historia lo que ella cuenta, tejida con su historia personal. Parece una paradoja y lo es, porque está filósofa gustaba de ellas y lo enseña. Cuando al regresar del largo exilio que la mantuvo fuera, ya anciana y casi ciega, la prensa le pregunta por los años de exiliado, María Zambrano respondió como extrañada que ella siempre había estado muy cerca: «porque España la he llevado siempre dentro».

«Dentro» —añado— porque la experiencia del exilio y la distancia no lograron que la filósofa dejase de soñar con España. «Dentro», como quien mete en el bolso piedras pesadas para hacer creer a quien más quiere que regresa con avíos del mercado para luego cocinar con cualquier cosa.⁴⁵³ Más allá de la primera persona, María Zambrano también me señaló un pasaje entre la escritura y lo social, entre lo simbólico y la injusticia, entre el corazón y la razón.

Finalmente, de nuevo, años más tarde, leyendo ahora a la historiadora Marirí Martinengo, a la que conocía por su excelso trabajo sobre las poetisas del amor cortés, encontré la mediación de «la historia viviente»⁴⁵⁴. Fue así, como entre Angelina Gatell, María Zambrano y Marirí Martinego pude resolver mi conflicto con la etiqueta de lo social unida a la poesía. Ahora

⁴⁵³Escuchado contar a muchas mujeres por los pueblos de la provincia de Granada. (Nieves Muriel, Cuaderno de campo de las Alpujarras, marzo–junio, 2014.)

⁴⁵⁴ Marirí Martinengo, *La historia viviente*, «DUODA. Estudios Feministas» 40 (2010), 46-58 .

aclaro que la historia viviente es un método⁴⁵⁵ para hacer historia. No se trata, según su autora, de contar la historia personal en primera persona, algo que la práctica política del feminismo ya había hecho y el pensamiento de la diferencia ha elevado con gracia.

Marirì Martinengo parte del reconocimiento de que la experiencia femenina no ha tenido entidad histórica hasta que el feminismo se la ha dado y desde ahí, encuentra su propio pasaje para escribir historia atendiendo, escuchando las experiencias ocultas en cada una y cada uno en primer lugar y término, las propias experiencias de ella misma como historiadora, haciendo que estas calen en el discurso histórico que, finalmente, se transforma.

De nuevo, como en el caso de Zambrano, insisto, no se trata de contar la historia personal. La historia viviente es un camino para traer a la historia lo que está oculto en la experiencia en este caso, femenina, de la propia historiadora. De manera que la historia deja de ser una verdad consabida, una verdad del poder, sobre la opresión, para transformarse en algo más grande cuando dejamos que los sueños, las angustias, lo no resuelto de la propia historia entre en la historia y nos guíe. Se trata, sí, de los nudos no conscientes que mueven a la historiadora o el historiador hacia tal o cual época o cuestión y que sirven también, según Martinengo, para interpretar la historia. Escribe Marirì Martinengo:

«Hay una historia viviente anidada en cada una y cada uno de nosotros, formada por memorias, por afectos, por signos en el inconsciente; no creo que solo tenga valor histórico lo que está afuera, lo que otro ha certificado, la famosa historia objetiva. Yo narro una historia viviente que no rechaza la imaginación, una imaginación que hunde sus raíces en la experiencia personal, historia más verdadera porque no borra las razones del amor, no expulsa las relaciones de su proceso cognitivo».⁴⁵⁶

Pienso que no borrar «las razones del amor» ni las relaciones del proceso cognitivo y creativo, es lo que hace que la poesía del siglo XX sea un fenómeno tan veraz y tan vivo. Pienso que las llamadas poetas sociales del 50 forman parte de ese fenómeno, atenta como viene la experiencia de escritura de estas poetas a lo que en ellas se movía al escribir sobre la guerra y la

⁴⁵⁵ Para Milagros Rivera, la idea de «la historia viviente» es una apuesta para leer y escribir historia trayendo a ella, no sólo lo que había quedado fuera, por ejemplo, las mujeres o el proletariado, sino de un relato histórico en el que la experiencia –la experiencia que funda y refunda su amor al mundo– dialogue libremente con la escritura de la historia. Sobre este método, véase: María- Milagros Rivera Garretas, «El método viviente» (Congreso «La práctica de la historia viviente». Librería de mujeres de Milán, 11 marzo 2017, en prensa).

⁴⁵⁶Marirì Martinengo, *La historia viviente, ...*, *Op.cit.*, 47.

injusticia sin borrar las razones del amor. Por eso, ellas lucen el adjetivo de lo social con gusto, ese adjetivo que yo no entendía, igual que las faldas que se ponían para hacer versos.⁴⁵⁷

Pienso que estas poetas traen con lo social algo mucho más complejo que el panfleto y lo mesiánico, que las guerras y la miseria. Traen lo que Marirí Martinengo ha llamado historia viviente y que está «formada por memorias, por afectos, por signos en el inconsciente.» Historia que como sucede en *Delirio y destino* de María Zambrano tampoco borra la importancia de las relaciones, de los vínculos, colocándonos ante una experiencia femenina de escritura de valor incalculable.

Recojo a continuación poemas que traen esa «historia viviente» tejida con las razones del amor y una experiencia de la lengua en la que lo simbólico y lo social viene unido, ya sea contando el hambre entre vecinas, corriendo bajo un bombardeo, leyendo el periódico o bajando al metro.

¿La poesía es social porque habla de los conflictos armados y la injusticia?, pregunto. La poesía es poesía cuando habla de lo que sea trayendo bien atado el lazo de la experiencia de la lengua –de los nudos atados a los cuerpos en forma de recuerdos, angustia o miedo. Pienso que las poetas de esa generación han simbolizado todo lo que había quedado a medias, casi ocultado –entre lo real y lo irreal– en la experiencia de los grandes conflictos, pero siempre dentro de los cuerpos. Emociones, tendones y cadenas parecieran significar lo mismo en los poemas de muchas de ellas.

Lo enseña en muchos, demasiados, muchísimos poemas excelsos a lo largo de toda su obra, esa poeta universal que es Ángela Figuera Aymerich. En el poema llamado «El Grito inútil», título homónimo del libro publicado en 1952 en el que está incluido nos lanza una pregunta como obertura –¿difícil?, ¿incómoda?– seguida de muchas otras. Todo el poema recoge la experiencia femenina de la frustración y la impotencia ante un mundo de «superhombres» que se desmorona:

«¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve una mujer viviendo en puro grito? ¿Qué puede una mujer en la riada/ donde naufragan tantos

⁴⁵⁷Sobre la historia del grupo poético «Versos con faldas», véase: Gloria Fuertes, *El libro de Gloria Fuertes*, Madrid, edición de Jorge de Cascante, Madrid, BlackieBooks, 2017.

superhombres/ y van desmoronándose las frentes/ alzadas como diques
orgullosos/ cuando las aguas discurrían lentas?»⁴⁵⁸

Son preguntas que abren espacios, que enseñan y señalan los «diques orgullosos» junto a toda la impotencia en el cuerpo. La imposibilidad de hacer y decir, la impotencia y la falta de palabras ante tanto destrozo y tanto dolor dentro y fuera del cuerpo, todo unido en el mismo universo:

«¿Qué puedo yo con estos pies de arcilla
rodando las provincias del pecado,
trepando por las dunas, resbalándome
por todos los problemas sin remedio?
¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula,
con sólo esta canción, esta porfía
limando y escociéndome la boca?

¿Qué puedo yo perdida en el silencio
de Dios, desconectada de los hombres,
preñada ya tan sólo de mi muerte,
en una espera lánguida y difícil,
edificando, terca, mis poemas
con argamasa de salitre y llanto?»⁴⁵⁹

El poema también recoge el debate imperante entre estéticas, en el que ella misma participa acusando sin temor a quienes cantan «ruiseñores» y «huevos de abubilla», acaso ajenos a las condiciones históricas y la terrible represión del Régimen franquista:

«(...) Volvedme al ruiseñor de aquel bosque,/ al vuelo de aquel cisne
por el lago/ bajo la planta azul de aquella luna./ Volvedme a la andadura
medurada/ al trópico dulcísimo y sedante/ de un verso con timón y
cortesía/ donde cantar cómo los bucles de oro/ son cómplices del pájaro
y la rosa,/ porque eso, al fin, a nada compromete/ y siempre suena bien
y hace bonito.»⁴⁶⁰

Pero la experiencia femenina que recrea este poema larguísimo va más allá del debate estético, así lo comunica a sus camaradas: «Pero es vano, amigos, nos cortaron/ la retirada hacia

⁴⁵⁸«El grito inútil» en Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas, Op.cit.*, 135-136.

⁴⁵⁹*Ibidem*, 135-136.

⁴⁶⁰Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas, Op.cit.*, 135-136.

seguras bases./ Están rotos los puentes,/ los caminos confusos,/ los túneles cegados. No sabemos/
de cierto si avanzamos o si huimos/ dejando por detrás tierra quemada.» La poeta sabe que más
grande e indeleble es la historia que está quedando grabada en su cuerpo, una historia viviente
que sus preguntas nos devuelven, como una bofetada, como un cubo de agua hirviendo:

«Y yo pregunto, vadeando a solas
un río de aguas turbias y crueles,
¿qué puede una mujer, para qué sirve
una mujer gritando entre los muertos?»⁴⁶¹

Otro poema que trae la historia viviente, entretejida de memoria y otros nudos, es este poema perfecto de María Beneyto titulado «Tú y las lentejas». Un poema con el que esta otra poeta ejemplar trae unidas: la madre, la historia de España, la postguerra difícil y cruda, las legumbres y su historia. Lo hace recreando una «guerra chica interminable» sin tiros ni muertos: la de muchísimas mujeres buscando comida y cocinando con poco cosa o nada. Todo ello tejido a la memoria de los aromas que, ya sabemos, desatan emociones, pensamientos, recuerdos.

El hambre y la comida, la comida y el hambre. Cuando se aproximaba el fin de la guerra, los aviones franquistas bombardean con hogazas de pan un Madrid republicano y agotado. Los panes se lanzaron a una población hambrienta para dar la sensación de que en la zona ocupada se disponía de más trigo e instigando a una rendición rápida. La engaño del pan y del hambre no acabó con la contienda, las colas de racionamiento de los alimentos básicos para la subsistencia fue un arma política, pero, también cultural. La censura prohibió la mención del hambre en cualquier medio de comunicación.

Aún así poetas como Aurora de Albornoz, María Beneyto, Ángela F. Aymerich o Gloria Fuertes se sirven del hambre con frecuencia. No por casualidad, la experiencia del hambre alcanza también a la experiencia de narradoras como Carmen Laforet o María Mercé Rodoreda y a otros géneros literarios, además de la poesía. Pero no es de esa experiencia, o sí, de la que habla María Beneyto en este poema. Al recrear su experiencia personal, la poeta se da cuenta de algo que interesa y que tiene que ver con el amor, con una relación con las cosas y la existencia que más mujeres que hombres han puesto en juego, sin excluirles a ellos. La poeta señala que su madre amaba las lentejas, no sólo las guisaba. Pues reconocía a la semilla su propia historia, que

⁴⁶¹*Ibidem*, 135-136.

la poeta simboliza con palabras cómo –«fuerza», «sangre» y el «hierro». ¿Acaso, la madre que cocina es sabedora de que el amor se traspasa al alimento que hará crecer a las criaturas? Las lentejas son para la madre la mejor semilla, escribe la poeta, «para apuntarnos».

Pienso que esta experiencia femenina, que se desvela para la propia poeta al escribir el poema, no ha tenido entidad histórica. Pero aquí, recorre el poema de María Beneyto trayendo a la poesía más allá de la historia con mayúsculas, la historia de otros frentes difíciles: «el rito/ diario, de enfrentar dos elementos/ a combatir furiosos por nosotros./ Era aquella tu España diminuta.»

Todo el poema atraviesa su historia viva y la historia de España condensada en una imagen fulminante y certera, tan real como irreal, junto a los huesos de la madre, ya de ella, la poeta. El poema completo «Tú y las lentejas» canta así:

«Las guisabas con mimo, las amabas,
porque tenían que ponernos fuerza
en la sangre. Su hierro lo querías
para así apuntarnos y que entonces
pudiéramos erguir algo de vida.

Hasta laurel llevabas, todo aroma,
a la gran reunión, a la asamblea.
El fuego, buen amigo de tus manos,
obediente y pequeño, le embestía
a tu otra amiga, su enemiga, el agua.

Era tu guerra chica interminable
en el frente que urdías con el rito
diario, de enfrentar dos elementos
a combatir furiosos por nosotros.
Era aquella tu España diminuta.

Las lentejas cocían tu esperanza,
nuestro futuro tierno, nuestra historia.
Erguían estatura al aire, daban
voracidad de dientes, daban rabia
de paladar. y alegría de estar vivos.
Lentejas con laurel y lo que hubiera.
Crecíamos. El humo y el aroma
venían de tus manos, hueso ahora,
madres del hueso articulado mío.»⁴⁶²

⁴⁶²María Beneyto, *Eva en el laberinto. Antología poética*, Valencia, Institución Alfonso el Magnanim, 2006, 65.

Las madres y la historia son «hueso ahora, madres del hueso articulado mío», pienso que este poema enseña cómo la historia viviente dialoga: «con eso que la historia no es, aprovechándose precisamente de la cercanía entre real e irreal que la lengua materna enseña a frecuentar especialmente a las mujeres.»⁴⁶³

La poesía social también enseña que en la experiencia de la lengua materna las poetas encuentran otras posibilidades de nombrar, de hacer orden simbólico, rompiendo con el tono mesiánico tan característico de lo social para traer otra ruptura a la poesía de su generación. Lo enseña Carmen Conde cuando escribe: «Soy madre de los muertos,/ de los que matan madre.»⁴⁶⁴ Lo enseña Ángela Figuera en el poema titulado «Puentes» cuando escribe:

«Lo estoy diciendo a gritos: Faltan puentes.
Lo principal de todo son los puentes.
(Colgantes, subterráneos, levadizos.)
Hagamos puentes, puentes, puentes.
Y no me escucha nadie.
Y así estamos.»⁴⁶⁵

Entonces, «hagamos puentes, puentes, puentes», para traer más verdad a la verdad, para poder contar y significar otras experiencias, para dar sentidos libres a la experiencia femenina. Toda la obra de Ángela Figuera Aymerich es una muestra grande e insólita de la universalidad de la poesía femenina.

De este poema me vino la imagen y el pensar en «puentes» y «pasajes» para señalar lo universal mediador de la poesía femenina, que no ha hecho otra cosa que esto: traer puentes para decir la experiencia negada por la cultura, para contar la historia viviente. Hacer, en definitiva, de la cultura algo más cercano a ese universal que la cultura humana ha pretendido ser.

Por eso hay tantos poemas como puentes, de muchos tipos y formas: Los hay aéreos y levadizos; los hay de barca, de Valorio y hasta puentes cerriles, traen algunos de los poemas que he seleccionado, son esos puentes estrechos y que sirven para hacer pasar el ganado libre.

Otra poeta que trae lo universal mediador es Gloria Fuertes (1917-1998). Poeta que

⁴⁶³ María-Milagros Rivera Garretas, *El método viviente*, (en prensa).

⁴⁶⁴ Carmen Conde, *Obra poética*, *Op.cit.*, 234.

⁴⁶⁵ Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, *Op.cit.*, 251.

desde una experiencia de la lengua distinta resulta igual de contundente. La experiencia encarnada y viviente que llega en sus poemas, junto a la recreación de una experiencia femenina común, la de las mujeres obreras, interesa: «Cuánta mujer habrá haciéndose cisco/ mientras yo fumo y miro por la vida»⁴⁶⁶ escribe, advirtiendo la dureza de las condiciones en las que se desarrolla la vida cotidiana de las mujeres y la de ella misma como oficinista.

Gloria Fuertes escribió poesía a la luz de esa historia que dice Marirí Matinengo, historia social cargada de anhelos, de nudos y sinsabores, más o menos conscientes, que pasan a sus poemas a través de las experiencias de mecanógrafas, modistas, castañeras, monjas y asistentas; también, de las mujeres locas y las pobres.

Poemas como «Poema sin ton ni son»⁴⁶⁷, «Canción de las locas»⁴⁶⁸ o «La pobre»⁴⁶⁹ recrean la experiencia femenina de la marginalidad unida a la marginación que la poeta siente. En un poema acerca de la precariedad de las gentes en las calles, Gloria Fuertes nos acerca al mundo de la mendicidad en un poema llamado «Mendigos del Sena»:

«Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
Los hay de todas las edades.
(...)»

El poema continua con variadas descripciones hasta llegar a la afirmación final: «Llegamos a lo más sorprendente,/ también hay mendigas.»⁴⁷⁰

La condición femenina no está exenta, al contrario, de ninguna de las situaciones límites de la experiencia humana, aunque estas no hayan sido consideradas en las estadísticas ni en los análisis de los grandes discursos políticos hasta el cruce de estos con las mujeres y el feminismo. Desde ahí la poesía del siglo XX ha hecho visible, desde la experiencia de las poetas, la historia de las mujeres en la historia a la luz de la historia viviente.

Quisiera señalar que otro de los puentes más bellos que he encontrado leyendo a las

⁴⁶⁶Gloria Fuertes, *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra, 89.

⁴⁶⁷*Ibidem*, 95.

⁴⁶⁸*Ibidem*, 105.

⁴⁶⁹*Ibidem*, 105-106.

⁴⁷⁰*Ibidem*, 55.

poetas del 50 –puente como mediación entre la experiencia y la palabra– es el de la oración. Puede sonar descabellado, o no, pero me explico: No hay poeta del 50 que se libere del poder de la oración, del rezo y desde ahí –no desde el poder de las iglesias– las poetas nos enseñan a rezar de nuevo devolviendo a la palabra la acción de la trascendencia hecha poesía.

Ellas, que huían de las iglesias –del nacional catolicismo– saben rezar como nadie, inventan oraciones, les cambian los finales, saben hablar con dios como hacen las beguinas y las místicas. Las poetas del 50 escriben oraciones, letanías y rezos para hablar con los ángeles y profetas, como y cuando ellas quieren o hasta dejan de hablarse con Dios –lo hace Gloria Fuertes– porque este ha permitido que en su barrio caiga una bomba. A la tarde, como dos buenas amigas, la poeta se reconcilia, ajustando a su experiencia femenina la idea de lo divino y no al contrario.

Pienso que estas poetas nos devuelven una experiencia femenina que es impagable porque no se puede cuantificar toda la libertad que trae y nos devuelve a las mujeres de ahora. Podría citar muchos, muchísimos poemas-oraciones que me han dejado conmovida durante estos años, pero voy a traer tan sólo, la para mí tremenda, por conmovedora, «Oración del tabique» de María Elvira Lacaci. Un poema que tendría que estar colgado en las salas de espera de los hospitales, en las habitaciones, para dar consuelo. Porque esto que canta María Elvira Lacaci hoy se vive en muchos hospitales de la Seguridad social:

«Un tabique, Señor,
para las largas naves
de tantos hospitales. Gratuitos.
Un tabique, Señor.
Aunque sea muy leve.
De apenas cal, cemento. Sin ladrillo.
Un tabique Señor para que los defienda
de la queja más próxima,
de la lágrima ajena,
de la muerte cercana...
Un tabique, Señor.
Aunque haya en los jardines menos flores,
menos fuentes preciosas
y menos avenidas espaciosas.
Un tabique, Señor,
para las largas naves
de tantos hospitales. Gratuitos.»⁴⁷¹

⁴⁷¹María Elvira Lacaci, *Al este de la ciudad*, Madrid, Rialp, 1951, 34.

Poemas como «La caída» o «Una patria se ve desde la cumbre» de Julia Uceda; poemas como «Madrid. Primavera de 1938» de Acacica Uceta; el durísimo poema «Madrid. Muere de hambre un anciana de Aurora de Albornoz»; todo el libro *Poema del soldado* y el poema «Ofrenda» de Angelina Gatell; el precioso libro *Dominio del llanto* (1946) de Concha Zardoya; o los poemas «Palabras», «Maternidad» de María Elvira Lacaci. Poemas como «Entre muros», «Me rebelo» o «Grito defendeos» de Cristina Lacasa; en este último, señala la poeta un pasaje en el que escribe: «yo soy el hombre y la mujer ahora», destrozando de un soplo, en su experiencia, la mirada dualista.

Quisiera traer, por último, la experiencia femenina del amor que la llamada poesía social trae consigo y hacerlo con la escritura de Angelina Gatell. Sabe esta poeta recrear la experiencia amorosa, que también se goza y se sufre en escenarios hostiles y dolorosos. Pasados más de treinta años de silencio editorial, Angelina Gatell publicó un libro llamado *Cenizas en los labios* (2011) que no pasó, pese a todo, desapercibido, por ejemplo, para Manuel Rico, que señala que se trata de: «Una obra mayor de una de nuestras grandes poetas de la generación del medio siglo.»

Cenizas en los labios trae la crónica de una intensa experiencia amorosa vivida en los más duros años de la posguerra por una mujer: «Años 40. No hubo/ ninguna luz entre la pétrea niebla, / tan sólo la esperanza / de que el amor vendría a protegerme.» Este libro publicado en el año 2011 en la editorial Bartleby que desde el año 2001 ha hecho que los versos de Angelina Gatell vuelvan a imprenta. Lo libros, *Los espacios vacíos* y *Desde el olvido*, antología de esos versos escritos y guardados en un cajón durante largas décadas. Luego, *Noticia del tiempo* (2004), el citado *Cenizas en los labios* (2011) y *La oscura voz del cisne* (2015), todos en la misma editorial.

Con ese silencio editorial de más de treinta años, que no creativo, Angelina Gatell se suma a ese hilo de poetas que, como María Beneyto o María Victoria Atencia, deciden callar para el mundo durante un tiempo mientras siguen escribiendo. Angelina Gatell publicó tres libros entre los años 1954 y 1969: *Poema del soldado* (1954), *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969). En el año 1968, organizó la antología *Con Vietnam*, en la que reunió a poetas que rechazaron la intervención estadounidense y que fue prohibida por la censura y colabora con Carmen Conde en las antologías *Poesía femenina española* (1950-1960) y *Poesía amorosa española*.

Cenizas en los labios trae consigo una experiencia de la lengua intuitiva junto con la recreación de un mundo cruel, un mundo en blanco y negro en el que la humillación, la falta de horizontes y la demolición de los sueños se atemperan con la experiencia femenina amorosa. El amor y una ciudad en ruinas y derrotada, como telón de fondo ante un mundo oscurecido por la guerra en el que la poeta se mueve a tientas buscando luz:

«A nuestro alrededor, distorsionadas luces,
desdibujados límites de la ciudad caída
igual que una azucena sobre el barro;
su tiempo resignado y tanta sangre
brotando con violencia y estruendo
del desamparo de las tapias;
y la muerte ocultada en los barrancos;
en los vagidos del arroz naciente;
los gritos silenciosos
detrás de cada puerta...

Todo lo ya sufrido y lo que aún quedaba
por sufrir en el mapa del futuro
trazado en la tristeza azul de las pizarras,
sin otra claridad que los reflejos
asustados del agua, malhiriendo
aquella juventud, el mínimo baluarte
donde tú y yo nos encontramos una tarde.»⁴⁷²

O en este otro:

«Atravesados por el miedo,
indefensos, perdidos
en la ciudad que se llamó posguerra,
recorrimos sus calles
–tierra quemada, convicción del odio–,
con aquel pobre amor –ay, fuente silenciosa–,
anegando el cristal inmaduro de mis años,
sin más misericordia
que la fragancia del azahar, su blanca
respiración enmarañando el vuelo
tranquilo de los pájaros.

Largos, silenciosos paseos donde,
en un momento dado afluía mi nombre,

⁴⁷²Angelina Gatell, *Cenizas en los labios*, Madrid, Bartleby, 2011, 20-21.

–golondrina acentuando
la soledad del aire–.
Sólo entonces
tenía la certeza de estar viva,
emanada de ti, de tu costado
adánico y oscuro,
y me sentía
latido entre tus dedos
junto a restos de llanto y nicotina.»⁴⁷³

Hay demasiado amor en toda la poesía social, acaso porque el amor guía a la poesía como una antorcha, pequeña llama, desde la noche oscura del tiempo y las noches encendidas de los tálamos nupciales. Hay siempre demasiado amor, pese a todo, en la buena poesía: está en Sor Juana y en Góngora, en M.^a Victoria Atencia y Antonio Gamoneda, en Javier Egea y Ángeles Mora, por citarles de nuevo. Pero hablar del amor forma parte de una historia que aunque bien merece su lugar en este trabajo, queda a la espera.

⁴⁷³*Ibíd.*, 26.

2.1.4 «Esto no es un libro. Es una mujer».⁴⁷⁴ Sujeto y objeto en la experiencia femenina.

Ha escrito María Zambrano que:

«El pensar fija la sede del que piensa. Lo adentra en sí mismo y lo pensado. Y la separación entre el sujeto y el objeto se da, en realidad, sobre un entendimiento logrado, la solución de un conflicto, que hubiera podido llevar a la enajenación extrema. Es situarse de manera que haya distancias, que nada nos enajene, ni nos arrastre, que no nos quedemos tampoco sin realidad. Y al entrar así al par, en razón y en realidad, se recupera el sentido del semejante. Históricamente se ve ser así; en la misma historia de la Filosofía; cuando se perdió la realidad de los objetos, el prójimo quedó flotante.»⁴⁷⁵

Toda teoría del sujeto –dirá luego Luce Irigaray– está apropiada por el/lo «masculino» que niega la especificidad de la «mujer» en su relación con lo imaginario. La mujer queda «flotante», al hilo de las palabras de Zambrano y para Irigaray, cualquiera que sea la formulación de esta teoría, en ella la «mujer» –las mujeres– estamos en situación de pertenencia y de ser objetivizadas. La causa de esta objetivación, añade esta filósofa, es que el «hombre» se ha extasiado con la creación de un sujeto trascendental que le es propio, pues está hecho a su medida, y se ha elevado en esa trascendencia, como si de una erección se tratara, erigiéndose en dominador de todo y de todas. Desde esa posición, el hombre espejea, especula y vigila. Desde dicha posición, participa de un alejamiento de la tierra, como figura metafórica de lo «matricial», pero también del cuerpo, y crea una fascinación universalista en donde «Él» sostiene el valor o disvalor de todas sus representaciones mientras mantiene la ilusión de la inercia del objeto, «La mujer».

«Esto no es un libro. Es una mujer», escribe Gloria Fuertes en un poema que se cierra con este verso único o uni-verso con el que esta poeta nos señala el pasaje encontrado en torno a una de las cuestiones más importantes para el feminismo del siglo XX. Que una poeta como Gloria Fuertes nos señale y recuerde la confusión entre el objeto y las mujeres y se ría de ella afirmándola, es decir, convirtiendo el objeto en sujeto más allá de la confusión y las palabras, no debe sorprendernos. Hay en el universo que esta poeta simboliza un mundo lleno de mujeres –

⁴⁷⁴Jorge Cascante, *El libro de Gloria Fuertes*, *Op.cit.*, 39.

⁴⁷⁵María Zambrano, *Delirio y destino*, ..., *Op.cit.*, 96.

que ella ama—, de cosas, animales y árboles que le guiñan un ojo cuando pasa. «Esto no es un libro. Es una mujer», escribe y señala dos cuestiones que interesan. La primera cuestión ronda cercana al para qué —que no, por qué— afirmar desde una «preferencia negativa»⁴⁷⁶, algo que muchas poetas hacen. Pienso que esta preferencia está unida al hecho de que las mujeres han sabido encontrar en la negación un pasaje para afirmarse. Se trata de un desplazamiento que de nuevo, fuera de la limitación de las oposiciones y yendo más allá de lo negativo, hace que este se transforme.

La segunda cuestión —por si acaso fuese cierto que cosas y mujeres, mujeres y casos, pudieran confundirse— está vinculada a las críticas feministas a la filosofía, es decir, al paradigma al que pertenece dicha confusión y a quién pertenece esa mirada que confunde —que separa sujeto de objeto, considerando objeto a las mujeres. Experiencia del mundo la de este sujeto filosófico que no queda afectada ante lo que ve: ya sean los desastres de la guerra, un accidente o la violencia hacia una niña.

Esta manera de entender la relación con el mundo, por supuesto, tiene y ha tenido consecuencias graves en más de la mitad de la humanidad que son las mujeres. Lo enseñan dos libros crueles: *Diario de una enfermera* de Isla Correyero y *Matar a Platón* de Chantall Maillard. Crueles, porque se regodean en la experiencia de un sujeto que objetiva y separa, que observa desde cerca pero apenas se inmuta, objetiva, y se aleja se lo sucede. Se trata de dos libros que, no por casualidad, fueron bien celebrados por la crítica tradicional que quedó fascinada, quizá, no lo sé, ante el hecho de que dos mujeres pudieran «escribir así»⁴⁷⁷. Sin percibir, en mi opinión, el doloroso mensaje que esos libros traen consigo, junto al desplazamiento de esa mirada que objetiva, desplazamiento al que invitan estas dos poetas.

Volviendo a la afirmación, «Esto no es un libro. Es una mujer», resulta inevitable pensar en el «Ceci n'est pas une pipe» de René Magritte, de su serie La traición de las imágenes, pero en el caso de la poeta, la afirmación de lo negativo va más allá y aunque juega también a invertir la mirada hacia las cosas, pienso que Gloria Fuertes está cuestionando el paradigma corriente sobre lo femenino y las mujeres. Haciendo en este caso de la cosa, un caso de existencia⁴⁷⁸ femenina.

⁴⁷⁶ Lo que llamo «preferencia negativa» tiene que ver con la posición femenina ante lo negativo y su capacidad de transformación. Diótima, *La mágica fuerza de lo negativo* (2006).

⁴⁷⁷ El entrecomillado es nuestro.

⁴⁷⁸ Sobre la comunicación y relación con los enseres cotidianos en otras culturas, Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2014.

Cosa y caso, caso y cosa⁴⁷⁹, se trata de otro juego que nos sirve –llegadas y llegados a este punto– para plantear dos preguntas bien sencillas: ¿Qué es una mujer? Y: ¿qué es un libro?

Son cuestiones de aparente sencillez porque encuentran fácil respuesta en el sentido común, como mostraré, aunque insieren en una aparente complejidad en la historia del pensamiento filosófico. Que ha llevado a términos de abstracción insospechados la cuestión del sujeto y el objeto a partir de la segunda mitad del siglo XX en su cruce con el postestructuralismo.

También el feminismo ha tratado teóricamente esta cuestión queriendo abstraerla de la experiencia del cuerpo y lo ha hecho con proeza mostrando –más allá de mis propios acuerdos y desacuerdos: «la potencia epistemológica del pensamiento feminista»⁴⁸⁰ y como este ha participado de este debate atando vínculos y reflexiones que interesan a la transformación social.

Volviendo al caso y la cosa, por tomar otro ejemplo de lo delicado de la cuestión y lo distinta que es vivida por mujeres y hombres, traigo aquí una anécdota conocida en la que la poeta Isabel Escudero le replicó al filósofo Agustín García Calvo ante un silencio de misa y creyentes en el año 1976, en París: «No es lo mismo una nalga que un picaporte», señaló la poeta a cuenta de una explicación en la que el gramático había tomado esos ejemplos para explicar casos de declinación. El maestro pidió que la echaran de la sala y ella se marchó con mucho gusto pues «no se pueden separar el todo y la nada, la nalga y la mujer, ni siquiera para declinar».⁴⁸¹

La confusión del filósofo entre la nalga y el picaporte, la mujer y el libro, el sujeto y el objeto, nos coloca ante una vasta producción de teoría y filosofía que, además de promover la confusión de la que se ríen Gloria Fuertes e Isabel Escudero, ha negado la trascendencia a las mujeres. Algo mucho más grave, quizá, que colocar a las mujeres en el sitio del objeto para que el sujeto masculino pueda verse, reflejarse, distinguirse y conocerse. Lo enseña con humor esta coplilla:

«Ahora veo tu intención:

⁴⁷⁹ Este juego de palabra entre «cosa y caso» se lo tomo en préstamo a Gloria Fuertes, recogido en Gloria Fuertes, *Obras incompletas* (1975).

⁴⁸⁰ Teresa de Laurotis, *Diferencias...*, *Op.cit.*, 56.

⁴⁸¹ Entrevista a Isabel Escudero, durante mi estancia en Casa Bebel, (Las navas del Marqués, Ávila) Agosto de 2016.

para saber tú quién eres,
quieres saber quién soy yo.»⁴⁸²

Como ya he señalado, sobre ese saber-conocimiento que necesita de la distinción con los objetos, el feminismo ha tejido diferentes tramas que configuran un verdadero programa de revisión de la génesis de la filosofía occidental. Al igual que las feministas orientales⁴⁸³ han hecho lo propio con lo suyo. Así, desde Platón a Déléuze, desde Al Kindî a Ibz Hazm – alcanzando a los imanes post-internautas y a los filósofos postestructuralistas– el feminismo de finales de siglo XX ha derribado las piedras angulares que sostienen la dicotomía sujeto/ objeto en el pensamiento filosófico masculino, pues las teorías del sujeto y el objeto han formado parte de una de las elaboraciones teóricas consideradas como más importantes del siglo XX.

En paralelo, pienso que las mujeres y las poetisas han encontrado siempre en la experiencia propia y en la lengua corriente maneras de acercarse a esta cuestión y reflexionar sobre la confusión que entre cosas y casos ha pretendido imponer la mirada masculina.

Con palabras vulgares, las preguntas sencillas que he lanzado y la cuestión del objeto y el sujeto podrían ser respondidas así: Si lo que distingue a un objeto y a un sujeto es su condición de raciocinio, es decir, su charla y palabreo, el hombre –y la mujer– se distinguen de las cosas y los casos porque ella –y él– hablan, charlan y palabrean. La mujer habla mientras que un coche no puede hacerlo. Pero, hablar por hablar tampoco asegura nada, me señaló un día mi vecina Magdalena, mujer iletrada y de inteligencia veloz, hablándome sobre aquello que distingue a los humanos de las cosas. Hablar no asegura nada, me dijo. No asegura –añado– el estadio de lo humano que Platón adscribe a los hombres. En la experiencia de Magdalena, mujer del pueblo a la que el filósofo Agustín García Calvo creo hubiera escuchado con atención:

«Hablar por hablar no da seguridad ninguna. Hay mucha gente que habla y es tontona. Hay muchos hombres sobre todo, también hay mujeres, pero hay más hombres. (...) Ellos hacen las cuentas, las guerras (...) los veo en la tele (...) Y son los que más hablan (...)»⁴⁸⁴

⁴⁸²Isabel Escudero, *Cifra y aroma. Cantares, Hai-kus y Mínimas, Bromas, Proverbios, Juegos..., Madrid, Hiperión, 2002*, 34.

⁴⁸³Ha dedicado especial atención a este tema: Fatema Memissi, *El amor en el Islam. A través del espejo de los textos antiguos* (1984) Madrid, Aguilar, 2008.

⁴⁸⁴Entrevista a Magdalena –mujer iletrada nacida en Dílar– conocedora de chistes, coplillas, adivinanzas, nanas y trabalenguas. Esta mujer funda todo lo que sabe en su propia experiencia me señaló también en otra conversación que «Los hombres no existen» mientras me hablaba de las relaciones entre los sexos. Por supuesto, no conoce a

Desde esta perspectiva, si hablar no asegura nada, la cosa del sujeto se complica, pues como mostraré más adelante, no sólo no es lo mismo una mujer y un libro –como no son iguales un hombre y una mujer– sino que ella (y él) no se mueven igual en ese anclaje o posición que es el llamado «sujeto» o «sujeta», tal y como enseñan algunas creadoras y poemas en los que las mujeres tejen su experiencia del mundo.

La experiencia femenina de la escritura y, en concreto, la poesía, ha puesto en evidencia que las poetisas han desplazado el paradigma de lo pensable que desde Platón a Hegel sentenció en la inmanencia a lo femenino. Bien es sabido que la poesía mal llamada universal tomó además como objeto de su discurso a las mujeres. Quiero decir, como objeto injerido en ese objeto-discurso que es, a su vez, la poesía entendida como discurso y no como experiencia –discurso elaborado por hombres– siendo siempre ellos los sujetos y desde ahí, objeto todo lo que miran y crean en un mundo de dualidades jerárquicas que gracias a la vista –sentido superior, como señala Platón en el *Timeo*– les resulta objetivable. Al hilo de ese paradigma, lo de colocar a las mujeres en el sitio del objeto lo han hecho los sujetos en la elaboración de sus teorías y teologías, como ha mostrado el feminismo. Aunque también, lo han hecho en sus cuitas amorosas.

Imaginario, restricciones, punitivas, también peligrosas sublimaciones que hoy funcionan como formas de control sobre las mujeres y lo femenino que se han ido actualizando gracias a la reiteración de los discursos, entre ellos, también, la poesía. En ese sentido, como enseña la filósofa Judith Butler, la reiteración opera de manera eficaz y las mujeres siempre objetivadas y definidas por la ideología dominante cargan con los fardos de pesados idearios misóginos y confusos que son fruto de las proyecciones masculinas.

Así, igual que muchas mentiras del poder se han ido transformando en verdad⁴⁸⁵, es decir, se han ido consolidando hasta formar parte de la historia, en ese paradigma garante de una única verdad conocida, hay demasiadas mentiras sobre las mujeres que, a modo de verdad, hoy configuran la maraña de un peligroso enredo. Y aunque la evidencia contradice esas mentiras, estas se siguen repitiendo a modo de letanías.

Judith Butler. Cuando le hablé de esta filósofa me señaló que estaba más o menos de acuerdo, pero que las mujeres, sí. Que ella había conocido «mujeres de verdad», en cambio, hombres no, dejándome con dicha afirmación y las explicaciones que me dio al respecto, y que aquí no prescriben, algo inquieta unos cuantos días. (Nieves Muriel, Cuaderno de campo de Dílar, 2014-2015.)

⁴⁸⁵Esta idea en María Zambrano, *Delirio y destino ...*, *Op.cit.*, 67.

Por ejemplo, en el caso de la literatura, que las mujeres no han escrito hasta finales del siglo XIX o que «siempre han firmado con pseudónimos». Una idea que se sigue promoviendo en los ámbitos académicos permitiendo que la gente la asuma como una verdad a fuerza de reiteración y consolidándose de paso el mandato de Timoteo⁴⁸⁶ datado casi hace 2000 años: Que las mujeres no tomen la palabra.

Volviendo a la poesía, y a la tradición en la que me han instruido en la escuela, diré también que el hecho de que los sujetos hagan de las mujeres el objeto de su discurso, la encarnación de la divina amiga⁴⁸⁷ y el objeto de amor de su discurso amoroso, quizá no haya sido un acto malintencionado. Pero desde luego merece una especial cuidado, tanto si responde – como dice Fray Luis en su delicada traducción y comentario al *Cantar de los cantares*, a un deseo de unicidad; al reencuentro con la fuente original que es lo divino y que algunas teólogas feministas han llamado la madre– como si no.

El deseo masculino de unicidad más conocido y estudiado en la teología cancela la diferencia sexual femenina, como muestra la hermenéutica de las religiones abrahámicas y en el Islam, su corriente esotérica –el Sufismo– que lo muestra, a veces peligrosamente, cuando parece comprenderse a sí mismo ajeno a su nacimiento histórico y a la cultura patriarcal, a su misoginia y a la violencia que promueve dicho sistema social hacia las mujeres y, el propio Islam, en nombre de la sublimación de lo femenino⁴⁸⁸.

Volviendo a la poesía, jamás pudo pensar Becquer el acierto de su gracieta «Poesía eres tú», ni las vueltas que esta daría en la experiencia de más mujeres que hombres, entre ellas, por volver a nuestra poeta, Gloria Fuertes. Lo enseña en este poema que se llama «Gracias, amor» y que dice así:

«Gracias, amor
por tu imbécil comportamiento
me hiciste saber que no era verdad eso de
«poesía eres tú».
¡Poesía soy yo»⁴⁸⁹

⁴⁸⁶Primera Epístola de Pablo a Timoteo (2,12) en *La Biblia de Jerusalem*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 2009.

⁴⁸⁷Véase: Michel Cazenave y Daniel Poiron, *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, J.J. De Olañeta, 2000.

⁴⁸⁸Las reflexiones del poeta Adonis resultan contundentes y estremecedoras. Véase: Adonis, *Violencia e islam. Conversaciones con Houria Abdelouahed*, 2016.

⁴⁸⁹Jorge Cascante, *El libro de Gloria Fuertes...*, *Op.cit.*, 105.

Pasajes de «un pasaje en la ausencia⁴⁹⁰», que se trasmuta en presencia cuando, como en este poema, el pronombre personal se desplaza. El «objeto poesía» y el «objeto mujer» son una existencia que trasciende –en la experiencia femenina de la poeta– y nos muestra, como lo hizo la poeta y mística Rabia Al Adawiyya⁴⁹¹ en el siglo VIII, que esa unión de los contrarios tan cantada en la poesía mística –tomen nota los imanes, los sufíes y filósofos postmodernos– es de tradición femenina.

Hoy resulta de agradecer que ante la cuestión del sujeto y el objeto, las poetas hayan sido tan originales y las mujeres, como mi vecina Magdalena, hayan encontrado a lo largo de su vida pasajes insospechados entre el yo y el tú, puentes por los que comunicar una experiencia otra que en mi opinión va más allá del cuestión del sujeto y el objeto, se trata de un modo de estar en la existencia que desborda la noción de sujeto mismo.

Un día caminando por el pueblo, le pregunté a Magdalena en qué se diferencian un buzón y una mujer, pues justo pasábamos al lado de un buzón de correos. Ella me respondió, encogiéndose de hombros: «En nada», me dijo y siguió caminando. Su respuesta me dejó desconcertada y chocó sobremanera, cuando al momento, añade: «Tampoco se diferencian con una burra o el peral». Todo es igual, yo hablo con todo. Con el buzón y contigo. Yo hablo con todo, niña». Y seguimos caminando.

Pensé, entonces en otro pasaje que también he encontrado en la poesía del siglo XX y que tiene que ver precisamente con ese «hablar con las cosas»⁴⁹², hablarles como si estuviesen vivas, como si estas padecieran también las inclemencias del paso del tiempo y la vida creciendo en dimensión y existencia. En mi opinión, con muchos poemas que lo corroboran, lo hacen de manera magistral, entre otras, las poetas Pino Betancor (1928-2003) o M.^a Victoria Atencia cuando nos cuentan lo que sienten las blusas y las viejas faldas. Lo que sienten las tejas mientras reverdecen, la tarde que se va de la ventana o las sillas de caoba aguardando que su dueña regrese.

Lo que quiero anotar, decir con esto es que a veces no acertamos a saber o, mejor dicho, nos confunde, y se agradece, la mirada de quien mira: ¿quién se acerca a las cosas, quién mira o

⁴⁹⁰El entrecomillado es nuestro.

⁴⁹¹Sobre los hadices y poemas de Rabia, véase: Rabia al adawiyya, *Dichos y canciones de un mística sufí*, Edición y traducción de María Tabuyo Ortega, Palama de Mallorca, J.J. de Olañeta, 2006.

⁴⁹²El entrecomillado es nuestro.

se funde con ellas cuando las mujeres escriben?

En 1998, se publica *La sola materia* de M.^a Ángeles Pérez López, un libro de poemas que anclados en el espacio doméstico. La lavadora y la cafetera, los otros enseres, platos, vasos, armarios no necesitan cobrar vida pues tienen existencia en la experiencia femenina de un libro que señala que los confines de lo real pueden ser otros:

«Las ollas/ las sartenes,/ las cazuelas/ que aguardan en los muebles de mi casa/ saben bien cuando si apenas puedo imaginar/ la textura, el olor, el sabor a comida./ Pero saben también,/ y entonces se estremecen,/ si es que vengo soñando que la mesa se llena,/ que alguien parte en pedazos el pan,/ su corazón./ Entonces abro armarios y alacenas sin llave,/ busco aquello que dé compañía a los platos,/ a los vasos que cuidan la memoria del agua.»⁴⁹³

Se trata de una confusión perfecta que se produce a menudo cuando quien habla –afirmo– es una mujer. Perfecta porque nos libera de la dialéctica y el falso juego de las dicotomías, porque nos libera de Kant y algunos de sus conjuros. Escribe en el poema «Jardín», M.^a Victoria Atencia, hilando como nadie la desolación ante el paso del tiempo, los lugares de la memoria, el nombre de los pájaros para diluirse en un retrato en el que no sabremos distinguir quién es jardín aquí. No se trata de una metamorfosis, sino de una dilución, pues acaso la mujer que a él regresa, después de tantos años, sea jardín para el jardín mismo:

«Vuelvo a cruzar tus verjas, vergel, jardín amable
una noche, hace tanto, sabiéndome perdida,
y deslumbrada pero cierta en el rumor del agua
y el aroma que alzaba hasta un mirlo el parterre.

Vuelvo a cruzar tus verjas, desolación de hoy,
crueldad del tiempo y tuya, mientras canta el autillo
y los topos horadan el césped bajo el suelo;
tú, plenitud que fuiste,
ya olvidado el afán con que ibas penetrándome
por si yo misma fuera, acaso, tu jardín.»⁴⁹⁴

La vida del alma y la vida de las cosas se vinculan a través de la experiencia amorosa. Las poetas recrean con destreza los recuerdos reviviendo los objetos que como «lugares de la memoria»⁴⁹⁵,

⁴⁹³María Ángeles Pérez López, *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2010, 48.

⁴⁹⁴M.^a Victoria Atencia, *De pérdidas y adioses*, Valencia, Pretextos, 2005, 9.

⁴⁹⁵Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 vol, 1992.

presentan una realidad tejida de recuerdos que amplían lo histórico y su valor significativo: Como María Elvira Lacaci, en este poema llamado «Las cosas viejas»:

«Qué boba soy, Señor,
–me da vergüenza que lo sepa alguien– ,
con cuántas cosas cargo. Sin motivo.
Esta pluma así vieja que ha girado mi llanto.
Este abrigo teñido, o mejor, desteñido,
porque cuántos inviernos...
Esta horrorosa planta
tan raquítica
como mi corazón,
porque ha sobrevivido –como él–
la angustiosa miseria
de la ventana
oscura
de este patio indecente.
Y así,
muchas cosas menudas
que yo siento. Indefensas.
Y debiera dejarlas,
jubilarlas, tirarlas; ahora
ya podré cambiarme,
-el nuevo sueldo de los funcionarios...-.
Pero no. No podría
olvidarlas,
y llevaré conmigo
estas pequeñas cosas así dóciles.
(Sería tan cruel si las dejara...)
Ellas,
compartieron mis horas de agonía. No los seres humanos.
Además
tengo miedo, Señor.
Otro sitio. La Vida,
y seguiré tan sola. Desgajada,
y estas cosas
amigas,
pronunciarán mi nombre
desde su silencio.
Y cuando allá muy dentro
la ternura,
me arañe y me desgarre -por tenerla encerrada-,
lo mismo que otros días,
yo miraré estas cosas
tan sencillas, tan mínimas,
tan entregadas desde su inconsciencia,
y, lentamente,

mis venas,
se irán tornando mansas. Sosegadas.

Oh, Señor, si al menos
pudieran comprender cómo las amo.»⁴⁹⁶

O este poema-joya de la poeta canaria Pino Betancor (1928-2003) en el que pienso se entretienen de forma preciosa el paso del tiempo y la memoria, la vida del alma y de las cosas desde la recreación de una historia atada a una vieja falda. La falda es aquí lugar de la memoria:

«Esta falda de tela desvaída
tantas veces lavada, usada, poseída,
se ciñe a mi cintura
tan impalpablemente,
que casi ni la siento resbalar

suavemente, rozando mis caderas.
Y esa blusa gastada
de la que tú te ríes
cuando me la ves puesta,
ofrece su caricia más íntima

a mis senos, ahora no tan altivos,
como ella, no tan nuevos.
Ay, las cosas gastadas
por el tiempo y la vida,
se han hecho tan amigas

de mi cuerpo,
que cuando estoy cansada
nada me reconforta
como su suave tacto,
tan cálido y sereno.

El gran armario guarda
las ropas más preciadas.
Oscuros terciopelos,
suaves sedas de Italia.
Los hermosos vestidos

con que te gusta verme.
Pero ahora estamos solos
en la dulce penumbra

⁴⁹⁶María Elvira Lacaci, *Humana voz*, Madrid, Rialp, 1956, 80.

de la tarde que cae.
Perdóname que elija

entre el placer de verme
hermosa ante tus ojos,
esa humilde alegría
de verme como soy.»⁴⁹⁷

⁴⁹⁷Pino Betancor, *Las oscuras violetas*, Las Palmas de Grana Canaria, Alegranza, 1987, 16.

2.1.5 Mujeres y escritura. El por qué de matar a Platón y escupir sobre Hegel.

Las mujeres han trazado puentes que interesan en la cuestión del sujeto y el objeto – entre el yo y el tú, en ese nombrado mí⁴⁹⁸, «entre ti y ti», al descubrir que lo otro está también dentro y no fuera, como señaló Luce Irigaray⁴⁹⁹. Mientras, la historia de los discursos y la filosofía a la luz del feminismo ha mostrado cómo las mujeres han sido excluidas de la configuración de los discursos y de la noción de sujeto, que es clave para la modernidad y garantía del paradigma del sistema social corriente.

Así, mientras que el feminismo ha identificado la exclusión de las mujeres, la poesía nos guía por los caminos que estas han tomado buscando nuevas cartografías para decir su experiencia a veces más allá de dicha noción de sujeto, a veces contra este. Ha habido un movimiento femenino que ha escupido sobre Hegel y ha matado a Platón y lo ha hecho con gracia y valentía.

Este es sólo un modo decir que ante lo ya interpretado y lo que está por decir, entre lo dicho sobre las mujeres y lo que está por anunaiarse, siempre ha habido mujeres que han elegido moverse desde otro lugar: tener en cuenta el sentido libre de la diferencia sexual, o sea, el sentido libre de su ser mujer en el mundo⁵⁰⁰.

Entre muchas, lo han hecho en el siglo XX la teórica de arte Carla Lonzi (1931-1982) y la poeta filósofa Chantall Maillard (1951) escribiendo dos libros fundamentales y de títulos, a qué negarlo acaso, también beligerantes: *Escupamos sobre Hegel* y *Matar a Platón*. Ambos libros se mueven en el placer de la diferencia femenina, es decir, en mostrar y enseñar cómo las mujeres han buscado y buscan otras cartografías, propias, suyas, nuevas, inauditas, para pensar y decir la experiencia propia.

⁴⁹⁸Sobre la posición del mí y el uso insistente por parte de la filósofa y poeta Chantall Maillard, véase su libro Chantall Maillard, *La herida en la lengua*, Madrid, Tusquets, 2015. También Luce Irigaray señaló en 1974: «¿de qué manera podemos articular ese "mi" posesivo, diferente y diferenciado en un juego de simetrías y disimetrías no jerárquicas?» Imposible dar una respuesta pero la pregunta es un avance histórico. Para articular nuestra posesión, tenemos que consentimos y consentir explorar y exponer nuestra desnudez en el lenguaje, ante todo y ante las palabras. Pienso que *La herida en la lengua* de Chantall Maillard explora esta posibilidad señalada por Luce Irigaray.

⁴⁹⁹Luce Irigaray, *Espéculo...*, *Op.cit.*, 45-49.

⁵⁰⁰Luisa Muraro, *El pensamiento de la experiencia*, «DUODA. Estudios Feministas», 33 (2007) 41-46.

En los años ochenta, el feminismo trajo para las mujeres la posibilidad filosófica de nombrar-se como sujeto aunque las mujeres llevaran mucho tiempo diciendo yo, más allá de acuerdos y desacuerdos, como muestra la historia de la relación entre mujeres y escritura. Esta posibilidad de nombrar-se fue importante y fue acogida y pensada por muchas mujeres que señalaron que la filosofía seguía en suspensión, –en *epojé*, que dicen algunos filósofos– y las mujeres jugaron también a ponerla en suspenso acercándose, en mi opinión, al corazón y a la diana.

Pongo un ejemplo. Cuando pretendiendo ser crítico con su cultura, Jacques Derrida⁵⁰¹ habló de logocentrismo para referirse a ese pensamiento que –desde Platón a Rousseau, desde Saussure a Lévi-Strauss– se ha considerado superior a la escritura, Hélène Cixous tuvo que señalar-le que no se trata de un pensamiento logocéntrico, o no solo, y le habló de «falologocentrismo»⁵⁰² para señalarle, además de ese predominio destacado por Jacques Derrida, cómo este pensamiento siempre ha sido escrito por hombres:

«Casi toda la historia de la escritura se confunde con la historia de la razón de la que es a la vez el efecto, el sostén, y una de sus coartadas privilegiadas. Ha sido homogénea a la tradición falocéntrica. Incluso es el falocentrismo que se mira, que goza de él mismo y se felicita.»⁵⁰³

Pienso que este ejemplo bien vale para ilustrar la mirada poliédrica y amplia de muchas mujeres y del feminismo. Ya en su ensayo *Un cuarto propio* (1929), Virginia Woolf se anticipaba con inteligencia a cuestiones fundamentales en torno a la relación entre mujeres y escritura, cuestiones que luego la crítica feminista ha desarrollado con maestría. Hoy, debido al reconocimiento de la diversidad entre mujeres que el feminismo de los ochenta puso también en juego, escritoras y poetas conviven de distinta forma con la condición del sujeto y con el peso que, desde la teoría y la crítica feminista, se ha atribuido a la relación entre mujeres y escritura.

Ya sea para cuestionar la relación establecida entre lo femenino y lo creativo o bien para

⁵⁰¹Jacques Derrida, *Posiciones*, Valencia, Pre-textos, 1977.

⁵⁰²Este sustantivo se adjetiviza para designar como «falocéntrica» la teoría psicoanalítica freudiana del inconsciente que sólo reconoce un tipo de libido de esencia masculina. Este mismo fue duramente criticado por Melanie Klein y luego será retomado por Jacques Derrida que, forzando nuevamente el término, acuña el de «falologocentrismo». Sobre el pensamiento de Melanie Klein y su influencia en algunos autores, véase: M^a José Palma Borrego, *Contra la igualdad. Historia del movimiento de las mujeres en Francia y crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000, 70-99.

⁵⁰³Véase: Hélène Cixous, *La risa de la Medusa...*, *Op.cit.*, 24.

transformarlo con nuevos quiebros y rupturas, a lo largo del siglo XX las poetas traen un deseo femenino de búsqueda y sus trasiegos por espacios conocidos y no tan conocidos, desde los cuales decir su experiencia del mundo. Acerca de la cuestión de la formación del sujeto creador femenino, justamente parafraseando a Virginia Woolf, Sandra Gilbert y Susan Gubar han señalado que:

«Una mujer escritora ha de asimilar, examinar y trascender las imágenes extremas de «ángel» y «monstruo» que los autores masculinos han generado para ella. Antes de que las mujeres puedan escribir, declaró Virginia Woolf, debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido «matadas» para convertirnos en arte.»⁵⁰⁴

Con estas palabras, «matar el ideal estético mediante el cual hemos sido matadas para convertirnos en arte», señalan estas autoras el hecho filosófico de que las mujeres han ocupado en el discurso literario y poético el lugar del objeto, es decir, del arte o la poesía, siendo ellas musas e inspiración del sujeto creador (masculino) pero nunca ellas las creadoras, aunque resulte bajo el sentido común una afirmación risible.

Desde sus orígenes el discurso filosófico ha definido a las mujeres de una forma especular y subrayado la polaridad entre los sexos produciendo una profunda división entre el ser y el parecer, entre el ente y el existente, el intelecto y el cuerpo, la esencia y los accidentes. El pensamiento platónico que ha garantizado la jerarquía entre espíritu y naturaleza, entre mente y cuerpo y, también, entre mujer y hombre marca con su dualismo ontológico, un dualismo antropológico que, consecuente con sus principios metafísicos, defiende la idea de que el alma, la mente o la razón son las que permiten trascender lo meramente corporal, la materia, o lo casi animal, para alcanzar una dignidad humana. Pero dicho estatuto humano, estaría sólo al alcance de los hombres, ya que las mujeres participan muy imperfectamente de la capacidad racional y, por tanto, de la posibilidad de trascendencia. No resulta pues de extrañar que algunas quieran matar a Platón y otras Escupir sobre Hegel.

Como ha señalado Alicia Puleo⁵⁰⁵, será en la modernidad cuando el dualismo platónico se acentúe marcando aún más la separación entre el mundo sensible y el inteligible ya que en el

⁵⁰⁴Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, (1979), Madrid, Cátedra, 1998, 32.

⁵⁰⁵Véase: Alicia H. Puleo, *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Madrid, Anthropos, 1993.

pensamiento cartesiano, pasión y racionalidad son considerados extremos irreconciliables. Se radicalizan del todo los dualismos mente/cuerpo, espíritu/naturaleza, razón/pasión o sentimiento y el sujeto entendido como pura sustancia pensante se sitúa a su vez por encima del cuerpo, que ahora se entiende como algo totalmente inesencial.

Desde ahí, la reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres y la elaboración de un conocimiento basado en la experiencia del propio cuerpo –sexuado en femenino– se convierte en mi opinión en una de las cuestiones más importantes puestas en juego por la poesía del siglo XX, como mostraré más adelante.

Volviendo al modelo de subjetividad racional de la modernidad, subjetividad imperturbable y autosuficiente, negadora del cuerpo y de la relación con los otros, cabe señalar como esta favorece la economía clásica binaria entre el principio activo del logos masculino y la pasividad de la corporeidad femenina. Mientras que el individuo cartesiano, se nos presenta como un sujeto autónomo que no depende de nadie y que considera el cuerpo, las emociones y los sentimientos, como una parte insignificante de la experiencia humana. La contraposición razón/emoción sostenida por la filosofía ha justificado, entre otras gravidades, la violencia hacia las mujeres en nombre del imperfecto control que estas tienen sobre las mismas.

Pero además el pensamiento filosófico ha servido al resto de discursos falsamente neutros y objetivos –ciencia y biología– para reafirmar dichas contraposiciones declarando la supuesta imperfección femenina. Seguiré con la historia de la filosofía, pero abro un intervalo para señalar que de esa imperfección femenina, han escrito también las mujeres. a veces para señalar lo contrario, a veces para denunciar que la imagen de lo femenino es sólo el fantasma del miedo masculino a las mujeres.

Lo han hecho, entre otras, la genial Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) o Marcia Belisarda (?-1647) que participaron en la «Querrela de las mujeres» poniendo en juego en su escritura el sentido de una experiencia femenina libre. Más tarde lo hizo, entre otras, la prolífica escritora Margarita de Hikney (1753-1793) que inspirada, no cabe duda, en las redondillas de la famosa «Respuesta» de Sor Juana, nos enseña en esta endecha cómo se han reído las mujeres de esa imperfección femenina y de los propios hombres.

Esta poeta nacida en Barcelona escribe esta endecha por petición de una amiga que la

acosa insistente a resolver una cuestión inquietante. Margarita de Hikney se ríe –no sólo en este poema– y nos hace sonreír, todavía, ahora, cuando la oímos reflexionar (¿sujeto sobre objeto?) sobre los hombres, como objeto de estudio en cuestiones de género y amores. Algo que, como señala, no debe gustarles mucho, aunque como nos recuerda la autora, ella no ha sido la primera ni la última en hacerlo: «al mirarse tan copiados/ han de prorrumpir airados/ contra quien sus gracias cante.»

La endecha escrita en quintillas viene ilustrada al modo barroco con un larguísimo y precioso título en el que se señala: «Respondiendo a una amiga que la pedía porfiadamente que la hiciese una definición de los hombres, en punto al género y manera de su querer cuando aman, o dicen que aman, etcétera.» El poema dice así:

«Clori, que el amar defina
de los hombres con instancia
pides, y es tal tu constancia
en esto, que aunque imagina
el corazón, y adivina,
que al mirarse tan copiados
han de prorrumpir airados
contra quien sus gracias cante,
por complacerte, no obstante,
diré que amantes y amados
son, monstruos inconsecuentes,
altaneros y abatidos,
humildes, si aborrecidos,
si amados, irreverentes;
con el favor insolentes;
desean, pero no aman;
en las tibiezas se inflaman;
sirven para dominar,
se rinden para triunfar,
y a la que los honra infaman.»⁵⁰⁶

«Monstruos inconsecuentes,/ altaneros y abatidos», escribe Margarita de Hikney moviéndose con soltura en el juego de contrarios –y contrariedades– que vuelve a estar de moda en el Barroco español. La imperfección femenina se invierte sobre los hombres, el espejo les refleja a ellos través de la parodia y los discursos que estos promueven sobre las mujeres.

⁵⁰⁶ María Victoria Prieto Grandal, *La voz escrita de las poetisas, ...*, *Op.cit.*, 113.

Muchas escritoras y poetas participan en el debate sobre las relaciones entre los sexos mostrando cómo los argumentos sobre la inferioridad y la imperfección femenina forman parte de un intento de control de la cultura masculina y patriarcal que teme a las mujeres y por eso las violenta. Volviendo a la filosofía, también a la historia de los conceptos⁵⁰⁷, la historiografía feminista ha mostrado cómo muchas de las etiquetas que señalan supuestos avances de la cultura humana, tales como: «Renacimiento», «Modernidad», «Siglo de oro en las letras» o «Siglo de las luces» para el pensamiento, nos advierten en cambio de que estamos ante momentos de retroceso para la libertad femenina.

El modelo de subjetividad moderna defendido por Kant y Rousseau, entre otros, sigue promoviendo el ideal de un sujeto moral autosuficiente, individualista y autónomo que alejado de los sentimientos y de las relaciones, jamás podrá ser representado por las mujeres. Sujeto autocontrolado, independiente y desvinculado del cuerpo. No es de extrañar que la poeta Ángeles Mora (1952) lance este guiño en el breve poema titulado «METAFÍSICA Y ÉTICA. (Crítica de la Razón práctica –pura-)» :

«Mujer como mi vida:
el agrio amanecer
de cada día.»⁵⁰⁸

Agrio, porque agria es la existencia que la filosofía impone a las mujeres. Cuando J.J. Rousseau vuelve a definir a la mujer en relación al hombre en su tratado sobre educación *Emilio o de la educación* (1762) describe a la futura compañera de Emilio pensada únicamente para ser esposa. Sofía sólo debe recibir una educación funcional para acompañar al hombre:

«Toda la educación de las mujeres debe referirse a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, educarlos de jóvenes, cuidarlos de adultos, aconsejarlos, consolarlos, hacerles la vida agradable y dulce: he ahí los deberes de las mujeres en todo tiempo, y lo que debe enseñárseles desde la infancia.»⁵⁰⁹

⁵⁰⁷Esta pregunta de la historiadora, Joan Kelli, «¿Hubo renacimiento para las mujeres?» ha sido recogida por Celia Amorós, *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra Feminismos, 2008.

⁵⁰⁸Ángeles Mora, *¿Las mujeres son mágicas?...*, *Op.cit.*, 21.

⁵⁰⁹Jean Jaques Rousseau, *Emilio o de la educación*. Alianza, Madrid, 1995, 494.

Este discurso, más o menos variado y enriquecido, fue difundido por muchos ideólogos modernos y fue reforzado por los dictámenes científicos de la época que, ahora, también, promueven que las mujeres reducidas a los papeles de madres y esposas —únicas subjetividades permitidas— queden confinadas al ámbito doméstico para encontrar en este la única posibilidad de trascendencia. Aunque muchas mujeres posiblemente se movieron ahí, las consecuencias de dicho discurso han sido graves y no es de extrañar que la preocupación fundamental de las intelectuales feministas⁵¹⁰ del siglo XIX haya sido, junto con la vindicación de derechos, la cuestión de la educación femenina.

La brutal misoginia del siglo XIX tiene que ver, como ha señalado Erika de Bornay⁵¹¹, con el movimiento femenino de vindicación de derechos y la organización del movimiento feminista, que al poner sobre el centro del debate político la educación femenina cuestionó el papel que las mujeres debían ocupar en la sociedad⁵¹². Algo que inquietó a curas, médicos y filósofos. Como ha señalado Alicia Puleo:

«Hacia mediados del siglo XVIII, Pierre Roussel inaugura la serie de tratados sobre la mujer de la Medicina llamada filosófica por su combinación de principios metafísicos y observación empírica. Estos médicos filósofos sostenían que la diferencia biológica que existe entre los sexos es la causa de la diferencia de funciones y espacios sociales. Los hombres debían ocuparse de la perfectibilidad de la humanidad, asumiendo todas aquellas acciones necesarias para el progreso de la humanidad (educación, organización democrática y racional de los aspectos económicos, culturales, sanitarios de la sociedad). Las mujeres,

⁵¹⁰ A finales del XIX, la llamada «cuestión femenina» protagoniza la producción cultural masculina. Literatura, ensayos y sesudos tratados representan a las mujeres como ente, cuerpo, cosa inerte que preocupa y obsesiona a moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas. Un siglo, además, radicalmente misógino, como lo muestra el hecho de que más que en cualquier otro momento de la historia, las mujeres han tenido que firmar sus creaciones y obras con nombres de hombre para poder publicarlas. Estas mismas preocupaciones fueron formuladas en Oriente Medio, tal y como han mostrado Fatema Memissi y Abu-Lughod.

⁵¹¹Véase el análisis de la misoginia en los creadores del siglo XIX en Erika De Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1997.

⁵¹²La vindicación de derechos nutrirá las propuestas de una movimiento internacional incipiente durante la segunda mitad del siglo XIX. En el caso español, la prensa de la época informa regularmente de todo lo relacionado con el movimiento feminista internacional y sus publicaciones mostrando cómo la situación de las mujeres preocupa a las propias mujeres que desde perspectivas y diferentes clases sociales encuentran en el movimiento internacional de la reivindicación de derechos un canal para expresar sus intereses políticos. Intelectuales como Emilia Pardo Bazán¹, Carmen de Burgos y Concepción Arenal traducen y escriben libros fundamentales reflexionando sobre la situación de las mujeres y el tema de la educación tradicional. Emilia Pardo Bazán traduce *La esclavitud femenina* (1869) de John Stuart Mill y la obra *Die Frau und der Sozialismus* (1879) de Ferdinand August Bebel con el título *La mujer ante el socialismo* en la que se exponía la teoría socialista sobre el papel de las mujeres en las nuevas sociedades.

como seres dominados por su biología, debían dedicarse al perfeccionamiento de la especie.»⁵¹³

En contra de estas teorías, poetas y pensadoras ilustradas⁵¹⁴ postularon la misma capacidad de autonomía y racionalidad para los dos sexos y defendieron una concepción igualitaria para los sexos sirviéndose del mismo pensamiento que proclamaba a la razón como garante del nuevo orden. Como ha señalado, Marta Azpeita:

«(El racionalismo ilustrado) tal vez no fuera el mejor compañero posible, cargado como iba con su equipaje dualista, su olvido del cuerpo y su concepción de un alma o mente supuestamente neutra, abstraída de toda determinación corporal –no olvidemos que la división mente-cuerpo venía cargada de paralelos tradicionales con la división hombre-mujer– se convirtió en un modelo muy influyente para los defensores de la igualdad entre hombres y mujeres por su capacidad para proporcionar armas argumentativas.»⁵¹⁵

Pero las relaciones del feminismo con la modernidad y el proyecto ilustrado no están exentas de tensiones ya que la misma concepción del sujeto –y el ciudadano– niega a las mujeres los derechos civiles y políticos y la posibilidad de que estas puedan ser alumbradas por las luces de la razón y el nuevo orden político basado en la igualdad. Como ha señalado Adriana Cavarero:

«En el desarrollo histórico que ve surgir el Estado Moderno y la moderna democracia, un viejo orden político basado en la diferencia entre los hombres es suplantado por un nuevo orden político basado en la igualdad entre los hombres. En sus orígenes, el principio de igualdad se aplica sólo a los sujetos masculinos. La hipótesis teórica que funda el principio de igualdad en que «todos los hombres son iguales por naturaleza» está pensada sólo para el sexo masculino... Pensado sólo para los hombres, el principio de igualdad –en principio– no es que

⁵¹³ Alicia H. Puleo, *Filosofía, Género y Pensamiento Crítico*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, 48-49.

⁵¹⁴ Destacan las defensas y obras escritas por Olympe de Gouges (1748-1793) con su *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* y Mary Wollstonecraft (1757-1797) con su *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. También autores como Poullain de la Barre, *L'égalité des deux sexes* (1673) y Condorcet, *Ensayo sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadanía* (1790). Estas obras escritas desde un lenguaje ilustrado insisten en señalar que el prejuicio y la costumbre es lo que induce a pensar que los varones son superiores a las mujeres, y que si se atiende a los dictados de la razón se ha de concluir que todos los seres humanos son iguales.

⁵¹⁵ Marta Azpeitia, «Viejas y nuevas metáforas: Feminismo y Filosofía a vueltas con el cuerpo» en Marta Azpeitia y otras (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001, 251.

excluya a las mujeres, es que no las toma en consideración. Las mujeres están desterradas de la esfera pública –son por tanto invisibles e impensables- en la que el modelo igualitario erige su lema revolucionario. Se asocian naturalmente a la esfera privada y sólo en ellas son visibles... La exclusión de las mujeres no es un proceso accidental que se va regularizando con el tiempo como pasó con algunos sectores de varones. Se trata de una exclusión primaria, inscripta en el sostenimiento exclusivamente masculino del principio. Pensado por los hombres y para los hombres, el principio de igualdad deja intocable y refuerza aquella natural distinción, entre una esfera pública masculina y una esfera doméstica femenina, que hace de las mujeres unos sujetos políticamente impensables, o sea unos no-sujetos.»

Como ya he señalado, lo público y lo privado, la separación de espacios para los sexos es otra de las claves para comprender cómo a lo largo del siglo XIX la dicotomía sujeto/objeto se va reforzando y cuales han sido sus consecuencias a lo largo del siglo XX. Si el contrato social formulado por Rousseau es considerado el pacto originario y fundador de las sociedades humanas⁵¹⁶, el contrato sexual que es su precedente, vuelve a actualizarse con este nuevo contrato pactado únicamente entre hombres y que excluye a las mujeres de la noción de sujeto político y del ámbito de lo público. En la construcción masculina del trabajo, que ha sido ampliamente estudiada por las historiadoras feministas, lo que se considera trabajo durante la Ilustración excluye a las mujeres y en la formación del mundo laboral –que sirve como punto de partida para la concepción moderna de la división del trabajo– el espacio público aparece como ámbito masculino y el femenino como ámbito privado, con todas las consecuencias simbólicas y materiales que esto implica.

Volviendo a la relación de las mujeres y la escritura, más allá de las limitaciones señaladas por la filosofía, las mujeres han traído en su escritura sentidos potenciales para volver a pensar lo femenino desde su propia experiencia. Lo han hecho atravesando aquellos territorios cercados para ellas o alzando en esos mismos territorios, sus banderas, como ha señalado María Victoria Prieto Grandal acerca de las poetas del siglo XIX. En sus idas y venidas, las mujeres han dejado trazado y abiertos para la trascendencia femenina muchos caminos que hoy quedan recogidos de manera ejemplar en la poesía española del siglo XX. Pasajes a esas zonas intermedias en las que mujeres hacen que coincidan los casos y las cosas, lo pasivo y lo activo:

⁵¹⁶Sobre esta cuestión, véase: Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Madrid, Anthropos. 2000.

«Sabiduría, sabiduría:
unas veces Marta y
otras María.»⁵¹⁷

O en esta otra coplilla:

«¡Qué buena idea!
Ser Celestina
como Melibea.»⁵¹⁸

O este poema de M.^a Victoria Atencia, llamado «Huerto de Melibea» que dice así:

«Escribió en su poema mi nombre ya inmortal
y me subió con él en su carro de fuego.
De por vida o por muerte – conceptos revisables –
en Melibea creo y de Calisto soy.»⁵¹⁹

Como ha señalado la filósofa Luce Irigaray, cuando el objeto, cuando las mujeres hablan –escriben– el sujeto queda en suspenso ante un movimiento femenino que no puede controlar y que no espera, El sujeto, dirá esta filósofa «pierde estabilidad»⁵²⁰. En este sentido, las mujeres han cuestionado el pensamiento filosófico y dislocado desde la poesía dichas posiciones objeto/ sujeto. Lo han hecho cantando en voz alta en la hoy llamada tradición de la lírica popular castellana –a la que se engarza la experiencia de escritura de las poetisas de Al-Andalus– poniendo patas arriba las oposiciones clásicas desde Platón hasta Hegel, mostrando, como señalé en un principio, anclajes de enunciación que nos devuelven a una experiencia femenina subjetiva que es anterior a la cuestión delicada del sujeto y que enseña que las mujeres reales también se han movido libremente entre las dicotomías de ese discurso filosófico que ha pretendido hacernos creer que las cosas y las mujeres, ni se mueven ni hablan.

Son muchas las «canciones de requerimiento»⁵²¹, las coplas, los romances anónimos de la tradición oral⁵²² y que pasan luego a la escritura recogiendo la experiencia femenina del anhelo amoroso, de una amante que se mueve y es activa a la hora de satisfacer sus deseos sexuales, que

⁵¹⁷Isabel Escudero, *Cifra y aroma...*, *Op.cit.*, 34.

⁵¹⁸*Ibidem*, 78.

⁵¹⁹M.^a Victoria Atencia, *Como las cosas claman: Antología poética, 1955-2010*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

⁵²⁰Sobre esa pérdida de estabilidad, Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer* (1974), trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2007, 185.

⁵²¹Sobre las canciones de requerimiento véase: Margit Frenk Alatorre, *Lírica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁵²²Sobre la tradición oral, véase también: Paul Zumthor, *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989.

busca complicidad en las amigas o en la madre para lograr su deseo:

«¡Alba de mi fulgor!
¡Alma de mi alegría!
No estando el espía
Esta noche quiero amor.»⁵²³

O esta otra con la que cierro y en la que se alaba «la boquita» del amigo:

«Si os vais, dueño mío,
que antes he de besaros
la boquita roja,
bermeja como la cúrcuma.»⁵²⁴

Señalo que he escuchado recreaciones, versiones, variaciones de estas y otras coplillas y cuestiones en la lengua *tmazight* en el Rif oriental, siempre cantadas por mujeres.

⁵²³Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1963, 33.

⁵²⁴*Ibidem*, 35.

2.1.6 ¿El sujeto femenino? La búsqueda de la unidad y el encuentro con la disparidad.

A lo largo del siglo XX, el feminismo ha conocido profundas transformaciones y, a partir de los años setenta y ochenta, sobre la noción de sujeto ha llevado a cabo profundas críticas que señalan no sólo la necesidad de superar la dicotomía clásica en la que las mujeres han ocupado y/o representado los términos opuestos al sujeto, sino el deseo de superar la propia historia y la formación del pensamiento binario en occidente. A su vez las poetisas han ido trenzando las tramas de las búsquedas femeninas sin que podamos distinguir qué es lo que fue antes, aunque de nuevo y siguiendo a María Zambrano, la poesía fue primero.

En los años ochenta, se producen críticas importantes en torno a la noción de sujeto femenino y a la categoría mujer. El movimiento feminista ha atravesado cambios que con poca fortuna, en mi opinión, han sido llamados «tercera ola del feminismo»⁵²⁵, ola con la que se recoge la toma de conciencia más profunda de la diversidad entre mujeres. La aportación realizada por mujeres negras permitió al feminismo enriquecerse y crecer con la toma de conciencia de otras opresiones. Tener en cuenta distintas marcas que interactúan junto con la diferencia sexual y el género –raza, clase, país, preferencia sexual y/o etnicidad– mostrando nuevas implicaciones prácticas y teóricas del feminismo, evitando la imposibilidad de generalizar sobre la experiencia de cada mujer concreta. Algo que, en cambio, la poesía femenina enseña y permite.

Sobre la noción de sujeto, Teresa de Lauretis ha señalado que: «el sujeto del feminismo, muy a la manera del sujeto de Althusser, es un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de dar cuenta de ciertos procesos, no de las mujeres)»⁵²⁶. En este sentido, muchas feministas han considerado la revisión marxista althusseriana como una posibilidad para el acercamiento de materialismo y feminismo ya que en palabras de esta teórica, ahí radica también «el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista».⁵²⁷

Pienso que dicho potencial viene entretejido en los poemas que he seleccionado mostrando no sólo distintas experiencias de opresión, sino también la libertad femenina. Ambas

⁵²⁵P. Madoo y J. Niebrugge-Brantley, «Teoría feminista contemporánea», en G. Ritzer, *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, MacGraw Hill, 1992, 392.

⁵²⁶Teresa Lauretis, *Diferencias...*, *Op.cit.*, 213.

⁵²⁷*Ibidem*.

posibilidades impulsan el movimiento femenino del siglo XX mostrando pese a todas las divergencias:

«La posibilidad emergente desde los años 80 de un sujeto social constituido en el género, pero no únicamente a través de la diferencia sexual, sino también mediante el lenguaje y las representaciones culturales. Un sujeto generado, dentro de la experiencia de las relaciones de raza y clase, además de las de sexo; un sujeto en definitiva, no unificado sino múltiple, no sólo dividido sino contradictorio.»⁵²⁸

Acerca de lo contradictorio y de otras contradicciones: «Las esclavas del amor libre viven en continua contradicción»⁵²⁹, señalaba a menudo Isabel Escudero y no precisamente para hablar del sujeto del feminismo.

Que ha habido otras experiencias del mundo, otros modos de pensarlo⁵³⁰, lo enseña María Zambrano cuando señala que hay un pensar –condición *sine qua non* hay sujeto– que se mueve en la búsqueda de la claridad hacia dentro y no hacia fuera. En esa búsqueda, el sujeto femenino se acerca a las cosas como palpando, sintiendo el mundo desde un lugar en el que reconoce su dependencia y la relación con las cosas mismas buscando a la vez un vacío y un punto de encuentro. En este pensar, las separaciones y fronteras entre cosas y sujetos –entre sujetos y objetos– quedan diluidas, pues se trata de una forma de pensamiento que es meditación:

«Meditación, que es adentramiento. Pensar no es sólo captar los objetos, las realidades que están frente «al sujeto» y a distancia. El pensar tiene un movimiento interno que se verifica dentro del propio sujeto, por así decir. Si el pensar no barre la casa por dentro no es pensar, sería simple clarificación lógica en que se repite lo ya pensado desde afuera. Quién piensa se clarifica, se pone de manifiesto ante sí mismo, entra en sí al mirarse, buscando su unidad; mirará, se mira, siempre bajo la unidad y en función de ella, en su búsqueda.»⁵³¹

«Buscando su unidad» y «en su búsqueda» son palabras que bien pueden servir para

⁵²⁸Teresa Lauretis, *Diferencias ...*, *Op.cit.*, 35.

⁵²⁹Isabel Escudero, *Digo yo* (1997).

⁵³⁰ Sobre un pensamiento diferente que en palabras de Simone Weil «apenas tuvo tiempo de nacer» y alcanzó en el siglo XII su máximo esplendor, refiriéndose a la cultura cortés, véase también: Robert Graves, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Henri Corbin y René Nelli.

⁵³¹María Zambrano, *Delirio y destino...*, *Op.cit.*, 96.

señalar el movimiento que la poesía femenina enseña en relación a esta cuestión incisiva que es la cuestión del sujeto femenino. Como ya he señalado, el feminismo del siglo XX ha necesitado revisar y explicar cómo han operado los discursos sobre las nociones de sujeto y objeto en torno a mujeres y hombres. En 1947, Simone de Beauvoir señala en *El segundo sexo* la necesidad de volver a pensar la filosofía y la relación entre trascendencia e inmanencia. Lo que Simone de Beauvoir desvela en su obra trasforma la gracieta de Gustavo Adolfo Bécquer en un juego para adolescentes pues muestra la gravedad y la violencia de un discurso filosófico que ha negado, no solo el estadio de sujeto en las mujeres, sino algo mucho más delicado y precioso: la posibilidad humana de trascendencia.

El feminismo ha dedicado también enormes esfuerzos en mostrar cómo el sistema social ha pretendido colocar a las mujeres en un lugar-espacio-posición cuya exclusiva trascendencia fuese la reproducción, el mantenimiento y el cuidado de la especie. Una trascendencia, que aunque necesaria y fundamental, al ser resituada por la cultura patriarcal pierde todo su valor bajo un paradigma que, aunque continúa alabando a la madre –por costumbre– ya no respeta ni la vida ni a las mujeres. En ese paradigma, las mujeres quedan vinculadas a aspectos sombríos, paradójicamente estériles siendo ellas las creadoras de vida y civilización. Desde ahí las mujeres se han visto obligadas a habitar en los discursos masculinos la inmanencia, como dice Simone de Beauvoir. Una inmanencia mortífera en la que lo que estas crean no tenía reconocimiento simbólico hasta que las propias mujeres se lo otorgan.

A lo largo del siglo XX, las mujeres han colapsado todos los ámbitos de trascendencia reservados a los hombres –saliendo de la inmanencia y el destino de la especie– estas no reciben, como bien es sabido, los mismos beneficios simbólicos y materiales en salario y en el llamado reconocimiento social. Es esta otra paradoja retorcida y vinculada a la cuestión del sujeto pensada por los hombres no exenta de sus propios problemas.

«La búsqueda» y «la unidad del sujeto femenino» ha sido para el feminismo fruto de un debate en muchas de sus corrientes en la búsqueda de esa unidad se ha topado con el abismo y la riqueza de la disparidad entre mujeres. Disparidad desde la cual hoy podemos reconocer sentires y vivencias distintas que enseñan, jugando a cruzar consignas de sobra conocidas que: «Las mujeres nacen y también se hacen.»

El sujeto femenino como lugar de anclaje o mejor dicho, el hecho desnudo y crudo de

nacer mujer y elegir serlo forma parte en mi opinión de una búsqueda insospechada, no sólo para la teoría feminista, sino a veces también para las mujeres que han escrito poesía a lo largo de la historia. Que la han escrito, yendo más allá y no en contra de la noción de sujeto moderno. Pues hay un movimiento femenino que es anterior a las leyes que han dado existencia social a las mujeres, anterior también al feminismo y a la teoría de la noción de sujeto para ellas.

Digo yo. Ensayos y cavilaciones, llamó Isabel Escudero al libro en el que recoge sus artículos y divagaciones señalando de paso que el movimiento del «digo» y del «yo» ha sido y es femenino. La poesía de todos los tiempos lo enseña. Y aunque el «digo yo» medieval –y el anterior o el anterior a este, no tienen nada que ver con el «digo yo» del sujeto libre moderno, esto no quita que ese «yo» custodie, al menos, una pequeña porción de verdad⁵³².

Pienso que no debemos ser nosotras, o en este caso yo –mujer que soy y escribe– la que diga que en la formulación del yo femenino –medieval, griego o sumerio– no hay nada que pueda referirme a la experiencia libre femenina – aún estando de acuerdo con todo lo señalado anteriormente. Ya que encuentro en algunos poemas y obras, las huellas de una experiencia femenina de integridad que alumbra mi presente. Esa integridad la encuentro, por ejemplo, en los versos de Ennedhuanna, aceptando el vacío y los miles de años que me separan de ella; también la encuentro, en muchas canciones de corro que he escuchado cantar a las mujeres.

Sobre esa experiencia de integridad, leyendo *La tumba de Antígona* de María Zambrano entendí que la integridad –capacidad metafísica para moverse que la filósofa atribuye al sujeto– está más allá de la noción de sujeto mismo. Más allá de la noción de sujeto libre y el nacimiento del sujeto moderno, con las que de otro lado, como ya he dicho, estoy de acuerdo pues no impiden que hoy podamos afirmar a la luz también de los textos que siempre ha habido mujeres íntegras moviéndose y poniendo en juego su experiencia.

Dice María Zambrano que esas mujeres son aquellas, «que habitan el espacio del No Ser, el anonimato, los locos, las místicas que se ejercitan en la ciencia de la compasión o en la piedad.»⁵³³ Son las que se ejercitan en una particular «fraternidad escrita en femenino», como en femenino está escrita la razón poética. Es desde ahí, que entiendo la poesía como una experiencia de la lengua en las que las mujeres se han movido con gusto, seguramente, porque hasta hace

⁵³²Sobre esa pequeña porción de verdad en el yo medieval en las escritoras, véase: Peter Dronke, *Las escritoras de la Edad Media*, 1995.

⁵³³ María Zambrano, *Delirio y destino...*, *Op.cit.*, 119.

bien poco las artes del ritmo y la gramática –la musicalidad de las palabras– era inseparables de esta y las mujeres han recreado con integridad, a través de la poesía, su experiencia femenina del mundo. De nuevo, acerca de la importancia de las poetisas en la literatura de la Edad Media, nos señala también María Tabuyo cómo las mujeres enseñan a:

«expresar sus experiencias, para decirse a sí mismas (...) con un vocabulario en parte nuevo (...) En su obra asistimos al florecimiento, bellissimo, de la literatura hecha por mujeres en la Edad Media. Es la suya una contribución excepcional que apenas puede ser superada, y se encuentran, junto a trovadoras, trovadores y autores de las canciones de gesta, en el origen de las grandes literaturas europeas.»

Sigue hablando de la Edad Media, en concreto del campo de la literatura, colapsado por una mirada o «estereotipo masculino», no sólo en la historia, sino en la manera de interpretarla, tal y como sucede en el siglo XX. Y señala:

«Sin embargo, pesa todavía demasiado en el campo de los especialistas (también, lo que es más escandaloso, en los que investigan precisamente pensamientos, movimientos y grupos rechazados) el estereotipo de la historia en masculino, olvidando incluso a aquellas mujeres que fueron reconocidas en su tiempo, o que formaron parte de grupos que, por su misma ideología o visión de la realidad, se estructuraron como igualitarios. La desaparición de las mujeres de la historia que se narra, supone necesariamente y para todos un gran empobrecimiento, pues en la desaparición de la cultura, los valores y las visiones del mundo que existieron y existen en cada momento histórico.»⁵³⁴

Pienso que «La desaparición de la cultura, los valores y las visiones del mundo que existieron y existen en cada momento histórico» no sólo supone un empobrecimiento, como señala María Tabuyo sino uno de los problemas más graves de nuestro tiempo vinculado también a la desaparición de tantas especies y a la violencia de tantos hombres sobre las mujeres.

Volviendo a Platón, a mi vecina Magdalena y a las proposiciones iniciales de Gloria Fuertes e Isabel Escudero, si lo que distingue a sujetos de objetos –a casos de cosas–, es la capacidad de hablar y razonar nada asegura que, hoy, la razón asegure ese estadio superior en lo humano que Platón adscribe a los hombres y Hegel niega a las mujeres. Y mucho menos, añado,

⁵³⁴Véase: María Tabuyo, *El lenguaje del deseo...*, *Op.cit.*, 54.

asegura la integridad como condición de la que habla María Zambrano y que ella encuentra en más mujeres que hombres.

Otro ejemplo de esa integridad lo encuentro en este otro poema de Gloria Fuertes que trae encarnada la cuestión del sujeto y la cuestión de la poesía, la cuestión de los señores, la política sexual y las relaciones entre los sexos, la cuestión del género y los estereotipos sociales junto con las cosas que pasan en la vida y la disparidad femenina ante las nociones de la crítica literaria: «poeta», «poetisa» y «poeto», adjetivo que Gloria Fuertes anticipó con mucho humor.

Este poema es una preciosa joya, un cosmos en sí mismo. Se titula «Hago versos señores» y señala desde el propio título el movimiento de ese «hacer» que es acción y trascendencia en sí misma. Esa acción-hacer-trascendencia, en la que las mujeres son protagonistas. El poema dice así:

«Hago versos señores, hago versos,
pero no me gusta que me llamen poetisa,
me gusta el vino como a los albañiles
y tengo una asistente que habla sola.

Este mundo resulta divertido,
pasan cosas señores que no expongo,
se dan casos, aunque nunca se dan casas
a los pobres que no pueden dar traspaso.
Sigue habiendo solteras con su perro,
sigue habiendo casados con querida
a los déspotas duros nadie les dice nada,
y leemos que hay muertos y pasamos la hoja,
y nos pisan el cuello y nadie se levanta,
y nos odia la gente y decimos: ¡la vida!
Esto pasa señores y yo debo decirlo.»⁵³⁵

El poema no necesita comentario alguno mas muestra cómo la poesía del siglo XX recoge los puentes que las mujeres trazan para traer su experiencia femenina junto con las cuestiones y debates que han ocupado al feminismo contemporáneo. Como ha señalado Amelina Correa, la dimensión pública que toma el movimiento de mujeres junto a su reivindicaciones es una clave a tener en cuenta a la hora de acercarnos a la escritura de las mujeres por la importancia que ha tenido y tiene todavía la cuestión del sujeto creador femenino:

⁵³⁵Jorge Cascante, *El libro de Gloria Fuertes*, *Op.cit.*, 155.

«la lucha de la mujer por encontrar su propia voz y por desligarse de una subordinación al hombre que la convertía automáticamente (pasivamente) en objeto de la poesía y que consideraba sospechosa a aquella que aspiraba a convertirse en sujeto creador (activo).»⁵³⁶

Para Susana Reisz, la relación entre mujeres y escritura forma parte de un «riesgoso proyecto todavía sin resolución: la lucha por encontrar una voz y lenguajes propios en el interior de una polifonía social que sigue siendo muy hostil al género femenino.»⁵³⁷

Pero esto forma parte de la propia disparidad femenina que alcanza también a la crítica literaria feminista ya que, en mi opinión y en mi experiencia de lectura, las mujeres no siempre han estado en la lucha y han encontrado una voz y un lenguaje propio, diferente, que señala una experiencia otra que es femenina. Por eso, ante la disparidad de posiciones puede que siempre que hablemos de la relación entre mujeres y escritura estemos ante un «proyecto sin resolución», como dice Susana Reisz, aunque, quizá, en la actualidad no haya un proyecto y si lo hay, este no necesite resolución.

Lo enseñan las opiniones de tres poetisas contemporáneas vivas –Ángeles Mora, Concha García y Olvido García Valdés– que traigo para cerrar. Sus reflexiones acerca de la cuestión del sujeto y el objeto, u otras cuestiones vitales, como son la relación diferencial con la creatividad y la trascendencia, con la escritura y el hecho sexuado de ser mujeres ilustran el amplio abanico de disparidades, las creadoras apuntan o derriban, a veces, ideas consabidas, rechazan etiquetas de la crítica literaria, como sucede con el adjetivo «femenina o femenino» o con el eterno debate poeta o poetisa. En torno a la cuestión del sujeto y el objeto, la poeta Ángeles Mora ha señalado cómo el movimiento que realiza la mujer que escribe poesía conlleva un «desdoblamiento» inevitable entre cuyas consecuencias políticas destaca el hecho del cuestionamiento de la sentimentalidad burguesa masculina y su mirada sobre las mujeres:

«(...) 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

⁵³⁶Amelina Correa Ramón, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. Diccionario-Antología, Colección Feminae, Universidad de Granada, 2002, 50.

⁵³⁷Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, 125.

ámbito de la razón, el mismo que el hombre desde que se consideró sujeto, se reservó para sí.»⁵³⁸

Acerca de la no consideración de las poetas como sujetos creadores y la repercusión de la mirada masculina en el canon, la poeta Concha García señala:

«La creación de las mujeres está siendo relegada, considerada como apéndice de la «general» que es masculina, y quizás se note más en la poesía que en otros géneros literarios. En suma, me parece que cualquiera con un poco de sentido común tiene que empezar a plantearse la lectura de un autor o autora, no desde su sexo, sino desde lo que dice. Por otra parte a mí me parece que muchas poetas se han acomodado en 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.»⁵³⁹

Por último, Olvido García Valdés, como muchas otras creadoras señala la estrechez de ciertas etiquetas de la crítica literaria feminista y la resistencia de las creadoras a la hora de asumir adjetivos y nociones en un mundo, el literario, que lentamente se va liberando todavía de sus prejuicios y alta misoginia. Lo femenino no libre es entendido como un desvalor en el juego de las dualidades jerarquizadas:

«No hay una escritura femenina pero sí hay una escritura de las mujeres. (...) ¿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 escriben?, ¿cómo no va a ir creando una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos? (...) El lugar que las mujeres ocupan, ocupamos, en las antologías, tiene que ver con esa invisibilidad, por más que el resultado sea distinto según la conciencia que del asunto tenga y la posición ideológica de quien hace la antología. (...) El «cuestión de gusto», que se suele utilizar como argumento justificador, no hace sino poner de manifiesto el peso aplastante que el gusto histórico sigue teniendo todavía ahora mismo.»⁵⁴⁰

⁵³⁸Ángeles Mora, en Noni Benegas, *Ellas tienen la palabra, ..., Op.cit.*, 158.

⁵³⁹Concha García, en Noni Benegas, *Ellas tienen la palabra, ..., Op.cit.*, 245.

⁵⁴⁰Olvido García Valdés, en Noni Benegas, *Ellas tienen la palabra, ..., Op.cit.*, 128-129.

«escribir para que nazca otra luz que el amanecer desconoce»⁵⁴¹
Pilar González España

2.1.7 Poesía no soy yo. Lo qué cantan las poetas en las plazas.

Afirmar que la poesía está antes que el feminismo, que la poesía está antes que la filosofía y que como esta, si se prefiere, es otra marca del pensar, otro modo de hacer pensamiento; afirmar que la poesía está antes incluso que la preocupación por el lenguaje, no es nada nuevo. Por eso, lo que a la teoría feminista y a la filosofía le inquieta o se le escapa, la poesía lo recoge mostrándonos la urdimbre y las tramas de un deseo femenino que, aunque cambiante en cada momento histórico, ha hecho audible y visible una experiencia otra

Desde ahí, en la intersección con la historia y el momento que se vive, la poesía del siglo XX trae consigo entre otras, dos cuestiones delicadas: la preocupación por el lenguaje y la cuestión del sujeto femenino, de vital importancia para el feminismo, y que las poetas han recogido en términos ricos y reveladores yendo, incluso, más allá de la noción de sujeto para afirmar fuera de esta su existencia.

Se trata, como mostraré, de una de una trama fundamental, en parte, por todo lo que vengo señalando hasta ahora, pero también porque el deseo femenino de escritura ha buscado transformar la historia y el mundo significando la experiencia femenina. Lo enseña, entre otras, Teresa de Ávila en su *Libro de la vida* (1562-1565), al igual que algunas poetas del siglo XX, trayendo consigo, en su escritura, la experiencia de una metafísica de la trascendencia vinculada al movimiento y la acción de las palabras. Acción y movimiento. La preocupación por el lenguaje, por las palabras, es otra de las cuestiones claves del siglo XX junto a la otra cara de la moneda: el silencio.

Hablar y romper el silencio significa apropiarse de la lengua, por tanto, apropiarse del orden simbólico, por que quien habla ordena el mundo y se inscribe en él. Al hacerlo puede suceder de todo, también que se reproduzca especularmente el falocentrismo de la cultura occidental. Pero, el silencio y su ruptura, como si de un ayuno se tratase, sirve para pensar la noción del silencio como «polifónica y polisémica en tanto que espacio para la interpretación»⁵⁴².

⁵⁴¹Pilar González España, *Retráctiles*, Madrid, Torremozas, 2011.

⁵⁴²Lola Luna, *Leyendo como mujer ...*, *Op.cit.*, 72

De ahí que investigar cómo las poetas se han planteado la cuestión del lenguaje y del silencio, sus posiciones ante el silencio cultural y sus soluciones, nos abra nuevas perspectivas sobre este.

La toma de conciencia de la pérdida de sentido de las palabras, la imposibilidad de llegar a la profundidad de las cosas y hacer que «las palabras toquen»⁵⁴³ es fruto del cuestionamiento del siglo XX en torno al lenguaje que muchas poetas han recogido. Pienso en poetas como Ingeborg Bachmann (1926-1973), también en sus lúcidos relatos; pienso en muchos poemas de Concha García, poeta que recoge con intensidad la reflexión sobre el lenguaje como posibilidad incierta de decir la verdad, como este «Bajo los auspicios»:

«La cosa más profunda que he vivido
ya la he olvidado. Ahora sólo me importa
arreglar la ventana si se rompiera, o
limpiar los cristales. Todas las verdades
han sido un largo pronunciamiento sin fecha,
de pronto no recuerdo ninguna. Se confunden
encaramadas bajo los auspicios de mi necesidad
que tampoco se precia. A mí me gusta
el encantamiento de ciertas tardes, cuando
lo evidente no es real.»⁵⁴⁴

O este otro titulado «Alegoría del tiempo»:

«Somos moderadamente felices,
los dos vivíamos en una afinidad
absoluta: las palabras
no pueden expresar la experiencia.
Yo tampoco.»⁵⁴⁵

Pienso en el poema XVI del libro *La ausente* de M^a Ángeles Pérez López en el que la poeta establece un diálogo poético con un poema de Alejandra Pizarnik. Escribe Pizarnik: «no/ las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré?»⁵⁴⁶ Ante este cuestionamiento del alejamiento entre la materia y la palabra, M^a Ángeles Pérez López escribe:

⁵⁴³El entrecomillado es nuestro.

⁵⁴⁴Concha García, *Pormenor*, Madrid, Libertarias, 1993, 13.

⁵⁴⁵Concha García, *Ayer y calles*, Madrid, Visor, 1994, 15.

⁵⁴⁶Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, *Op.cit.*, 67.

«(...)

Pero si digo agua, viene a mares,

trae su grito feliz hasta la puerta,

arrasa la matriz de la memoria

y sube hasta el recuerdo enrojecido.

Cuando yo digo agua, no estoy diciendo pan

sino comienzo,

y viene desde lejos con su escarcha,

su fiebre y su esplendor, su poderosa

boca para llevarse los terrores.»⁵⁴⁷

La enunciación por parte quien habla o escribe de la palabra «agua» sobrepasa el significante mismo porque la enunciación poética del «agua» trae consigo otro viaje que transporta a quien la dice y a quien escucha hasta aquellos lugares donde eliminar el terror de esa existencia que vive a la intemperie, sin palabras que den sentido perdurable al ser. Lo enseña también M.^a Victoria Atencia cuando escribe: «Pido pan y me encuentro piedras para mi boca». ¿Cuántas veces, pregunto, no habré vivido esto? Pedir y recibir otra cosa.

Entonces, se trata también de un diálogo con el mundo que las poetas lanzan señalándonos la pérdida y el desamparo, junto a la posibilidad de existencia, todo junto, mezclado, en un diálogo que reinicia una y otra vez en cada poema. En una reflexión sobre el lenguaje y sus posibilidades y acerca de la escritora brasileña, Clarice Lispector, escribe Hélène Cixous:

«Ya no queda casi nada del mar más que una palabra sin agua: hemos traducido las palabras, las hemos vaciado de su habla, las hemos secado, reducido y embalsamado, y ya no pueden recordarnos cómo solían surgir de las cosas a modo de carcajadas... Pero basta que una voz diga: ¡el mar, el mar! para que mi barco se abra al mar, el mar me llama, ¡me llama el mar!, ¡me llaman las aguas!»⁵⁴⁸

«Pero basta que una voz diga», escribe hélène Cixous. Las mujeres dicen; toman la palabra, escriben, no para imitar o reproducir lo ya dicho sino para significarse, para decir su sentir, significar su existencia. Pienso que es ahí, en ese significarse⁵⁴⁹ donde se encuentra el

⁵⁴⁷ María Ángeles, Pérez López, *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2010, 134.

⁵⁴⁸ Hélène Cixous disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1475>

⁵⁴⁹ Sobre la importancia y el sentido de significarse y acerca de Guillermina de Bohemia ha escrito Luisa Muraro «En quienes se le acercaron, así como en los hechos e ideas asociados con su nombre, es posible vislumbrar el signo

pasaje de la poesía femenina. Un puente que nos lleva a otro lugar que interesa, más allá de la cuestión de la identidad y la idea del sujeto. Es ahí, donde he buscado poemas que muestran este pasaje.

Para Luce Irigaray visibilizar lo femenino es una vía por la que las mujeres pueden acceder a la existencia simbólica negada por la cultura, existencia que es condición *sine qua non* para alcanzar una trascendencia propia, acción y movimiento de las palabras, que no reprima el cuerpo ni niegue la especificidad del cuerpo femenino:

«Mas aún es conveniente que las mujeres creen un orden social en el que puedan desplegar su subjetividad a través de sus símbolos, sus imágenes sus realidades y sus sueños, esto es, a través de medios objetos de intercambios subjetivos.»⁵⁵⁰

«Desplegar su subjetividad a través de sus símbolos», significar la experiencia propia modifica lo real y el intercambio que hacemos con el mundo. Es ahí donde radica justamente la potencia de la política de lo simbólica.

Se trata de la posibilidad de decibilidad de la experiencia femenina, posibilidad de decir la verdad, sabiendo que todas las verdades han quedado puestas en cuestión –las mujeres no defienden una verdad única– la poesía enseña. Se trata de una verdad nacida de la experiencia y las disparidades, verdad sobre la que Luisa Muraro ha señalado que no consiste tanto en la posibilidad de poder decirla, sino en poder escucharla.

Paso a recoger a continuación una cadena de poemas que enseñan lo señalado y como la verdad, que no es de nadie, acontece. Puede acontecer cuando alguien siente que las palabras tocan, desatando los viejos nudos en la madeja de lo inconsciente y la experiencia femenina; poemas como lianas que nos lanzan experiencias que libera «la existencia social libre de las mujeres»⁵⁵¹.

Acción y movimiento. La poesía femenina es búsqueda y meditación, integridad y deseo, razonamiento y canción como enseñan muchas poetas y mostraré ahora con este collar de

dejado por su potencia humana femenina. Intentar leer esos signos era lo más accesible para mí y es, además, lo que considero más importante para mi sexo: significarse». Luisa Muraro, *Guglielma e Maifreda. Storia di un'eresia femminista*, Milán, La Tartaruga, 1985 y *Margarita Porete y Guillerma de Bohemia (la diferencia femenina, casi una herejía)*, trad. De María Milagros Rivera Garretas, «DUODA Revista d'Estudis Feministes» 9 (1995), 81-97.

⁵⁵⁰Luce Irigaray, *Yo, tú nosotras, ...*, *Op.cit.*, 88.

⁵⁵¹Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos...*, *Op.cit.*, 153.

poemas. Lo enseña, por ejemplo, Julia Uceda en este poema perfecto titulado «La caída»:

«Hay que ir demoliendo
 poco a poco la sombra
 que vemos. Que nos dieron.
 Que nos dijeron «eres».
 Hay que apretar las sienes
 entre los dedos. Hay
 que asentir a ese punto
 –comienzo, duda, o hueco–,
 que yace dentro.
 Y es preciso
 que una noche todo arda
 –el «eres», el «seremos»–
 y el terror polvoriento
 nos muestre su estructura.
 Es urgente bajarse
 de los dioses. Tomar
 el fuego entre las manos.
 Destruir esos «yo» que nos presentan
 Una hilera de sombras agotadas.
 Y dejarse caer sobre el principio
 de la vida. O del sueño.
 Ser solamente vida
 presente. Sin recuerdo
 de ayer ni de mañana.»⁵⁵²

«Destruir esos «yo» que nos presentan/ Una hilera de sombras agotadas» (...) «Comienzo, duda, o hueco» (...) «Sin recuerdo/ de ayer ni de mañana.» Un poema que simboliza uno de los caminos que la poesía femenina trae, búsqueda expresada bajo el deseo de explorar lo irreductible ante el hartazgo de lo dicho por otros: «sin recuerdo de ayer ni de mañana». Pienso que en lo irreductible se mueve mucha trascendencia femenina, pero hay movimiento en lo que se dibuja claro con las palabras, como en este larguísimo poema llamado «La Peregrina» de María Beneyto. en el que la anunciación del sujeto femenino se anticipa a la filosofía poema que trae consigo muchos quiebros –la resignificación de Eva, por ejemplo: «Quería como Eva, saber, estar; ser libre/ para el conocimiento de la luz», escribe esta poeta que «decidió buscar, a plena luz, caminos. El poema «La Peregrina» empieza así:

⁵⁵²Julia Uceda, *Campanas de Sansueña*, Dulcinea, Madrid, 1977. Sobre la obra de Julia Uceda, véanse algunos acercamientos críticos en Sara Pujol Russell (Coord.), *Conversaciones entre la memoria y el sueño*, Madrid, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004.

«Yo era la mujer que se alzó de la tierra
para mirar las luces siderales.
Dejé el hogar con apagados troncos
cansada de ser sólo estela de humo
que prolongase así mi ser ardido.
Esa mujer del hueco tibio
que allí me contenía,
se despertó del sueño profundo de la especie
y decidió buscar, a plena luz, caminos.

La inquieta,
la andariega mujer a quien no bastan dulces
menesteres pequeños,
ésa me fue de súbito encontrada en
los más hondos pliegues de mi túnica
y yo no quise renunciar, quedarme.

Otras renunciaciones sí quedaron, sombras
que tenían la forma tan amada
de los pasados sueños, hijos
que estaban programados en mi sangre
a cambio de ceder y estarme quieta;
la rueca y el silencio de las horas
protegidas, pausadas, sin peligros,
las flores habituales, la inocencia...
Pero inocente no quería ser.
Quería
como Eva, saber, estar; ser libre
para el conocimiento de la luz, perderme
en la verdad, encontrarme, saberme,
llegar a las montañas que siempre estaban lejos,
pisar ciudades que edifica el miedo,
integrarme a las turbias caravanas
que hieren el desierto,
(...)»⁵⁵³

El poema continúa sin perder puntada recogiendo la relación de las mujeres y la escritura en la cultura patriarcal en la que «los hombres más ancianos y los otros/ como si no me viesen (...) no dejan a la mujer «entregar mis palabras»:

«La primavera
descendiendo en mis venas
de mujer en mujer; desde el principio

⁵⁵³ María Beneyto, *Poesía Completa (1947-2007)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2008, 193.

intentó mutilar -casi lo hizo-
mi ilusión por llegar a la asamblea
donde severa, la verdad, aguardaba.
Arañada de espinos,
vapuleada por los vientos, rota,
pude llegar, aún de día.
En lo alto del monte
reunidos, estaban.
Los hombres más ancianos y los otros,
como si no me viesen
hablaban, poseían
inefables vocablos.
Me acerqué con el triunfo cenital en los ojos,
con un contento de alas súbitas
en mis hombros felices,
pero no me dejaron entregar mis palabras
porque en ellos la ira de Dios resplandecía.
(...)»

La mujer que escribe recibe maldiciones, aunque conoce las «alas para el vuelo» de su sexo y está alerta ante el «secreto pretencioso y estéril/ con que –añado, los hombres– arropaban -delicadamente- su poco de vacío...»

«Bíblicas maldiciones
inflamaron mi oído,
y me dijeron Eva una y mil veces,
manantial del dolor, impúdica pureza,
hembra evadida del rincón oscuro
del lugar de vigía en la ventana,
desertora
de la orilla del fuego
y el hogar apagado...
Vergüenza de mi sexo acongojó mis hombros
que se creyeron alas para el vuelo.
Vergüenza de bajar de las alturas
sin lograr la palabra que buscaba.
Y ni siquiera en otras asambleas
vi algo de la luz que me justificase,
porque tampoco ellos encontraban nada,
a pesar de su hoz interrogante,
a pesar del secreto pretencioso y estéril
con que arropaban -delicadamente-
su poco de vacío...
(...)»

El poema de María Beneyto recrea la experiencia de la existencia femenina yendo y viniendo entre la propia experiencia y lo dicho sobre las mujeres, igual que ha hecho el feminismo. Otra experiencia poética, otro vestido para nombrar la existencia femenina, es el poema «Sazón» de María Victoria Atencia, escrito en 1979:

«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.

¡Cómo crece la rama y qué derecha!
Todo es hoy en mi tronco un solo anhelo
de vivir y vivir: tender al cielo,
erguida en vertical, como la flecha

que se lanza a la nube. Tan erguida
que tu voz se ha aprendido la destreza
de abrirla sonriente y florecida.

Me remueve tu voz. Por ella siento
que la rama combada se endereza
y el fruto de mi voz se crece al viento»⁵⁵⁴.

Pero mucho antes que M^a Victoria Atencia simbolizara también en este poema la relación entre las mujeres y la escritura, desde «esa voz que remueve», la poeta Elisabeth Mulder (1904-1987), autora de una obra descomunal, ya recrea en el siguiente poema –«No fijas tu mirada»– el anhelo femenino de una experiencia creadora que se quiere: «Muy serena y muy quieta,/ y muy sola». Ese el estado requerido por esta poeta, que antes nos señala la preferencia negativa recogida a través del paralelismo de los versos con la palabra «No», seguida de verbos que como acciones se lanzan, pero ¿contra quién?: Fijar, oprimir, obligar, indicar, evocar, llamar, nombrar son los verbos escogidos por Mulder hasta llegar a un «Déjame» que es contundente. El poema dice así:

«No fijas tu mirada
en mis pupilas hondas;
no sacudas el ángel
de las visiones rojas.

⁵⁵⁴María Victoria Atencia, *Ex-libris*, *Op.cit.*, 35.

No oprimas con tu mano
mi mano temblorosa;
no despiertes la bruja
de los gestos de loca.

No obligue tu palabra
a que la mía responda;
deja mi voz ahogada,
mi lengua silenciosa.

No indiques a mis pies
la ruta tentadora;
no evoques el fantasma
de la marcha azarosa.

No nombres a mi mente
la rima que obsesiona;
no llames al espíritu
de la ilusión traidora.
Déjame así un minuto:
muy serena y muy quieta,
y muy sola,
reposando de esta
mi exaltación morbosa,
sin tensión en los nervios
y el alma sin zozobras.
Dame este breve instante,
¡oh vida arrolladora!,
este fugaz momento
de calma luminosa.
Déjame así un minuto,
muy serena y muy quieta,
y muy sola.»⁵⁵⁵

La retahíla de negaciones nos lleva a «Este fugaz momento/ de calma luminosa» que la poeta simboliza para señalarnos el espacio y el tiempo de la creación femenina y que otra poeta, Blanca Sarasúa (1939), simboliza así en el poema titulado «La palabra y su tacto» que se inicia además señalando el reconocimiento del origen y aprendizaje de la lengua:

«Era preciso hablar, rememorar de nuevo el primer balbuceo,
diseccionar el grito,

⁵⁵⁵Elisabeth Mulder, *Poemas mediterráneos*, Prólogo de Concha Espina, Madrid, Talleres Altés, 1949.

borrar la singladura del rayo hacia la herida.
Marcamos posiciones
–mas sin perder de vista la escalera de incendios–,
el aire de metal
y los nervios bregando, entabado por urgencias.
Era preciso hablar, reconstruir la vida,
apagar tenebrarios ante un sol como líder,
conocerse a destajo,
usar de las palabras para poder tocarnos.
Y saber que existimos.»⁵⁵⁶

«Era preciso hablar» (...) «Y saber que existimos», escribe Blanca Sarasúa, como quien necesita pincharse con una aguja porque las palabras traen trascendencia y existencia con ellas. De ahí que sea preciso nombrar y nombrarse, simbolizar la propia experiencia, trazar las búsquedas, también el vértigo y el vacío ante las palabras hasta llegar al encuentro de las palabras que tocan. Pienso que esta es otra experiencia que la poesía del siglo XX recrea y lo hace una y otra vez en un movimiento que muestra la necesidad de las palabras para reconstruir la vida, para: «conocerse a destajo» (...) Y saber que existimos.»

Pienso en los larguísimos poemas «Me rebelo» y «Todo lo que no he dicho» de la poeta Cristina Lacasa, en la búsqueda de las palabras y con ellas de otros sentidos para decir la propia existencia y la sospecha sobre la voz impuesta; el anhelo de una voz propia que entronca con la revolución de lo simbólico y la importancia del lenguaje que se convierten en claro motivo de reflexión en la poesía del siglo XX. Sobre la voz impuesta que no es la voz propia, escribe Nuria Parés (1925-2010) desde el exilio mexicano:

«Esta voz, que no es mi voz,
con la que hablo y me río,
que habrá de seguir en mí
y habrá de acabar conmigo,
esta voz, que no es mi voz,
que está robándole el sitio
a esa voz que yo me sé
cantando sonidos vivos...
Esta voz, que no es mi voz,
¿habrá de acabar conmigo
sin que la otra voz, mi voz,

⁵⁵⁶Blanca Sarasúa, *Rótulo para unos pasos*, Madrid, Torremozas, 1997, 30.

pueda surgir de su olvido?»⁵⁵⁷

«Voz, que no es mi voz,/ que está robándole el sitio/ a esa voz que yo me sé/ cantando sonidos vivos». Pienso que estos versos recogen con crudeza parte de una experiencia femenina que la poesía trae ya desde el siglo XIX y que también ha sido narrada de manera angustiosa en los grupos de autoconciencia de mujeres. Hay otro poema de Nuria Parés «El grito» que también interesa por lo que trae de conciencia de una herencia que está desequilibrada, «vieja herencia» ante la que la poeta siente deseos de gritar:

«(...)
 Fue un desigual reparto. Fue un trallazo,
 un tajo doloroso y dolorido,
 un cuchillo de sombras, una herida
 derramada en hondura y sin alivio...
 Y aquí estoy, aquí estamos
 con nuestra herencia en alto, sorprendidas
 con este filo ronco en la garganta,
 con este agudo y fiero y roto filo,
 con esta manda bronca a flor de labios,
 con esta vieja herencia y este grito.
 Lo llevo en las entrañas, aguzado,
 lo llevo en la conciencia
 (...)»⁵⁵⁸

«Lo llevo en la conciencia», el grito y la herencia en este libro «no tan llano, ni sencillo»⁵⁵⁹ como pensó acaso su autora, en palabras de Ernestina de Champourcín. También sobre la búsqueda y el encuentro con la voz escribe este poema Angelina Gatell, trayendo con belleza la alegría y la dicha del encuentro entre la voz y la mujer que se desdoblan en la experiencia de un tú y yo que se diluye:

«Qué inaudita tu voz, qué misteriosa
 la reverberación de sus metales,
 el rastro que dejaba en la arboleda
 apócrifa del aire.
 Era como

⁵⁵⁷Nuria Parés, *Canto llano*, México, FCE, 1959, 23.

⁵⁵⁸*Ibíd.*, 30.

⁵⁵⁹El entrecomillado es nuestro. Hemos encontrado este comentario atribuido a Ernestina de Champourcín acerca del libro de Nuria Parés en distintas páginas de la web, sin poder comprobar la veracidad del mismo.

un suavísimo adorno
de la tarde inclinada sobre el río,
cayendo nota a nota en el acero
intranquilo del agua.

Y yo como naciendo en una
dimensión ignorada de mí misma,
todo lo más augurio, nebulosa,
girando en el espacio, extraviada
en el dulce dominio del asombro,
respirando palabras como flores
confusamente abiertas
y en los parterres de la tarde.
(Amor, no entiendo lo que dices.
Sólo sé que me duele...)»⁵⁶⁰

La relación entre ser y palabra, escritura y mujeres la simboliza también la poeta y crítica Sara Pujol Rusell (1952) en este poema sin título en el que recrea la relación entre escritura femenina y trascendencia:

«Como mayo, el ser se acerca a la palabra y la palabra busca
incesante al ser, un arroyo de aves, una llama de amor,
un olor a río, un cuerpo donde tender sus sueños de tiempo.
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-»⁵⁶¹

Palabra y ser, «que la palabra sea como yo» señala Sara Pujol, en esa búsqueda en la que ahora el «Déjame» se dirige al silencio. Pues la poesía del siglo XX trae, como ya he señalado, junto con la importancia del lenguaje, el vacío y el abismo que suponen las propias palabras. Sobre la relación con las palabras, con lo simbólico y recreando la experiencia del vestido para cubrirnos que estas traen con ella, escribe María Elvira Lacaci⁵⁶² (1916-1997) en *Al este de la ciudad* (1963) en el poema titulado «La palabra»:

«Yo te quiero sencilla. Acaso pobre.
A veces,
vas a brotarme de organdí vestida (sin querer
me florece el lenguaje de otros seres).

⁵⁶⁰ Angelina Gatell, *Cenizas en los labios*, *Op.cit.*, 65.

⁵⁶¹ Sara Pujol Rusell, *Intacto asombro en la luz del silencio*, Esquíu, El Ferrol, 2001, 23.

⁵⁶² María Elvira Lacaci fue la primera mujer en obtener el Premio Adonais en el año 1956, con el libro *Humana voz*

Con amor te desnudo.
Quedas como mi carne.
Como mi corazón y sus latidos.

A menudo,
igual que los pequeños
ante una tienda de juguetería,
pego la cara
a las brillantes lunas
donde se venden las palabras bellas.
Las admiro.
A otros les sientan bien. Si me las colocara...
Las aparto al momento
porque a mí no me sientan.

Y de nuevo voy cogiendo brazadas de palabras
entre la hierba fresca
y bajo el cielo.»⁵⁶³

Acerca de la relación con la escritura, en este otro poema titulado «El envés de la palabra» y que Rosaura Álvarez (1945) dedica a la crítica literaria Biruté Cipliauskaitė⁵⁶⁴, escribe la poeta granadina:

«Porque te ocultas a mi afán,
tenaz te persigo: silbo, rito, lumbre
de ti en mis profundas aguas
-acecho reverente del bucear insomne-.

Y juegas y te escondes y coqueta
muestras lúdico el ritmo, rasgo,
aroma de un jardín de extraños signos.

En par de la alborada
naces cual tibio sol

-azar sobre mi frente-;
pura y bella en tremor indescifrable.

Y me gozo y me palpo
guiñol entre tus dedos, pues
en seda de tu asombro me has nacido».⁵⁶⁵

⁵⁶³ María Elvira Lacaci, *Al este de la ciudad*, Barcelona, Flors, 1963, 21.

⁵⁶⁴ Esta crítica ha recibido la dedicatoria de muchísimos poemas ejemplares.

⁵⁶⁵ Rosaura Álvarez, *Intimidades*, Málaga, Cajasur, 2001.

También sobre esta relación con las palabras, la escritura, escribe M^a Cinta Montagut:

«En el umbral del sueño
la noche oculta las palabras.
Atravesar entonces el silencio
para buscar la luz de los relojes,
la voz del pájaro que duerme
y esperar la llegada del día.
En el umbral del sueño
solo la verdad permanece despierta.»⁵⁶⁶

O en el poema «Cansa la voz, que se deshace en pan...», de Paloma Palao (1946-1986) de su libro *Resurrección de la memoria* (1978) señalando la experiencia de «una unión pasajera»:

«Cansa la voz, que se deshace en pan,
lengua de costumbre. Cansa
la concordancia
de fugacidades, que extienden
la mano sobre el peso
del tiempo, momento de lentitud
en la paciencia. Cansa
la ambigüedad
del beso —intercambio de necesidades—,
raíz de la luz en la inocencia, descubrimiento
de las exequias
de una paz tolerable. Cansa
la inquietud de la mano, que arrastra
soledad en el tiempo: poseo
lo que se me entrega en la nostalgia
—tiempo sobre la razón que araña—. Esta es
mi senda
para alcanzar
la garganta de nieve del amor. Cuerpo el mío
disociado de la razón, canto imposible
de una unión pasajera.»⁵⁶⁷

«Cansa la voz, que se deshace en pan,/lengua de costumbre. Cansa/ la concordancia», escribe esta poeta que murió joven en pleno proceso vital y creativo como simboliza en este otro poema titulado «Madura»:

⁵⁶⁶M^a Cinta Montagut, *Cenizas*, La palma, eMe, 2015, 12.

⁵⁶⁷Paloma Palao, *Resurrección de la memoria*, Barcelona, Ámbito literario, 1978, 15.

«Madura
para la siembra
está mi astucia, trucos de mujer
aprendidos
al cabo de los años, trucos
aprendidos en la obligación de la inocencia. Tanto
como amar cansa
la posibilidad
de amar, lengua para la soledad,
camino
hasta llegar a la roca, vientre
de la paciencia que se abre
como la valva de un molusco, flujo de la pasión
que acontece
cuando el deseo
se ha perdido: Trágico truco
para una vida, que se juzgó imposible.»⁵⁶⁸

«Al cabo de los años,/ trucos aprendidos» para responder a lo que se espera e ir más allá. En el siguiente poema, Pilar Paz Pasamar (1932) alumbra una experiencia que muchas mujeres reconocen al leer este poema. Pienso que se trata de un poema que libera la existencia de las mujeres de la falsa ingenuidad y la inmadurez promovida por los discursos sobre ellas. El poema se llama «Consejo» y pertenece a su libro *Del abreviado mar* (1957):

«Aprende a estar tan sola que hasta tu sombra misma
apetezca librarse. Sé tú la compañera
de tus pasos, de modo que llegues a las cosas
siempre como el que llega de una tierra extranjera.

Aprende que el dolor sólo es de ti, la risa
sólo tuya, testigos los dos de tu manera.
Para que la luz fluya clara de tu sonrisa,
desaloja el fingido sol que el mundo te presta.

Quédate con la nada que brote de tus manos,
quédate con lo poco o lo mucho que seas
en la noche tranquila de tus mejores gastos,
en la sobra amorosa que ahora se te revela.

¡Los otros!... Si los otros pudieran comprenderte,
si alguien pudiera hablarte por dentro y no por fuera,
si esos que ahora te llaman no estuviesen atentos

⁵⁶⁸ *Ibidem*, 20.

al sonido estruendoso de las falsas trompetas...

Llámame tú. Sé música de tu propio instrumento,
color de tu pintura, cincel en la madera
de tus sueños. Dibuja lo que quieres decirte,
escríbete tu historia, escúlpete en tu piedra.

Aprende a estar a solas. Bebe el agua en tu mano,
nadie te la ha de dar tan limpia ni tan fresca.
Lo que tomes del mundo con la ayuda de otros
no podrás admirarlo de noche en las estrellas.»⁵⁶⁹

«Escríbete tu historia, escúlpete en tu piedra», he leído muchas veces este poema en las Escuelas de adultas de la provincia mientras observo cómo las mujeres asienten y aplauden complacidas. Muchas ha dicho sentirse identificadas reconociendo la falsedad de una vida femenina pensada por y para los otros.

Ahora, otro poema que enseña el deseo de libertad femenina, deseo de ser y de existencia ya desde el propio título: «Tierra viva» y escrito también por María Beneyto. Pertenece al libro de título homónimo *Tierra viva* (1956):

«Con gérmenes de vidas,
con residuos,
con fragmentos de muertes,
vivo.
He nacido de un día
en que el sol incendiaba
la clara primavera.
Con las lilas, las ramas,
con las tiernas
bestezuelas hinchadas de alegría.
De un calor y de un limo.
De un varón y una hembra.
Yo, súbita alimaña de la luz.
Yo, súbito pedazo de la tierra.
(Tierra mágica, tierra interminable,
tierra de signos, honda.
Tierra nueva.)
Mixta yo de raíces
y de voces aéreas,
y de resurrecciones,

⁵⁶⁹ Pilar Paz Pasamar, *La nunca poseída*, selección e introducción de Manuel José Ramos Ortega, Sevilla, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015, 13.

y de fieras, remotas
 inocencias telúricas...
 Me afirmo vertical
 en el aire purísimo,
 compacta tolvanera
 de la tierra más áspera,
 hoy que trae la lluvia
 sus ángeles disueltos
 para podar extensas llamaradas.
 Yo soy del fresco mundo
 recién creado, tierra.
 Tierra con gozo y con orgullo.
 Viva.»⁵⁷⁰

«Mixta yo de raíces/ y de voces aéreas,/ y de resurrecciones,/ y de fieras, remotas/ inocencias telúricas.../ Me afirmo vertical» y casi pareciera que esa poeta del desgarró, que es Isla Correyero, la estuviese escuchando 30 años más tarde cuando «pone vertical» a la mujer en ese poema perfecto titulado «Talento.» En este otro poema. «Mi retrato a lápiz» del libro *Cráter* (1984) Isla Correyero, al modo de las autobiografías de Gloria Fuertes –que gustó mucho del autorretrato⁵⁷¹– se presenta a sí misma. El juego abierto por el sujeto-objeto que habla, diluye la mirada dual dislocando dicha jerarquía:

«Soy melancólica. Melómana. Trapecista en la cuerda de los sueños y el arte. Cumpló con mi destino de guerrera. Canto lo bello y lo perfecto. Bebo, fumo y esnifo. Mi mente es un río caudaloso que nadie ha dominado. Soy perversa, cruel y me bañan las lágrimas a solas. Adoro la justicia y los bienes perdidos. Bramo de odio en lo alto de las cumbres si no consigo lo que busco. Esquizofrénica, locuaz e impertinente. Me gustan los licores y las sedas. Amo el destierro, los bosques y la danza. Mis aventuras escandalizan a los necios y con el dedo me gusta tocar los labios de la noche. Idolatro la luz que expresa Kubrick y el tormento exquisito de Visconti. De mí se dice que no me hartó de belleza y que bebo a destiempo de los cuerpos. Vomito internamente ante lo vulgar y lo ridículo y desgarró mi pecho ante lo feo. Me gozo en soledad como un diamante y brillo entre celajes como nutria. De niña coleccionaba tréboles y olores, insectos y lecturas. Nunca mi espada está enfundada y he aprendido el arte de la esgrima. Me gustan las hierbas y la magia y busco el Grial para mi amo. Soy heroica, altanera y distraída. Me cobijo en mansiones de alquiler y no obedezco leyes ni

⁵⁷⁰María Beneyto, *Tierra viva*, Madrid, Rialp, 1956, 16.

⁵⁷¹Gloria Fuertes tiene muchos poemas titulados «Autobío». Véanse algunos en: Gloria Fuertes, *Mujer de verso en Pecho*, Prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Cátedra, 1995 y Jorge Cascante, *El libro de Gloria Fuertes*, 47, 53, 136, 181, 192, 199.

partidos. Me gustan los vaqueros y las pieles, el lino y los trajes ajustados. Mido uno sesenta de estatura y ochenta mal medidos de busto confidente. El tacto de la nieve me subyuga, oír a Bach me iza y me conmueve, oler a piel me excita doblemente; ver una toma en treinta y cinco de Murnau me hace comprender qué es la poesía. Como el Vesubio expulso lava incandescente al recordar la Italia. Llevo siempre carmín rojísimo en los labios y altos zapatos de tacón granate. Tengo arrebatos de amor hacia cualquiera y el sexo para mí es una sombra. ¡Y me gusta jugar a lo que sea!»⁵⁷²

«Soy heroica, altanera y distraída» (...) ¡Y me gusta jugar a lo que sea!». Entonces, ¿qué ocurre cuando las mujeres juegan a nombrar a las mujeres, a mirarse y nombrarse entre ellas? Cuando esto sucede, sujetos y objetos se funden en un mismo plano. Lo enseña este poema perfecto «Dos mujeres robustas...», Elena Andrés (1931-2011) en el libro *Dos caminos* (1964):

«Dos mujeres robustas, cuerpos densos,
remaban ayer tarde en una barca
que pulsaba la plata del poniente.

Levantaban los remos con dureza,
se hacían añicos unos sauces altos.

Dos mujeres remaban ayer tarde,
mudas, robustas, demasiado graves,
sendos planetas de carne pesada
ciegos en torbellinos de silencios.

Y se me hirió la calma en la garganta.
Me encogí de hombros y marché despacio.

Y quizás si ahora voy las veré lentas,
levantando los remos,
y esta noche, y mañana, y hasta siempre».⁵⁷³

O en este otro, de voz larga y contundente como es siempre la mirada de Ángela Figuera Aymerich en el poema «Mujeres del mercado»

«Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre.
Armadura oxidada con relleno de escombros.

⁵⁷²Isla Correyero, *Cráter*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1984, 12.

⁵⁷³Elena Andrés, *Dos caminos*, Madrid, Adonais, 1964, 11.

Tienen duros los ojos como fría cellisca.
Los cabellos marchitos como hierba pisada.
Y un vinagre maligno les recorre las venas.

Van temprano a la compra. Huronean los puestos.
Casi escarban. Eligen los tomates chafados.
Las naranjas mohosas. Maceradas verduras
que ya huelen a estiércol. Compran sangre cocida
en cilindros oscuros como quesos de lodo
y esos bofes que muestran, sonrosados y tímidos,
una obscena apariencia.

Al pagar, un suspiro les separa los labios
explorando morosas en el vientre mugriento
de un enorme y raído monedero sin asas
con un miedo feroz a topar de improviso
en su fondo la última cochambrosa moneda.

Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos,
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa
chupeteando una monda de manzana o de plátano.
Lo manejan a gritos, a empellones. Se alejan
maltratando el esparto de la sucia alpargata.

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.
Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias, ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio.»⁵⁷⁴

Cruel es el mundo que cae sobre las mujeres en la mirada de Ángela Figuera Aymerich y otro mundo nos devuelve la experiencia de Concha Méndez⁵⁷⁵, que trae en muchos de sus poemas una experiencia femenina de seguridad y decisión. La imagen de la mujer que llega en sus poemas vanguardistas, repartidos en sus tres primeros libros, es la de un sujeto lírico pleno de autoridad, y que se mueve desde un deseo muy suyo y muy libre. En este poema, «Ni me entiendo ni me entienden...», la poeta simboliza entre la luz y la sombra la experiencia femenina

⁵⁷⁴ Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, *Op.cit.*, 56-57.

⁵⁷⁵ Sobre Concha Méndez existe una amplia bibliografía crítica: Birute Ciplijauskaite, «Escribir entre Dos Exilios: Las Voces Femeninas de la Generación del 27» en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (coord. y ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1989, 119-126.

de la incompreensión ante el mundo que la rodea:

«Ni me entiendo ni me entienden;
ni me sirve alma ni sangre;
lo que veo con mis ojos
no lo quiero para nadie.

Todo es extraño a mí misma,
hasta la luz, hasta el aire,
porque ni acierto a mirarla;
ni sé cómo respirarle.

Y si miro hacia la sombra
donde la luz se deshace,
temo también deshacerme
y entre la sombra quedarme
confundida para siempre
en ese misterio grande.»⁵⁷⁶

Otra experiencia, otra búsqueda es el poema «Desatarme el ombligo» de Belén Reyes (1964) que busca asistir a su propia madre en su parto recordándonos que sólo hay un ombligo, un nacimiento. No se trata de nacer sola, sino de situarse «ahora./ Hermética, insondable/ Ajena a esto que pasa»:

«Puedo cerrar los ojos,
todas las aberturas
por las que me entra el aire
la sed, los ruidos, y esos
espumosos deseos.
Puedo cerrarme toda.
Coser cada abertura
por las que me entra el tiempo
que me sitúa ahora.
Hermética, insondable.
Ajena a esto que pasa
que me roza y empuja
que me escruta y me habla.
Puedo mirarme dentro,
en la oscura presencia
de todo lo Vivido.
como un gato en la noche
recorriendo un pasillo,

⁵⁷⁶ Concha Méndez, *Poemas 1926-1986*, Ed. de James Valender, Madrid, Hiperión, 1995, 34.

como un perro que lame
sus miembros doloridos.
Puedo asistir al parto,
al amniótico hechizo
de darme a luz. Muy dentro
romper aguas y gritos.
Llorar porque estoy viva,
desatarme el ombligo.
Ya dilata la herida
como un útero herido,
me va empujando dentro
de mí misma.
Respiro...»⁵⁷⁷

«Respiro», escribe Belén Reyes, mientras que su madrina poética y amiga Gloria Fuertes, explica quién ha sido y cómo ha vivido al borde de la existencia:

«Soy alta;
en la guerra
llegué a pesar cuarenta kilos.
He estado al borde de la tuberculosis,
al borde de la cárcel,
al borde de la amistad,
al borde del arte,
al borde del suicidio,
al borde de la misericordia,
al borde de la envidia,
al borde de la fama,
al borde del amor,
al borde de la playa,
y, poco a poco, me fue dando sueño,
y aquí estoy durmiendo al borde,
al borde de despertar.»⁵⁷⁸

Otra experiencia femenina, esta bien atada al ombligo de la madre, la trae Juana Castro en ese libro llamado *No temerás* (1994) y en este poema titulado «Destierro»:

«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.

⁵⁷⁷ Belén Reyes, *Desnatada*, Madrid, Torremozas, 60-61.

⁵⁷⁸ Gloria Fuertes, *Obras incompletas*, *Op.cit.*, 56.

Busqué de las palmeras
mi voz entre sus signos
y perforé de hachones
encendidos la amarga
región del azabache. Yo no sé
qué vuelo de planetas torcería
mi suerte.
Sobre el mudo desvío, sé que voy
como víbora en celo, persiguiendo
el rastro de mi exilio.

No encontrará mi ala su reposo
hasta que en ti penetre
y me amanezca
y ría.»⁵⁷⁹

En el poema «La chica más suave», Ángeles Mora también trae la experiencia del destierro, la conciencia femenina de la estafa ante lo femenino patriarcal:

«Pertenece –lo sabes– a esa raza estafada
que el dolor acaricia en los andenes.
Medio mundo de engaño conociste
y el resto fue mentira.
Has llegado hasta aquí
huyendo de mil días
que pasaron de largo.
Has llegado hasta aquí
para mostrar a todos tu inefable pirueta,
ridículo equilibrio,
ese nado a dos aguas,
piedra de escándalo,
ese triste espectáculo que ofreces,
esas gotas de miedo que salpican
tus insufribles lágrimas.
Aparta.»⁵⁸⁰

Mientras que la poeta María Ángeles Pérez López (1967) nos lanza a esa aventura, que es siempre su poesía, trayendo la experiencia de la ontología femenina a través del cuerpo, la duda y las preguntas de la lengua: «Me miro y veo mi cuerpo y su espesura:/ el útero que canta su canción,/ los dedos, su largura, su tibieza/ para escribir el nombre de la sombra,/ la duda y la pregunta inamovibles.» El poema completo dice así:

⁵⁷⁹Juana Castro, *No temerás*, Madrid, Torremozas, 1994, 15.

⁵⁸⁰Ángeles Mora, *Ellas tienen la palabra...*, *Op.cit.*, 159.

«Tener la boca amarga ya es costumbre
 si tengo treinta años y no se acaba
 el tiempo en que florecen los desastres,
 el que asusta, acobarda a las cigüeñas
 ocultas en la sombra que da el frío
 y sorteando las lajas del cemento.
 Tener la boca amarga, la memoria
 amarga como el rostro que da el día,
 amarga la blandura de la lengua
 que ahora duerme inconsciente, acanallada,
 estúpida y voraz en su avaricia.
 No le importa, dormita largamente
 un sueño parecido al de los justos
 pues sabe que no puede desprenderse
 del peso del presente y su escasez.
 Ahora tengo treinta años y no entiendo
 de dónde ando sacando cada día
 las ganas de reírme, la aureola
 con que cubrir la ausencia y su pudor,
 ese oculto tesón por no ceder,
 no caer de ese lado de la historia.
 No quiero ser amable ni educada,
 no quiero aposentarme ni esperar
 que vengan los cuarenta a toda prisa
 a ver si traen un viento enfebrecido
 que se lleve el presente y lo condene.
 Me miro y veo mi cuerpo y su espesura:
 el útero que canta su canción,
 los dedos, su largura, su tibieza
 para escribir el nombre de la sombra,
 la duda y la pregunta inamovibles.
 Para abarcar el mundo o entenderlo
 que creo que se parecen, o eso dicen,
 para encontrar mi espacio en este fárrago
 frugal y cotidiano del no ser,
 para escapar del sueño de ceniza
 que apenas purifica y sólo deja
 desnudo lo que somos, la intemperie.»⁵⁸¹

«Para abarcar el mundo o entenderlo/ que creo que se parecen, o eso dicen,/ para encontrar mi espacio escribe esta poeta de la verdad. Ha escrito Isabel Escudero que las mujeres conocen otra experiencia del sujeto y el objeto, que ellas saben moverse como el agua siendo a la vez «la que manda y el muñeco»⁵⁸². Que se han escapado siempre usando otras formas que las

⁵⁸¹M^a Ángeles Pérez López, *Carnalidad del frío*, Madrid, Algaida, 2000, 17-18.

⁵⁸²Isabel Escudero, *Digo Yo ...*, *Op.cit.*, 78.

del enemigo. Lo enseña en este poema sin título, Rosana Acquaroni:

«Yo soy la que os escribe.
Mi luz es un antílope que paca
entre las ruinas del misterio.
El espino que sangra,
el surco desde dentro
que nunca cicatriza.
El manantial sonoro
que se expande en el sueño.

Yo soy la que os escribe.
La lámpara que arde.
La boca movediza que os senda con su luz,
que os conduce a la sombra,
que os aguarda y os hunde
en la profundidad de la caverna.
La luz que os encamina en su ceguera,
la lámpara que os salva.
La claridad que os funda,
la pared que os desnuda,
os alimenta,
os finge y os codicia
y sin embargo,
miente.
La lámpara de arena.»⁵⁸³

Distintas formas de salir, de encontrar otro lugar para decir y decirse. Las mujeres han utilizado la risa con frecuencia, la carcajada. Será por eso que en el poema «La risa» escribe la poeta Concha Méndez:

«Alguien dijo que «la risa
es la gran enterradora».
Algo se me está enterrando
porque río a todas horas.»⁵⁸⁴

Reír a todas horas y hacernos reír, como en este poema sin título de Inmaculada Mengíbar (1957):

«Me miro en un espejo:

⁵⁸³Rosana Acquaroni, *Lámparas de arena*, Madrid, Poesía en Madrid, 2000, 13.

⁵⁸⁴Concha Méndez, *Poemas...*, *Op.cit.*, 54.

¡Así que esa soy yo!,
descubro sorprendida.

Y, para asegurarme,
me pincho en cualquier sitio del espejo
un alfiler: ¡No duele!»⁵⁸⁵

Acabo con dos poemas de Margarita Ferreras (Zamora, 1900-?), de su único libro *Pez en la tierra* publicado en 1932, edición que estuvo al cuidado de la editorial El ciervo herido⁵⁸⁶ de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Precioso título, *Pez en la tierra*, el de este libro que recoge la experiencia femenina del destierro. En estos dos poemas nos trae la experiencia de una existencia que se trasciende, quizá, a través de la experiencia amorosa:

«No moriré mientras tú vivas.
Desesperadamente
mis raíces se alargan.
Eres agua y te busco.
Me revuelco como un pez en la tierra
cuando tú pasas.»⁵⁸⁷

Y este otro poema con el que acabo titulado «¡Adiós!» y que trae consigo la risa, la sangre y el vientre de las madres:

«¡Adiós!
Maquinalmente se movieron mis labios.
Retrocedí al vientre de mi madre
y reía, reía, ajena a mis sentidos,
desmayada la sangre, los ojos dilatados,
con esa blanca risa inerte
de los agonizantes y los recién nacidos.»⁵⁸⁸

⁵⁸⁵Inmaculada Mengíbar, *Pantalón de franela blanco*, Madrid, Hiperión, 1994, 13.

⁵⁸⁶Así empieza un poema de Emily Dickinson que acaso inspiró a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre: Un ciervo herido – salta el que más alto, en Emily Dickinson, *Poemas 1-600 Fue – culpa – del Paraíso*, trad. de Ana Mareñu y María- Milagros Rivera, Madrid, Sabina, 2012, 181

⁵⁸⁷Margarita Ferreras, *Pez en la tierra* (1932), Prólogo Benjamín Jarnés e Introducción de Fran Garcerá, Madrid, Torremozas, 2016, 26.

⁵⁸⁸*Ibidem*, 12.

2.1.8 El milagro de la tinta robada. *Coser y cantar* de Isabel Escudero.

Abro un paréntesis para volver a una experiencia de la lengua que cruza el tiempo y es un milagro en la voz, cuando esta acierta a ser flecha y herida a un mismo tiempo. Cuando esto sucede, las palabras son «palabras-palma de mano»⁵⁸⁹ y en esa experiencia humana, tan vieja como el mundo, la palabra se agita inquieta, si vuela libre de la jaula del libro que es toda escritura. La experiencia de la lengua hablada, cantada, vuelve –siempre pide volver– y cuando lo hace nos devuelve unidas razón y corazón. Como fue en un principio, en ese inicio, robado –origen que como almendra cerrada– custodian la experiencia primera de la lengua y la poesía.

Isabel Escudero (1944-2017) nunca olvidó ambos casos de lengua: el de la poesía y la lengua materna, que para ella eran lo mismo, como ella solía explicar. Niña sabia y sibila, quizá por niña extremeña nacida en los secanos, quizá por hija de maestra y maestro –no lo sé– su razón al vuelo y en las ramas es hoy un legado único tejido a la madeja de esa razón-corazón, Todo y Nada en un mar revuelto, velando y desvelando la realidad.

Ha escrito María Zambrano que:

«Un libro, mientras no se lee, es solamente ser en potencia, tan en potencia como una bomba que no ha estallado. Y todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone evidencia, aunque sólo sea con su temblor, a la falsedad.»⁵⁹⁰

Evidencia, junto a algo de temblor trajo consigo el libro llamado *Coser y cantar* de Isabel Escudero publicado en el año 1984. Con este libro la poeta, además de ser fiel a la huella de la lengua –a las idas y venidas del agua y del amor– puso patas arriba la falsedad de la llamada «poesía de autor»⁵⁹¹, pero también ¡la de «autora»! que parecía –por trampantojo de los medios y la crítica literaria más patriarcal y rancia– que acababa de nacer en los años 80.

El título del libro le sonó reaccionario al director de Editora Nacional que, en plena mal llamada Transición no entendía por qué Isabel Escudero quería llamar así a su poemario, con un

⁵⁸⁹Tomo este juego de la poeta Marina Tsvetáyeva en Marina Tsvetáyeva, *Carta de la amazona*, Introducción y traducción de Elisabeth Burgos; Epílogo de Hélène Cixous, Madrid, Hiperión, 2002, 23.

⁵⁹⁰María Zambrano *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2001, 39.

⁵⁹¹El entrecomillado es nuestro.

título que sonaba «a manual de Sección femenina». El título, unido al color rosa fucsia o rosicler elegido por la poeta, hizo que la edición de *Coser y cantar* de retrasara, ya que la editorial erraba continuamente el tono elegido por la poeta hasta que, finalmente, esta decidió comprarse un vestido de seda del tono deseado. Vestida con él, fue a ver al editor, que terminó comprendiendo y acertando.

En plena eclosión de la llamada crisis del lenguaje en la poesía, de la mal llamada poesía de la experiencia, del nacimiento de yo femenino, subjetivo y postmoderno, Isabel Escudero devolvía la poesía a las artes de la oralidad y del ritmo, de la música de las palabras y el ingenio, que como un alfiler, se clava siendo flecha y diana al mismo tiempo.

Su poesía trajo de nuevo a la poesía el pensar cantado o cantar pensando que Isabel Escudero ha custodiado toda su vida porque amaba cantar, contar y saltar. Cantar al amor, contar con belleza e inteligencia y saltar de una cosa a otra con la gracia de una palomica. Filósofa de la razón al vuelo, de esa sabiduría que se mueve desvelando las relaciones entre lo de arriba y lo de abajo, entre el amor y la guerra, entre lo del más allá y el más acá.

Hay en la poesía de Isabel Escudero –afirmación que a ella no le hubiera gustado por lo que tiene de parecer que la poesía que ella escribió era de ella –algo que negaba continuamente en publico y por escrito– una renuncia y una disolución consciente del sujeto que la llevaba a firmar, incluso, a veces, su nombre entre interrogantes: ¿Isabel Escudero?

«Ahora veo tu intención:
para saber tú quien eres,
quieres saber quién soy yo.»⁵⁹²

Su preocupación por la transformación de lo social, su antihumanismo ético, su revuelta a la noción de sujeto masculino –¡y femenino!–; sus críticas a todo lo que pretendiese igualar, reducir, cosificar, acallar; su desplante ante el feminismo, también le sirvió para hacernos pensar con sus juegos y «escuchados»⁵⁹³.

«¿Feminismo?
Ya no podemos querernos:

⁵⁹²Isabel Escudero, *Fiat umbra, ...*, *Op.cit.*, 118.

⁵⁹³Se trata de un modo de hilar ritmos y acertijos.

los dos queremos lo mismo.»⁵⁹⁴

«Última tentación:
“Serás como el Hombre!”.
Y Eva cayó.»⁵⁹⁵

«Con Filosofía
dice el Pueblo:
¡Menudo individuo!
¡Vaya sujeto!
... Y para decir
aquí huele mal,
dice ¡aquí huele
a Humanidad!»⁵⁹⁶

Mirada lúcida sobre el mundo, detestaba cualquier forma de discurso hecha ideología, cualquier posición fija, la asimilación de lo femenino por lo masculino —«sea lo que esto fuere»⁵⁹⁷— y advertía continuamente sobre ello:

«Hoy la censura ha cambiado:
el NO de lo prohibido
por el SÍ de lo mandado.»⁵⁹⁸

Mas «todos los contrarios coinciden en el corazón»⁵⁹⁹. Por eso quien se acerca a la poesía de Isabel Escudero acaba oyendo irremediamente esa experiencia que está por debajo de la lengua, ritmo y música, y que se encuentra en el acerico de sus preciosos libros. La gracia del pinchazo del alfiler, que igual que en los cuentos de hadas, nos duerme y nos vela; nos hace morir un poquito para revivirnos luego mostrándonos la paradoja que es estar vivas y vivos y

⁵⁹⁴¿Isabel Escudero?, *Alfileres...*, *Op.cit.*, 45.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, 45.

⁵⁹⁶¿Isabel Escudero?, *Alfileres, Coplillas libertarias*, selección de Nieves Muriel, Virginia López y Jorge Pérez, Madrid, LaCotali, 2013. Véase mi reseña sobre esta edición en Nieves Muriel, *¿Isabel Escudero?, Alfileres. Coplillas libertarias*, «Nayagua. Revista de Poesía», 21 (2014), 56.

⁵⁹⁷Son palabras de la poeta anotadas por mí al hilo de las conversaciones con ella en la Casa Bebelá (Las navas del Marqués, Ávila), agosto de 2017.

⁵⁹⁸Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 11.

⁵⁹⁹El entrecomillado es nuestro. Pero para una aproximación a esta posibilidad en el Sufismo y sobre el corazón, sede donde se transmutan el saber y la experiencia véase: Anne Marie Schimmed, *Introducción al sufismo*, Barcelona, Kairos, 2007.

coleando.

«Acérquense a beber,
esta fuente no es de agua.
Es de sed.»

María Zambrano conoció esa sed, esa experiencia de la lengua materna, porque la razón poética es hija de la oralidad y se mueve a tientas y alumbrando razones al vuelo, escapando de la maraña de ese conocimiento que se empeña en explicarlo todo y en cercar la realidad bajo sentidos absolutos⁶⁰⁰.

«De luto la niña,
de luto,
por el Absoluto.»⁶⁰¹

Por eso, siguiendo a María Zambrano –en la que la poeta buscaba a menudo cuando tenía sed y a la que hizo dialogar con Simone Weil⁶⁰²– Isabel Escudero ha señalado que la distinción entre lo escrito y lo hablado es vieja como el mundo. Bajo esta distinción se esconde la potencia y la gracia de una razón común, pero más cantada por mujeres que por hombres, porque el gusto por hablar y cantar es de origen femenino. Más proclives ellas que ellos a estar en relación con las palabras, por esa inclinación o eje de gravedad incierto que las predispone hacia lo otro⁶⁰³, las mujeres custodian un legado vinculado a los orígenes de la poesía y los orígenes de la vida.

No hay más que pensar en las consecuencias que tuvo en nosotras que nos hablasen, en mayor o menor grado, cuando aún no sabíamos hablar. Sobre esta experiencia de escucha y aprendizaje de la lengua materna –que esta autora distingue de la lengua nacional– escribe Isabel Escudero:

⁶⁰⁰Sobre el absoluto véase María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Op.cit.*, 33.

⁶⁰¹Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 33.

⁶⁰²Véase este diálogo en Isabel Escudero, *Despersonalización de la flor. Diálogo entre las ánimas de María Zambrano y Simone Weil*, en *Monográfico María Zambrano: La razón sumergida*, «Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura», 59, (2003) 89-93.

⁶⁰³Sobre esta predisposición ha escrito Luisa Muraro: «Nacer mujer quiere decir predispuesta al desequilibrio del centro de gravedad, que se desplaza hacia lo otro, fuera de sí. No es una predisposición de naturaleza metafísica o fisiológica; procede de la relación con la madre. Nacer mujer es nacer del mismo sexo que la madre, lo cual es un privilegio grande pero costoso porque imprime en el cuerpo y en la mente la posibilidad de ser (madre), que es un más, pero la imprime como un menos, como una carencia que permanece». Véase: Luisa Muraro, *El dios de las mujeres*, *Op.cit.*, 161.

«Cualquier aprendizaje humano está moldeado sobre el primer el aprendizaje de la lengua materna; el hablar no se enseña, se aprende sin esfuerzo y sin conciencia y así es fluido y duradero; por muy artificiosa y complicada que sea la lengua será aprendida con naturalidad. El misterio del lenguaje en los humanos se da constantemente cada vez que un niño viene al mundo, así se renueva ese milagro de la encarnación del Verbo. Intentemos aprender de aquel aprendizaje primero, tomar nota de su sabiduría todavía inconsciente.»⁶⁰⁴

Y sigue:

«Lo que se enseña tampoco puede estar desligado de cómo se enseña, como lo que se aprende no puede estar desligado de cómo se aprende. El deleite tiene que darse ya en la propia instrucción y el premio no puede venir de ninguna motivación extraña, ajena a la cosa misma, tiene que ser un don que brote del propio aprendizaje, la satisfacción de haber acertado a hacerlo bien.»⁶⁰⁵

«Lo que se enseña tampoco puede estar desligado de cómo se enseña», señala. Las mujeres han sido portadoras de ese vínculo que une palabra y vida a través de la poesía y el canto, de las adivinanzas y trabalenguas, de la charla y la discusión, la narración de historias, cuentos y otras artes de la memoria. Como ha señalado M^a Victoria Prieto Grandal, no podemos desdeñar la importancia femenina como transmisoras de lo cotidiano transformando en canciones las fatigas y las alegrías del día a día. Canciones que han ido pasando de madres a hijas, mujeres y niñas, en un *continuum* que no acaba. Escribe Marivi P. Grandal:

«Y las antepasadas también nos han legado, como herencia de la memoria, antiguas canciones que aprendíamos las niñas y niños de la familia, aunque los varones pequeños las olvidaban –dedicados a unos juegos para los que no servían las canciones; las niñas ya las utilizábamos a una edad temprana para jugar a la comba, a la chapa o a las tabas. Eran festivas unas, trágicas o macabras otras, pero todas daban cuenta de aspectos de la vida cotidiana de las mujeres, ya que siglos atrás madres y mujeres de la familia, transmisoras de la literatura oral, contaban y cantaban cuentos y canciones.»⁶⁰⁶

⁶⁰⁴Isabel Escudero, *Razón común-Razón poética*, Madrid, Uned, 1998, 5.

⁶⁰⁵*Ibidem*, 13.

⁶⁰⁶María Victoria Prieto Grandal, *La voz escrita de las poetas*, *Op.cit.*, 9.

Sus coplillas son un abanico que se abre y se cierra trayéndonos los juegos de la lengua en los que Isabel Escudero muestra dotes de infancia jugando a decir con sencillez –juego arriesgado donde los haya– y acertar de lleno.

«Ahora que ya no te quiero
de lo mucho que te quise,
cuánto me acuerdo.»⁶⁰⁷

Sus coplas producen en quien escucha movimientos que interesan –«movimientos del alma», que diría Isabel Escudero– algo que ella buscaba incansablemente recogiendo los viejos esquemas de la oralidad. Lo hizo de muchas formas y bajo finalidades distintas, que siempre eran la misma: Hacer que la gente, oyera entre el ruido de opiniones y subjetividades, la razón común cantada por «el pueblo», sabedora de que en el pueblo, la han cantado con más gracia las mujeres. Lo hace, a veces, usando esquemas acumulativos y algo de humor:

«Si yo me muero,
no te echas toita la culpa,
que eso no es cierto,
que también ha influido
que hizo mal tiempo.»⁶⁰⁸

A veces, se sirve del uso de fórmulas paralelísticas para señalarnos algo:

«¿Adónde irá el pájaro
que no vuele?
¿Adónde iré yo
que no te lleve?»⁶⁰⁹

O empleando la sentencia que deja algún consuelo ante el paso implacable del tiempo:

«La vida es lo que se pierde,
la muerte lo que se gana;
lo de la vida fue ayer,

⁶⁰⁷Isabel Escudero, *Cifra y aroma*, ... *Op.cit.*, 87.

⁶⁰⁸*Ibidem*, 56.

⁶⁰⁹Isabel Escudero *Fiat umbra*, ..., *Op.cit.*, 34.

lo de la muerte mañana.»⁶¹⁰

«Al paraíso perdido
se llega tras mucho andar,
un pasito hacia delante
y otro pasito hacia atrás.»⁶¹¹

Aplicando la sintaxis y el ritmo de los refranes a lo que afirmaba:

«Tú crees que esto es la paz.
Esto es la guerra disimulá.»

«Las cosas que el agua sabe,
mejor, niña, que se las calle.»

«Toda dicha que no esté
al alcance de la mano,
¡no es más que un sueño,
hermano!»⁶¹²

O afirmándose en las gracias de la contradicción en las cosas mismas, al estilo de los hai-kus japoneses:

«En lo negro del barranco:
un arbolito verde
y un pájaro blanco.»⁶¹³

«Mira qué me ha sucedido:
los peces que echaba al agua
se iban haciendo río.»⁶¹⁴

O en las muchas adivinanzas que tuvo «la feliz ocurrencia»⁶¹⁵ de crear y practicar según los modelos tradicionales:

⁶¹⁰*Ibidem*, 66.

⁶¹¹*Ibidem*.

⁶¹²*Ibidem*, 67.

⁶¹³*Ibidem*, 35.

⁶¹⁴*Ibidem*, 89.

⁶¹⁵Son palabras de Agustín García Calvo en Isabel Escudero, *Cifra y aroma, ...*, *Op.cit.*, 11.

«Se mira al espejo Adán:
¿Qué será lo que verá?»⁶¹⁶

«Cuánto más claro es,
menos se ve.»⁶¹⁷

Muchas de sus coplillas recogen su asombro por las palabras y las cosas, su preocupación por la lengua, los casos y las cosas, por la existencia que da la lengua. Escribe:

«Si las cosas hablan
¿para que darles
la palabra?»⁶¹⁸

«Y sin embargo,
sin embargo,
para que haya rosas
hay vocabulario.»⁶¹⁹

«¿Es que tú sabes,
flor de la retama,
que yo sé
que tú sabes
cómo te llamas?»⁶²⁰

Oído fino y atento –para oír, que no escuchar, distinción en la que Isabel Escudero sigue a Simone Weil– esta poeta robaba su tinta al río para cantar lo que el viento se cuenta. Con esa misma tinta, tramaba el desvelo de una razón soñada con la que trajo de nuevo a la poesía esa experiencia de la lengua en la que las mujeres se han movido con gracia desde la oscuridad de los tiempos.

«Amigo

⁶¹⁶Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 33.

⁶¹⁷*Ibidem*, 34.

⁶¹⁸Isabel Escudero, *Fiat umbra ...*, *Op.cit.*, 95.

⁶¹⁹*Ibidem*.

⁶²⁰*Ibidem*.

no me llenes de amor,
no me llenes de ira,
amigo,
ni obediencia
ni desobediencia:
olvido, olvido.»⁶²¹

Hoy no se encuentra a Isabel Escudero en ninguna de esas antologías, tan necesarias y tan falsas, y casi es de agradecer porque esta poeta del tiempo y del amor vivió toda su vida alejada de las falsas cuentas de la realidad. Su nombre no le teme al colmillo del invierno ni al olvido. Quienes se acercaban a escucharla –yo he podido comprobarlo de cerca– quienes la oían y la oyen sin saber su nombre, quedan embobadas y embebidos atendiendo a su maestría. A esa capacidad muy suya de hilar y decir y acertar al instante –con la lengua– lo que tenía que ser visto y hasta entonces dormía en las sombras.

«Gotas de rocío,
copos de nieve:
juntas y solas
van las mujeres.»⁶²²

«El almendro florido,
la luna arriba:
el año pasado
no te conocía.»⁶²³

«Alma mía:
después de la poda,
más florecida.»

«Enferma, no: herida
Sacadle la flecha,
no le deis tila.»⁶²⁴

⁶²¹Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 15.

⁶²²*Ibidem*, 14.

⁶²³*Ibidem*, 56.

⁶²⁴*Ibidem*, 34.

«De debajo de la conciencia
recuerdo un nana,
pero no la letra.»⁶²⁵

Del amor y del alma –si acaso no son lo mismo– deliraba Isabel Escudero, como nodriza de Antígona, en los últimos tiempos y lo ha hecho durante toda su vida –en los años ochenta, en Malasaña, en el Bar La Manuela–, en su poesía y escritos a través de esa experiencia de la lengua imborrable e imperecedera. Hoy sus ensayos sobre política, mujeres, cultura y cine están recogidos por esa casa editora que ella tanto quiso y que es Huerga y Fierro. En la década de los 90, y al hilo de ese collar de perlas de otras poetas universales como Gabriela Mistral o Gloria Fuertes, Isabel Escudero miró a lo niño de la infancia esperanzada en transformar lo social y lo feo patriarcal desde lo simbólico. Lo hizo llevando la experiencia de la poesía a las escuelas junto al misterio de las adivinanzas y las canciones, como enseña en los libros: *Razón común=Razón poética* (Uned, 1994) y *Cántame y cuéntame. Cancionero didáctico* (Uned, 1997).

La experiencia del amor y del tiempo, de las cosas que hablan y de todo lo que hay de libertario y libre en sus coplillas es una invitación viva a seguir jugando y cantando que no tiene fin ni principio. Un juego que ella compartió con mucha gente y al que siempre nos invitan amables la lectura de sus libros, pidiendo cada coplilla, cada alfiler o flecha, el canto de una voz que los libere.

«Sonámbula luna,
¿desde allí arriba
todo esto de abajo
no te parece mentira?»⁶²⁶

⁶²⁵*Ibidem*, 45.

⁶²⁶Isabel Escudero, *Cifra y aroma...*, *Op.cit.*, 46.

2.1.9 «Mi vida, mi cuerpo, mi forma de pensar no se arrodilla al sistema patriarcal»⁶²⁷.

En el siglo XX, el pensamiento feminista y los movimientos de mujeres han sido definidos desde fuera, y a veces desde dentro, como un «ámbito de producción simbólica»⁶²⁸, es decir, como un espacio generador de acciones colectivas encaminadas a la transformación social.

Las décadas de los sesenta y setenta recogen una intensa actividad internacional cultural e intelectual femenina representada por el movimiento de *Women's Lib* estadounidense. En el marco de la emergencia de los nuevos movimientos sociales, dicho movimiento femenino señaló los nuevos problemas surgentes vinculados a las concepciones ideológicas de mayo del 68. Las mujeres redefinen y amplían los conceptos de «lo político» y «revolución sexual», como supuestos lemas emancipatorios. Lo hacen desde una crítica feminista a dicha revolución bajo el lema «lo personal es político». La «política sexual» y la tematización del concepto de «patriarcado» se convierten en cuestiones centrales en casi todos los análisis feministas del momento y el éxito internacional de libros como *La mujer eunuco* (1970) de Germaine Greer (1939) o *La dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone (1945-2012), en el que esta reflexiona desarrolla la idea de la mujer como clase sexual, muestran la importancia de dicho movimiento.

Pero la relación entre feminismo y transformación social se inscribe en un terreno casi inabarcable pues, como vengo señalando, son muchas las orientaciones, los cruces de camino, los vínculos entre teoría y prácticas de escritura, entre palabra y acciones que las mujeres, una a una y en relación, han llevado a cabo.

El movimiento de mujeres trajo la puesta en palabras de la experiencia personal femenina junto con la toma de conciencia de la coyuntura histórica y el deseo de conocer la

⁶²⁷Consigna coreada en las manifestaciones de los años setenta.

⁶²⁸«La acción propiamente política es posible ya que los agentes, que forman parte del mundo social, tienen un conocimiento (más o menos adecuado) de ese mundo y saben que se puede actuar sobre él actuando sobre el conocimiento que de él se tiene. Esta acción pretende producir e imponer representaciones (mentales, verbales, gráficas o teatrales) del mundo social capaces de actuar sobre él actuando sobre la representación que de él se hacen los agentes. O, más concretamente, pretende hacer o deshacer los grupos –y al mismo tiempo las acciones colectivas que esos grupos puedan emprender para transformar el mundo social de acuerdo con sus intereses–, produciendo, reproduciendo o destruyendo las representaciones que corporeizan esos grupos y les hacen visibles para los demás.» Véase: Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (1982), Madrid, Akal, 1985, 96.

experiencia femenina a través de la palabra literaria y poética, teórica y filosófica. Todo esto sentó las bases para la búsqueda de nuevos sentidos para lo femenino cuya importancia política crece cuando localizamos los vínculos que atan las tramas del feminismo con las acciones llevadas a cabo por las mujeres en el tejido social.

De la casa a la calle, de la calle a la casa y a la casa entendida como cuerpo propio, la potencia de las acciones de las mujeres residió entonces, no sólo en haber cuestionado con razones propias los discursos del sistema que las oprimía, elevando a otro escalón los análisis de la opresión de clase al mostrar las raíces misóginas de los discursos –incluidos aquellos discursos progresistas que querían liberarlas–, sino en poner en juego la necesidad ontológica y categórica de un deseo propio, sin mediaciones masculinas.

Los grupos de mujeres, las artistas y creadoras, y hasta las mal llamadas «mujeres corrientes»⁶²⁹, como mi madre, desplegaron nuevas cartografías donde buscar otros sentidos para lo femenino. Sentidos en los que el deseo, dicho ahora por las mujeres, transformaba las condiciones reales de existencia en posibilidades de trascendencia que hundían sus raíces, no en la trascendencia pensada y definida por los hombres, sino en una experiencia femenina de libertad vivida por mujeres del pasado y que ahora la investigación feminista devolvía a las mujeres del presente. Presente y pasado, ahora, en el que las mujeres afirmaban que pese a las condiciones históricas e ideológicas siempre ha habido mujeres creando, tejiendo y destejiendo las tramas de una urdimbre entonces impensable. A partir de la segunda mitad del siglo XX y dándole un sentido político a las reuniones de vecinas, de amigas, de compañeras de trabajo, las mujeres encontraron en las relaciones entre mujeres una fuente de salud y resistencia como muestran los grupos de autoconciencia.

«Mi cuerpo es mío. Lo personal es político» son consignas de entonces que resuenan todavía en los grupos y círculos de mujeres mostrando la potencia de una propuesta cuyas cartografías son siempre inauditas e inesperadas, a la espera de ser dichas y vivenciadas por cada mujer.

La liberación del cuerpo propio –liberación que no tiene que ver con la liberación sexual o no sólo con esta– traería y trajo consigo otras posibilidades, entre ellas la toma de conciencia de que más allá de lo que dijeran los discursos postmodernos, tan de moda, el cuerpo femenino

⁶²⁹El entrecomillado es nuestro.

no podía volver a cancelarse en nombre de una crisis del sujeto que, de nuevo, era la crisis de un sujeto masculino. Volver a cancelar el cuerpo femenino era tan descabellado, como lo fue querer negar luego, en los años noventa, la palabra mujer. Ahora, que precisamente las mujeres se lanzaban a la aventura de dar con sus razones y canciones, sentidos libres para significar la experiencia femenina.

«El varón –escribe Carla Lonzi— ha buscado el sentido de la vida más allá de la vida y en contra de la propia vida: para la mujer vida y sentido de la vida se superponen continuamente»⁶³⁰. Esto abría un pasaje, levantaba otro puente donde inventar las bases de una práctica política distinta. Ya no se trataba sólo de acusar a la filosofía de haber espiritualizado la jerarquía de los destinos asignando al hombre la trascendencia y a la mujer la inmanencia, sino que había una sed muy grande de oír y decir otras cosas. Era urgente y necesario sembrar en los secanos del pensamiento semillas para una revolución simbólica, es decir, una revolución de la lengua que es el orden simbólico de la madre y que se abre a la posibilidad de que sean las mujeres las que hagan la historia nombrando con sus propias palabras lo que era posible y deseable por ellas:

«A la cultura humana –leemos en *No creas tener derechos*— como a la libertad de las mujeres, les falta el acto de la trascendencia femenina, el excedente de existencia que podemos ganar superando simbólicamente los límites de la experiencia individual y de la naturalidad del vivir».⁶³¹

El acto de la trascendencia femenina pensada por las propias mujeres encontraba en la palabra –como fue en un principio– y en el cuerpo propio –dormido, mutilado, reprimido; nido y nudo del inconsciente libidinal e histórico– un abismo por pensar y una revolución que cantar.

Mucho antes⁶³² de que lo hiciera Michel Foucault⁶³³, mujeres y creadoras ya señalaron

⁶³⁰Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel*, *Op.cit.*, 30.

⁶³¹Librería de mujeres, *No creas tener derechos...*, *Op.cit.*, 23.

⁶³²«Si bien la era de los gestos grandilocuentes y las manifestaciones masivas que tanto habían llamado la atención de los medios de comunicación parecían tocar su fin, a menudo dejaban detrás de sí nuevas formas de organización política femenina, una mayor visibilidad de las mujeres y de sus problemas en la esfera pública y animados debates entre las propias feministas, así como entre éstas e interlocutores externos. En otras palabras, la muerte, al menos aparente, del feminismo como movimiento social organizado no implicaba ni la desaparición de las feministas como agentes políticos, ni la del feminismo como un conjunto de prácticas discursivas contestadas, pero siempre en desarrollo.» Yves. Ergas, «El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta», en Georges Duby y Michelle Perrot. (dirs.), *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid 1993, vol. 5, 560.

⁶³³En 1966, diez años antes de la aparición del primer volumen de *La historia de la sexualidad* de Michael Foucault, un grupo de mujeres en Italia, el grupo DEMAU, denunciaba y dismantelaba la hipótesis represiva señalando que

que el cuerpo femenino es el espacio político por excelencia y el lugar al que anclar la palabra femenina. Siendo ahora lo femenino resignificado, también más allá del feminismo que había conseguido con mucho esfuerzo que se reconociese a las mujeres del lado de lo oprimido.

Fue así como el cuerpo femenino –negado por la cultura– se convirtió de nuevo en sede de un conocimiento anclado en la experiencia, y la experiencia femenina en posibilidad de significación libre por parte de las mujeres. De ahí que el cuerpo femenino se transforme en el siglo XX en casa de la memoria, en el espacio predilecto para artistas, creadoras y poetas que inician un viaje hacia dentro que aún no ha terminado.

Indagar en lo no dicho, en lo no hecho, en el rescate de lo reprimido, fue así como las mujeres llegaron –más allá de la experiencia de la angustia femenina, tan presente en textos, en diarios, en los propios grupos de autoconciencia feminista– a trasmutar la exploración dolorosa en una práctica política de singular belleza. Esa práctica política y el pensamiento de la experiencia que la sostiene muestran el deseo de muchas mujeres de salir y trascender, ya no sólo los predicados patriarcales sobre lo femenino, sino el paradigma de la victimización que colapsó enseguida mucho deseo femenino transformándolo en frustración al negar cualquier posible huida.⁶³⁴

Volviendo al cuerpo y la importancia de este como sede de la experiencia –y de la experiencia misma, como generadora de conocimiento– cabe señalar que este toma un protagonismo crucial en todos los campos artísticos, incluida la poesía. En el campo del arte, las mujeres dan un papel relevante al cuerpo femenino en instalaciones y *performances* reflexionando sobre experiencias como la maternidad y la menstruación. Y no es casualidad que la misma *performance*, considerada hoy el género artístico más importante del siglo XX, sea creación de una mujer, la artista Marina Abramović (1946). Mientras que otras, como Barbara Kruger (1945)⁶³⁵, por citar a algunas de mis favoritas, se sirven del cuerpo propio para mostrar ciertamente existía una tensión palpable entre las mujeres y la sociedad, pero que no eran las mujeres las responsables de la misma. Al contrario, era precisamente la sociedad misma la que ocasionaba a las mujeres y a sus cuerpos un problema.

⁶³⁴Nieves Muriel García, «A modo de introducción. Orígenes y final del patriarcado. Viejas tierras nos reciben con sospecha junto a la libertad y el deseo de las mujeres» en *Guía sobre Políticas de Igualdad de Género*, Granada, Sider, 2009.

⁶³⁵La obra de Barbara Kruger es interdisciplinar y sus trabajos son fácilmente reconocibles. Casi siempre fotografías en blanco, negro y rojo, con títulos en letras blancas sobre fondo rojo y tipografía Futura Bold Oblique. Imagen y textos, diseño y edición son herramientas a través de las cuáles esta artista increpa a quienes miran a cuestionar la sociedad de consumo y el lugar que en esta ocupa el cuerpo femenino. Sus obras en formatos de gigantografía han cubierto el formato de vallas publicitarias y aparecen siempre en espacios públicos cuestionando la dicotomía privado/público, calle/museo.

con eficacia simbólica la experiencia del mundo en el cuerpo femenino. En su obra *Your Body is a battleground* («Tu cuerpo es un campo de batalla»), Kruger muestra la inmersión de las mujeres en la sociedad capitalista, y cómo su imagen es usada como representación de un falso cambio de siglo que se empeña en no renunciar al patriarcado. En el año 1975, Carolee Schneemann (1939) se extrae un rollo de papiro con anotaciones de textos feministas del interior de su vulva para leer en voz alta el primer manifiesto sobre el sexismo en el mundo del arte⁶³⁶. Lo hace en una performance única que llamó *Interior Scroll* (1979)

Yoko Ono (1933), Gina Pane (1939-1990), Martha Rosler (1943), Martha Wilson (1947) la cubana Ana Mendieta (1948-1985), la española Fina Miralles (1950), Sanja Iveković (1949) son mujeres que han traído al arte el arte de las mujeres interpretando las medidas de la realidad desde una experiencia que es femenina, porque gusta de serlo. La segunda mitad del siglo XX ha acogido la actividad de grupos artísticos femeninos⁶³⁷ que irrumpen en la escena cultural del momento para señalar no sólo la misoginia en la cultura y el sexismo en la sociedad de masas⁶³⁸ sino la importancia del cuerpo femenino para decir la experiencia propia.

⁶³⁶En *Interior Scroll*, Carolee Schneemann se presentó cubierta con una sábana blanca y explicó al público que iba a leer un extracto de su libro *Cézanne she was a great painter*. Acto seguido se despojó de la sábana, se pintó el contorno del cuerpo y del rostro con grandes trazos de barro, se subió a una mesa y leyó el texto mientras posaba en una serie de posturas típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro en una mano. Al rato lo dejó caer y, lentamente, se extrajo un rollo de papel de su vulva del cual leyó algunas notas tomadas de textos feministas que ella misma había redactado para una obra anterior. Una de ellas, escrita para el filme *Kitch's last meal* (1973-1977) y en la que describe su encuentro con un cineasta estructuralista que lamentó que la obra de Schneemann estuviese repleta de cosas personales «persistencia de sentimientos, diario de indulgencias». Schneemann llevó a cabo esta acción por primera vez en una exposición de pinturas y performances destinada al público femenino y titulada «Women here and now». *Interior Scroll* ya recoge las indagaciones de esta artista en torno a la vulva como símbolo y su conexión con las formas serpenteantes y los atributos de las diosas en las culturas prepatriarcales.

⁶³⁷ En 1985, el grupo Guerrilla Girls, utilizando tácticas de guerrilla de la comunicación, denuncian la ausencia de las mujeres en el arte en la exposición titulada *An International Survey of Painting and Sculpture* en la cual, de los 169 artistas, sólo 13 eran mujeres. La denuncia se hacía extensible al resto de disciplinas y ámbitos artísticos y Las Guerrilla llevaron su activismo a Hollywood y a la industria del cine haciendo uso de la cultura popular, los estereotipos de género y la corrupción en el mundo del arte. Las activistas del grupo originario siempre llevaban máscara de gorila y, ocasionalmente, minifaldas y medias de red. A día de hoy, su identidad se desconoce, igual que el número de mujeres que formaban el grupo. Rápidamente, las estadounidenses tuvieron sus imitadoras en otros países como Francia e Inglaterra y México y aunque actualmente, las *Guerrilla Girls* no existen en su formato original, existen distintos grupos que se autoproclaman como sus sucesoras. Uno de ellos es teatral y viaja por todos los Estados Unidos para denunciar la carencia de papeles para las actrices tanto en el cine como en el teatro. Los otros dos son grupos de arte visual y también denuncian la marginación de las mujeres en el arte.

⁶³⁸ «El Arte Feminista es un movimiento eminentemente político, creado por mujeres artistas interesadas en participar activamente en el campo de la cultura de las siguientes maneras: Promoviendo el trabajo de las mujeres artistas, ya sea rescatando a las olvidadas o haciendo valer nuestros derechos como profesionales; haciendo valer en arte, las temáticas relacionadas con búsquedas feministas, así como también ejercer una crítica constante sobre los conceptos que han hecho que éste sea un mundo casi exclusivamente masculino; incidir ampliamente en lo social para modificar o sustituir la imagen sexista que en general se tiene de la mujer y que no corresponde a nuestros intereses actuales». Gladys Villegas Morales, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf>

En España, en el siglo XX las mujeres son protagonistas. Lo son en los llamados nuevos escenarios económicos, sociales y políticos que no siempre son nuevos para ellas; lo fueron en la II República y en el fin de la dictadura; en el movimiento feminista y el llamado feminismo de «la segunda ola». Lo son por su presencia en el ámbito universitario y porque son las promotoras de una revolución simbólica que puso en el centro la trascendencia de la palabra y el cuerpo femenino mostrando las posibilidades de una trascendencia otra.

Sacar el cuerpo femenino del centro de los debates masculinos para convertirlo en protagonista de un universo propio y común desde el que volver a pensar la experiencia de las mujeres es uno de los legados más preciosos que nos ha dejado el siglo XX. En esta urdimbre se tejen las distintas tramas artísticas, literarias, entre ellas, la de la poesía. A lo largo de siglo XX, en España, las poetisas inician búsquedas originales para nombrar la experiencia cíclica y dispar del cuerpo femenino trayendo al discurso poético, al mundo, el más de una diferencia evidente y civilizadora: el cuerpo femenino es cíclico y cambiante, evidencia que está más allá de cualquier acusación de esencialismo, que cuestiona la linealidad del tiempo, la organización social, los ritmos de trabajo capitalistas, en definitiva, el tiempo de las mujeres es otro tiempo que ellas traen en sus obras y poemas y que las poetisas nos lanzan como un significante abierto para volver a pensar.

«No le veo la gracia ni el misterio
a ser funcionaria de un ministerio.»⁶³⁹
Vainica doble

2.2 «¿Sí? ¿No? Esa no soy yo.»⁶⁴⁰ La historia cantada por las mujeres.

Dejo por un momento a las poetisas, aunque nunca del todo, pues bien merecen un apartado un lugar en este trabajo, la obra de algunas cantantes y compositoras que se sumaron con sus canciones, música y poesía de nuevo unidas, a la acción de traer la libertad femenina.

La década de los setenta y los ochenta nos ha dejado un hilo de películas y series escritas, interpretadas y dirigidas por dramaturgas y guionistas como Ana Diosdado (1938-2015) –pienso entre otras en *Anillos de oro*– pusieron patas arriba la cultura. Igual que hizo el cine tras los ojos de realizadoras como Josefina Molina Reig (1936) o Pilar Miró (1940-1997) en películas como *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980); *Hablamos esta noche* (1982) o *El pájaro de la felicidad* (1993). Pienso en las series escritas por esta directora, *Mónica a medianoche* (1973) *Los libros* (1977) *Yo canto* (1977) Pienso en Cecilia Bartolomé (1943) y en *Margarita y el lobo* (1969) o en *¡Vámonos, Bárbara!* (1978). Lo enseñan también las fotografías de Colita (1940), de Ouka leele (1957) o de Patricia Gadea (1960-2006).

Todas estas creadoras traen al final del franquismo y la llamada transición, un movimiento que interesa: el del final del Patriarcado y la libertad femenina. Un final, el del Patriarcado, que se nota no sólo el cine, sino también en las letras de las canciones y en los video-clips⁶⁴¹ –nuevo género filmico de enorme potencia epistémica. A finales de los setenta, el video-clip es una mediación visual importante que muchas veces ilustra al pie de la letra las razones cantadas por las mujeres. En ellos, las letras son representadas por las propias autoras, cantantes, compositoras y cantautoras como Mari Trini (1947-2009), María del Mar Bonet

⁶³⁹Vainica doble, *Contracorriente*, (Hispavox, 1976)

⁶⁴⁰ «Esa no soy yo», canción del disco de Mari Trini, *Escúchame* (Hispanavox, 1971).

⁶⁴¹Un videoclip es un cortometraje en el que se registra, generalmente con fines promocionales, una única canción o pieza musical. En el año 1975 se realiza el primer videoclip con tecnología vídeo. Es el vídeo titulado "Bohemian rhapsody" del grupo Queen, dirigido por Bruce Gowers. Con anterioridad a la aparición de este método de grabación se habían realizado cortometrajes musicales en formato cine, con algunas canciones de Bob Dylan o The Beatles, que también fueron difundidas por la televisión. El videoclip se crea principalmente para su difusión en televisión y a través de portales en internet, ofreciendo una representación o interpretación visual de una canción. Según algunos autores se trata del formato audiovisual más consumido por la juventud global.

(1947), Cecilia (1948-1976), Ana Belén (1951), Luz Casal (1958) o Viki Larraz (1962) que muestran la falta de crédito en el sistema social y un deseo femenino de trascendencia que rompe y cuestiona los límites de lo establecido⁶⁴².

En 1970, con su disco *Amores*, Mari Trini se da a conocer y obtiene su reconocimiento como compositora aunque es con su siguiente trabajo, *Escúchame* (1971) con el que se confirma como una de las cantautoras originales. Para Gloria Fuertes, «Mari Trini es sobre todo poeta»⁶⁴³.

Canciones como «Yo confieso» o «Yo no soy esa» trajeron consigo el cuestionamiento y la apuesta de la libertad femenina para ser más allá de las expectativas que el sistema social tiene previstas para las mujeres. El título «Yo no soy esa» recuerda inevitablemente al «Yo soy esa», clásico en el género musical de la copla. Si la letra del trío Quintero, León y Quiroga recrea la experiencia amorosa de una mujer prostituida por un hombre, la experiencia femenina que recrea el «Yo no soy esa» de Mari Trini es la de la afirmación de esa «preferencia negativa»⁶⁴⁴ que abre a otras vías de trascendencia:

«Yo no soy esa
que tú te imaginas
una señorita
tranquila y sencilla
que un día abandonas
y siempre perdona.

Esa niña, ¿sí?, ¿no?,
esa no soy yo.

Yo no soy esa
que tú te creías
la paloma blanca
que te baila el agua
que ríe por nada
diciendo sí a todo.
Esa niña ¿sí? ¿no?
esa no soy yo.

(...)

⁶⁴²Sobre el deseo de trascendencia femenina en cantantes más jóvenes, véase: Nieves Muriel, *Poetas con micrófono, poesía sin aureola. Sobre rimas y recetas. Una lectura de Lujo ibérico de María Rodríguez, la Mala*, «Pandora. Mujeres y Literatura», n° 3 Granada, Diputación de Granada, 2003, 45.

⁶⁴³Jorge Cascante, *El libro de Gloria Fuertes, Op.cit.*, 78

⁶⁴⁴El entrecomillado es nuestro.

Si en verdad me quieres,
 yo ya no soy esa
 que se acobardaba
 frente a una borrasca.
 Luchando entre olas
 encuentro la playa.
 Esa niña, ¿sí? ¿no?
 esa no soy yo.»

En 1986, María Isabel Quiñones (1954), más conocida como Martirio, nombre con el parodia el sufrimiento femenino de la Copla –género musical, cuyas principales letras están escritas por hombres– lanza su primer disco en solitario, «Separada sin paga», en el que propone una fusión de la copla con los ritmos pop-rock dando un fruto audaz que no ha pasado de moda.

Temas radicales como «Estoy mala» o «Sevillana de los bloques», en la que lanza la popular frase «arreglá pero informal»⁶⁴⁵, se mantienen frescos mostrando la insatisfacción femenina y la seña del final del patriarcado. Cantantes y compositoras hacen simbólico, desplazan los límites de lo decible, cuestionan los significados comunes para lo femenino lanzándose a la búsqueda de otros pasajes para decir la experiencia propia y personal mostrándonos pasajes inauditos. Pienso entre muchas en canciones cómo «La funcionaria» de *Vainica doble* o en su versión más punk, «La funcionaria asesina» de Alaska.

El grupo Vainica doble⁶⁴⁶ estuvo formado por Gloria van Aerssen (1932-2015) y Carmen Santonja (1934-2000) y sus discos, especialmente *Heliotropo* (1973) o *El tigre del Guadarrama* (1981), además de marcar un hito en el pop independiente, traen letras que simbolizan una experiencia femenina otra. Experiencia inspirada en la libertad relacional y que trae un deseo de escritura que simboliza otras búsquedas de ser mujer. En «La funcionaria»⁶⁴⁷, las *Vainica doble* cuestionan el doble juego y la insatisfacción que produce la nueva jornada laboral y los nuevos roles para las mujeres. Roles en los cuales la protagonista de esta canción tampoco encuentra la plenitud poniéndonos bajo sospecha pues quizá esos roles y la nueva jornada laboral, pensada por hombres, no tiene nada que ver con un deseo propio:

⁶⁴⁵Martirio, *Separada sin paga* (Nuevos Medios, 1986)

⁶⁴⁶ Este dúo femenino de música pop estuvo formado por Gloria van Aerssen (1932-2015) y Carmen Santonja (1934-2000) en activo de forma irregular entre 1971 y 2000, hoy considerado una de las influencias más notables del pop independiente español. La discografía del grupo: *Vainica Doble* (1971); *Heliotropo* (1973); *Contracorriente* (1976); *El eslabón perdido* (1980); *El tigre del Guadarrama* (1981); *Taquicardia* (1984); *1970* (1991); *Carbono 14* (1997); *Coser y cantar* (1997); *Mis labores* (1999); *En familia* (2000)

⁶⁴⁷Vainica Doble, *Contracorriente* (Hispanvox, 1976)

«Los papeles se amontonan en mi mesa de trabajo/ harta estoy de partirme los cuernos contra folios y legajos./ Voy a mandarlo todo al infierno no quiero currar a destajo/ si he de pasar así otro invierno voy a acabar como un badajo.»

Aunque en la desesperación, se nombra la otra salida para lo femenino –quiero decir la salida tradicional del franquismo nombrada aquí como «corte y confección»– pienso que con «La funcionaria» las *Vainica* nos están señalando un pasaje que interesa pues ni en la oficina ni en el hogar está el deseo femenino. Las mujeres anhelan otros lugares, otros espacios para ser y decir su deseo conscientes de estar cumpliendo un deseo que no es propio: «Yo no se por qué hice esta oposición./ en vez de estudiar corte y confección./ No le veo la gracia ni el misterio /a ser funcionaria de un ministerio.»

Pienso que en esta letra, como en muchas otras composiciones, las *Vainica* traen una experiencia que pone en juego un deseo propio y femenino, que a veces pareciera estar fuera del mundo pero está en este. Ellas lo traen junto a sentidos de irreductibilidad femenina que interesan pues permiten la escapada de los significados cerrados y de lo que que el sistema tiene previsto para las mujeres:

«Yo quisiera ser un vegetal, del jardín de un cementerio/ o simple mineral./ O también araña de cristal de un palacio estilo imperio /o talla medieval de algún monasterio. Yo no se por qué hice esta oposición./ en vez de estudiar corte y confección./ No le veo la gracia ni el misterio /a ser funcionaria de un ministerio.»

Lo de «hacerse funcionaria»⁶⁴⁸ tuvo que estar de moda. Otra cantante, autora versátil y polifacética, María Olvido Gara Jova (1963), más conocida como Alaska, reflexiona sobre dicha posibilidad y sus consecuencias llevando a extremos impensables la condición femenina que tampoco se haya en dicha profesión. En «La funcionaria asesina»⁶⁴⁹ –canción que Alaska editó con el grupo *Alaska y Dinarama* (1983-1989)– la protagonista lleva a cabo una acción que desborda lo pensado para lo femenino: La protagonista es una mujer infiel, que no sólo engaña a su marido, sino que engaña al Estado y las fuerzas represoras policiales. Pero la infidelidad, adquiere ciertos matices: La funcionaria asesina no tiene amante –no se trata de la experiencia

⁶⁴⁸El entrecomillado es nuestro.

⁶⁴⁹Alaska y Dinarama, *No es pecado*, (Hispavox, 1986)

femenina de tener marido y amante y encontrar un pasaje, como canta Cecilia (1948-1976) en el año 1972 para escándalo de muchos y de algunas: «Dama, dama, de alta cuna /, de baja cama. Señora de su señor./ amante de un vividor./ Dama, dama, que hace/ lo que le viene en gana./ Esposa de su señor./ Mujer por un vividor.»⁶⁵⁰ «La funcionaria asesina» nos plantea una infidelidad en el orden de la simulación: Aparentar ser una señora de su hogar y buena esposa, también una trabajadora diligente para el sistema, aunque la protagonista dedica las noches a vengarse de ese sistema social que sólo le ha dado tristes posibilidades de trascendencia: antes esposa y ahora, funcionaria. trabajadora en la cadena de montaje.

Todo es tan aburrido, que nuestra protagonista prefiere recorrer la ciudad con su sierra eléctrica y vengarse de un sistema social que no ha contado con ella. ¿Acaso, estaba Alaska en estado SCUM?, como señaló Valerie Solanas en una entrevista acerca de su *Mainifiesto SCUM*⁶⁵¹ (1968) para referirse a «un estado de espíritu». La venganza y la violencia asumidas escandalizaron y gustaron por igual:

«(...)

Me casaron, me obligaron a estudiar,
y yo obedecía, me sometía.
Mi marido era un déspota feroz,
lo quité de en medio, qué remedio.
Mi vocación se reveló, me fascinó la sangre,
maté al siguiente con un alambre.

De noche soy otra mujer,
voy armada de cabeza a los pies,
soy la funcionaria asesina.
Ya no me aburro jamás,
siempre encuentro gente con quien jugar,
soy la funcionaria asesina,
buscada por la policía,
y he degollado a más de cien,
yo con mi sierra sé qué hacer.»

⁶⁵⁰Cecilia, *Cecilia*, (1972, CBS) Pienso en otros temas cómo «Me quedaré soltera», «Un ramito de violetas» o «Amor de medianoche», con el que representa a España tras negociar transformar la letra de la canción original de escrita queda en segunda posición en el Festiva de la Canción OTI (1975): «yo no quiero ser tu sombra en un rincón/ la muñeca que no tiene opinión» (...) «quiero ser mía y nada más, quiero dejar lo que me has dado/ y no mirar atrás (...)»

⁶⁵¹Véase la interesante edición comentada por Luisa Muraro, María Milagros Rivera Garretas, Nuria Fraile, Diego Luis San Román, Mafalda y Atena en Valerie Solanas, *Manifiesto SCUM. Edición comentada*, Barcelona, Herstory, 2009, 11.

(...)

Y los disuelvo con lejía,
los mato a sangre fría,
y los entierro enseguida.»

La letra y la presentación en directo del disco *No es pecado* y de esta canción en el programa musical de la periodista Paloma Chamorro (1949-2017), *La edad de oro*⁶⁵², generó una de las broncas públicas más graves de los años ochenta con la denuncia para el programa por parte del obispado de Madrid a causa de la puesta en escena de la actuación de Alaska.

Otro estilo, otra poética y todavía como componente de la banda Alex y Christina, recuerdo la impronta que en el año 1984 tuvo en mí y en mis hermanas el video-clip de la canción «El souvenir» en el que una jovencísima Christina Rosenvinge (1964) limpia y soporta a un marido gruñón y sucio dentro de una caravana hasta que decide abandonar el hogar, no sin antes destrozarlo. Dirigida a un oyente masculino, la canción de Christina Rosenvinge es una llamada al cambio; es otra simbolización del final del patriarcado. Esta cantautora ha recreado en todos sus discos las relaciones entre mujeres con toda la complejidad y belleza de las mismas. Lo enseña en canciones como «Tú por mí», «Alicia», «Días grandes de Teresa» o «Tok tok» que hoy son coreadas por todo el mundo de habla española. En «Tú por mí» escuchamos:

«Hace tiempo tuve una amiga
a la que quería de verdad.
Una princesa que andaba a dos pasos
de sus zapatos de cristal

Compartíamos una casa
al otro lado de la ciudad
Le hicimos un sitio a mi mala suerte
y a sus pocas ganas de acertar.

Tú por mí, yo por ti.
Iremos juntas donde haya que ir.
Tú por mí, yo por ti.
Iremos juntas sólo por ir.»⁶⁵³

(...)

⁶⁵²Disponible en: http://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2017-01-30/paloma-chamorro-muere_1323588/

⁶⁵³Christina Rosenvinge, *Que me parta un rayo*, (Warner Music, 1992)

La importancia de las amistades femeninas, el deseo de sociedad femenina en un mundo inhóspito y la importancia de dichas relaciones como medida de libertad son algunos de los sentidos que traen esta letra. Para esta poeta y compositora reflexionar sobre las relaciones entre mujeres ha sido siempre una cuestión «personal y política», hecha desde la toma de conciencia del feminismo del que habla con soltura y conocimiento.

A lo largo de su larga carrera, Christina Rosenvinge ha buscado significar la libertad femenina mostrando ese simbólico de relaciones y experiencias, pero también ha tenido la valentía de traer a lo decible, y por tanto a lo pensable, otras experiencias difíciles, eclipsadas y mal nombradas cuando se citan en las noticias. Me refiero a la cuestión del abuso sexual y la violación de tantos hombres sobre niñas y mujeres. En este sentido, pienso que la poética de Christina Rosenvinge es también una poética del desgarramiento que nos señala el desorden de sentido al que niñas y mujeres quedan expuestas en el sistema social. Canciones como «Canción secreta»⁶⁵⁴ o «Tu sombra»⁶⁵⁵ traen la terrible experiencia femenina vigente en nuestros días de esa violencia de tantos hombres hacia las mujeres y del abuso incestuoso hacia las hijas cuando son niñas.

«Canción secreta» es, en sus palabras, una canción que le costó editar y entre los muchos motivos que desconozco, pienso que dicha dificultad puede estar también vinculada al hecho de que la relación con lo negativo no es fácil. No es fácil decir lo negativo, traerlo, más cuando este debe ser guardado, escondido, secreto cargado de culpa como manifiestan muchísimas mujeres y niñas, niños y hombres que han sufrido abuso sexual durante la infancia.

En la propia canción, la poeta reflexiona sobre lo sencillo que sería escribir sobre algo trivial –recordándome, en mi experiencia de lectura, a muchas poetas de la generación del 50 que hacen esta misma reflexión. Qué fácil sería escribir sobre algo bonito que todo el mundo tararee con gusto y que suene en las radios a todas horas, algo que por supuesto no sucedió con «Canción secreta». Así reza el estribillo:

«Esta canción quiere hablar de amor,
sonar en la radio, en la televisión.

⁶⁵⁴Tema que circuló por Internet y que, luego, fue editado en un pequeño mini disco.

⁶⁵⁵Christina Rosenvinge, *La joven Dolores* (Warner Music, 2011)

Tener estribillo que guste a rabiar
en los festivales al lado del mar.

Lo siento por todos, lo siento por mí.
Canto lo que nadie quiere oír....»

«Canción secreta» desplaza los límites de lo decible, abre un campo en lo simbólico, trae al horizonte general de la política, la política de las mujeres. Esa política primera que nada tiene que ver con las leyes, sino con las relaciones; que desvela la política sexual del patriarcado, su desprecio a la obra de la madre que son las criaturas. Así empieza esta canción:

«Esta canción no quiere existir.
No quiere que diga lo que hay que decir.
La boca cerrada se cierra el cajón,
se cierra la puerta de la habitación.

Las luces se apagan vuelve el terror
La niña se esconde bajo el edredón
¿A quien llamar, qué puede hacer?
Le toca el que le tiene que defender.
(...)

«Canto lo que nadie quiere oír....», entre el inicio y el fin de la canción, la biografía de una niña abusada sexualmente por un hombre adulto. En un mundo que niega lo materno, el abuso a la infancia nos deja expuestas ante algo que hiere profundamente, algo que nos repugna. Como ha señalado, la artista mexicana Patrizia Meza⁶⁵⁶ que en su obra simboliza el abuso sexual a la infancia ante la falta de competencia de «los entes sociales y políticos para solucionar el problema del abuso sexual infantil. Las leyes no bastan, tampoco los derechos que no cubrirán jamás nuestros deseos ni protegerán nuestra libertad».

La estrofa que sigue recoge la negación de lo materno en el sistema social, ese vacío de la maternidad sobre el que algunas teóricas feministas han reflexionado poniendo luz en la sombra de una experiencia femenina que no siempre se vive con placer:

«Madre no sabe, no quiere saber.
Abriga a los niños, les da de comer.

⁶⁵⁶Patrizia Meza ha dedicado su tesis al análisis de la pederastia en el mundo del arte masculino y parte de su obra a reflexionar sobre el «secreto» del abuso a la infancia.

Pone la mesa, plancha el mantel,
cuchillo de plata, la carne sin piel.»

«Canción secreta» va trayendo lo indecible mientras nos conduce por diferentes espacios de la casa familiar, de esa casa sobre la que la dibujante de cómic Pat Carra⁶⁵⁷ realizó una viñeta que me hizo sonreír de medio lado hace unos años. En ella, Pat Carra dibuja a dos chicas mientras que una de ellas le explica a la otra los espacios donde los hombres llevan a cabo sus abusos y violencia. Una lectora ingenua pensaría en un callejón oscuro o en un aparcamiento. La personaje de Pat Carra le señala a la otra que tenga cuidado en la cocina, el cuarto de baño, la sala de estar, el dormitorio... la casa familiar, espacio de lo privado, refugio de lo burgués, es la zona de actuación del alto porcentaje de violencia sexual a la infancia de más hombres que mujeres.

Así, igual que Pat Carra, Christina Rosenvinge recorre la casa desde el dormitorio al patio para señalarnos dónde se esconde el secreto:

«El secreto se entierra en el jardín
Y echa raíces junto el jazmín.
La niña ha crecido es una mujer
y aunque no olvida, no va a remover.

Aquí está el secreto, aún sin lavar,
vuelve a hacer daño y vuelve a ensuciar
A los que la quieren y le hacen feliz,
como hace poco a ti.»

Pienso que «Canción secreta» es una canción audaz y valiente que no sólo aborda la intimidad de una adulta víctima de abuso sexual en la infancia adentrándonos en su memoria, sino que va más allá. El silencio roto en «Canción secreta» es un «testigo mudo»⁶⁵⁸ y potencial a la espera de oídos que sepan escuchar y repetir lo que cuenta.

Ha escrito la filósofa Simone Weil que «el conflicto desaparece cuando una experiencia simbólica nos hace ahondar en su comprensión y nos proporciona una comprensión interna intuitivamente sentida»⁶⁵⁹. «Canción secreta» termina así:

⁶⁵⁷Pat Carra, *La bella durmiente hace el turno de noche*, trad. de Agnès González Dalmau, Madrid, Sabina, 2011.

⁶⁵⁸Sobre la figura del «testigo mudo» véase: Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991)

⁶⁵⁹Véase: Simone Weil, *Cuadernos*, trad. de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001.

«Aunque te duele no guardas rencor.
Aunque hubo sangre también hubo amor.
Dentro de mí, donde quiera que esté,
un beso a esa niña que no pudo crecer.»

Pienso que el valor de esta canción está en devolvernos unidas la experiencia femenina del abuso infantil junto a esa comprensión –¿interna, nueva?– casi esperanzadora. De nuevo, la acción de un movimiento femenino que deshace otro nudo y nos lo canta liberando parte de la experiencia de las mujeres. Paso a continuación a reflexionar sobre uno de sus últimos trabajos que esta cantautora ha dedicado por completo a los mitos femeninos inscribiéndose, de este modo, en una tradición poética que recogeré más adelante.

«Mi dequeña odisea
¿no tendrá quien la lea?»⁶⁶⁰
Christina Rosenvinge

2.2.1 Razones y canciones. Mito y grafía en *La joven dolores de Christina Rosenvinge*.

Ha escrito Luisa Muraro que la experiencia femenina de la libertad se traduce en la escritura de muchas mujeres como biografía e historia. Biografía, no en el sentido de contar la vida, sino de hacer de la experiencia en primera persona una apuesta política que nombre otra experiencia del mundo. Experiencia que desplaza con ese movimiento otro la experiencia normativa. Historia, pero no en el sentido académico, sino en un sentido que deshace los caminos de la engañosa y mal llamada «historia universal» pues busca en las huellas y en los textos dejados por las mujeres del pasado y en la propia historia, el pasaje para significar algo aquí y ahora.

Son estos los sentidos de biografía e historia que sirven para escuchar la obra poético musical de Christina Rosenvinge. Hija de madre y padre daneses, abro ahora un inciso para detenerme en uno de los discos de su obra poético-musical, que no pasa desapercibida a la luz de la crítica feminista y el pensamiento de la experiencia de los que ella habla con soltura.

Nacida en Madrid, de madre y padre daneses Christina Rosenvinge me explicó en una entrevista⁶⁶¹ privada que nunca pudo aprender la lengua familiar, aunque a cambio supo encontrar en la lengua que la acogía el «amor por la lengua y el misterio por las palabras». La cantante aprendió el español bebiendo de la gramática incorrecta de su madre y la soltura y el casticismo de una señora de Jaén que la cuidó de niña. De esta primera experiencia lingüística, experiencia determinante, surgen en ella un gusto y un amor por las palabras y la escritura que comparte todavía con su hermana, la también poeta y crítica literaria Teresa Rosenvinge⁶⁶².

Pasada la primera etapa y ya como líder de todas sus bandas y compositora de todas sus

⁶⁶⁰Christina Rosenvinge, «Mi vida bajo el agua» en *La joven dolores* (Warner Music, 2011)

⁶⁶¹ El 27 de diciembre de 2010 Christina Rosenvinge presentaba en Melilla su último trabajo. En una entrevista personal, pude corroborar algunas cuestiones en torno a la escritura de esta poeta y compositora que ya había señalado en otros trabajos. Sobre su escritura en inglés, me señaló que a pesar de hablar y escribir esta lengua correctamente decidió abandonar la estructura clásica empleada en su poética en español –inicio, nudo y desenlace– para investigar un uso de la lengua fragmentaria y, en muchos casos, desde el encadenamiento de imágenes.

⁶⁶²Véase: Teresa Rosenvinge en Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas...*, *Op.cit.*, 23-29.

creaciones, Christina Rosenvinge crea en el año 2006 su propio sello «Soster records» —«Soster», quiere decir hermana en danés— para poder, según me explicó publicar su trabajo «con total libertad» trayendo en sus letras un simbólico femenino personal e inconfundible.

En el año 2011, después de una larga andadura, la compositora y poeta edita un trabajo titulado *La joven dolores* con el que esta autora se une a la acción de uno de los movimientos que la poesía del siglo XX enseña y que llamo «Mirar atrás». Valga este apunte sobre *La joven dolores* como anticipo a la acción emprendida por muchas poetas del siglo XX de volver la vista atrás para atender y redimir los mitos femeninos patriarcales.

Dar voz a esos mitos, redimirlos, liberarlos, forma parte de esa apuesta política femenina a la que dedicaré especial atención en siguientes apartados y que nos devuelve parte de la experiencia femenina ocultada; parte de la experiencia femenina indecible.

A lo largo de su trayectoria poética y musical es fácil reconocer en las letras de Christina Rosenvinge el imaginario femenino clásico que evoca en muchas canciones a través de nuevas heroínas: sus «Julietas sin corona»⁶⁶³, sus «Evas» nombradas de manera recurrente entre la gracia y la irreverencia junto al desorden femenino que esta poeta y cantante también reconoce y simboliza con sus muchachas perdidas en la nieve, sentadas junto a la ventana o congeladas en el río. Desorden femenino que es consecuencia del sistema social patriarcal en el que mujeres y niñas, en el que el deseo femenino, no tienen cabida.

Pero ha sido con este trabajo, *La joven dolores*, cuando Christina Rosenvinge pone el broche definitivo a su revisión hasta entonces intermitente de los mitos femeninos. Así, como ya he señalado, se inscribe en una larga genealogía de poetas y creadoras que, como mostraré más adelante con mayor profundidad, han buscado en los mitos femeninos patriarcales, movidas como esta cantante entre la sospecha y el deseo de encontrar otras posibilidades y coordinadas para decir y vivir la experiencia de lo femenino.

Cabe señalar que *La joven Dolores* es el nombre de un barco que llevaba a una isla. Y de las islas, ya se sabe, hay que cuidarse si una no quiere quedar aislada. Destino que por cierto nos aguarda a todas las criaturas, como dejó advertido la poeta Ernestina de Champourcín: «Serás isla algún día/ aunque tú no lo quieras»⁶⁶⁴.

⁶⁶³ Christina Rosenvinge, «German heart» en *Foreign Land*, (Soster Records, 1997)

⁶⁶⁴ Ernestina de Champourcín, *Huyeron todas las islas*, Málaga, Ed. Caballo griego para la poesía, 1988, 45.

La joven Dolores es el nombre de un barco y después de haber llamado a su anterior trabajo *Continental 62* –que es el nombre del vuelo de un avión en el que se desplazó por los aires con frecuencia– no es casualidad que la cantautora escoja un barco y el mar para este nuevo viaje. Mucho se ha escrito acerca del agua como símbolo de transformación ontológica, de origen y medio para el renacimiento. El mar es también el símbolo potencial de un nuevo imaginario pensado por mujeres que, entre otras, Hélène Cixous supo poner en preciosas palabras teóricas.

La joven Dolores es un viaje por las aguas oscuras de los imaginarios femeninos del patriarcado; es un viaje, una aventura, una odisea cantada por una mujer que lanza y trae sentidos y razones libres para dismantelar el miedo a lo femenino, para poner voz a la experiencia de mitos y mujeres veladas con dicho miedo.

En este sentido, al igual que otras poetisas anteriores y coetáneas suyas, los primeros mitos escogidos por Christina Rosenvinge son Eva y la mujer de Lot. En la canción «Eva enamorada», la cantautora nos presenta de nuevo a Eva, como ha hecho otras veces, pero ahora no se trata tan sólo de nombrarla sino de recrear su historia. La Eva de «Eva enamorada» no es una metonimia del desorden simbólico, sino una mujer de carne y hueso que no cuenta la historia de la caída, sino otra historia: la historia de Eva y Adán.

«Eva enamorada» recrea el primer encuentro de la pareja humana mujer y hombre junto al primer encuentro sexual de una mujer con un amante: «No hay divinas señales/ sólo dos animales posturas anormales/ para deshacer.» A partir de aquí, lo que canta y cuenta esta «Eva enamorada» pienso que forma parte de la experiencia femenina –experiencia emocional– que queda recogida de forma magistral entre dos variables reconocibles por muchas mujeres y un posible pasaje entre ambas. El miedo a enamorarse y el miedo a la carencia del amor que llevaría al sentimiento de pérdida y abandono:

«Acabamos de hacerlo/ ya temo perderlo/ no quiero quererlo/ se abraza
a mí/ Y parece que duerme/ ya puedo romperme/ no tendrás que
quererme, dice/ yo te querré a ti».

Pero el encuentro amoroso no es sólo físico y en la experiencia femenina que esta canción recrea señala un nudo y también la diferencia. Hombres y mujeres no aman igual y en

sus intercambios no ponen lo mismo en juego⁶⁶⁵. La experiencia de la entrega amorosa se recrea con belleza, se reconoce que los cuerpos son casas de la memoria en la que «los enredos las venas/ los tendones cadenas que atan la pena/ de lo que no es». Y el amor, es un accidente del alma que sirve para traer la experiencia personal junto a la historia de la pareja primera:

(...)

«con la piel bendecida
él dice -mi vida
es pequeña la herida
casi no se ve
el árbol florece
otra manzana crece
ya sé lo que parece
pero no lo es.»

«Ni comen ni beben/ aún no se atreven ¿No saben que tienen ya su cacho de Edén?/
¿Qué es lo que temen?/ Una gota de semen/ hará que se quemem siglos de fe». El amor es un lugar común en la poética de esta cantautora. «Love is a big white hole», canta en *Continental* 62 (1999) y en muchas canciones en las que recrea el imaginario amoroso corriente para señalar cómo las mujeres se ven arrojadas a él reproduciendo contradicciones tan clásicas como la de la escisión mujer/ esposa que ya expresaron con amargura, entre otras, las poetas del XIX.

La canción «Desierto»recrea la experiencia de la mujer de Lot, conocida y culpable como otras, silenciada y sin nombre en la cultura, que ahora toma la palabra para contarnos «*por qué miraba hacia atrás*». Dar voz a Edith, ese es su nombre, es algo que han hecho muchas poetas como mostraré más adelante, desde una disparidad de significados y experiencias que ha puesto voz y sentido a la acción de Edith.

Aquí, la cantautora hace un quiebro y nos devuelve al desconcierto de la lectura clásica. La mujer del poema dice no saber por qué miraba hacia atrás: «Aún no sé con exactitud/ por qué miraba hacia atrás./ En el cielo sentí una luz, pudo la curiosidad.»Pienso que la experiencia femenina que se canta en «Desierto»es la de la culpa, a la que Christina Rosenvinge da otro sentido y sensibilidad trayendo una interpretación libre de la misma. Pero además con esta canción Rosenvinge vuelve a ponernos sobre una pista de lo indecible, vuelve a tener la valentía

⁶⁶⁵Sobre esta cuestión, véase: Isabel Escudero, *Problemas de género*, en «Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la cultura» 30, 1988, 13-22.

de cantar y contar el pecado más feo –ese que atenta contra la obra de las madres y que es el abuso por parte de los padres de las hijas. Este detalle que suele pasar desapercibido en las hermenéuticas que se hacen de los textos masoréticos y del Antiguo testamento, Christina Rosenvinge lo nombra, lo señala, lo simboliza. Es el lado más «justo y cruel»de Lot, el del padre incestuoso al que nunca nadie juzga: La canción sigue:

«Y perdón por la ingratitud,
por desobedecer.
Es que me falta esa virtud
cerrar los ojos, correr.

Ahora pienso en ti
pienso en él.
Eres tan justo, eres tan cruel.
Soy la culpable
soy la que es infiel,
no siento el alma
siento la piel.»

«No siento el alma/ siento la piel», porque alma y piel son lo mismo. En esta canción, la historia bíblica y la experiencia personal se cruzan, los escenarios nos confunden por gracias del ensueño de la poesía y el juego abierto por la primera persona:

«Y al despertar/ el viento vuelve a soplar./ Me arrastra muy lejos de ti/ a la noche en que me perdí»(...) «Ahora pienso en él/ pienso en mí/ arrodillados en nuestro jardín./ Bajo la luna perversa de abril/ curando el cuerpo/ volviéndolo a herir».

Pienso que en «Desierto»también se recrea la experiencia dolorosa de amor al vínculo y la pena ante una relación que no se abre –que no trasciende– y en la que se continúa.

En la canción *Mi vida bajo el agua* Christina Rosenvinge se lanza a resignificar el mito de las sirenas. Estas mujeres representadas en el imaginario bajo diferentes simbologías a lo largo de la historia y cuyas delicadas voces atrajeron la desgracia de los marineros en la *Odisea* de Homero.

En su función de «psicopompo»⁶⁶⁶, las sirenas han sido mitad mujer y mitad pájaro acompañando a las almas en su viaje al más allá. Como mujeres pez, junto a las aguas las hemos visto en cuentos y leyendas y a partir de la modernidad, con especial ahínco en el siglo XIX, las sirenas serán simbolizadas como *femmes fatales* por pintores y poetas que nos las devuelven bajo una mirada letal y mortífera, al lado de la cual el imaginario griego resulta un cuento para adolescentes.

En la canción de Christina Rosenvinge, una sirena nos canta su «*pequeña odisea*» desde el momento presente para explicarnos su vida pasada de mujer común, en desorden simbólico movida por una historia de amor que poco tiene de trascendente. «Mi vida bajo el agua» recrea la experiencia femenina del desgarró⁶⁶⁷ amoroso y el abandono antes de la feliz metamorfosis de esa mujer en sirena. A punto de morir ahogada por amor, la mujer consigue sobrevivir:

«A uno le quise / él me quiso a mí / hicimos un niño precioso rubí /
enloquecí por salvar ese amor/ pero el barco hacía aguas / el barco se
hundió./ Creí que moría en la profundidad/ mas, ¡oh, qué sorpresa! /
aprendí a bucear».

Inaugurada así, la posibilidad del nuevo nacimiento, la mujer nueva, renovada bajo el agua, renacida, aprende a respirar y regresa a la vida con más potencia para permanecer cerca de sí y su deseo. Pienso que en «Mi vida bajo el agua», sirenas y mujeres quedan liberadas: Las primeras del fatalismo mortal del imaginario patriarcal y misógino; las segundas, de la pérdida femenina de sustancia a la que conllevan muchas historias del mal llamado amor. Hay en la poética de Christina Rosenvinge lo que ella misma ha denominado un interés por el «desgarro femenino» y que ella identifica, a su vez, en poetas como Alejandra Pizarnik, Djuna Barnes, Anne Sexton, Dorothy Parker o Margaret Atwood a las que admira y nunca ha dejado de leer.

En «Canción del Eco», Christina Rosenvinge recrea la experiencia de esa ninfa audaz que fue Eco aquí, ya «condenada por los dioses (...) y el corazón mudo sólo puede repetir/ las últimas sílabas que acaba de oír.» Enamorada de Narciso, Eco, aunque ha perdido la voz intenta

⁶⁶⁶El entrecomillado es nuestro. Sobre esta función en algunos símbolos y en las sirenas, véase: Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2000.

⁶⁶⁷ Christina Rosenvinge se refiere con «desgarro femenino» a «algo» que las obras producidas por mujeres reproducen y esto se nota «más en poesía que en ninguna otra cosa». Para ella: «la condición (poética) femenina, que es una condición en sí misma, distinta a la masculina» ha mostrado siempre este desgarró. (Entrevista a Christina Rosenvinge, 27 de diciembre de 2010.

comunicarse con su amado. «Un claro del bosque se abre para los dos» en el que la cantautora nos presenta a quienes protagonizan esta historia:

«Narciso es soberbio,
¡Por dios, qué guapo es!
Las ninfas se ofrecen
ante su desinterés.

Pasea en el bosque
su melancolía
nada es suficiente,
su alma esta vacía.

Eco de lejos le espía y
suspira: ¡Amor!
Como confesarlo
sin su propia voz.»

La canción acompañada de un sencillo y bello arpegio musical nos señala también la cuestión amorosa junto a una reflexión sobre la identidad en una civilización egocéntrica y deshumanizada. Eco muere de pena y Narciso es castigado por su crueldad y muere «ahogado en sí mismo, se convierte en flor».

¿Soy sólo tu espejo o me ves a mí? pregunta Eco al final de la canción. De nuevo, preguntas lanzadas con gracia, de nuevo el pasaje entre biografía e historia. El cambio en el arreglo musical sugiere que cambia la voz de quien habla. ¿Quién pregunta, Eco o la cantautora? ¿A quién, a Narciso o al amado? La pregunta se dirige desde luego a un hombre que no es capaz de ver a la mujer que tiene delante. Gracia y potencia de las preguntas que inauguran nuevos terrenos para lo pensable.

Como es sabido, uno de los nudos fundamentales de la postmodernidad ha sido la cuestión de las identidades y la muerte del sujeto clásico decretada por esta. Aún así, dicha cuestión pierde importancia cuando atendemos a la urgencia política de volver a decir yo –un yo que haga referencia a un cuerpo sexuado en femenino. Una necesidad que conecta con el proceso de revisión y cuestionamiento llevado a cabo por las poetas y en la que Christina Rosenvinge se inscribe. Ella lo hace apostando siempre por nombrarse desde un yo encarnado y desde ahí recrear la experiencia femenina que necesite ser dicha. Poeta de la experiencia femenina, más

que de la identidad, Christina Rosenvinge siempre está atenta a lo que sucede, a lo que puede tocarse e interesa también de lo social:

«En este disco le he dado muchas vueltas al mito de Narciso, de hecho la canción primera, que es la «Canción del Eco», es la adaptación de la historia de Eco y de Narciso de Ovidio, casi tal cual. He rimado y he cambiado el estribillo, he añadido un final, pero vamos, todo el tema del narcisismo y el reconocimiento del otro están en este disco muy presentes. Porque, además, creo que es algo que en este momento que estamos viviendo está en el aire.»

Su escritura recoge, como ella misma señala, la preocupación por lo que está en el aire y que ella intenta bajar a tierra. Lo hizo con este trabajo mostrando la política del gesto: su amor a las mujeres, a su historia, que es la historia, y que ella reinicia cada vez que canta algunas de sus canciones trayendo con las aguas de *La joven Dolores* un simbólico de relaciones y experiencias femeninas que, hoy son escuchadas y cantadas por mucha gente en distintos países haciendo de ese simbólico femenino un universal mediador que sirve a mujeres y a hombres que las cantan y tararean.

CAPÍTULO TERCERO

3 EL TIEMPO DE LA GRANADA

Antes de adentrarme en la interpretación de algunos libros y poemas seleccionados, quiero servirme de la imagen y el símbolo de la granada para contar la historia de un tiempo anterior al que se contaba con clepsidras. Tiempo en el que danza y palabra quedaban vinculaban a través de rituales y como vía para alcanzar el conocimiento. Un tiempo en el que el conocimiento era siempre un viaje interior –hacia abajo, hacia dentro los rituales de incubación en el Pensamiento antiguo lo señalan– mientras que el devenir de los días aún se contaba con los granos de la granada.

El ritual de la danza y la palabras se pierde en la oscuridad de los tiempos y cuando llega a nuestra historia, lo hace a través de un conocimiento que se manifiesta todavía movido por la intuición y no sólo a través de la acumulación de saberes o la hermenéutica de los textos. Se trata de ese pensamiento antiguo que aún custodia el vínculo con el origen, con la *physis* o saber de las entrañas –que escribe Empédocles y luego, María Zambrano. Pensamiento que nos devuelve al misterio de los inicios y a una posibilidad de iniciación capaz de transformarnos desde dentro.

Mucho se ha escrito de este pensamiento apegado a la vida⁶⁶⁸, «pensar retroprogresivo»⁶⁶⁹ que recreaba a través de rituales el milagro del nacimiento. Renacimiento, entonces, pero no al modo de los filósofos modernos, o al modo de Platón, que señalan que nacemos solos, sin madre, sino que los viejos rituales simulaban la experiencia del nacimiento, del volver a la vida desde el útero de la tierra. Volver a nacer era pues una vía de conocimiento en «un pensar dispuesto para el nacimiento y no para la reiteración». Como ha señalado Carmen Piñas, se trata de un pensamiento anterior a las viejas separaciones dualistas, que vuelve a unir lo analítico y lo intuitivo.

«Pensar retroprogresivo» en el que la danza ritual y la palabra –es decir la «poesía»– se

⁶⁶⁸Sobre la capacidad de renacer en los cuentos maravillosos que recrean el mito de la diosa y el matrimonio sagrado, véase: Enrique Balasch Blanch, *El lenguaje secreto de los cuentos*, Madrid, Oberón, 2004. Se trata de un renacimiento en el que se integran lo femenino y lo masculino, sin cortar con la madre ni con los inicios que de ella recibimos, vida y lengua. Véase, también: Ralph Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada* (1986), Barcelona, Kairós, 2006.

⁶⁶⁹Sobre este pensar que la autora distingue entre otros creadores en María Zambrano, véase, María del Carmen Piñas Saura, *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*, Murcia, Diego Marín Ed./MiasLatina, 2014.

confabulan⁶⁷⁰ para transformar al ser y, por tanto, transformar lo real. La práctica de rituales estaba vinculada todavía a un submundo en el que filosofía y poesía no habían sido separadas. «Tiempo de la granada»⁶⁷¹ en el que la poesía era vehículo y ritual para convocar a la palabra creadora y cada canto o poema un rito de repetición, un nuevo inicio, una misma consecución verbal y reiterativa que se pierde en el origen de los tiempos.

La poesía del siglo XX, los poemas y poemarios seleccionados en este estudio, hablan cerca de ese otro tiempo que he llamado el «tiempo de la granada». Lo hacen las poetas cuando horadan en lo viejo haciendo florecer lo nuevo; alumbrando en lo no dicho, un mundo. De ahí que haya poemas que son ritos de iniciación, ritos de incubación y poemas que como rituales de silencio y mudez, de vacío en la página en blanco nos llevan a otro lugar. Poemas y libros que celebran, como cantos de algarabía, festejo y nacimiento el ritual de la palabra recién llegada.

El Patriarcado ha negado a las mujeres la posibilidad de trascendencia que toda criatura trae consigo intentando cercar la existencia femenina y negar la acción de su palabra. Las mujeres se han movido custodiando sin saberlo, quizá, da igual, el ritual –siempre ascendente– de esa transmutación de dentro hacia fuera. Cuando una mujer se sienta a escribir, lo hace acompañada de un atisbo de luz, de un darse cuenta, que amplía las posibilidades y los significantes, cargando la experiencia de escritura de algo vivo que hace más grande la existencia. Quizá, porque como ha señalado Concha García:

«Hemos tenido que decir muchas cosas, hemos tenido que morir muchas veces, hemos tenido que maltratarnos, que suicidarnos, que entrar de puntillas a los salones literarios, hemos sido ignoradas y utilizadas, hemos sido silenciadas, también deseadas, pero nos han imposibilitado el acceso a la cultura. No estoy hablando de hace siglos. Hemos sido representadas bajo una ausencia absoluta de nuestra propia perspectiva de mujeres en los grandes relatos culturales.»⁶⁷²

«Hemos tenido que decir muchas cosas», leemos. De entre esas muchas cosas, de esos muchos poemas y poemarios, los poemas seleccionados –aunque acogen distintas formas y

⁶⁷⁰Sobre esa confabulación todavía en el Renacimiento, véase: Ioan Petru Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, *Op.cit.*, 110-135.

⁶⁷¹El entrecomillado es nuestro. También sobre este símbolo véase el precioso poemario de la joven ecuatoriana Carla Badillo Coronado, *El color de la granada*, Madrid Visor, 2016 inspirado en la película del director Serguéi Paradjanov (1924-1990) *El color de la granada*, homenaje a su vez poeta y trovador armenio del siglo XVIII, Sayat Nová.

⁶⁷²Concha García, *Asomos de luz...*, *Op.cit.*, 24.

experiencias de la lengua, quiero decir, distintas búsquedas en la lengua materna para decir la verdad, dispar y cambiante, pero verdad dicha por mujeres– se mueven en una danza en la que distingo al menos tres movimientos bajo la potencia de una misma acción.

Acción que se triplica, si se prefiere, como el misterio lunar y trinitario que encarnó durante miles de años el cuerpo femenino, como las condiciones de luna entre amantes en la poesía de tradición oral⁶⁷³. A veces, la danza puede ser tan sutil en algunos poemas y poetas que pareciera que las tres acciones se confunden. Las he nombrado «Mirar atrás», «Mirar hacia dentro» y «Más allá» y destaco ahora tan sólo algunas características.

La primera acción que la poesía nos devuelve es la de «mirar atrás», acción de la mujer de Lot que muchas creadoras han recreado, no sólo en la poesía. El gesto de Edith, recogido en el Antiguo testamento, ya parece un augurio de la capacidad femenina de hacer lo imprevisto, lo inesperado, lo sorprendente.

Edith es el nombre de esa mujer sin nombre y su acción, una señal que da la voz de alarma que he encontrado en la poesía. Muchas creadoras y poetas han mirado atrás: bien sea buscando referentes femeninos en los textos de la tradición masculina, bien buscando estos referentes en escritoras o a las mismas escritoras coéneas y cercanas a ellas. Pero, en el siglo XX, muchas mujeres y creadoras han llevado esa acción muy lejos. Acaso, sedientas y huérfanas de origen y linajes culturales femeninos, han descubierto cómo la presencia de las mujeres en los textos de la llamada tradición estaba siempre velada por la fantasmagoría patriarcal y desde ahí se han rebelado ante dicha fantasmagoría nombrando otros sentidos para la experiencia femenina. Desde ahí, han buscado en los personajes literarios femeninos esa «precedencia de lo otro»⁶⁷⁴ que señala la filósofa Luisa Muraro, indicando que las mujeres están antes que lo femenino fantaseado por los hombres. Las pistas, huellas, el rastro mínimo de las mujeres reales que, pese a todo y por si acaso pudiera servirles, también custodia ese femenino patriarcal fantaseado por los hombres.

Muchas poetas han jugado a poner palabras a la experiencia femenina nunca escuchada ni dicha por esos personajes femeninos, cargados por el peso de los contenidos de género que

⁶⁷³He recogido distintas variaciones de esta coplilla que pienso denota la vieja observación de la luna que ha guiado durante miles de años los calendarios agrícolas. También, es obvio, los ciclos menstruales, ovulación y celo: «Condiciones de luna/ tiene mi amante./ Ahora creciente/ ahora menguante.» o «Condiciones de luna/ tiene mi amante/ cuando se marcha/ porque es menguante.» Y otras.

⁶⁷⁴ Sobre dicha precedencia véase: Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre* (1991).

estas cuestionan. Esta acción, que no digo que sea la primera, es la primera que traigo pues muestra cómo se han redimido las viejas imágenes de mujer y a las mujeres reales de los mitos patriarcales.

Pero la poesía del siglo XX trae con esta acción un desplazamiento que interesa aún más que este primer movimiento, ya que muchas poetas han lanzado nuevos mitos e inicios culturales yendo más allá de la crítica y el cuestionamiento de lo femenino patriarcal anunciando otras epifanías. Tal es el caso de poetas como Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, María Beneyto, Clara Janés, M.^a Victoria Atencia o Juana Castro y otras. De manera que la acción femenina de mirar atrás trae consigo múltiples posibilidades y cartografías para volver a pensar a las mujeres – también a los hombres– y simbolizarles libremente, algo de enorme valor para la transformación social.

Con esta acción llegan búsquedas inauditas de la experiencia femenina; pasajes y puentes levantados en la ausencia de las mujeres de la historia; miradas que buscan y se desdoblán en los espejos; canto y voz de la belleza propia que se devuelve a las mujeres junto con la potencia de las relaciones entre ellas, borradas culturalmente. Le sucede, como mostraré a la relación madre e hija negada por la cultura patriarcal o al deseo de sociedad femenina.

La segunda acción resulta tan imprevista, si cabe como la primera, aunque pienso que la escritura femenina la custodia desde sus inciertos orígenes. Se trata del movimiento de una mirada interior, un «mirar hacia dentro» que diluye la dicotomía interior/ exterior y que nace de una experiencia femenina del cuerpo poco atendida o, mejor dicho, poco interpretada libremente.

Sentir el cuerpo, anclar al cuerpo la experiencia, la existencia es un pasaje que las poetas abren con originalidad y radicalidad. Se trata de un «sentir como saber»⁶⁷⁵, de hacer del cuerpo sexuado en femenino la sede del conocimiento, acción con la que se rebasan las lindes de lo pensado en una cultura que ha negado la capacidad de razonar a las mujeres y que ha plantado sus pilares en la negación de la materia, que son los cuerpos, y en el desprecio o sublimación del cuerpo femenino. Operaciones ambas, idénticas. Ocultar, negar, violar, ultrajar y borrar dicho cuerpo, su protagonismo y presencia en las culturas anteriores al patriarcado, forma parte de unas bases culturales sostenidas también, acaso, en la envidia que despierta –como explica Melanie

⁶⁷⁵Se trata de un conocimiento «en el que sentir es ya saber», un saber que busca en su diálogo nuevos puentes entre significante y significados. Véase: María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2011, 183.

Klein⁶⁷⁶– la capacidad creadora de las madres.

Como ya he señalado, una mirada descuidada nos llevaría a afirmar que resulta desconcertante que las mujeres del siglo XX hayan puesto el cuerpo propio en el centro del debate político y en las prácticas de creación artística, entre ellas, la poesía. Ya durante la Edad Media, y aun reconociendo que la comprensión del cuerpo femenino no es la misma en el siglo XII que en el XX, las mujeres traen anclado al cuerpo la experiencia de sus saberes. Lo hace entre otras Hildegarda de Bingen⁶⁷⁷ (1098-1179) la polifacética abadesa, visionaria y poetisa, médica y filósofa, compositora que amarra a la maroma de su conocimiento y escritura, las visiones producidas desde la experiencia de un cuerpo, que ella simboliza y reconoce sexuado en femenino, no neutro. Mucho antes, anclaba sus palabras al cuerpo y su experiencia la poeta Ennedhuana (2371-2316 a. C.) que custodia la autoría del primer texto del que tenemos noticia, 350 años después de la fecha inicial de la escritura. No estoy afirmando una continuidad, entre Ennedhuana y La de Bingen, si un mapa de experiencias y escrituras femeninas.

En el siglo XX, «mirar hacia dentro» casi parece una conspiración por la fuerza con la que muchas mujeres y creadoras concurren en esta acción para anclar su experiencia al cuerpo femenino, borrado o vinculado sólo a sentidos de pobreza simbólica en la cultura patriarcal. Las poetisas cosen en el pasado siglo nuevos vestidos y atavíos para las mujeres, palabras y sentidos para cubrirlo del expolio de la cultura patriarcal. Que teme a las mujeres y que, al negar su protagonismo y presencia en las culturas anteriores, ha tenido que negar junto al cuerpo femenino, el origen de la vida, de los cuerpos y la palabra, que son dones que da la madre.

Pero hay más, hay cierta osadía y descaro cuando se trata de nombrar los cuerpos junto a ciertas experiencias femeninas poco nombradas o nada en el discurso poético. Los cuerpos se nombran cubiertos de sangre, cuerpos que llegan a la vida en ese trance difícil que es todo nacimiento y, casi siempre, por esa puerta que durante miles de años simbolizó la vulva.

Viejos símbolos y ritos regresan pues con la poesía del siglo XX, junto a la vulva, a los ciclos de vida femenina, a la experiencia de la maternidad liberada, cantada libremente, o mermada. Todo regresa unido como fue en un principio. Pienso que la acción de traer la

⁶⁷⁶ Melanie Klein, *Envidia y gratitud* (1957), Barcelona, Paidós, 1988.

⁶⁷⁷ Sobre esta abadesa y su conocimiento intuitivo, la importancia de su obra, la autoridad de ella misma en la Europa que la conoció y en las relaciones con otras mujeres existe una amplia y variada bibliografía y un película de la directora alemana Margarethe von Trotta, *Visión. La historia de Hildegard Von Bingen*, 2009.

experiencia femenina del cuerpo propio ha devuelto a muchas mujeres la potencia y universalidad de dicho cuerpo que, en la poesía se pone en relación abriendo un diálogo, que no es nuevo, pero que estaba a la espera de volver a nuestro universo personal y global. De ese diálogo destaco ahora cómo las mujeres están en el origen de la vida y son, por tanto, fundadoras de civilización. Desde ahí pienso que este movimiento interior es, ha sido, uno de los jaques más brillantes de las creadoras del siglo XX. Con la acción que he llamado «mirar hacia dentro», plegada y plagada de movimientos, las poetas han hecho de la materia que es el cuerpo una experiencia original y generadora de sentidos nuevos.

La mujer que mira hacia dentro es buscadora. Dentro de ella se encuentra, no sólo con lo negado, sino con las palabras-semillas para decir su experiencia. Y la experiencia de dios del mundo del amor, de cualquiera de los llamados temas claves por humanos y universales. En este sentido he llamado «mirar más allá» a la acción femenina de una escritura que no reniega del hecho de ser mujer trayendo consigo una apuesta de sentido que interesa.

En definitiva, poesía como vehículo, como ritual de la palabra, va acogiendo formas y asuntos cambiantes, siempre en movimiento, mostrando de paso la riqueza y la disparidad de la experiencia femenina.

Pienso que la afirmación que traen estas acciones –en lo impensable, en lo no oído y a la espera de romper a hablar– hay un conocimiento femenino que nos devuelve noticias de un mundo dentro del mundo, de ese lugar o país en llamas, lumbre que se obstina en alumbrar colmada de gestos y llamas de osadía y gracia que reinician un movimiento femenino que, a modo de escala, nos abre, como fue en un principio la poesía, un camino de conocimiento.

3.1 «Cual la mujer de Lot»⁶⁷⁸. La acción de mirar atrás.

El movimiento que hace que una cabeza de mujer gire el radio de un cuarto de circunferencia –un poco más– y la mirada que desde ese movimiento la mujer nos devuelve, forma parte de una experiencia abismal que la poesía del siglo XX enseña.

Se trata de un abismo, al que las mujeres reales se han asomado, y al que las poetas han dado sentido atreviéndose a contemplar los imaginarios de lo femenino patriarcal. Como ya he señalado, la acción no empieza en el siglo XX pero es en este siglo cuando mujeres y creadoras sedientas y huérfanas de origen y experiencia femenina buscan la presencia de las mujeres en todas las disciplinas, en los textos y en los famosos márgenes de la tradición encontrando, casi siempre, a las mujeres veladas. En este sentido, la impronta del feminismo en todos los ámbitos del saber alcanza a las relaciones entre feminismo, escritura y crítica literaria dando frutos de enorme importancia política, como muestra la poesía, a la hora de revisar la imagen de las mujeres en la literatura.

La revuelta ante los valores femeninos establecidos por el sistema social a través de ese «mundo fantasmático»⁶⁷⁹ que son los mitos patriarcales ha servido a las creadoras para ir y venir de lo consabido a lo impensable. En esas idas y venidas las poetas han levantado puentes que hoy permiten a las mujeres de ahora movernos con soltura y aunque parece sencillo, ha habido dificultades que saltar. Como ya he señalado, ante esas dificultades muchas creadoras y poetas se han afirmado con un quiebro y desde esa preferencia negativa. Una de las formulaciones de esa preferencia ha tomado la forma de afirmar negando: «Yo no soy la que tú piensas»⁶⁸⁰, acción negativa que abre a la trascendencia y que se pliega en la acción de mirar atrás.

Las poetas han buscado en la génesis de la cultura y han prestado su voz: a las mujeres sin voz de la llamada historia con mayúsculas; han dado voz propia a las mujeres cuando no la tenían, es decir, les han dado una voz de mujer que no dice y repite lo que el hombre quiere participando así de la historia de la diferencia sexual que hoy muestra que ha habido mujeres significando la experiencia de su sexo.

⁶⁷⁸ Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* (1919), Madrid, Torremozas, 1999.

⁶⁷⁹ Sobre el mundo fantasmático patriarcal en las mujeres véase: Suzanne Blaise, *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre* (1986), Madrid, Vindicación feminista, 1996, 67. Volveré a referirme a esta obra al hilo de algunos de sus planteamientos generales.

⁶⁸⁰ El entrecomillado es mío y es una formulación de esa preferencia.

La variedad de registros y recursos de los que se han servido las poetisas es tan grande como la cifra de mujeres que han mirado hacia atrás para entender su presente. A veces, los recursos paródicos sirven para asumir falsamente los roles y estereotipos femeninos que la parodia cuestiona mostrando el rechazo ante la naturalización de la idea de qué es ser una mujer. Otras veces, se pone voz a la experiencia femenina de personajes y mitos que jamás habían sido escuchados y que, ahora, opinan o discrepan sobre su propia historia yendo, a veces, también, más allá. Es un movimiento que interesa y con el que las poetisas han ido más allá de las posibilidades dualistas abriendo un pasaje hacia lo irreductible de la diferencia femenina, lanzando puentes que hoy nos llevan a otro lugar.

A lo largo del siglo XX, la poesía femenina ha recogido el profundo cuestionamiento de las imágenes de mujer que el feminismo también ha denunciado y a través del estudio y la lectura de los textos literarios de la tradición elabora un método de conocimiento que consiste en la revisión de dichas imágenes para entender su propia posición como sujetos y llevar a cabo posibles fugas y transgresiones.

Mitos, leyendas, cuentos tradicionales regresan en la poesía femenina para ser contados de nuevo al calor de otra lumbre. Desde ahí, cada poema es un gesto; cada gesto, un movimiento que busca abrir, iniciar, deshacer lo contado para volverlo a tejer buscando en las leyendas y en los mitos algo de la experiencia femenina negada y silenciada por la cultura. Buscar en los mitos y leyendas, la fisura o la grieta por la que se cuele algo de la experiencia de las mujeres reales a través de estos personajes y de lo que pudieron haber dicho o hecho.

El hartazgo ante lo femenino patriarcal y el pulso imparable de un deseo femenino de oír en no dicho y abrir un diálogo que libere la experiencia femenina dicha ahora por las mujeres. Desde ahí las miradas, los roles, las esperas todo será reinterpretado bajo sentidos que marcan una ruptura con el origen de la cultura patriarcal y son puentes que liberan a las mujeres de la misma⁶⁸¹.

⁶⁸¹En la poesía femenina del siglo XX destacan dos perspectivas con respecto al legado histórico-cultural recibido. Sharon Keefe Ugalde ha dado a estas los nombres de subversión y revisión. Sobre la primera señala: «La subversión es una táctica destructora con énfasis en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer»¹. Sobre la revisión, en palabras de esta estudiosa, esta segunda fórmula se aplica generalmente a mitos y a imágenes, constituye una «estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad». Véase: Sharon Keefe Ugalde, «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca», en el volumen de VVAA, *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Biruté Ciplijauskaitė, ed. Madrid (Orígenes) 1991, 118.

Este diálogo constante con mitos y personajes va más allá y como ha señalado Sharon K. Ugalde se trata de uno de los rasgos fundamentales de la poesía femenina de la segunda mitad de siglo XX. Para esta crítica literaria, a través de la dialogía⁶⁸², las creadoras han buscado la dislocación de los discursos normativos y trazado las búsquedas de nuevas posiciones de la enunciación y anunciación de lo femenino. El diálogo con las mujeres del pasado y el diálogo abierto por la heteroglosia del discurso femenino, que trae a la poesía del siglo XX una polifonía de voces radicalmente novedosa.

Pero como ha señalado Iris M. Zavala⁶⁸³, hay distintas maneras de entender el término dialogía y esta puede entenderse bien como producción textual, bien como método hermenéutico que en su proyección ontológica permitiría la transformación de las relaciones y, por lo tanto, del mundo. En este sentido, se trata para Iris M. Zavala de un método científico pero, también, de una forma de leer, de comprender y simbolizar.

Siguiendo a estas dos autoras, y matizando la distinción del término señalada por esta crítica, pienso que en ambos sentidos –en el de producción y el de método, pero sin separaciones– la dialogía está presente en la poesía femenina de este siglo. Lo está, por ejemplo, en la trenza de voces de un libro polifónico como es *Hoz en la espalda* de Isla Correyero o en las voces, menores en número pero no en contundencia de *Arte de Cetrería* de Juana Castro. Coralidad con la que estas poetisas funden «método» y «producción» colocando a quien lee ante una experiencia femenina desorbitada que nos hace participar de lleno en un proceso de vida muerte vida del sujeto femenino. Así, la voz de quien escribe y quien lee –concibiendo ambos actos, lectura y escritura, en una relación continua– exponen el texto a una inevitable erosión dialógica que multiplica lecturas y significados. Desde ahí, para Iris M. Zavala, la pluralidad de voces en el discurso femenino es lo que ha permitido la disolución de «la estructura rígida del tiempo». Esa disolución tan necesaria para liberar el pasado de su propia autoridad y a quien escribe del peso de su sometimiento.

En este sentido pienso que la poesía y la acción femenina de mirar atrás han liberado a las mujeres del peso del pasado –de los mitos y leyendas–, de lo rígido y lo estrecho de una cultura en la que lo femenino no encontraba significado. Se trata pues de una acción política que

⁶⁸² Sobre este concepto utilizado por Mijail Bajtín y su repercusión en la crítica literaria, véase capítulo 1. El ejemplo de Sharon Keefe Ugalde Keefe para interpretar la poesía femenina.

⁶⁸³ Iris M. Zavala en Iris M. Zavala y Miriam Díaz -Diocaretz, *Breve historia feminista de la literatura española ...*, *Op.cit.*, 75.

ya en tiempos de Edith marcó un nuevo inicio para la cultura.

Mirar atrás, buscar en el génesis –y más allá de este, como han hecho algunas poetas– forma parte de un legado infinito de búsquedas y de nuevas cartografías para la identidad femenina. Poetas que en el abismo de los mapas de la pérdida encuentran eso que algunas feministas llamaron «el rapto del origen»⁶⁸⁴, el secuestro de la vida y la palabra para las mujeres, la importancia de la relación madre e hija, la importancia de nacer con el sexo de la madre.

Las poetas del siglo XX nos devuelven todo esto simbolizando con su danza y con cada movimiento el temblor del nuevo inicio y el anuncio del final de una cultura que a ellas, las poetas, cada vez les pesa menos, siguiendo a Iris. M. Zavala.

A lo largo de la historia, las poetas han mirado hacia atrás pero será en el siglo XX cuando muchas creadoras alumbradas por la toma de conciencia del feminismo se lancen a buscar en lo inconsciente y lo reprimido. A su vez, el feminismo hacía lo propio y también miraba atrás tratando de entender y poner en palabras las causas de la opresión femenina. Desde ahí el feminismo siempre ha buscado en la literatura escrita por mujeres pistas, huellas y respuestas que pudieran explicar la situación de las mujeres y la experiencia femenina. Acerca del inconsciente, leemos:

«(...) el inconsciente no sólo nos desvía del conocimiento propio y del conocimiento de los demás debido a resistencias interiores, tenaces y desconocidas incluso para nosotras, sino que regula nuestro comportamiento individual sobre la base de conductas ancestrales. Virginia Woolf no nació el 25 de enero de 1882, sino miles de años antes.»⁶⁸⁵

Se sospecha con razón que el pasado es un tesoro a explorar por las mujeres. El pasado entendido como un espacio amplio que acoge la historia de la humanidad pero también la historia propia ocultada en los cuerpos. Bajo esta urgencia o metaconsciencia de la inconsciencia, creadoras y poetas se enfrentan a las tareas de geología, de revisión y búsqueda de lo femenino libre dentro de sí y más allá del patriarcado y son muchos los obstáculos a salvar y a pensar.

⁶⁸⁴Sobre el rapto del origen materno has reflexionado filósofas y críticas cómo: Luce Irigaray, Suzanne Blaise, Casilda Rodríguez y Victoria Sau, entre otras.

⁶⁸⁵Suzanne Blaise, *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre...*, *Op.cit.*, 168.

Si el sentido fijado a cada imagen arquetípica no es nunca independiente del género que representa, la literatura –como narración que pretende comunicar los hechos y las experiencias a través de un sentido de la comunicación ligado a la mimesis y la diégesis– está fundada en la imitación de situaciones reales y situaciones necesariamente individualizadas que muestran experiencias sexuadas desde sus orígenes. Pero también, desde ahí, los textos literarios son transmisores de cultura y crean imágenes –identidades e identificaciones– que van configurando nuestras vidas y actitudes transmitiéndolas a las generaciones venideras. Por eso la acción de mirar atrás con todo lo que esta implica –acción femenina siguiendo el Antiguo testamento– ha sido y es siempre una acción valiente y temeraria.

Ha escrito María Zambrano que «el pensar que no barre la casa por dentro, no es pensar»⁶⁸⁶ Desde ahí, el pensar vinculado a esta acción trae consigo un movimiento que interesa y con el que las mujeres y creadoras han detenido la inercia del gran río cultural en el que lo femenino enmudecía ahogado, como Eko o Ariadna. Las mujeres han cortado con la transmisión de dicha cultura misógina poniéndola en descrédito y, ¡lo más inesperado!, es que han cortado con ese origen cultural encontrando otro origen en el que destaca la relación de la madre con la hija.

Una relación que, como mostraré, también han simbolizado con riqueza y variedad de registros trayendo la experiencia femenina y personal de las relaciones de las mujeres con las propias mujeres. Algo que tuvo y sigue teniendo un efecto en la vida de muchas lectoras, entre ellas mi madre.

Volviendo a los mitos, no es casualidad que poetas y creadoras hayan coincidido en los mismos mitos inaugurales de la literatura y algunas de ellas, una y otra vez produciendo un viento de terral⁶⁸⁷ que a nadie pasa desapercibido y cuyo movimiento sobre la misma imagen –abierta, expuesta, oída y mirada de distintos puntos de vista– ha transformado la imagen misma. Se trata de un precioso efecto a veces caleidoscópico que multiplica los sentidos sobre dichas imágenes de mujer abriendo las posibilidades de pensar lo impensable. Le ha sucedido a mitos y

⁶⁸⁶ María Zambrano, *Delirio y destino...*, *Op.cit.*, 56.

⁶⁸⁷ Fenómeno atmosférico frecuente en la costa capaz de cambiar el ritmo de vida de cualquiera, alterando la cadencia del sueño, aumentando la irritabilidad, produciendo jaquecas, astenia. Efectos estos que se acentúan cuando se mantiene durante varias jornadas seguidas. Cuando se produce en la península, a menudo se afirma, incorrectamente, que es un viento procedente de África, del desierto, lo cual se podría deducir por su carácter cálido y seco. Pero como su nombre indica siempre viene de tierra. Sobre el «viento terral», véase: V Romanovsky, C. Francis- Boeuf, J. Bourcart, *El mar* (1960), Barcelona, Labor, 1963.

personajes como Eva, Penélope, la mujer de Lot, como mostraré en adelante.

Acerca de las imágenes de mujer, Adrienne Rich también señaló la importancia de poner atención ya no sólo en el análisis descriptivo de las mismas imágenes –un análisis, cuidado, que sin una perspectiva crítica puede hacer que nos perdamos perpetuando al infinito las relaciones entre géneros que han sustentado históricamente la subordinación– sino en poner mucha atención en el hecho de cómo las mujeres nos hemos imaginado a las mujeres. A través de qué imágenes y palabras las hemos y nos hemos pensado. De nuevo, la llamada a la autoconciencia, ese farolillo necesario para superar los grandes escollos y dar a luz lo nuevo, lo porvenir:

«Hasta que podamos comprender las suposiciones de las que estamos empapadas no podemos conocernos. Y este empuje hacia el conocimiento de sí, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad: forma parte de nuestra negación ante la auto-destructividad de una sociedad dominada por los hombres. Una crítica radical de la literatura, feminista en su incitación, tomaría el trabajo en primer lugar como la clave de cómo vivimos, cómo hemos estado viviendo, cómo nos han incitado a imaginarnos, cómo nuestro lenguaje nos ha atrapado a la vez que nos ha liberado, cómo el acto mismo de nombrar ha sido una prerrogativa masculina, y cómo podemos empezar a ver y a nombrar –y por lo tanto a vivir– de nuevo.»⁶⁸⁸

«Búsqueda de identidad», «crítica radical», «nuestro lenguaje», «empezar a ver y a nombrar» todo esto llega con el diálogo abierto por la poesía del siglo XX, con el movimiento de su danza y la acción de mirar atrás. Dialogar con los mitos permite «empezar a ver y a nombrar – y por lo tanto a vivir– de nuevo», tanto, que cambiar el final de las historias se convierte en un juego recurso empleado con maestría por muchas poetas. Dialogar, oír, escuchar, dar voz a quienes ni siquiera tenían nombre o revestir a estos personajes femeninos fuera de los elementos y topos que los constituyen en sus mitos formales , todo esto forma parte de un entramado amplio tejido por poetas y creadoras de todos los tiempos.

Escuchemos a Juana de Ibarbourou (1895-1979) en este soneto llamado «Cual la mujer de Lot» en el que el mirar atrás de esta personaje mítica sirve a la poeta para recrear una experiencia femenina dolorosa: la acción de mirar atrás lleva al descubrimiento de la infidelidad

⁶⁸⁸Adrienne Rich, *Sangre, pan y poesía...*, *Op.cit.*, 86.

del amado, que se descubre gracias al descuido de este gesto, que aquí se quiere inocente, liberadas mujer y gesto de la culpa patriarcal. La protagonista del poema vuelve «hacia la aldea de la cita» bajo una atmósfera de «paz suprema e infinita» con el recuerdo aún en los labios del último encuentro con el amado que recrea en el verso «la caricia final, pura y bendita» con el que Juana Ibarbourou juega a recordarnos la alegoría del matrimonio sagrado a través de la imagen de la «alegre Sulamita». Pero al volver «atrás la cabeza un breve instante» la protagonista descubre la falta del amado una falta que pocas veces se nombra, que nunca ha sido considerada delito por la ley patriarcal mientras que la infidelidad femenina ha sido perseguida y castigada. El poema completo dice así:

«Un perfume de amor me acompañaba.
Volvía hacia la aldea de la cita,
bajo la paz suprema e infinita
que el ocaso en el campo destilaba.

En mis labios ardientes aleteaba
la caricia final, pura y bendita,
y era como una alegre Sulamita
que a su lar, entre trigos regresaba.

Y al llegar a un recodo del camino
tras el cual queda oculto ya el molino,
el puente y la represa bullidora,

volví atrás la cabeza un breve instante,
y bajo el tilo en flor, ¡vi a mi amante
que besaba en la sien a una pastora!»⁶⁸⁹

Pienso que este poema de Juana de Ibarbourou muestra no sólo lo que vengo señalando sino cómo las posibilidades que afloran son infinitas en la experiencia de escritura de cada poeta. Presento a continuación a lo largo de este capítulo una rica muestra de poemas en los que diosas, ninfas, mitos, leyendas y cuentos son recreados para traer de nuevo a sus protagonistas femeninas pero desde lugares inauditos.

Poemas que enseñan la intensidad y belleza de la poesía femenina devolviéndonos algo muy libre y muy nuestro. Ritos del nuevo inicio, poemas que se mueven en una danza en el caos,

⁶⁸⁹Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante*, *Op.cit.*, 23.

que quiere decir agujero⁶⁹⁰. Horadar. Agujerear, son sentidos que sirven para nombrar la acción llevada a cabo por las poetas que han buscado sentidos libres en los viejos mitos patriarcales para significar su experiencia y liberar la experiencia femenina.

Para liberar dicha experiencia, las poetas se sirven de distintos recursos y también de distintas experiencias de la lengua, tal y como muestra el collar de poemas que recojo y algunos libros en los que me detendré, pues pienso enseñan una experiencia de lengua que me interesa especialmente y que algunas poetas han recreado de manera ejemplar. Pues desde esa relación particular con la lengua las poetas se mueven –sin necesidad de cuestionamiento del sistema social, de inversión ni parodia– afirmando y simbolizando con libertad la experiencia femenina. Es decir, afirmando y simbolizando una experiencia femenina otra.

Hay ejemplo antiguo de interpretación libre de la experiencia femenina que enseña esto que digo y que tiene que ver con la capacidad de afirmar algo nuevo. Se trata de un poema titulado «Lo que una ama» de la poeta Safo en el que esta interpreta libremente no sólo la decisión de Helena, polémica según el autor, sino la imagen de una mujer altamente denostada en la historia del patriarcado y que a Safo, desde luego, quedaba más cercana que a nosotras.

La conocida decisión de Helena en la *Iliada* de abandonar a su marido, a su hija y su hijo, para irse con el hombre que ama toma sentidos originales que alejan a la protagonista de los significados clásicos de malignidad y pasividad con los que de manera común se ha significado a la personaje, siempre culpable además de desencadenar una guerra, siendo la culpabilidad, como es sabido uno de los velos favoritos del patriarcado. Pero cuando Safo habla de Helena, no hay rastros de las verdades consabidas ni la interpretación recurrente. Para esta poeta inmortal, Helena es sencillamente una mujer fiel a su deseo y al amor.

Sobre este poema Marina Picazo⁶⁹¹ ha señalado con acierto cómo además Safo cuestiona con su escritura, desde el propio título, el gusto por la guerra, sus armas y el retrato de los conflictos bélicos de sus coetáneos. En cambio, para esta poeta «Lo que una ama» tiene que ver con el deseo de escritura y con la experiencia femenina del amor. Una experiencia que esta poeta recogió en muchos de sus poemas, algunos dedicados a mujeres de bellos nombres, y otros sin dedicar mostrando la posibilidad de un deseo no encarnado. Enseñando que la experiencia del deseo de escritura y del amor no se agota en algunas mujeres.

⁶⁹⁰ Del lat. chaos, y este del gr. χάος cháos; propiamente «abertura», «agujero».

⁶⁹¹Véase: Marina Picazo Gurina, *Alguien se acordará de nosotras*, Barcelona, Bellaterra, 2008.

Pienso que desde Safo (IV. a. C.) a Isabel Escudero –pasando por las místicas hasta llegar a Gloria Fuertes (1917-1998) hay un hilo dorado que muestra en todas ellas que el amor al amor es una experiencia femenina. El poema de Safo en la preciosa versión traducida por esa otra poeta excelsa que es Aurora Luque (1962) dice así:

«Dicen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería
y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra
oscura es lo más bello, mas yo digo
que es lo que una ama.

Y es muy fácil hacerlo comprensible
a todos: pues aquella que tanto destacaba
en belleza entre todos los humanos, Helena,
a su muy noble esposo

dejándolo tras sí marchó a Troya embarcada
y en nada de su hija o de sus padres
amados se acordó, sino que la sedujo
Cipris. (...)»⁶⁹²

Seguir al amor –igual que hizo Helena de Troya– eso es «lo que una ama». Tan sólo 1.900 años más tarde, las poetas de la llamada mística cortés seguirán un deseo sin objeto⁶⁹³ que difiere de manera radical de la tradición amorosa masculina. Ernestina de Champourcín, Isabel Escudero, Gloria Fuertes, Ada Salas (1965), hacen lo propio desde experiencias bien distintas de la lengua,

Traigo para cerrar otro ejemplo de interpretación libre de la experiencia femenina, esta vez de una poeta coetánea: Wislawa Szymborska (1923-2012). El poema se llama «La mujer de Lot», título recurrente. Edith, mujer de Lot, es una de las figuras femeninas que más atención ha recibido no sólo por poetas españolas sino por parte de escritoras y poetas en diferentes lenguas. Pienso que la reiteración del título, «La mujer de Lot», por parte de tantas poetas tiene que ver con el guiño y la evidencia de las cuantas ocasiones en las que el nombre de las mujeres ha sido ocultado.

⁶⁹² Aurora Luque, Ed, *Safo. Poemas y testimonios*, Barcelona, El Acantilado, 2004, 21-23.

⁶⁹³ «Llevar el amor es, en efecto, desearlo, preferirlo, languidecer tras él, servirle (...) «Pero lo más alto es ser amor». Sobre este tipo de expresiones en Hadewijch de Amberes y en Beatriz de Nazaret, véanse los estudios introductorios de las traducciones y ediciones de María Tabuyo Ortega. María Tabuyo Ortega, *Visiones de Hadewijch de Amberes*, 53 y *Los siete modos de amor. Vida y visiones de Beatriz de Nazaret*, 2004.

En este poema, Wislawa Szymborska, jugando a interpretar la mirada que se vuelve, da voz al deseo femenino simbolizando una experiencia no escuchada hasta ahora. El poema es uno de esos poemas largos de la poeta polaca, cuya lectura original no puedo hacer, aunque pude escuchar y conocer su ritmo⁶⁹⁴, que mantiene a quien escucha casi a trote. El poema recrea una larga historia en la que una mujer reflexiona sobre la verdad de las mujeres, es decir, sobre la verdad dicha sobre ellas, que nada tiene que ver con la verdad de las mujeres y el movimiento de sus acciones:

«Dicen que miró hacia atrás por curiosidad./ Pero yo podría haber tenido otras razones aparte de la curiosidad./ Miré hacia atrás por pena de una fuente de plata./ Por distracción mientras me ataba el cordón de mi sandalia./ Para evitar seguir mirando el justo cuello/ de Lot, mi esposo./ Por una repentina certidumbre de que si yo hubiera muerto/ él ni siquiera habría atenuado su marcha./ Por la desobediencia de los humildes.» Y sigue: «(...) Miré hacia atrás por rabia/ para gozar de su gran ruina/ miré hacia atrás por todas las razones que he mencionado./ Miré hacia atrás a pesar de mí misma. (...)»⁶⁹⁵

«Miré hacia atrás por rabia (...) miré hacia atrás por todas las razones que he mencionado.» Pienso que es ahí, donde la mirada es acción y la acción es política. Siempre es política: «Por una repentina certidumbre de que si yo hubiera muerto/ él ni siquiera habría atenuado su marcha./ Por la desobediencia de los humildes.» El feminismo lo señala y la poesía lo enseña.

Para cerrar este apartado, traigo un poema de María Victoria Atencia del libro *Compás binario*, titulado «Mujer de Lot» en el que se recrea la acción y la contracción, la dicción femenina y la contradicción del sistema social en el que las mujeres se mueven. Todo esto desde una experiencia de la lengua, como siempre muy suya: «fuera del orden propio natural (o invitada por el mismo orden)», la poeta se cuestiona la posibilidad de una existencia fuera, mientras recrea el gesto y el olvido de «la antigua dulzura consabida». La Edith de este poema se sabe autora del fuego que quema la ciudad, mas no parece arrepentirse esta mujer que nos sonrío ya casi detenida y nos despide:

⁶⁹⁴Me ciño a una de las mejores traducciones al español, guiada por mi amiga polaca y traductora Johanna Albin Licenciada en Filología hispánica en la Universidad de Granada y a la lectura que esta me hizo de este poema en voz alta. Desde aquí mi agradecimiento.

⁶⁹⁵Wislawa Szymborska, *El gran número; Fin y principio y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 2011, 16-17.

«Se te iba haciendo el cuello de sal y la sonrisa
de piedra, y eran páramos los campos
y la ciudad azufre, y habías vuelto el rostro
fuera del orden propio natural (o invitada
por el mismo orden), olvidando la antigua
dulzura consabida, y supiste de pronto
que era aquel gesto tuyo quién prendía las llamas».⁶⁹⁶

⁶⁹⁶M^a Victoria Atencia, *Ex-libris*, *Op.cit.*, 62.

3.1.1 «¿Eres diosa o camino? Mujer acaso. Y basta.»⁶⁹⁷

Son muchos –demasiados, pues no están todos– los poemas que sirven para ilustrar las distintas formas que ha acogido esta acción en la experiencia de escritura de muchas poetas. Como ya he señalado, la acción de mirar atrás ha llevado a mujeres y creadoras a buscar en el pasado, en la memoria silenciosa pero latente de la experiencia femenina, otras posibilidades de recrear la propia historia y entender el momento presente que les ha tocado vivir.

Comprender los motivos y causas de la opresión, el silencio cultural sobre la experiencia femenina, los modelos de mujer e imaginarios junto con la revisión de sus imágenes forma parte de un entramado y un movimiento femenino en el que las poetas se implican en la revisión de los mitos e imágenes femeninas de la cultura patriarcal.

Desde ahí, los personajes femeninos literarios de la llamada tradición son contemplados por las mujeres bajo una luz que muestra y señala la sombra en la que las mujeres reales naufragan junto a las ficticias ahogadas en un mar turbio en que los mitos y los personajes femeninos son protagonistas de un nudo cultural que ahoga a las mujeres. Desatar el nudo, abrir las puertas a un nuevo desenlace es una de las posibilidades que la poesía del siglo XX trae desde una variada experiencia de la lengua, la independencia simbólica de lo femenino libre.

Con la acción de mirar atrás, poetas y creadoras han buscado en el génesis de la cultura patriarcal –piedra clave de las tradiciones abrahámicas– el inicio de la condena de lo femenino. Ese inicio o génesis sirve entre muchas otras a la poeta María Beneyto para escribir, entre otros poemas perfectos, el titulado «Mujer que soy» y a Carmen Conde, para escribir ese libro magistral que es *Mujer sin edén* (1947) y que voló libremente delante de los ojos de una censura torpe.

Empiezo pues por Eva, porque la redención de la primera mujer del Génesis bíblico parece fue necesaria. Redimida de su historia y a veces hasta de su nombre, son muchas las poetas que han buscado darle voz, ponerle oído para contar otra experiencia y librarla del peso y el castigo de la culpa. Lo hace en esta coplilla y en muchas otras, la poeta Isabel Escudero:

«Hay días que como Eva

⁶⁹⁷María Rosal, *Sibila*, Córdoba, Jorge Huertas Ed., 1993, 6.

en el paraíso
ante el inconveniente
cojo el capricho.»⁶⁹⁸

O, en esta otra, donde además se pone en entredicho la incapacidad femenina para la trascendencia pensada por los hombres. La primera pregunta de la mujer sería también la primera pregunta de la humanidad, ya que las niñas hablan antes que los niños. Con este juego, Isabel Escudero está señalando la capacidad de razón para las mujeres negada por la tradición filosófica masculina:

«La primer pregunta
que la mujer se hizo
fue la serpiente
en el paraíso.»

Serpiente que se nombra también como libre de culpa. El símil con el que la poeta ejemplifica la forma serpentina con el signo de interrogación forma parte de los juegos visuales entre las cosas y las palabras, entre los «animalitos» y lo que se dice, que hacen del razonar cantado de Isabel Escudero un ejercicio único y perfecto de nuestra tradición poética de finales del siglo XX.

En el siguiente poema, «La inesperada» de María Beneyto, la poeta también mira atrás para liberar a Eva de su historia pero lo hace de manera original recuperando la infancia de Eva niña a la que además está dedicado el poema: «Era Eva, su infancia nunca usada emergida del polvo de los astros. Eva la niña, corazón de selva, selvática pastora de alimañas...» Se trata de un poema largo que se inicia así:

«Eva la niña, nacerá del viento
y del amanecer
cuando se acabe
el tiempo, y el tiempo vuelva
a encarnarse en el sol.
Vendrá ilesa
y, a través de su infancia nunca usada
descenderá, pausada, del asombro.
(...)»

⁶⁹⁸Isabel Escudero, *Fiat umbra*, Madrid, Pretextos, 2008, 23.

El anuncio del final de algo que se acaba «cuando se acabe el tiempo» traerá el nuevo inicio. A partir de aquí la poeta recrea un mundo de imágenes y símbolos de lo femenino, flores, aves, lirios que anuncian el nuevo nacimiento: «Flores flotantes, casi aves, lirios/ alados, le darán soporte/ donde apoyar su luz./ Nadie la espera./ Nadie sabe que está, cerca, aguardando./ Nadie/ sabe que va a existir./ (Yo lo sé, porque vino a ser soñada/ por mis horas de ausencia,/ esas que se me llevan y aproximan/ al corazón astral.). Un nuevo nacimiento que trae esta Eva:

«(...) alevín de mujer, presagio, magia,
y esperanza,
esa esperanza otra
por estrenar,
desconocida y libre...»

«Desconocida y libre», pienso que este poema recoge, como tantos otros, la revolución simbólica que es el anuncio del final del patriarcado. La esperanza y al anuncio de una mujer por venir «desconocida y libre» porque cada vez más mujeres cuestionan y señalan la falta de crédito que les merece el sistema social en el que vivimos. María Beneyto, lo señala mostrándonos el tiempo, una forma de tiempo, que en la experiencia de la poeta es una «extraña aberración que se va a lo oscuro». Tiempo que dará la mano al tiempo nuevo que traiga Eva:

«Cuando se acabe el tiempo./ Este tiempo, esta extraña aberración que se va/ a lo oscuro, a morir./ como una fiera herida/ va al osario./ El tiempo que dará la mano a otro/ sucesivo, de dulces manantiales,/ cuando ella ponga el pie en el aire, lúcida,/ trasportando la paz».

La audacia y movimiento de esta poeta multiplican la acción de mirar atrás gracias también a la revolución simbólica y la posibilidad del nuevo inicio. «Vendrá, Eva, la inédita, la otra», señala, «Ha de llegar riendo,/ y con su risa/ incendiará la luz». El poema continua recreando el momento del nacimiento, el augurio de los pájaros, símbolo de renacimiento latente en la poesía mística de Oriente y Occidente:

«Sí, nacerá. Y muy pronto./ Observa el vientre de la tierra, tenso,/ cómo late impaciencia/ ocultando arboledas, bosques, flora/ de inédito color intermitente,/ que serán dados a nacer con ella./ Ha de llegar riendo,/ y

con su risa/ incendiará la luz./ Seres ocultos/ de los que ahora tienen
miedo y guardan/ en su voz musical/ pájaros nuevos,/ la predicen, y en
nombre suyo intentan/ ser,/ atreviéndose a izar la melodía/ que avisa la
llegada de la noche/ en los veranos plácidos, inmunes/ al desamor.»

El nacimiento de la niña, la «alevina» traerá consigo la cadena del «continuum materno»⁶⁹⁹ pues con ella, vendrán otras:

«Vendrá, Eva, la inédita, la otra,
la anterior, y con ella
bajarán las montañas a las simas
del mar, de donde fueron arrancadas,
y lo harán en silencio, porque todo
encontrará el lugar de sus ausencias
en la mañana que la traiga
-extraiga-
del viento, de la aurora
y del cósmico amor que la retiene
y no la deja ir.»

La que viene, la que vendrá, la niña Eva que está por venir «ayudará a la vida»:

«Vendrá, y el día encontrará su origen,
su pérdida, su olor a madreselvas,
su música olvidada, su reverso.
Eva la niña ayudará a la vida
y todo lo nonato
nacerá con ella.»⁷⁰⁰

Nada más que añadir, no sea que desmerezca la potencia y belleza de este poema. Eva será nombrada muchas veces, como ya he señalado, y bajo formas, voces, posiciones y situaciones dispares. Ahora, en el siguiente poema breve y de título homónimo, Cecilia Domínguez Luis (1948) simboliza a Eva junto a la primera crisis de locura. En este poema Eva queda liberada de la culpa y las mujeres de la locura y sus interpretaciones clásicas y misóginas. El poema es también una inversión del enclaustramiento femenino, exterior e interior, que puede llevar a la locura y que ha sido vinculada desde el feminismo con la experiencia dolorosa

⁶⁹⁹El entrecomillado es nuestro.

⁷⁰⁰ María Beneyto, *Poesía Completa (1947-2007)*, *Op.cit.*, 117-120.

provocada por el silenciamiento de la inconformidad.

En este breve poema, frente a los diagnósticos clásicos, Eva se abraza a los árboles –el árbol, símbolo de conocimiento⁷⁰¹– y «en su primera crisis», en un tiempo detenido por propio, la protagonista parece ser más ella que nunca:

«En su primera crisis de locura
recorrió la alameda
abrazando los árboles desnudos.
Luego pintó sus labios
con un carmín barato
y sonrió a la luna
en una noche eternamente suya.»⁷⁰²

Eva sonríe a la luna y nos acerca a las diosas lunares, a las ninfas, a otros personajes femeninos en los que las poetas también han buscado y hallado ecos de esa experiencia otra. Lo hace María Rosal (1961) en el poema «Casandra» cuyos versos sirven como título de este epígrafe y en el que la poeta cordobesa libera a Casandra de su lastre pesado y de su historia.

En la mitología griega, Casandra (en griego antiguo, Κασσάνδρα: «la que enreda a los hombres» o «hermana de los hombres») es hija de Hécuba y Príamo, la reina y el rey de Troya. Una de las versiones del mito, cuenta que el dios Apolo, enamorado de ella, le ofrece a cambio de un encuentro carnal la concesión del don de la profecía. Pero cuando Casandra accede a los arcanos de la adivinación elige seguir siendo virgen y Apolo viéndose traicionado, la maldice escupiéndole en la boca. Casandra⁷⁰³ mantendrá su don, pero nadie creerá jamás en sus pronósticos.⁷⁰⁴

Pienso que en este movimiento, las acciones femeninas son más que osadas valientes, pues siempre se trata de muchachas y mujeres que escogen seguir su deseo, no el deseo del otro, y por ello, son duramente castigadas en la literatura masculina. Le sucede a la ninfa Eco, a Ariadna y a otras muchachas, *Las metamorfosis* de Ovidio lo enseñan. Al igual que sus

⁷⁰¹Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 2000.

⁷⁰²Cecilia Domínguez Luis, *Futuro imperfecto*, Madrid, La palma Ed., 1994, 6.

⁷⁰³Marion Zimmer Bradley (1930-1999), autora de novelas de ciencia ficción y fantasía revisa en su obra *The Firebrand* (1987) la *Ilíada*, desde el punto de vista de Casandra y desde una clara mirada feminista. En español esta obra de Marion Zimmer Bradley ha sido traducida como Marion Zimmer Bradley, *La Antorcha*, Barcelona, Ediciones Acervo, 1989.

⁷⁰⁴Sobre Casandra véase: Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (1951), Barcelona, Paidós, 2010, 89.

Heroidas, obra que aún así inspiró a las mujeres lectoras de la Edad Media mostrando cómo estas supieron leer entre líneas –más allá de los idearios de género que este autor promueve– encontrando en estas personajes inspiración, valentía para el combate del amor. Pienso en las cartas de Eloisa a Abelardo⁷⁰⁵, en las referentes continuas de las heroínas de Ovidio.

También nos ofrece un pasaje que interesa este poema de María Rosal, más allá de su valentía pues la poeta reviste al personaje femenino de un sentido de inocencia que en los mitos patriarcales siempre queda borrado y que el poema nos devuelve, lanzando con sentidos de valor a Casandra que, en la experiencia de esta poeta, es «hija inocente». Precisamente, «hija», palabra de importancia política que el feminismo recupera.

La Casandra del poema –más allá de lo consabido– trae con ella la experiencia de lo irreductible: «Azul incandescencia./ Remota en tus senderos», junto a un sentido de inocencia y virginidad⁷⁰⁶ casi perdido, al quedar monopolizada la virginidad femenina por las tradiciones monoteístas patriarcales cuyas leyes requieren del control del cuerpo femenino y con él, de una virginidad que pasa a ser elemento de control del clan del padre. La virginidad, representada aquí por el «cíngulo», acoge en este poema sus sentidos originales y antiguos. Este poema perfecto dice así:

«Desmedida en tu huella,
eres hija inocente
del desierto y las olas.
Azul incandescencia.
Remota en tus senderos,
en la cumbre perfecta
del racimo y los labios,
cíngulo de tu aliento,
dormido en las adelfas.

¿Eres diosa o camino?
Mujer acaso. Y basta.»⁷⁰⁷

⁷⁰⁵Para las cartas de Heloísa, véase la cuidada edición de J.J. Olañeta: *Cartas de Abelardo y Eloisa. Precedido de En favor de Eloisa* por Carmen Riera, Prólogo de Paul Zumthor, trad. de Cristina Peri Rossi, Palma de Mallorca, 2001. Para un análisis de las cartas de Heloísa, véase el prólogo de Paul Zumthor y Peter Dronke, «Eloisa» en *Las escritoras de la Edad Media, Op.cit.*, 153-194.

⁷⁰⁶Para una interpretación alegórica de la virginidad véase: Marion Woodman, *Los frutos de la virginidad*, Madrid, Luciérnaga, 2002.

⁷⁰⁷María Rosal, *Sibila, Op.cit.*, 6.

«¿Eres diosa o camino?», pregunta la poeta. Preguntas, que como ya he señalado, son de enorme importancia, más que las propias respuestas, pues nos indican la necesidad de abrir y liberar espacios en lo femenino y en esa verdad sobre las mujeres, que al ser dicha por ellas mismas va trazando nuevas rutas y sentidos de la experiencia femenina. Y aunque vengo insistiendo desde el inicio de este trabajo en la importancia de las buenas preguntas, pienso que en este poema la respuesta también interesa.

Se trata de una flecha certera, esta que lanza María Rosal liberando a Casandra de la trampa especular de la hipostatización con la que los hombres han querido retener a las mujeres: «Mujer acaso y basta», escribe la poeta liberando a Casandra de esa subordinación ideal en la que las mujeres, encasilladas como diosas, madres o amadas, pese a este *a priori*, en apariencia distintivo, están siempre expuestas en el patriarcado a la violencia masculina en todas sus formas.

Cabe señalar que las leyendas y los cuentos tradicionales también han sido revisados como parte de ese proceso que cruza y encuentra al feminismo con todas las disciplinas y pone bajo sospecha y en cuarentena todo lo que venga de la tradición.

Amadas y enamoradas de la literatura pasan a ser escuchadas por las poetas. Le sucede a la reina Ginebra en el poema «Nadie acuse a Ginebra, la reina», de la poeta Neus Aguado (1955), que nos acerca a la intimidad de una de las protagonistas del ciclo artúrico del Grial⁷⁰⁸, para mostrarnos el anhelo de la mujer que, además de reina, sueña cada noche con el hombre que ama y no debe.

La Ginebra del poema: «No supo ni quiso preservar su honradez/ y confundió a su caballero con senescales/ y en lechos de estameña hundió sus nalgas». Pero el quiebro que trae este poema va más allá de esto y más allá de Lancelot, que además se entretiene en las artes de la guerra. Ginebra apasionada no renuncia al placer de una sexualidad femenina, distinta, y que ha sido negada en el patriarcado. Experiencia femenina de la sexualidad que muchas poetas han nombrado simbolizando el despertar de la sexualidad y la masturbación femenina. Y así, Ginebra: «*a la espera de montar fontana abierta*», aplaca su anhelo abriendo un pasaje entre la ausencia y la presencia del amado señalando el disfrute de una sexualidad a solas. El anhelo, la

⁷⁰⁸Véanse el análisis de estas figuras femeninas en los trabajos de Victoria Cirlot, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela, 2007 y *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*, Madrid, Siruela, 2014.

«sed» en el poema, una sed que no es de agua y que la poeta simboliza «bermeja» se sacian en la «hendidura» que es la vulva. El poema completo dice así:

«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 hundi6 sus nalgas
a la espera de montar fontana abierta.
C6mo cabalga, cabellera al aire, en bruma rosa.

C6mo apaga su sed bermeja en la hendidura.»⁷⁰⁹

En el poema «Ofelia y Perceval», Amalia Bautista (1962) recrea una reuni6n imposible pero pensada por ella en la que se encuentran la Ofelia de William Shakespeare y Perceval, caballero de la mesa redonda, tambi6n protagonista de las leyendas del ciclo art6rico. Aqu6 la apuesta es otra. La variaci6n sobre las grandes narraciones y relatos del poema hace que coincidan dos destinos imposibles, Ofelia y Perceval, personajes infelices de la literatura masculina. El poema es tambi6n una redenci6n, el intento de salvar a cada protagonista de su propia tragedia. Ella ahogada por el amor de un hombre que no la oye, es capaz de verla. 6l, arrasado por el amor sublimado de Blancaflor:

«Ella, llena de flores y de agua,/ ella misma una flor extravagante/ cuyo
aroma destierra la cordura.» (...) «6l contemplando absorto sobre el
blanco/ perfecto de la nieve la ca6da/ de los p6talos rojos de otra flor».⁷¹⁰

Pero la posibilidad del nuevo inicio que toda escritura conlleva permite el encuentro: «Deber6an haberse conocido/ en alg6n punto muerto de la historia,/ en el pa6s del sueño, navegando/ por la mente de Dios o en un poema». Ese pa6s del sueño que nombra Amalia Bautista bien puede ser el «mundo imaginal»⁷¹¹ donde dios crea y se recrea, y en el que la imaginaci6n creadora produce s6mbolos y nuevas actualizaciones. El quiebro del poema tambi6n

⁷⁰⁹Neus Aguado, *Ginebra en bruma rosa*, Madrid, Lumen 1989, 10.

⁷¹⁰Amalia Bautista, *Tres deseos. Poes6a reunida*, Sevilla, Renacimiento, 2006, 33.

⁷¹¹Sobre el «mundus imaginalis» o «imaginaci6n creadora», v6ase la obra de Henri Corbin, *La imaginaci6n creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, 1993.

regala el guiño: el «punto muerto de la historia» que sirve a Amalia Bautista para lanzar un intento de historia de amor nueva.

En el poema «El rey Cophetua y la muchacha mendiga», Olvido García Valdés⁷¹² (1950) recrea esta leyenda, a su vez, muy versionada por pintores y poetas del XIX. El poema de Olvido García Valdés pareciera describir incluso el cuadro de Edward Burne-Jones inspirado en el texto homónimo de Alfred Tennyson, *El rey Cophetua y la hija del mendigo* (1884).

A través de un juego descriptivo y en apariencia objetivo, la experiencia femenina personal se extiende por el cuadro que es el poema estableciendo un diálogo en varios planos entre la voz que habla, el cuadro y la leyenda a través de la intromisión de elementos culturales y anacronismos que sirven para desplegar y traer otros significados a la historia: «Ella tiene los pies como Marilyn Monroe/ y una tierna/ indefensión en los hombros».

El poema establece un paralelismo entre la mendiga sin nombre del cuento y del cuadro y la actriz Marilyn Monroe, creando ya un primer salto a través del cuestionamiento de la identidad de la personaje, que bien puede ser Marilyn o cualquier mujer sin nombre de la historia. El espacio donde se encuentran el rey y la mendiga también son simbolizados: «Están en una sala y la ventana/ descorre sus cortinas a un atardecer/ boscoso,» pero sólo para señalarnos que en ese espacio-encuentro, la muchacha y el Rey: «*No se miran*», «Tampoco hablan». Paradójica, o no, esta visión de las relaciones entre los sexos que describe la historia de este amor que ha sido pensado por otros y en el que la protagonista está ajena a lo que sucede.

El poema de Olvido García Valdés se envuelve de una atmósfera onírica, casi irreal, que trae el extrañamiento que estos personajes femeninos protagonistas de leyendas y mitos pueden producir en las mujeres reales junto con el cuestionamiento de esa idea del amor pensada sin medidas femeninas. Amor pensado y sublimado sólo por hombres. El poema completo dice así:

«Ella tiene los pies como Marilyn Monroe
y una tierna
indefensión en los hombros.
Están en una sala y la ventana
descorre sus cortinas a un atardecer
boscoso,
pero es como si fuera

⁷¹²Véase su conferencia: Olvido García Valdés, *Poesía escrita por mujeres*, «*El Crítico*», diciembre-96-enero-97, disponible en: http://www.escueladeletras.com/el_critico/

una esfera
 de cristal. No se miran.
 Él la mira a ella. Ella a lo lejos.
 Hace ya mucho tiempo que él la había soñado
 como un aire
 de cigüeñas, una luz,
 y ahora estaba allí.
 Tantas vidas que no parecen ciertas
 en una sola vida.
 Campanillas azules en la mano.
 Él sabe que se irá. No hablan
 y el momento está lleno de voz,
 voz acunada, lejana.
 El amor es una enfermedad
 campanillas azules. Siempre en ti,
 como en el sueño, volviendo
 siempre en ti. Tan incierta
 la luz. Como en el sueño.»⁷¹³

Otro poema, el titulado «El puente» de Julia Barella (1952), nos acerca al mundo de los cuentos. El poema dedicado a la Bella durmiente, simboliza la falta de espacio que los mitos e imágenes de mujer han dejado para otras experiencias de lo femenino. Imaginarios que han llegado con los cuentos o, mejor dicho, con la manipulación de estos por parte de la cultura. Como en retahíla, los versos iniciales nombran a Ariadna, a Penélope, Caperucita o Medea, junto a la acción aparentemente pasiva de esta Bella durmiente, en la versión cortada y más conocida.

«No esperaré dormida hasta que me beses», proclama esta Bella rebelándose al final de esa historia –truncada– en el cuento. De nuevo, la recreación del mundo intermedio, mundo del sueño en el que se revelan los símbolos que los cuentos traen consigo para seguir negando lo consabido y esperable:

«no dormiré, ni tejeré y destejeré tapices,
 no se perderá por el camino del bosque,
 ni inventará pruebas en el laberinto.»

El poema disloca las posiciones entre la primera y la tercera persona en un juego intertextual que nos mete y nos saca como lectoras y actrices principales: «No beberé en la calavera de mi amante./ No pactaré, no jugaremos,/ ni paseará su delgada silueta, /como rayo de

⁷¹³Olvido García Valdés, *Ellas tienen la palabra, ...*, *Op.cit.*, 130.

luna, fantasma del hambre y la locura.» El rechazo de lo que se espera es desplazado por el nuevo inicio. El poema continua y cierra señalando el porvenir de una tercera persona femenina del plural, que al igual que la Eva de María Beneyto y otras, anuncia una nueva aurora, un renacimiento de una o varias vidas:

«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.
Falta espacio, los contenidos se acumulan,
algunas han nacido dos veces,
tres vidas descubren.»⁷¹⁴

«Tres vidas descubren» señala Julia Barella, y hasta veinte o treinta pueden contarse en algunas personajes femeninas de la historia recreadas por las distintas poetisas. Pienso que uno de los personajes femeninos –inventado por un hombre– que más versiones y variaciones ha recibido, algunas más bellas incluso que la original, es el personaje de Penélope.

Cabe señalar que también ha habido versiones masculinas⁷¹⁵ que han reelaborado el mito, cambiando su final y reinterpretando al personaje. Haciendo, por ejemplo, que Penélope ceda sucesivamente ante los 129 o 136 pretendientes. O haciendo que Penélope sea castigada por Odiseo a su regreso, desterrada por su infidelidad o, asesinada por el propio Odiseo infiel, en otra versión que le daría muerte como castigo por sus amores con el pretendiente Anfinomo, quedando además justificada no solo la fantasmagoría masculina sobre lo femenino – el hecho de que Penélope desee acostarse con 129 hombres distintos– o, una vez más, justificando la violencia de tantos hombres hacia las mujeres.

En cambio, en las versiones femeninas del mito encontraremos otros pasajes de la experiencia de mujer que el mito original nos ofrece y lo cierto es que muchas creadoras han coincidido encontrando un amplio terreno de exploración en la dicotomía actividad/pasividad que en el pensamiento clásico relega a las mujeres a la no actividad y por lo tanto a la inmanencia y que, no por casualidad, el pensamiento femenino, desde Margarita Porete a María Zambrano, por citar a estas dos autoras, siempre ha cuestionado.

⁷¹⁴Julia Barella, *C. C. J. en las ciudades*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002, 13.

⁷¹⁵Penélope también nos cuenta su propia vida en las versiones de algunos autores, véase: Antonio Buero Vallejo, *La Tejedora de Sueños* (1952), *¿Por qué corres Ulises?* (1976) de Antonio Gala o *El Último Desembarco* (1988) de Fernando Savater.

Entre la actividad y la pasividad se abren mundos y múltiples posibilidades, junto a la posibilidad de que esas dos palabras tengan otro significado en el pensamiento femenino. Así, las poetas recrean esa experiencia femenina que pasa de la mujer que espera a la mujer que actúa. Lo hace la poeta gallega Xohana Torres⁷¹⁶ (1931) en el poema homónimo *Penélope*. En el que esta, cansada de «tanto ovillo y tanta historia», como una clara referencia al cuestionamiento de las grandes metanarrativas, finalmente, se echa también a navegar.

La protagonista de este poema para tomar su decisión se ayuda de mediaciones arcaicas, como son la adivinación y los oráculos. Mediaciones de las que las mujeres se han servido a lo largo de la historia para poner en el centro su deseo. El oráculo pronostica «no tendrás miedo» y así todo se ordena en el poema a favor de esta proa o nuevo inicio, en el que viento y sirenas quedarán del lado de Penélope, que al final toma la palabra. El poema fue escrito en gallego y traducido dice así:

DECLARA el oráculo:

«Que hacia el atardecer es mar de muertos,
incierto, última luz, no tendrás miedo.

Que ramos de laurel alzan muchachas.
Que color de malva se decide el racimo.

Que alcances de esas patrias la vendimia.
Que amaine el viento, beberás el vino.

Que sirenas sin voz la vela empujen.
Que un sumario de espuma por las rocas».

Así habló Penélope:

«Existe la magia y puede ser de todos.
¿A qué tanto ovillo y tanta historia?
YO TAMBIÉN NAVEGAR».

⁷¹⁶ En mayo de 2005 se publicó la antología *Olas atlánticas*, edición bilingüe de la poeta gallega Xohana Torres preparada por el profesor Luciano Rodríguez. Otros poemas que interesan son: «He fundado una orilla de memorias», «Sibila en Ribadavia», «Nave negra», «Rosalía». En la versión original gallega: «Penélope»: DECLARA o oráculo:/ «Que á banda do solpor é mar de mortos,/ incerto, última luz, non terás medo/ Que ramos de loureiro erguen rapazas./ Que cor malva se decide o acio./ Que acadas desas patrias a vindima./ Que amaine o vento, beberás o viño./ Que sereas sen voz a vela embaten./ Que un sumario de xerfa polos cons»./ Así falou Penélope./ «Existe a maxia e pode ser de todos./ ¿A que tanto nobelo e tanta historia?/ EU TAMÉN NAVEGAR.»

Si Penélope navega en el poema de Xohana Torres, la poesía del siglo XX trae a muchas Penélopes inmersas en distintas aventuras, recorriendo mundos familiares y ajenos. Algunas, incluso, se marchan a la guerra, como la Penélope de Giovanna de Oriana Fallaci (1929-2006) en «Penélope en la guerra», que recrea la historia de una guerrera y nos hace pensar en esa experiencia femenina, menos conocida, de mujeres combativas en la historia.

Como ya he señalado, pienso que uno de los pasajes originales que sobre este personaje han horadado las poetas es el que enseña ese pasadizo estrecho, casi secreto, en la dicotomía actividad/pasividad. Se trata de una escala de trascendencia abierta en esa supuesta «espera pasiva»⁷¹⁷. En el siguiente poema de Francisca Aguirre, la experiencia femenina de Penélope es la de una voz interior que quiere ser oída. La poeta hace un paralelismo entre la reclusión de Ítaca –el símbolo de la isla– y la reclusión de las mujeres en el hogar a la espera del marido.

Como ha señalado Elena Fernández Treviño⁷¹⁸, la recreación de Francisca Aguirre es tejida mezclando las vidas de Penélope y la mujer de Lot, como se señala en el título del poema. Pero aquí, la acción de mirar atrás nos acerca a la experiencia femenina de un momento vital que es un ajuste de cuentas con la vida. Acaso el meridiano que ronda los cuarenta años:

«Me he quedado parada
a mitad del pasillo
y hacia atrás he vuelto los ojos,
hacia mis tiernas construcciones,
a mis primeras tentativas. (...)
He contemplado detenidamente,
sin apasionamiento
los ansiosos esfuerzos
de estos treinta y seis años míos (...)
y he visto con asombro y espanto,
este andamiaje de segundos
borrándose bajo un acuoso salitre.

Y he luchado desesperadamente
contra esa solidez de sal y lágrima,

⁷¹⁷El entrecomillado es nuestro.

⁷¹⁸Como ha señalado Elena Fernández Treviño: «Sin embargo, a lo largo de la historia encontramos muchas versiones de Penélope, tantas como tipos de mujeres, y si rastreamos su tejer y destejer y escuchamos a la Penélope que nos cuenta su historia y descansaremos en la entretela de una historia que es la nuestra. Como nos dice la poeta argentina Olga Zamboni, «Nadie sabrá de vos, Penélope, mas que el diseño que te forjaron los homeros y las mitologías». Elena Fernández Treviño «Destejiendo la historia: La otra Penélope», Congreso Mujeres en los márgenes, Sevilla, noviembre, 2016 (en prensa)

que poco a poco me va inmovilizando⁷¹⁹.
(...)»

Contundente y veraz resulta también este otro poema dedicado a «Penélope» de Isabel Rodríguez Baquero (1938). Esta poeta de ritmo y música fina, se sirve en este texto de la reiteración «No creáis en mi historia» recoge el cuestionamiento y la sospecha ante esa historia con mayúsculas contada siempre por hombres y que trae, casi siempre, la misma salida para lo femenino: Madres y esposas, malas, culpables o débiles, etcétera. Pienso que en este poema la referencia a la parábola de las vírgenes esposas que aguardan al marido se debe al propio cuestionamiento de esa espera femenina –espera sin trascendencia– en la historia con mayúsculas. El poema empieza así:

«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.»

Y continua:

«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.»

La tela de Penélope es su escudo, es su librea –añado– junto con la articulación del «no» del honor y la espera. Penélope desprecia a los guerreros y las artes de la guerra, como Safo en el poema anteriormente citado:

«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.»

⁷¹⁹Francisca Aguirre, *Ítaca* (1972), Madrid, Tigres de Papel, 2017.

El poema termina con una declaración o manifiesto del sentido libre de la experiencia femenina cuando esta señala un pasaje impensable:

«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.»⁷²⁰

Soledad y silencio para esta Penélope que niega lo que de ella se dice y encuentra en otros ámbitos, silencio y soledad, pasajes de trascendencia femenina. Pero además este poema resgnifica el trabajo de Penélope a través de una operación excelsa que paso a explicar. Si bien la lectura habitual señala cómo Penélope vive la doble contradicción de ser esposa y abandonada – fiel, pero prometida a un marido ausente que la olvida, mientras ella alimenta su recuerdo para no perder la dignidad– el poema de Rodríguez desbanca dicha interpretación señalando que esa experiencia, que también es femenina, no tiene reconocimiento alguno.

Otro salto, otra experiencia de la lengua la del poema «Cosas de mujeres» de Inmaculada Mengíbar (1950) recrea y en el que Penélope sirve para cuestionar, junto con el modelo femenino de buena esposa y las labores de costura que toda esposa digna conoce, la insatisfacción que producen la relaciones entre los sexos dentro y fuera del matrimonio. Breve, demostrativo por visual a través de dos verbos transitivos «coser» y «romper» que, pese a la transitoriedad y la acción que conllevan, producen insatisfacción en la protagonista que busca, también, en Penélope un espejo invertido en el que reflejarse. El poema también simboliza la profunda insatisfacción que producen la relaciones entre los sexos y dice así:

«Pero seamos realistas:
Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora mismo rompiéndole
la cremallera.»⁷²¹

Pienso que el reconocimiento de Penélope por parte de las poetas tiene que ver,

⁷²⁰ Isabel Rodríguez Baquero, *Tiempo de Lilas* (inédito) en María Rosal, *Con voz propia, ...*, *Op.cit.*, 263-264.

⁷²¹Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, *Op.cit.*, 21.

también, con el reconocimiento de la presencia de las mujeres en la capa más dura de la existencia social. Muchos poemas sobre Penélope nos devuelven lo *obsceno*, lo que ha quedado bajo escena en la vida de las mujeres y en la historia: el hecho de hacer y deshacer el ovillo del tejido social a través de un trabajo, el de la costura, el consabido «Sus labores», que no conoce vacaciones ni recompensa y que no siempre produce placer. Penélope encarna el peso –la ruptura de la toma de conciencia femenina– con el *double bind* que atraviesa la vida de cualquier mujer obligándola muchas veces a separar el ámbito de lo privado de lo político o lo social.

En un largo poema titulado «Casi mediodía», Luisa Castro (1966) utiliza la imagen de Penélope para reflexionar también sobre las relaciones entre los sexos, sobre el amor y lo que se espera debe hacer y sentir la mujer que se encuentra enfrentada a una «espera incommovible»:

«Pero te dejo ir, te marchas, y yo ya no recuerdo/ si debo sufrir, si es mi hora, mi llanto,/ mi Penélope,/ mi asiento duro y fácil/ de tejedora a la sombra de una espera incommovible:/ te dejo ir y la mañana/ cae espesa y ruidosa,/ se postra en mis pasillos,/ invade las cocinas y yo ya no te amo/ porque no, no es del todo cierto un dolor tan constatable.» (...) ⁷²²

También la poeta Juana Castro (1945) ha recreado la imagen de Penélope simbolizando a una Penélope inaudita en este poema inspirado o escrito en Kabul y que juega con el paralelismo entre el encierro-espera de la Penélope original y la mirada encerrada bajo «la cuadrícula» de las mujeres vestidas con burka. El poema recrea el anhelo de la experiencia femenina que vive con la rejilla en la mirada, como en una espera tediosa y que siente la envidia de lo que hay fuera: «Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo/ mis manos mientras cubro de envidia/ las cabras que en el monte ramonean». El poema completo dice así:

«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 ma nos mientras cubro de envidia
las cabras que en el monte ramonean.

Ciega de historia y lino

⁷²²Luisa Castro, *El frío de los puertos: Antología poética (1984-2005)*, Madrid, Universidad Popular José Hierro, 2009, 33.

me pierdo entre las sombras
y a tientas voy contando
la luz del mediodía.
Noche mía del fardo
que sin luces me arroja
la esperanza del tiempo
engastado en la letra. Noche mía, mi luz
cuadrículada en negro, cómo pesa
mi manto y su bordado, cuánto tarda
la paz negra del cielo, cuánto tarda.»⁷²³

Para cerrar con el ciclo de Penélope, cabe dar voz y lugar en este apartado a este poema de Silvia Ugidos (1972) titulado «Circe esgrime un argumento»⁷²⁴ y en el que oímos la voz de la otra. Las palabras de la maga Circe y sus razones al intentar retener a Ulyses a su lado. Con un discurso que recrea la ética del amor trovadoresco en el que amor y matrimonio son impensables, con vehemencia Circe la maga, termina su soliloquio señalando:

«Más enemigo del amor y de la vida
que mis venenos
es vuestro matrimonio, vil encierro.
Quédate Ulises: sé un cerdo.»

También Ulyses es motivo y causa de una coplilla de Isabel Escudero que nos señala con gracia, lo poco que puede dejarnos a veces la «Odisea del amor»⁷²⁵ a las mujeres:

«Ulyses de tu Odisea
tan sólo me han quedado
tus tapones de cera.»⁷²⁶

⁷²³Juana Castro, *El extranjero*, Madrid, Rialp, 2000, 12.

⁷²⁴«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.» Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD, 1997, 21.

⁷²⁵El entrecomillado es nuestro.

⁷²⁶Isabel Escudero, *Fiat umbra...*, *Op.cit.*, 44.

3.1.2 *Narcisia. Un pasaje en la ausencia.*

Como vengo señalando, con especial insistencia en el siglo XX el gesto de mirar atrás toma distinta forma en la poesía, destacando de este gesto que ha dado a luz una inagotable capacidad de significar experiencias femeninas en la escritura de algunas poetisas. Escritura que muestra el quiebro con los discursos sobre lo femenino y también con su revisión llevándonos a parajes insospechados, más allá de los mitos patriarcales y de toda su imaginería fantasmática: de sus mujeres fatales o frágiles, de sus cuentos y leyendas, que perdido el sentido de la alegoría que estos custodian y leídos al pie de la letras pareciera que nos presentan a las mujeres bajo las antinomias de lo femenino patriarcal.

En esos pasajes insospechados, hay poetisas que han recreado experiencias arcaicas y casi olvidadas que permanecían inéditas y a la espera de volver a ser dichas y cantadas. De esos parajes nos llegan los ecos de las viejas civilizaciones y sus textos literarios, recuperados en este pasado siglo, que regresan dando y pidiendo luz, asombrándonos y haciéndonos recordar, entre el asombro, que hubo un antes innegable al patriarcado.

De ese antes innegable mucho se ha escrito desde la filosofía y el pensamiento femeninos y, en la década de los 80, tres poetisas fundamentales para este trabajo y cruciales de la poesía del siglo XX, conciben tres libros⁷²⁷ preciosos y perfectos que, como joyas encendidas, traen consigo todo un cosmos. Un universo y la cosmología de un orden femenino.

Pienso que los poemas que componen estos libros son poemas perfectos. Poemas que traen con ellos «las palabras y las acciones perfectas» en un movimiento equilibrado y grácil. En ese movimiento, suelen traer a veces «eternidad» en un ondear que reúne lo pasivo, la vida pasiva, con la vida de la acción sin que estas queden contrapuestas, sino en un delicado y perfecto equilibrio. Como en esta postura: mujer de pie y desnuda frente a un espejo que simboliza en este poema Clara Janés:

«Prodigios del espejo que descubre
el iris de la perla y anticipa
el recalar del goce, pues un cuerpo
de pétalos del alba del cristal

⁷²⁷Me refiero a los libros *Narcisia* (1986), *Creciente fértil* (1989) y *Trances de Nuestra señora* (2009) de las poetisas Juana Castro, Clara Janés y María Victoria Atencia, a los que a continuación dedico un análisis en este trabajo.

se despliega, cuajado aún de rocío,
y, un pie en el suelo y otro por la mano
sostenido junto a la misma rosa
de los vientos, el movimiento indica
de todos los colores que al desnudo
galas de luz y de frescura y son
cuando se apresta a sumirse en la noche
*de cuevas de leones*⁷²⁸ enlazada.»⁷²⁹

«Hay pocos poemas perfectos»⁷³⁰, escribe Simone Weil. Pero cuando nos encontramos ante uno de ellos el cuerpo se estremece. «Prodigios del espejo» necesario para contemplar y descubrir «el iris de la perla» que «anticipa/ el recalar del goce» de ese «un cuerpo/ de pétalos del alba del cristal» que es el cuerpo femenino y la rosa «de pétalos del alba del cristal», que es la vulva que se contempla.

Pero si hay una poeta que ha nombrado con gracia la vulva y se ha mirado en el espejo buscando cantar la experiencia de nacer en cuerpo femenino, esa no es otra que Juana Castro (Córdoba, 1947). «La pionera», la llama no por casualidad Concha García⁷³¹.

Hay experiencias de lectura que el cuerpo reconoce con placer, como si a través de las palabras de otras, el cuerpo renaciese limpio y vestido. En mi experiencia personal de lectora, me ha sucedido siempre leyendo a esta poeta.

Una experiencia de lectura y escritura que es siempre original y renovadora. Sabe Juana Castro traer la historia viva de las mujeres a través de un uso muy suyo de la lengua materna. Lengua en la que destacan además de una familiaridad carnal y gozosa con la lengua, la riqueza del léxico utilizado, su mirada cargada de metáforas de esplendor que, paradójicamente, no nos alejan del mundo –truco este de la metáfora, que Juana Castro invierte. La metáfora en su poesía pareciera traernos más que alejarnos del mundo.

Si como vengo señalando, con el gesto de mirar atrás las poetas han rescatado la experiencia femenina de los textos de la tradición, en el caso de Juana Castro, el gesto se vuelve audaz y volandero pues trasciende esta poeta con su escritura lo que los discursos han dicho sobre lo femenino y las mujeres. Y lo hace, como ya advertí, sin necesidad de ironía ni parodia,

⁷²⁸En cursiva por la poeta estos versos de San Juan de la Cruz.

⁷²⁹Clara Janés, *Creciente fértil*, Madrid, Hiperión, 1989, 36.

⁷³⁰El entrecomillado es nuestro,

⁷³¹Sobre la poeta Juana Castro como «pionera» véase: Concha García, *Asomos de luz*, 63-68.

sino trayendo al mundo una experiencia femenina libre, es decir, nombrando experiencias femeninas más allá de la ya pensado y oído. ¿De dónde le viene a Juana Castro esa libertad? Hace años en un seminario⁷³² escuché decir a la filósofa Luisa Muraro que la mujer que habla con independencia simbólica, la libertad –si no le viene del feminismo– le viene de su madre.

Además de hablar de lengua materna y lingüística, hablaba Luisa Muraro de esa experiencia femenina de libertad que ha inspirado su propio pensamiento promoviendo verdades más o menos sencillas: Que las mujeres y los hombres son diferentes, que diferentes son sus cuerpos y la experiencia del mundo, del amor, del tiempo, que tienen a través de ellos. Un cuerpo, como casa del ser, en el que las poetas y creadoras de todos los tiempos han alzado su sede de conocimiento y experiencia.

Sabe esta poeta transmutar la llamada ausencia femenina de la historia haciendo de la historia, una historia viviente, es decir, historia que se vuelve vida cuando viene contada desde la maestría de una poesía que trae al mundo, pensamiento y corazón⁷³³. Juana Castro lo hace convirtiendo el acto más prosaico en un rito. Lo hace en el poema «Pañuelos»⁷³⁴ cuando vuelan los folios de su mesa por una volantina de aire o en este otro poema perfecto «Sentir el peso cálido» con el que nos devuelve «un rito pequeño de dulzura»:

«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

⁷³²Seminario con Luisa Muraro titulado *La indecible suerte de nacer mujer* organizado por el Centro de Estudios de Mujeres Duoda de la Universidad de Barcelona, Primavera de 2012.

⁷³³Sigo en este sentido a Laura Boella, *Pensar con el corazón*. Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano, Madrid, Narcea, 2010.

⁷³⁴Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 20.

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»⁷³⁵.

La mediación que Juana Castro trae con su escritura es lo que Carla Lonzi ha llamado un «aprovecharse de la ausencia de las mujeres de la historia»⁷³⁶ para poder nombrar lo innombrable. Si las mujeres no aparecen en la llamada historia universal y su experiencia ha sido silenciada en todos los ámbitos de la vida –verdad esta consabida; mentira hecha verdad con el paso del tiempo– en dicha ausencia, encuentra Juana Castro un pasaje de libertad para nombrar la experiencia femenina liberada de lo negativo. La ausencia en la historia permite a Juana Castro extraer una perla de singular belleza.

Lo hizo con ese libro que es *Narcisia* (1986), un libro en el que el mito de Narciso sirve a esta poeta que gusta de los espejos para pensar la ausencia de la experiencia femenina afirmando dicha experiencia desde un pensar a lo grande. En la escritura de Juana Castro, los sentidos de *Narcisia* no se agotan en el mito del joven que se enamora de sí mismo, sino que lo que este libro lanza es la audacia y valentía de otro gesto: La mujer que se mira al espejo y se reconoce –la mujer que escribe como mujer, parece una redundancia, pero no lo es– afirma desde una mirada original la experiencia femenina y el cuerpo propio como fuente de placer, vitalidad y creatividad. Una fuente inagotable e infinita de sentidos.

Pienso que la mirada en el espejo es otro gesto civilizador de las mujeres. Lo ha

⁷³⁵Juana Castro, *De Fisterra*, Libertarias, Madrid, 1992, 14.

⁷³⁶«La diferencia de ser mujer consiste en haber estado ausente de la historia durante miles de años. Aprovechémonos de esta diferencia: una vez lograda la inserción de la mujer, ¿quién puede decir cuántos milenios transcurrirán para sacudir este nuevo yugo» en Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel...*, *Op.cit.*, 24.

enseñado, entre otras, la filósofa Luce Irigaray con su *Speculum de l'autre femme* y Juana Castro lo enseña en este poema llamado «El potro blanco». Un poema también perfecto porque las palabras y las acciones que recrean son reveladoras, señalan sentidos que se rebelan a la falsa idea, casi normalizada, de que hay un sólo sexo y no dos:

«Tiene razón ella, y el espejo
que me enseñó esta tarde.

–Mírate, tú no eres un hombre.

Los hombres nunca tienen
esa fiebre en los ojos, ni los muslos
les florecen redondos, ni en los pechos
les crecen dos botones
erguidos como islas detrás de la camisa.

–Mírate.
Y me miro,
y me voy desnudando
de mis tristes aperos.

Y entonces aparece, sin que yo lo convoque,
mi cuerpo como el lirio
de sol y la radiante manzana de la carne,
igual que en el milagro
del primer potro blanco saliendo de su madre.»⁷³⁷

Cuando el cuerpo femenino se desnuda de «los tristes aperos» es «radiante» y es «milagro»: «Y entonces aparece, sin que yo lo convoque/ mi cuerpo como el lirio» (...)/. Ahí, es en esa capacidad de significar libremente el cuerpo femenino, de nombrarlo de nuevo, incluso bajo una aparente osadía, nombrándolo de nuevo immaculado, donde esta poeta es maestra de maestras y maestros.

Conoce Juana Castro, como Clara Janés el mito de diosa pero a diferencia de esta, en el universo de Narcisia-Inanna⁷³⁸ que este libro recrea no aparecen los hombres. No hay cópula ni necesidad aún de búsqueda de la unidad en la disparidad del otro.

⁷³⁷Juana Castro, *Narcisia*, Barcelona, Taifa, 1986, 11.

⁷³⁸Inanna fue la denominación que los pueblos establecidos en el espacio geográfico del Irak actual dieron a lo divino sagrado, y fue también la versión onomástica que tales gentes empleaban para referirse a la Gran Diosa o Gran Madre, denominada Diosa Blanca. La misma deidad originaria se veneraba con diferentes nombres en distintas zonas de Europa, de Asia y otras latitudes.

Narcisia es completa en sí misma y nos presenta un mundo-cuerpo femenino o cuerpo-mundo que, en esos albores de la humanidad, es un todo en el que todos los reinos –animal, vegetal y mineral– se convocan. Un cuerpo como un mundo, cuerpo femenino que trae lo universal y lo acoge en un todo en el que lo de arriba y lo de abajo, lo humano y lo sagrado laten y palpitan a un mismo tiempo. La recreación de esos albores, en los que primitivamente se entendía que las mujeres eran las únicas partícipes del proceso de procreación⁷³⁹, sirve también a la poeta para mostrarnos el despliegue de posibilidades y manifestaciones creativas del cuerpo femenino, de sus placeres y sus gozos. Como en el poema «Roca de Horeb»⁷⁴⁰, la imagen de la almendra, símbolo de la vulva, de la mandorla que recubre las representaciones de la Virgen María, es personificada en la ameba, cuyo cuerpo carece de cutículas y dureza, incapaz de mantener unidos sus elementos, multiforme y cambiante, que permite que brote el agua. Por eso *Narcisia*, como pude leerse en este y otro poemas, «nunca tuvo sed». También aquí, como ya he señalado, se está usando y recreando un pasaje del Antiguo testamento⁷⁴¹ y actualizando su versión en esta manifestación en la que la *Narcisia*, mujer y diosa, hace brotar de sí misma y del fuego el agua que sacie al mundo:

«Y nunca tuvo sed
Porque en mitad del fuego,
su almendra contenida se abrió como una ameba
y brotaron al punto cuatro chorros
de perlas. Manantial
de agua viva para siempre saltando,
ad vitam aeternam, desde Ella, amen.»

«El hombre no está en el libro simplemente porque el hombre, tal como es, no le interesa a *Narcisia*, porque ha matado la parte femenina que hay dentro de él y a mí me interesa la parte total. *Narcisia* es una mujer total en ese sentido porque admite dentro de ella la

⁷³⁹Numerosa autores y autores sostiene la tesis de que el hombre desempeñó un rol apenas perceptible en aquel tiempo de condicionantes decisivos para la vida en el que las funciones de la creación de la vida visibles en las mujeres condujeron a la creencia del carácter divino del cuerpo femenino. Una creencia que desembocaría en el culto a la Gran Madre, un arquetipo con diversificadas variantes según los distintos pueblos. Cuando se inventa la agricultura, hace aproximadamente 10.000 años, las mujeres tienen un papel fundamental en la horticultura y en la producción y gestión de los alimentos y, por lo tanto, del mantenimiento de la vida. Véase entre otros, Robert Graves, *La diosa blanca* (1948), Madrid, Alianza editorial, 2014.

⁷⁴⁰Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 32.

⁷⁴¹La Peña o Roca de Horeb es nombrada en el libro del Éxodo (Ex, 17: 6), momento en el que Moisés golpea la roca y consigue sacar agua y, luego, en las Cartas a los Corintios (Cor, 10: 4). Puede que existan otras referencias que desconozco.

contradicción y todo lo que se pueda englobar como totalidad»⁷⁴².

No es, pues, casualidad que el mito de la diosa vuelva a ser lanzado en este libro pero ahora bajo la forma unitaria y total, gozosa y libre en sí misma. Se trata de un libro o un único mito que va acogiendo distintas formas a través de los versos clásicos que Juana Castro maneja con maestría. El endecasílabo y el heptasílabo son los versos con los que están escritos esos treinta y cuatro poemas distribuidos en cuatro partes: «Gloria», «Ofertorio», «Introito» y «Apocalipsis», esta última formada por un único texto o poema cuyo título, significativo, señala el final y el nuevo inicio: «Ya no habrá nunca noche», escribe, porque hubo un tiempo en el que oscuridad y claridad formaban parte de un ciclo continuo. El poema completo, «Apocalipsis», dice así:

«Ella no es Pomona. Ni, como las Danaides,
una daga dorada oculta entre los senos.
Ella no es Calíope, aunque sea la voz y la belleza.
Y aunque, como las Náyades, ame fuentes y bosques,
no es Estigia, ni Dafne,
ni es la bella Afrodita
ni el sueño de los héroes.
Pero Ella ha nacido.

Como ananás fragante, se levanta
ungida de romero,
como custodia viva, derramando
cuatro copas dulcísimas:
Abrazo de la tierra,
música del aire,
luz violenta del fuego
y el almíbar del agua.
Ya no habrá nunca noche, porque Ella
se ha manifestado
con sus cuatro trompetas y su gloria.
Y así es la gran nueva, la alegría:
Porque Ella ha nacido
y esta es la señal, aleluya.
Que su gracia
sea con todos vosotros, aleluya.»⁷⁴³

⁷⁴²Cf. sus declaraciones a A. Rodríguez Jiménez, «El interior poemático de una feminista en busca de su identidad», en el diario Córdoba (27 de septiembre, 1986).

⁷⁴³Juana Castro, *Narcisia*, *Op.cit.*, 12.

«Aleluya». De este y otros recursos, mediaciones vinculadas a la liturgia de la tradición cristiana evangélica se sirve Juana Castro para anunciar su epifanía.

Mucho se ha escrito⁷⁴⁴sobre la preferencia negativa de Bartleby en el cuento de Melville, sublimando el gesto del empleado que afirma con voz débil y susurrante: «Preferiría no hacerlo». La preferencia negativa en la experiencia femenina va siempre más allá y abre dentro de esta un verdadero boquete, que dejaría boqui-abiertos a filósofos y teóricos, amantes de la sublimación, si estos acaso en su búsqueda de lo universal, leyesen a las mujeres.

Del prefiero no hacer al prefiero No ser quien tú dices que soy. Afirmar «yo no soy lo que tú piensas»⁷⁴⁵ forma parte del gesto y la audacia de mujeres y poetas de todos los tiempos. Aquí, lo hace Juana Castro para señalar detrás de los nombres, las cualidades y rasgos de la diosa madre que han sido absorbidos por los mitos femeninos del patriarcado:

«Ella no es Pomona. Ni, como las Danaides (...) Ella no es Calíope (...)
no es Estigia, ni Dafne,/ ni es la bella Afrodita/ ni el sueño de los
héroes.»

De lo negativo que afirma, a la anunciación del temido final del patriarcado, y ese apocalipsis que arranca en la promesa de un volver a empezar. La anunciación de una mujer nueva llega con la recreación de esta Narcisia que es agua y espejo, que es «la gran nueva, la alegría»:

«Ya no habrá nunca noche, porque Ella
se ha manifestado
con sus cuatro trompetas y su gloria.
Y así es la gran nueva, la alegría.»

Para vestir la ausencia, trae Juana Castro los apelativos con los que se ensalza a la Virgen María en la tradición católica: «Domus aurea», «Turris eburnea», «Stella matutina» o «Mater intemerata» y se inscribe, de paso, en ese hilo precioso de poetas que en el siglo XX han

⁷⁴⁴ La sublimación de este personaje, de su silencio y todo su aparato gestual ha sido llevada a cabo por el pensamiento filosófico postmoderno, véase Gilles Deleuze entre otros. Pienso que la sublimación, excesiva, forma parte del pensamiento masculino desde sus orígenes. Esto no puedo demostrarlo, pero forma parte de mi experiencia de estudio.

⁷⁴⁵El entrecorillado es nuestro.

utilizado las oraciones como mediación e inspiración para traer su experiencia femenina – del dolor, del amor, de la guerra– a la poesía. De ese hilo destaco que muchas de ellas pertenecen a una generación anterior, como Gloria Fuertes, María Beneyto o Cristina Lacasa, vinculadas a la llamada Generación del 50 y algunas a generaciones actuales, como la poeta María García Zambrano.

Volviendo al mito de la diosa, el culto de una divinidad femenina ha dejado sus huellas por la vieja Europa⁷⁴⁶ mostrando su importancia y los sentidos de sacralidad y excelencia que el cuerpo femenino simbolizó durante miles de años bajo la alianza, cíclica y vital, que este cuerpo encarnaba antes de la separación entre naturaleza y cultura:

«Por todas partes leemos acerca de diosas y dioses que toman su ser de una diosa primordial, origen de todas las cosas. Podemos reconocerla como la gran diosa madre del Paleolítico y el Neolítico. En la Edad de Bronce podemos por fin escuchar los himnos que se le cantaban, y seguir la historia de una diosa que siendo una, se convierte en muchas, la que tiene una hermana o un hermano, una hija o un hijo. Es soltera pero se casa, es virgen y madre y a veces su hijo se convierte en su consorte. Como en épocas anteriores, ella otorga y quita la vida. Tiene la diosa muchos nombres (...) En Sumer, el nombre de la diosa es Inanna (...) en Babilonia es Istar (...) En Egipto, la diosa Isis (...) En Canaán, (...) la diosa Anath (...) En Grecia, la diosa Demeter (...)»⁷⁴⁷

Sumeria, Babilonia y Egipto son civilizaciones que en la llamada Edad de Bronce marcan el paso crucial y definitivo a través de violentas invasiones a un patriarcado que empieza a extenderse⁷⁴⁸ y que trae con él, a la conciencia humana, la experiencia de la vida y la muerte separadas. Pero el Neolítico es un momento crucial de la cultura humana, momento de superación de la fase biológica en el que las mujeres son creadoras de mundo, además de creadoras vida. Como ha señalado, Luce Irigaray acerca de las representaciones femeninas:

«Representan a las mujeres como diosas y no sólo como diosas-madres –la única representación que han tolerado las épocas posteriores–, sino como diosas-mujeres. Claramente se ve en que las diosas-mujeres son hermosas y estilizadas, y en que su sexo marcado por un triángulo

⁷⁴⁶Sobre esta denominación véase: Marija Gimbutas, *Diosas en la vieja Europa*, 2006.

⁷⁴⁷Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, *Op.cit.*, 192.

⁷⁴⁸La época del bronce comienza en torno al 3.500 a. C y dura hasta el año 1.250 a. C y, junto con la aparición de ese metal, se inaugura una nueva era para la humanidad con ese descubrimiento fundamental que fue la escritura.

(como el de las diosas-madres) todavía muestra el dibujo de los labios que después desaparecerá. Su divinidad no corresponde al hecho de que pueden ser madres, sino a su identidad femenina, de la que los labios entreabiertos son un lugar de expresión decisiva.»⁷⁴⁹

Es ese momento, en el que *Narcisia* nace y Juana Castro se recrea: el de «los labios entreabiertos» añadido como «lugar de expresión decisiva» en palabras de esta filósofa. Momento de creación y recreación femenina. Lo enseña entre otros en el poema «Causa Incausada»:

«Pero Ella, que mana de Sí misma
y a Sí propia regresa,
lleva en Sí todo el vino,
toda la miel, el heno, la salvia y los enjambres
florecidos en ojos y caricias.
Con el alma en las manos
la Magna, la Dichosa, ferviente sobre atlas
atraviesa la tierra,
porque Ella es el mundo»⁷⁵⁰.

Sabemos que pese a la dominancia de la cultura patriarcal, todavía en el 2.300 a. C., se entonaban himnos de alabanza a la diosa –uno de ellos «La exaltación de Inanna», que quizá la poeta conoce inspirada, como Clara Janés, en la lectura de los primeros himnos escritos en los que se recogen los distintos nombres de esa divinidad a la que se rendía culto desde varios miles de años atrás, en ese antes impreciso, pero innegable, del patriarcado.

Con el poema «Inanna» en *Narcisia* se anuncia la llegada, el nacimiento de esta diosa que fue venerada con distintos nombres. Un canto de alabanza en el que lo femenino queda así simbolizado en el poema que abre este libro:

«Como la flor madura del magnolio
era alta y feliz. En el principio
sólo Ella existía. Húmeda y dulce, blanca,
se amaba en la sombría
saliva de las algas,
en los senos vallados de las trufas,
en los pubis suaves de los mirlos.
Dormía en las avenas

⁷⁴⁹Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras, ...*, *Op.cit.*, 166.

⁷⁵⁰Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 26.

sobre lechos de estambres
 y sus labios de abeja
 entreabrían las vulvas
 doradas de los lotos.
 Acariciaba toda
 la luz de las adelfas
 y en los saurios azules
 se bebía la savia
 gloriosa de la luna.
 Se abarcaba en los muslos
 fragantes de los cedros
 y pulsaba sus poros con el polen
 indemne de las larvas.
 ¡Gloria y loor a Ella,
 a su útero vivo de pistilos,
 a su orquídea feraz y a su cintura!
 Reverbere su gozo
 en uvas y en estrellas,
 en palomas y espigas,
 porque es hermosa y grande,
 oh la magnolia blanca. ¡Sola!»⁷⁵¹

Al final: «Oh la magnolia blanca. Sola!» broche más que singular con el que Juana Castro nos presenta el principio femenino⁷⁵² sólo y autosuficiente, creador y recreador de formas y de vida capacidad esta que luego se apropian las tradiciones abrahámicas para definir a Dios padre. Aquí, la diosa «era alta y feliz. En el principio/ sólo Ella existía». Todo el poema es un movimiento continuo en el que la poeta viste el principio femenino de significados que liberan el cuerpo, el gozo y el placer femenino de sentidos que traen otra experiencia femenina, más allá de la silenciada y de la nombrada por el feminismo bajo el estigma de la victimización: «Reverbere su gozo/ en uvas y en estrellas,/ en palomas y espigas,/ porque es hermosa y grande». El poema presenta un todo orgánico y palpitante. De nuevo, la experiencia de una sexualidad femenina no reprimida que la poeta simboliza a lo largo de todo el poemario. En este poema a través de la secuencia de imágenes: «¡Gloria y loor a Ella,/ útero vivo de pistilos,/ a su orquídea feraz y a su cintura».

«Y sus labios de abeja/ entreabrían las vulvas/ doradas de los lotos» porque es también

⁷⁵¹Juana Castro, *Narcisia*, *Op.cit.*, 18.

⁷⁵²Sobre el principio femenino han señalado Anne Baring y Jules Cashford: «Los últimos 2.000 e incluso 4.000 años han sido testigos de la paulatina agonía del principio femenino, de la misma manera que han presenciado la creciente dominación de la naturaleza». Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, *Op.cit.*, 627.

abeja, uno de los símbolos más antiguos de la diosa neolítica que llega hasta la antigua Grecia y a la Creta minoica a través de distintas representaciones y la mención de sacerdotisas, que según Estrabón⁷⁵³ se llamaban *Melissai*, «las Abejas» y celebraban los antiguos misterios en Eleusis y en Éfeso. Las abejas son símbolo de renovación lunar, fertilizadoras y polinizadoras del mundo vegetal: «entreabrían las vulvas/ doradas de los lotos» quizá porque el loto es símbolo de pureza y espiritualidad que custodia sentidos de enigma y revelación. Con esa flor simboliza la poeta el genital femenino. Flor acuática originaria de oriente, que florece en aguas fangosas y cuando emerge a la superficie lo hace sin mancha. ¿Qué mejor manera, me pregunto, de anunciar la posibilidad del nuevo inicio, de esa mujer nueva, blanca y sin mácula después de la violencia masculina? Para los pueblos de oriente, los lotos son flores sagradas que aquí sirven a la poeta para continuar su alabanza y celebración junto a sustantivos como: «luz, gozo, estrellas, palomas» y adjetivos como «azul, vivo, feraz, hermosa, grande» que visten el cuerpo femenino con sentidos de belleza y trascendencia.

En poemas como «Aquaria», «Ser inmóvil», «Sedes Sapientiae», «Turrus Eburnea» o «Hipóstasis» lo enseña recreando en cada uno distintos aspectos de una misma visión. En «Aquaria», la celebración del agua que en forma de lluvia todo lo nutre y nutre a sí misma a la mujer Narcisia:

«Llovía largamente por todo los rincones. (...) Arroyos, mar cascadas
inundando/ los brazos y las cuevas,/ golondrina en el borde su mirada.
Líquida llueve, líquida se sumerge en las algas/ y una rosa de yodo,
como una ventana/ le florece en la sangre».⁷⁵⁴

En «Ser Inmóvil», Narcisia regresa de la arena y nada podría «retenerla ni erizarle siquiera/ de su orla, el último hilo de la túnica»:

«Vestida de dalia,/ al borde de la luz atraviesa los ojos. (...) Evanescente
blanca, de las dunas (...) Mil cristales de arena/ tintinean violetas en sus
brazos, un espejo la carne/ devuelta a su destello, en Sí misma se
hermana y se complace.»⁷⁵⁵

⁷⁵³Véase: Estrabón, *Geografía I-II*, traducción de J. L. García Ramón y J. Garci Blanco, Madrid, Gredos, 2002.

⁷⁵⁴Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 44.

⁷⁵⁵Juana Castro, *Narcisia*, *Op.cit.*, 33.

En «Turrus Eburnea»: «La perla más oculta se derrama en su boca.» y «la más dulce blandura le hace nido en las palmas (...) Narcisia liba y es libada por la luz y se goza contemplada a sí misma:

«Posea de Sí misma,/ cada palmo de piel es una rosa (...) sobre su carne propia libándose la luz, circular hermosura destilada/ que sólo de Sí crece,/ saúco inagotable,/ ígnea valva en la miel.»

Un precioso momento de este libro es el poema «Gineceo»⁷⁵⁶ en el que se recuerda la ciudad de Lesbos y a la poeta «Safo la sagrada» y en el que el placer femenino «atraviesa los siglos y los trenes» para ser nombrado con excelencia y no desde sentidos vinculados a la represión del sistema social: «Amó tanto su cuerpo que el espejo del mundo/ le devolvió su imagen en miríadas. (...) inagotable orgasmo en marabú y en rosa./ Bajo palio, violetas las mejillas de Safo la sagrada con aceite y alheña/ sobre sus dedos, unge/ las blusas derramadas de cerezas y nísperos». Hasta llegar añado a la Vía Lactea: «por frutales glicinas, por sedales y clítoris». Vía Lactea que significa «camino de leche» es un nombre que señala el vínculo y la fascinación que tuvo que causar a los primeros pueblos el misterio de la crianza femenina y el misterio de lo sagrado, dando ese nombre a nuestra galaxia, que este poema es también un símil de los pechos femeninos.

«Hipóstasis»⁷⁵⁷ es otro canto de creación y creatividad: «Madurábale amor» se inicia y: «como una llama roja,/ de su pelo saltaron los océanos./ De sus ojos la arcilla , la roca y las arenas/ (...) El sol en su vagina se incendió de naranjas (...). Todo el poema es un movimiento, una actividad continua pasividad receptiva que en la recreación de sí misma se gesta y gesta el mundo:

«Fulgurante, por caderas y ovarios resbalaba la lluvia.
Y cuando ya encendidos
de gloria en su regazo
florecían los mundos,
el más hermoso fruto le granó en lo más dentro
en el hondo de lirio de su arrebol amante.
Y se produjo el parto:
La perla más hermosa, la gota plateada

⁷⁵⁶ Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 70.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, 37.

nacida de su estirpe, la más hermosa Hermana,
La Cumplida Dichosa
como una gota roja
herida en las hortensias...»

La perla, otro símbolo recurrente en *Narcisia*, esa perla de los secretos en las tradiciones iniciáticas que también nace del fango es, aquí, «La Cumplida Dichosa» porque da igual a una igual en un parto o partenogénesis –del gr, *parthénos*, 'virgen' y génesis, origen– que da luz a la hermana. Delicada figura del pensamiento y la antropología feminista. En «Sedes Sapientiae»⁷⁵⁸, llega la noche y el mundo puede descansar mientras ella, Narcisia, recorre «los pliegues más inciertos». Todo el poema es una simbolización de su fuerza nocturna, su mover y elevar las aguas el mar y las acequias mientras todos duermen: «Dormid, dormid, durmientes bellos.» Y ella:

«Ella, la Gran Despierta, abre
su abadía de amor contra la luna.
Se deleita yacida sobre el vaho
fluyente de los sueños
y en su ensenada vive
plenamente mojada
de dulzura.»

En el poema «Orhis Purpuerea» Narcisia se presenta: «Irresistible lenta, se acaricia/ hasta el, rigor tensada» así se inicia este poema. Con la caricia que nos devuelve al tacto primigenio que va cercando de entre «el trasañar de la carne» los límites del «Tesoro lunar». Desde ahí y sin perder el sentido del tacto todo el poema se eleva porque el ojo que nombra la poeta es el ojo que ve lo que no ven los dos ojos, es el ojo del éxtasis y el trance: «Desfallecida sed, como si un ojo,/ toda la magma espera/ la fundación veraz bajo su tacto,/ (...) Y la mano vacila»

La luz acompaña a Narcisia durante todo el libro, la luz la liba a ella y es libada por esta, pero, aquí, la flor –la orquídea– es la vulva, esa boca o fuente en la que bebe «imantada la abeja», fuente y origen negados al que llevan: «la doble llamarada/ de los muslos de plata, la garganta,/ el cristal de los senos como un lirio,/ la lánguida planicie de su vientre/ y la confusa

⁷⁵⁸ *Ibidem*, 39.

orquídea, despeinada».

Esta vez la flor escogida es la orquídea u orquidácea, familia de plantas monocotiledóneas que se distinguen, además de por la complejidad y belleza de sus flores, porque pueden ser reconocidas fácilmente por su simetría fuertemente bilateral y labial. Finalmente, «Orchis Purpurea» es también un canto a la sexualidad femenina y al placer de la masturbación: «Ella, por siempre Ella,/ La Gran Narcisia blanca/ amándose en la luz, idólatra,/ su mano, prensadora y ardiente». ¿No es acaso este, de nuevo, el lenguaje del deseo, lengua de los sentidos? El poema completo dice así:

«Irresistible lenta, se acaricia
 hasta el rigor tensada
 trasoñar de la carne,
 ansiosa limitando
 su tesoro lunar,
 devorador del espejismo la pupila.
 Por la pradera inmensa
 se deslizan los dedos lentamente,
 ofrendadas la cera y la penumbra.
 Desfallecida sed, como si un ojo,
 toda la magma espera
 la fundación veraz bajo su tacto,
 la estilizada forma
 después de que su boca la vacíe.
 Y la mano vacila. Pero sólo los ojos
 se derraman temblando
 blandamente en la herida.
 Anaranjada y nácar la masa de la carne
 como un rayo fulgura.
 Invisibles lebreles
 el aliento se espían en el aire.
 Llamándola la doble llamarada
 de los muslos de plata, la garganta,
 el cristal de los senos como un lirio,
 la lánguida planicie de su vientre
 y la confusa orquidea, despeinada.
 Ella, por siempre Ella,
 La Gran Narcisia blanca
 amándose en la luz, idólatra,
 su mano, prensadora y ardiente.
 Imantada la abeja, circular
 en gozo y en lascivia,
 tejedora en la flor,
 eterna boca.»⁷⁵⁹

⁷⁵⁹Juana Castro, *Narcisia*, *Op.cit.*, 40-41.

En «Aeterna Laetitia» Narcisia es «Ella, la que su oído ama sobre todas las cosas/ y guarda en su cintura una sima de estrellas, la que cubre su carne/ del licor de rocío/ que le mana la boca.». Todo el libro es un despertar de los sentidos, un movimiento o danza circular que no ha cesado todavía pues se reinicia en cada relectura.

Pienso que *Narcisia* recrea una experiencia femenina personal e histórica inaudita. Pero además el libro nos sumerge, a su vez, en una cadena onomástica de divinidades grecolatinas que también son señaladas mostrando cualidades divididas y edulcoradas en muchas diosas que luego conformarán ese principio primigenio: Venus, Afrodita, Démeter; ninfas como Castalia, Calíope y Talía se convocan tanto para nombrar los rasgos de la diosa madre, como los rasgos de ella que estas diosas y ninfas han heredado como un legado del *continuun materno*.

En disenso con lo que señala José María Ballcells⁷⁶⁰, pienso que Juana Castro no «enriquece aún su obra basándose en los mitos católicos del origen». Más bien es su escritura, la poesía de esta poeta excepcional –«la mejor poeta viva en lengua castellana» en palabras de Ana Mañeru⁷⁶¹– la que devuelve a la diosa madre y el origen –a todas las mujeres que quieran oírlo. Diosa, que la tradición católica –y antes el mundo grecolatino– nos había usurpado⁷⁶².

⁷⁶⁰José María Balcells, *El mito del origen en la poesía de Juana Castro*, «Revista Estudios humanísticos de filología», Universidad de León, 2003 disponible en:

<http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHFFilologia/article/view/2690/1869>

⁷⁶¹Juana Castro, *Vulvas doradas*, *Op.cit.*, 7.

⁷⁶²Sobre esta usurpación y resignificación, véase nuevamente: Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, 2005. Robert Graves también ha señalado en Europa y Oriente Próximo existían culturas matriarcales que adoraban a la Diosa madre y reconocían a los dioses masculinos sólo como sus hijos, consortes o víctimas para el sacrificio. Estas culturas fueron eliminadas por la irrupción del patriarcado que arrebató a las mujeres su autoridad y elevó a los consortes de la Diosa a una posición de supremacía divina reconstruyendo los mitos y rituales para ocultar el pasado. Para Robert Graves, la conquista patriarcal llegó a Britania y al resto de Europa occidental alrededor del 400 a. de C. En su trabajo pionero, Robert Graves mezcla distintos géneros para mostrarnos los antecedentes históricos, tribales y místicos de la poesía, pasando de las mitologías griegas a las simbologías panteístas y naturalistas de los bardos celtas hasta llegar a la sociedad contemporánea. Véase: Robert Graves, *La diosa blanca*, ..., *Op.cit.*, 87-111.

3.1.3 «Prodigios del espejo que descubre»⁷⁶³. *Creciente fértil* de Clara Janés.

Creciente fértil (1989) de Clara Janés es un libro arrebatado e insólito, como insólita parece la experiencia femenina que recrea trayendo un erotismo que nace y se renueva desde la experiencia femenina personal. Experiencia que, a su vez, renueva la tradición literaria de las primeras escrituras, me refiero a los primeros textos de los albores de la cultura escrita⁷⁶⁴ que Clara Janés conoce.

Son textos que nos acercan al intermedio o transición cultural que dio paso al patriarcado y que custodian todavía un pensamiento sobre la sexualidad en la que esta es entendida como sagrada. Como hierogamia o matrimonio sagrado –hierós- (del griego ἱερός, "sagrado") y -gamos (del griego γάμος, -γάμος, "unión" o "matrimonio")– que caracteriza los mitos de las antiguas religiones en las que la unión carnal con la diosa –o sacerdotisa– es un tema muy repetido, tanto en la literatura –pienso en la Epopeya de Gilgamesh– como en ritos específicos⁷⁶⁵ descritos en diversas fuentes griegas⁷⁶⁶.

En esas culturas arcaicas, la diosa es dueña, señora y dadora de vida. Es un cuerpo femenino creador y creativo, candente y ardiente, como enseña Juana Castro, pero que se va transformando acogiendo otras simbolizaciones. La diosa madre en *Creciente fértil* ya no es un todo unitario y la búsqueda femenina que este libro señala es el anhelo de regresar a esa unidad originaria. Imposible en palabras de María Zambrano⁷⁶⁷ pero simbolizada por Clara Janés que nos lleva a ese intermedio cultural, a veces topos presente, en el que la diosa se relaciona todavía con un dios hijo-amante, principio masculino, todavía en relación de dependencia con lo femenino. En el que la mujer es iniciadora y transformadora de la materia. El libro *Creciente fértil* recuerda algunos de los nombres de la diosa pues ha tenido muchos⁷⁶⁸: Istar, Innana, etcétera. Pero esta diosa, como he dicho, en el libro de Clara Janés también es una mujer que

⁷⁶³Clara Janés, *Creciente fértil*, Madrid, Hiperión, 1989.

⁷⁶⁴Clara Janés conoce las ediciones de Alberto Bernabé, *Textos hititas literarios* (1979) y Federico Lara Peinado, *Mitos sumerios y acadios* (1984) citadas por mí en este trabajo.

⁷⁶⁵Nancy Qualls- Corbet, *La prostituta sagrada. Un aspecto eterno de lo femenino* (1988), Obelisco, Madrid, 2004.

⁷⁶⁶Para un análisis de las fuentes que recogen estos ritos, véase: Jorge Martínez Pinna (Coord.), *Mito y ritual en el Antiguo occidente mediterráneo*, Universidad de Málaga, Málaga, 2001.

⁷⁶⁷María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Op.cit.*, 77.

⁷⁶⁸En el siglo II a. C., el escritor latino Apuleyo enumera en el *Asno de oro* una larga lista de nombres, entre ellos Isis, Astarté, Inanna, Afrodita, Cibeles, todos ellos vinculados a la misma deidad en distintas culturas.

atraviesa distintos umbrales y estados. Mujer dueña de una sexualidad no temida y por lo tanto libre y gozosa, no castrada. Un cuerpo femenino cuyos sentidos buscan y anhelan el encuentro con el amado, como enseña *El Cantar de los Cantares*, texto crucial de la mística unitiva tradicional –que contiene los ecos de esos otros textos en los que una diosa exhuberante y atrevida es amada y amante a un mismo tiempo. Es la «morenica»⁷⁶⁹ en la versión que San Juan rememora.

La experiencia de esa sexualidad femenina plena y exultante va y viene más allá de la cópula y encuentra en esta la recreación del acto sagrado de magnitud cósmica que los viejos textos señalan. Cópula como atadura o ligamento de algo con otra cosa, encuentro de los elementos, de lo humano y lo divino.

Así se inicia el parlamento de este libro-poema unitario que va trenzando en su movimiento los distintos encuentros y cópulas de la diosa y el dios con palabras de conmovedora belleza. En el poema que inicia el libro, la poeta nos presenta a la diosa junto al árbol y ese árbol acompaña a la diosa durante todo el libro. Es un cedro⁷⁷⁰, enseña del principio femenino y, luego, símbolo del conocimiento. La mujer que lanza sus lazos al cielo ata, une, anuda con su maroma, la luna con el árbol –la luna, símbolo arcaico y primitivo de la diosa– que se enlaza con el tronco y con el cuerpo que se invoca: «Con las pálidas cintas/ de mis enredaderas.»:

«La cadena de Tauro
por sus bosques nombrada
no tuvo nunca un cedro
de tan soberbio tronco/
al cual enmaromada la luna. (...)»

Todo *Creciente fértil* es una invocación. Invocación amorosa que llama al orden del amor, que enseña el clamor de una experiencia femenina de la sexualidad en la que lo pasivo actúa y lo activo espera, en un movimiento continuo y circular, «en círculos de oro». Una turbina de luz en la que el pensamiento nos confunde y quedan confundidas las pobres dicotomías que desaparecen permitiéndonos conocer y acercarnos a una experiencia del mundo, de la sexualidad femenina, del encuentro canal y cósmico con lo masculino altamente reveladora.

⁷⁶⁹ Sobre la amada morenica y su inversión en las vírgenes negras, véase: Anne Baring y Jules Cashford, «María. El retorno de la diosa. La virgen negra» en *El mito de la diosa*, *Op.cit.*, 619-663.

⁷⁷⁰ Véase: Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 2000.

Movimiento y clamor, fuerza y sensualidad dulce y salvaje, son algunas de las experiencias a las que esta poeta nos lanza cubriéndolas de lengua materna. Lengua que trae con ella esa experiencia lingüística sensorial primera, sentida por todo el cuerpo y en la que todos los sentidos están alerta, no sólo la vista⁷⁷¹, sentido este que además se desarrolla con lentitud durante los primeros meses de vida, siendo mucho más activos el oído, el gusto, el tacto.

La experiencia femenina de la sexualidad de este libro nos llega a través de mediaciones dispares. Una de ellas, la lectura de las escrituras sagradas y los arcaicos sentidos originarios de grandeza y nobleza vinculados a lo femenino. También recreando un primigénio sentido de unidad con la naturaleza, pero no se trata de un modo de panteísmo, sino de una conciencia de totalidad perdida, que el cuerpo femenino preñado custodia y que no ha sido nunca olvidada del todo. Esa unidad en la preñez de dos cuerpos dispares –el de la madre y la criatura– pasarán a ser simbolizadas por la unión de lo femenino y lo masculino, como muestran las místicas unitivas medievales desde oriente hasta occidente, y que tan bien conoce Clara Janés⁷⁷².

Junto a la mitología originaria, también se sirve la poeta de todo un entramado cultural, geográfico arqueológico y artístico. Mediaciones que sirven para recrear y acercarnos al mundo de sexualidad femenina palpitante y gozosa, anhelante, aventurada y arrebatada. Y desde ahí llevamos durante todo el libro al misterio de la sexualidad sagrada.

Se trata, en definitiva, de una experiencia femenina de la sexualidad libre, pero no al modo de la llamada «liberación sexual»⁷⁷³. En el pequeño prefacio poético y visionario que acompaña el libro, la autora recrea la experiencia de un encuentro «en los parajes mismos del Creciente fértil» junto a la experiencia de lectura de algunos textos y versos que desencadenan en ella la «aventura» de ser ella misma la diosa madre Hannahanna. De ser Istar e Inanna, pero también Ciro –el rey aqueménida de Persia, Ciro II el Grande (circa 600/575-530. a.C.) enterrado en Pasargarda. Así, como diosa y mujer, la poeta se lanza a la aventura de conocer y amar al dios de las tormentas, al gran río que parece un cuerpo de hombre:

⁷⁷¹Sobre el predominio de la vista sobre los otros sentidos, Luce Irigaray, *Especulo de la otra mujer, ...*, *Op.cit.*, 76-78.

⁷⁷²La labor de Clara Janés como traductora de checo y persa es monumental. Parte de esa obra está recogida en Ediciones de Oriente y Mediterráneo.

⁷⁷³El entrecomillado es nuestro.

«Vi sus ojos en los ojos del Auriga (...) El sátiro de bronce señalaba el camino y yo avanzaba en retroceso hacia el origen (...) Yo era Istar descendiendo a la orilla del mar a saciar mi deseo. Yo era Inanna, esposa de Dumuzi, el pastor (...) Yo era la sacerdotisa que tres mil años antes de Cristo dominaba el bisonte con una cinta mágica. Yo era la reina Subad engalanada. Yo era Ciro retrasando un año el ataque a Babilonia (...) poeta que mira con los ojos del Auriga. Para mí, la aventura»⁷⁷⁴

La aventura de la poeta da a luz un libro que lanza la sexualidad femenina con palabras y acciones cumplidas y exactas, que simbolizan con grandeza, señorío y placer la sexualidad femenina en el encuentro amoroso. La mujer «custodiadora de secretos» es iniciadora que dirige cada encuentro, lo pide y lo busca. En toda mi experiencia de estudio y lectura de todos estos años, no he encontrado la experiencia de la cópula nombrada con tanta belleza, en la poesía, incluyo aquí la escrita por hombres.

Tanta, que parece que todo lo que se ha escrito sobre lo femenino y el coito en los últimos cuarenta años –necesario, desde luego, para entender el desorden que el patriarcado ha traído a la sexualidad femenina– resulte verdaderamente eso: el fruto áspero de un desorden producido por la violencia de tantos hombres hacia la mujeres.

Todo el libro está atravesado por rituales necesarios e imperativos que señalan un tiempo en el que el rito y la cópula, eran lo mismo y los rituales estaban trenzados a la vida cotidiana. Distintos rituales velan y desvelan a lo largo de todo el libro la fuerza de esos encuentros que, en esta aventura que es *Creciente fértil*, son dispares y cambiantes, circulares. Conoce Clara Janés el «lenguaje del deseo»⁷⁷⁵, lenguaje de los sentidos, que en el cuerpo femenino son, a su vez, medio y transporte para alcanzar y lanzar la experiencia de estados de plenitud, de inmortalidad, de éxtasis. A lo largo de esta aventura, distintos son los encuentros y galanteos, los preámbulos de los rituales amorosos que ya están, antes que en *Creciente fértil*, en la poesía más vieja del mundo.

No hay dialéctica, pero sí asimetría entre los sexos vivida con gozo y excelencia. La mujer cuando clama y advoca, anhela y busca, cuando se entrega al mar, al dios, al hombre –que acoge cualquier forma– se mueve y busca siempre para ella el placer, ese arco o posición perfecta para el gozo femenino que la poeta nombra varias veces. Todo el libro «en un balanceo»

⁷⁷⁴ Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 13.

⁷⁷⁵El entrecomillado es nuestro.

medido y exacto que se cierra o reinicia con otro poema en continuo movimiento pura trasmutación de la cópula que el cuerpo de la mujer permite.

Así, en la experiencia del último encuentro amoroso del libro, la poeta nos sitúa, como al inicio del mismo en Turquía, celebrando en Estambul la presencia de la Torre de Gálata, también llamada *Christea Turrus* o Torre de Cristo, que fue construida en 1348 y que consta de nueve plantas. Cuando se construyó, era la estructura más alta de la ciudad.

Cabalgando «la torre Gálata», la mujer trasmuta dentro de su cuerpo la torre, que deviene sauce –de nuevo el árbol y la diosa – agitado por el viento. El aire agita el cuerpo, el sauce ya encarnado, antes torre, haciendo que el cuerpo femenino se trasmute en rocío, ese agua de la alquimia, rocío de la aurora que «recoge los destellos de la noche» y todo el misterio que encierran las estrellas en una noche oscura, como la de San Juan de la Cruz, autor que la poeta admira: «Todo es oscuridad/ fluir de oro entre mis piernas (...)»

El oro no es el semen sino la mezcla y unión sapiencial de los fluidos femeninos y masculinos. De ahí que sea nombrado como ese elemento de la alquimia. Pienso que no se ha escrito un libro así en todo el siglo XX, un libro que nombre con belleza tal la cópula, acto del coito:

«Yo cabalgo la torre de Gálata
mas la torre en mi cuerpo
se convierte en un sauce
agitado por el viento
e inicia un juego que me funde.
Me transformo en rocío en sus hojas,
apreso en mi transparencia
los destellos de su noche...
Todo es oscuridad,
un fluir de oro entre las piernas
y un cóncavo abandono a sus halagos,
mientras aún erecta la torre en mí sumida
vuelve a soltar
su desbandada de cometas.»⁷⁷⁶

Cincuenta y dos poemas componen este libro-poema-aventura de encuentros amorosos

⁷⁷⁶Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 52.

o de un único encuentro que va acogiendo distintas formas en el espacio y el tiempo. También momentos de plenitud que, a veces, decaen por el cansancio del dios de las lluvias para volver a elevarse, finalmente, rendido por la llamada de la diosa. El libro, como ya he señalado, se inicia y acaba en Estambul:

«Soy la cúpula azul de la mezquita de Ahmet

(...)

Para que alcances a cubrirme
haré arder tu cuerpo de cedro»

El primer encuentro se da a través del olfato y la cópula a través del aire y el aliento, de la «resina aromática» y la «brasa» que «se quedarán en mí/ para perpetuo trance de mis muros». El sentido del olfato traído por la poeta continuamente a través de la recreación de olores y perfumes de plantas, pero: ¿quién habla aquí?, ¿la cúpula de un edificio?

La cúpula central de la mezquita de Ahmet tiene 23 metros de diámetro y 43 metros de altura. Cúpula que es la cabeza de dios y que ahora es la amada cuyos labios: «ebrios del don sagrado» (...) «susurran antiguos versos».

En el siguiente poema, un hombre ofrece a la mujer un fruto. Es el dios el que ofrece a la diosa con su brazo una canasta de frutas pero, es la experiencia femenina, la que hace que en este poema el dios hombre se trasmute a través del sentido del gusto en la fruta misma ofrecida. Se trata de un melocotón:

«y cuando ávida clavo los dientes en la pulpa,/ tus dientes en los míos,
destellando frescor, con firmeza de perla se encuentran y se hostigan
(...) la fruta en mi interior se funde».

El gusto, el saboreo es lo que «rinde de ebriedad» a la amada que come y clava sus dientes en la fruta y en el hombre. En el siguiente poema la amada ofrece y sacrifica sus cosechas al dios de las tormentas a la espera de ser fecundada: «Y así arada mi tierra por tu gesto,/ a mi creciente fértil/ otorga tu abundancia.». Como ya he señalado, distintos rituales de entrega son recogidos celebrando el anhelado encuentro, como en este, donde ya adivinamos el imaginario de la cópula en esa cúpula primera de unión entre lo humano y lo sagrado.

«Prodigios de nácar» llama la poeta al semen que en «estancias perladas y sedosas»/ «galerías ocultas» recorrerá, cuando traspase las puertas, el cuerpo femenino: «El orden favorece el amor» y los encuentros son dulces: «Jardines encantados se reflejaron en espejos escondidos»⁷⁷⁷. En el siguiente poema vuelve a recrearse «el momento sagrado» ahora con la imagen de un pie que danza u ondea:

«Mira mi pie que ondea acercándose a tus labios,
es un fruto que entre velos te ofrece la danza,
mientras todo mi cuerpo va dibujando dunas y oleajes,
los brazos en gesto de palmera
se entienden (...)»⁷⁷⁸

Los brazos en gesto de palmera recrean la historia que se narra en las puertas de Korsabad. donde el amor se sella a través del símbolo de la piña que fecunda las palmeras en las puertas del palacio real de Korsabad» o «fortaleza de Sargón», ciudad amurallada de mármoles y piedras preciosas construida en 713 a. C. por Sargón II y que fue capital de Asiria. Otra escala geográfica y simbólica, ya que los relieves que han quedado de este palacio, junto con los toros alados, enseñan la belleza arquitectónica invitándonos a la comprensión metafísica y simbólica de un mundo desaparecido⁷⁷⁹.

El siguiente poema, una tregua estacional del dios señala – poemas octavo y noveno– el furor del deseo femenino y el agotamiento que requiere el descanso de la sexualidad masculina: «Soy la abeja enviada en pos de ti, Oh Telipinu!/ En ebrio vuelo emprenderé el acoso (...) Despertaré insolente tu capullo y podré al fin libar».

Pero el dios está dormido. Esto no detiene a la mujer: «el vellocino hirsuto de mi tronco te reclama», escribe la poeta simbolizando con belleza el genital femenino, mientras la diosa llama al dios a despertarse: «Emerge ya del sueño, mi tronco te reclama»⁷⁸⁰ Aquí la diosa es árbol a su vez.

En el siguiente poema antes de llevarnos a un encuentro amoroso, salvaje y vigoroso, se presenta de nuevo la ardorosa fuerza del deseo femenino:

⁷⁷⁷Cursiva de la autora.

⁷⁷⁸Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 23.

⁷⁷⁹Los restos arqueológicos hoy están expuestos en diversos museos. Las ruinas que quedaba de la ciudad fueron destruidas por el integrismo religioso del Estado islámico en marzo de 2015.

⁷⁸⁰Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 25.

«Me acosan las columnas desnudas
que desgarran el azul de la tarde
y un sátiro de bronce
con el pene candente, ronda mi oscura sed».

Acto seguido, se simboliza la imagen de las diosas babilónicas o cretenses que: «sosteniéndose erectos con las manos los pechos/ y ostentan en el pubis el tatuaje». Luego, llega otro encuentro: «A dentelladas te poseo los hombros», mientras se canta el cuerpo del hombre y del dios: «(...)/ Tu cuerpo entero se parece a ese río/ que otorga mil cosechas/ mientras desnudo avanza/(...)»

El movimiento de la cópula continua y el pene es ahora «alfanje» –sable corto y corvo– que en la experiencia femenina es: «flor de magnolio negro/ que se abre en mi carne/ desplegando la noche/ (...). El poema acaba: «acuchilla mi aliento,/ y acaba con mi boca.»

En el siguiente encuentro «Engalanada con las joyas de Subad» el poema a través del sentido del tacto recrea a la mítica diosa Subad, tcomo se la identifica por el título de NIN o «eresh», palabra sumeria que denota «señora» y que identifica a una reina o a una sacerdotisa, señalando la lengua que los dos roles –autoridad política y religiosa– se encarnaban en una misma mujer, como sucedía en las primeras civilizaciones.

La reina Subad vivió durante la Primera Dinastía de Ur, en el siglo XXVI a. C y su sepulcro fue descubierto en 1800 y estaba formado por una amplia estancia llena de adornos y joyas. La corona de la reina Subad ha sido considerada una de las maravillas del arte sumerio con una triple hilera de lapislázuli y cornalina roja de la que pendían aros de oro. Flores de oro coronaban la cabeza y de los lóbulos de las orejas colgaban gruesos aros de oro. Pero nada de esto, tan altamente visual se recrea en el poema. Como ya he señalado el tacto es el sentido que media en la experiencia femenina del placer y así «Engalanada con las joyas de Subad» la poeta se presenta y recrea otro encuentro y ritual: «Y con el manto púrpura/ me presentaré a ti/ para que lentamente tus manos me despojen.»

Todo el poema es una ceremonia de desvelamiento del cuerpo femenino, arte amatoria del tacto que la experiencia femenina recrea haciendo de la cópula y la sexualidad algo más amplio, que requiere manos que surquen: «los cabellos», «los lóbulos», «oído», «garganta» hacia

«el pecho», «los hombros» (...) «hasta dejar desnudo el rosicler y el nácar».

Este color, rosa claro y suave, semejante al de la aurora, y el nácar de la perla son los símbolos con los que la poeta nombra la vulva y el genital femenino. Estamos en el momento culmen del libro, del poema XIII al XVII los encuentros amorosos se recrean con especial belleza:

«yo con los pies por alto/ adopta tú la forma de algún ave»⁷⁸¹ o «mi nombre repetido por tu boca/ (...) se infiltra en mis oídos./ Atento a ese conjuro,/ mi cuerpo doblegado/ se tensa ya en un arco rezumante (...) «desatando los líquidos corales»⁷⁸²

«Leones acompañan mi deseo», escribe en el siguiente poema. Deseo femenino que ahora se acompaña de leones – o ¿quiso decir «leonas»? Lo marco porque la leona es uno de los animales de la diosa. Así, pues, el deseo femenino, como una leona: «está dispuesto al salto/ cuando mi talle doblas y rozan mis puntas los lóbulos suaves.» Inevitable, el recuerdo de la jarcha y la osadía y frescura con la que las poetisas de Al-andalus nombran las relaciones sexuales, el placer y las artes amatorias femeninas en una cultura, el Islam, donde las relaciones sexuales no son consideradas pecado⁷⁸³. Para acabar: «en blanda blancura se funde/ la curva del goce/ y alcanza la nuca perdida en la escarcha.»

Llega con el siguiente poema una experiencia poco simbolizada, poco nombrada, y que recoge con osadía el enfado femenino por el deseo insatisfecho: «Irritada por tu brusco abandono/ del tálamo turgente/ (...) saldré airadamente de la estancia.» Siguen los cantos de separación y cantos al dios Dumuzi pastor hasta llegar de nuevo a otro encuentro y a otra puerta en ese recorrido geográfico, arqueológico y simbólico a la vez que es *Creciente Fértil*:

«Cuando llevado por mi mano/ suave entraste en mí,/ (...) aún no sospechabas que se encuentra en mi cuerpo/ entre praderas y matojos/ la sagrada puerta de Isaily Kaya.⁷⁸⁴»

Las llamadas al dios: «Esta fue la *ul-li- la/* que se escucho hasta el alba» y luego:

⁷⁸¹Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 30.

⁷⁸²*Ibidem*, 31.

⁷⁸³Sobre esta cuestión, véase: Fatema Mernissi, *El amor en el Islam*, 2008.

⁷⁸⁴Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 37.

«abandona el letargo, oh dios oscuro (...) mira como me mata la sequía/ a que tu ausencia me somete»⁷⁸⁵. A continuación un ejemplo de palabra y acción evocadoras:

«Por poseer el sueño en que huyes,
la cinta de mis versos lanzo al aire
y alcanza así el umbral de tu reposo.
Despliega en él un cielo carmesí
donde trazan las aves
senderos que dirigen a mi cerca.
Verás mansos rebaños desatados,
amapolas en celo.
Un mar en embestida extenuante,
la noche que se ajusta a los cipreses.
Y a ti mismo como un pájaro Hūma
que ignorara orgulloso su sombra que me acecha.
Y envuelto ya en la mágica lazada,
tu corazón dormido cederá a mi reclamo.
Y sin dejar el abrazo de Hypnos
me estrecharán tus brazos.»⁷⁸⁶

Otro precioso ritual de engalanamiento y perfumes se sucede para que venga el amado. El glande, la cúpula del miembro viril, se nombra con el mismo descaro que encontramos en las jarchas y moaxacas. Aquí también se mimetiza con el balano⁷⁸⁷: «He dispuesto ya el lecho/ con sahi y hapuriyasa/ e inicio el balanceo/ que propicia tus dones (...)».

En el poema que sigue la presencia cautivadora de la diosa Istar y su deseo se presenta: «presa en temblores/ bajaré al mar y cantaré/ Levantaré mis miembros en desnudo (...) Y arrojaré en la playa, altiva, mi osadía» (...) «¡Sube de nuevo!», otea mis regios aposentos (...) y en mí fluirán los ríos de tu virilidad».⁷⁸⁸

Y sigue, la invocación de Istar atrae un nuevo encuentro que se produce en «la embriaguez que convida» y se inicia así: «Empieza suavemente/ y con tus manos funde dos palomas;/ De nuevo el tacto, la erótica ritual femenina, pero aquí en la experiencia femenina que trae este libro encarnada en la piel y en la experiencia. Y no al modo de los libros y tratados sobre artes amatorias, siempre escritos por hombres y que hacen del amor una teoría o una

⁷⁸⁵ *Ibidem*, 39.

⁷⁸⁶ Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 40.

⁷⁸⁷ Del lat. *balānus* «especie de molusco», en tardío «glande», y este del βάλανος *bálanos*; literalmente «bellota».

⁷⁸⁸ Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 42.

técnica, más que una experiencia. Así, con suavidad y «embestidas breves», «cegando al aire todas las ranuras»⁷⁸⁹ hasta llegar luego al «amado lentecerse de tu cuerpo/ que lentamente en limo se trasmuda/ y en ondulado embate con el mío/ se confunde/ (...)» y acaba: «En tanto que los miembros se diluyen en círculos de oro.»⁷⁹⁰ El siguiente poema de este libro dice así:

«Y ríela la luna en tu cabeza
y por ello se confunden mis brazos
con el lago de la noche...
Mas procede del sol tu altivo cetro
y con él me sometes.
Bañada en rojo del ocaso,
toda en incendio inverso,
devorando tus llamas,
me llevas a lo ignoto,
y soy yo como un ascua en desvarío
que ávida ansía
tu manjar sagrado
para seguir ardiendo
cuajada en tus crepúsculos.»⁷⁹¹

Luego, nuevos galanteos y llamadas que anuncian el «delirio» y el vértigo», palabras que en este poema nos devuelven de nuevo al sentido del gusto: «el licor perverso prensando por tu lengua». Y así, de la boca a la lengua, hasta llegar a un poema en el que la experiencia femenina del encuentro amoroso se presenta a través de la experiencia del orgasmo clitorideo:

«A mis muslos ofrece tu cabeza/
en tanto que a horcajadas la recibo/
y sobre ella me deshago/
y baño tu cabello/ y tus ojos de ágata/ (...)
y someto tu lengua/
que mis valvas en éxtasis estrechan/
cuando su húmeda punta/ alcanza el ojo de oro»⁷⁹².

Es este nuevo inicio el que llevará al encuentro cósmico y casi definitivo: «Del regio firmamento, emulemos los astros/ describa yo una rueda mirífica de fuego (...) por la órbita

⁷⁸⁹ *Ibídem*, 43.

⁷⁹⁰ *Ibídem*, 44.

⁷⁹¹ Clara Janés, *Creciente fértil*, *Op.cit.*, 45.

⁷⁹² *Ibídem*, 48.

insomne seguiremos en giro/ movidos por el pulso de nuestro propio ardor»⁷⁹³.

La experiencia del orgasmo femenino, su eternidad, su deshacer formas se ajusta a la interpretación de la poeta en una escritura en continuo movimiento: «¿Cómo puedo ser aire,/ nube de pronto,/ de pronto lluvia/ y torrente/ y derribarte?»

⁷⁹³ *Ibíd.*, 50.

3.1.4 «La belleza no tiene ni límites ni aroma»⁷⁹⁴. *Trances de Nuestra señora de María Victoria Atencia.*

Ha escrito María Zambrano que la Virgen María cuando se hace presente libra del eterno retorno. Y hubiese librado a Nietzsche, añada esta pensadora, más allá de que este hubiera creído o no en ella.

La Virgen –no sólo su hacerse presente o el hacerse presencia en la ausencia más absoluta– es una figura que encarna un pasaje difícil y que no por casualidad mucha experiencia femenina ha sabido poner en palabras. La Virgen María nos libra del eterno retorno porque es ella «la gran única criatura perfecta, salvada desde el origen de la creación.»

«Criatura perfecta», dice María Zambrano como lo es el universo que crea una de las mejores poetas del siglo XX, María Victoria Atencia de la que María Zambrano escribió:

«La perfección (...) es el ámbito de toda la poesía que conozco de María Victoria Atencia» – y sigue–«A veces es preciso que estalle el corazón del mundo, ha dicho Hegel, y en esta poesía sucede que estalla el corazón del universo, el corazón divino para dar a luz una vida indeleble.»⁷⁹⁵

El corazón del universo estalla, dice Zambrano, y el mundo se detiene a través de una escritura que custodia y recrea, una y otra vez, un cosmos completo y armónico, como joyas preciosas guardadas en un joyero y que son, en mi experiencia de lectura, muchos de sus poemas. Un cosmos de sentido que ennoblece la propia experiencia de la poesía.

El tiempo, siempre el tiempo en la poesía de María Victoria Atencia, su experiencia del tiempo con la que logra una acción bien difícil y temeraria. Hacer que por la aguja del tiempo pase todo –pasen el amor y la belleza, la muerte y la vida unidas, los trances de los cuerpos, los sueños, los augurios, las señales, toda la vida del alma y de las cosas, aguardando debajo de la cama, el momento preciso en el que la poeta las traiga, lo traiga todo al hilo de su experiencia femenina personal. Se trata también de un fenómeno físico, que la experiencia femenina conoce y reconoce muy bien, pero difícil de lograr con la escritura: hacer que coincidan en el presente, el

⁷⁹⁴María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, Córdoba, 2009.

⁷⁹⁵María Zambrano en María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 3-5.

pasado y el futuro, la experiencia de un tiempo desligado que trae eternidad al mundo y al momento que se vive.

Lo enseña en este poema con el que nos devuelve todo unido, también la relación de la madre con la hija, junto con la experiencia del tiempo, del cuerpo y el deterioro y la vida antigua de las cosas. Esas, que están aguardando, como mostraré más adelante, que esta poeta universal las nombre, para volver a la vida. El poema se llama «Color de rosa» y dice así:

«Me siento para darle compañía, a los pies
de la cama. Me enseña su caja de botones,
su collar de azabache, la mantilla de blonda
con que acudía a misa de privilegio en Santo
Domingo, su camisa de malteado gorgé...

Madre está enferma. Madre va enseñándome cosas
del armario con quieto silencio entristecido,
hasta que llega al traje color rosa pálido,
y entonces se incorpora renovada, a ponérselo
delante de mí misma, me coge de la mano
y saltamos felices. Su cara de muñeca
inglesa antigua evoca la cera levemente.»⁷⁹⁶

La imagen de las muñecas de la infancia, de la muerte que custodian o la vida que encarnaron, regresa en alguno de sus poemas. Como en ese poema del libro *Marta y María*, en el que las muñecas observan a la mujer adulta y son ellas las que juegan con esta. Me referiré a ese libro de Atencia con más detenimiento y cuidado en la tercera parte de este trabajo, pero el libro que ahora me ocupa trae con él la historia de otra experiencia femenina. La de «una vida indeleble» que ella se atreve a recrear en un libro de edición pequeña y compuesto por breves poemas, cuyo nombre es *Trances de nuestra señora* (2009).

Aunque editado ese año, este librito fue escrito a lo largo del tiempo ya que durante muchos años la poeta enviaba un poema, a modo de felicitación navideña, a sus amistades y familiares. Este dato pude saberlo en una entrevista personal y privada –sin grabación, ni notas por petición de la poeta– en su casa del Paseo de la Farola en Málaga, en el verano del 2012.

Todos los poemas de este pequeño libro –que en la experiencia de lectura se hace

⁷⁹⁶María Victoria Atencia, *Ex libris...*, *Op.cit.*, 56.

grande— señalan las fiestas del resplandor y la luz, junto con el regocijo de la espera ante el nacimiento de una criatura. El personaje femenino escogido es de sobra conocida. María, mujer judía nacida en Nazaret, queda encinta de manera misteriosa. Ella misma, alegoría de renacimiento e integridad femenina, dará a luz un varón que en la tradición cristiana está destinado a redimir a la humanidad: «No tengas miedo, María; Dios te ha concedido su favor — le dijo el ángel—. Quedarás encinta y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús.» (Lucas 1:26-38).

Hasta aquí parecería que la experiencia que ocupa este libro está en el orden de lo corriente, pero hay un matiz que interesa, una acción que esta poeta lleva a cabo deteniendo la corriente de ese río. *Trances de nuestra señora* recrea la experiencia de María y la experiencia femenina de la maternidad, fuera de la mirada del padre e, incluso, de la presencia del hijo que en la tradición le usurpan creación de vida y palabras a la madre.

Aquí, lo poco que reconocemos de lo corriente sucede o sucederá porque María se acerca en el poema y lo alumbró. La acción que nos devuelve no es sólo la experiencia femenina de la relación madre/criatura, experiencia que tantas veces ha simbolizado esta poeta, sino el rescate del protagonismo de la madre sobre el niño y sobre todas las cosas, como fue en un principio.

Así, si bien puede parecer que dedicar un libro a la virgen María poco tiene que ver con el origen, sino con la tradición de los monoteísmos patriarcales, la María de este libro y la figura de María es otra perla del collar que nos lleva al mito unitario de la diosa y al origen. El mito arquetípico lunar y de la luz reviste la figura de María que se convierte en diosa de la luna cuya imagen, como Inanna e Isis antes que ella, es la luna creciente y la estrella. El azul de su manto es el del cielo y el del mar, el mismo color que el manto de Isis y Demeter, el color de la piedra del collar de lapislázuli de Istar. Como todas las diosas lunares, Innana, Istar, Astarté, María es virgen y madre y los Trances, como digo, van más allá de lo corriente y recurrente de su historia.

En primer lugar, porque la poeta recrea la experiencia femenina y personal de la pareja primigenia madre/criatura, y no mujer/hombre. En segundo lugar, porque la criatura queda diluida en el universo de esa María que siente y piensa. Cada poema simboliza la recreación de esa relación estrecha, singular y universal, junto con la mediación inaudita de la madre como protagonista.

El libro carente de referencias evangélicas, de citas que podrían haber ilustrado las escenas, carece también de la presencia de otros personajes importantes de la historia. No hay pues episodios conocidos que resten luz a la protagonista y su experiencia y cuando los hay, estos quedan trasmutados por la experiencia de escritura de esta poeta.

Así, su historia con José, el hombre que sabemos acepta su embarazo y se convierte en su esposo, ni siquiera es nombrada y apenas intuimos la presencia de este hombre en un breve poema llamado «Desposorio» en el que María, casi ausente en la boda intercambia un anillo con alguien y continua sumida en su propio diálogo.

Tampoco la presencia del hijo, ni del hombre redentor y profeta destacan. Como hijo tan sólo, alguna vez y sólo por la luz que desprende la madre. El futuro del niño tampoco es recreado en estos poemas que se centran en una experiencia de inminencia y de vida. Y, por último, cabe señalar que hasta la preocupación doctrinal del cristianismo por el himen intacto de María no sólo queda borrada, sino que la poeta nos devuelve otro sentido vinculado a la palabra virgen, como íntegra y completa en sí misma. María regresa en su estatus de virginidad original. Sobre dicho estado original femenino es importante recordar que:

«Paradójicamente, lo que nos predispone a tomar el simbolismo de la virginidad de forma literal es precisamente la humanidad de María como madre, nuestra tendencia a identificarnos con una mujer que está a punto de dar a luz y no tiene lugar alguno donde ir. María no da la sensación de ser «simbólica». Todas las diosas eran automáticamente vírgenes, en el sentido simbólico de bastarse a sí mismas (...)»⁷⁹⁷

La María de estos trances además de completa en sí misma, es también símbolo de la luz que crece y vence a la oscuridad. Simbolismo y literalidad en varios planos del poema «Candelaria» en el que María cumple con la ley y el rito de la ofrenda que deben hacer las mujeres impuras. El pasaje en la ley se señala: Es tal la extrañeza que siente María en la ceremonia, nombrada fugazmente, que casi sonreímos ante el gesto: «Para guardar las formas/ me llegué hasta el altar y entregué dos pichones». ¿Se siente impura esta María preñada de aire y nadie, sumida en un estado de ensimismamiento y dicha? El poema completo dice así y se inicia recreando la experiencia del embarazo:

⁷⁹⁷ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, *Op.cit.*, 637.

«En mis entrañas fueron su pestañas caricias:
yo su valla, él mi hacienda, y era yo responsable
de su creciente espiga. (Del resto, mi Señor)
¿Era aquello impureza? Para guardar las formas
me llegué hasta el altar y entregué dos pichones.
(No daban para más, mucho más, mis caudales.)»⁷⁹⁸

En el poema «La luz», la poeta recrea de nuevo el simbolismo luminoso mostrándonos la imagen de la madre y la criatura, imagen cuya luz lo inunda todo en la noche:

«Me nació de la luz, y era yo la luz y yo no precisaba
de purificación o candelaria
o de aceite o de cera para alumbrar el cuarto.»⁷⁹⁹

Ajena o no, no importa, a la antigua diosa madre y al culto de las diosas, los *Trances* traen el simbolismo de la diosa madre a través de la recreación de la relación estrecha de la pareja creadora y primigenia madre / criatura y los primeros tiempos de la crianza. Mediación que interesa pues como en los mitos originales, el hijo está en relación de dependencia de la madre.

Sobre la experiencia del tiempo de *Los Trances* cabe señalar que se distingue un tiempo cronológico relativo a la liturgia. Un tiempo me atrevería a afirmar bien querido por esta poeta: el Adviento. Ese tiempo de espera y de esperanza en la oscuridad, en lo vacío, en lo que no se sabe ni se puede controlar. Los Trances se inician con la espera hasta llegar al nacimiento y a los primeros pasos. Pero como ya he señalado, no hay pasión, ni temor por el porvenir del niño, aunque se sepa, quien lee lo sabe, que el niño es un elegido. Quien escribe en la experiencia de María, lo sabe pero no lo tiene en cuenta. Los trances son –insisto– una recreación continua de la experiencia femenina de la maternidad. El libro recoge algunos episodios marianos, esos misterios gozosos: Visita y Anunciación del Ángel, por ejemplo, para ir trenzando la misma experiencia de la maternidad bajo distintas formas: Gestación y embarazo, parto y el alumbramiento, plenitud de la madre junto a la criatura.

En el poema que abre el libro, «La visita», la poeta simboliza de este modo la presencia del ángel: «Así de natural: me recogí en mi rezo/ y un jarro de azucenas me retuvo en el sitio.»

⁷⁹⁸María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora, Op.cit.*, 21.

⁷⁹⁹*Ibidem*, 23.

Así, entretenida en la contemplación de la belleza de la flor –la flor de la amada del *Cantar de los cantares*– la llegada del ángel sucede de imprevisto:

«Y vino una paloma y una cinta de oro
me alcanzó desde ella y encendió mis sentidos.
Me oreó con su vuelo, y quedó todo el cuarto
suspenso en una paz que hizo crujir los quicios.»⁸⁰⁰

«Una paloma y una cinta de oro», así se recrea al Ángel Gabriel, mas lo que importa es la experiencia sensitiva y sensorial que se abre en el cuerpo y acompaña a María durante todo el libro. Los sentidos quedan pues encendidos a lo largo de los trances, de ese periodo de transformación y trasmutación del cuerpo femenino que es un embarazo.

En el poema «Annunziata», el «mensajero» es nombrado «brevemente», pues como ya he señalado nada nos hará desviar la atención de María. La luz con la que alumbra cada uno de estos poemas la experiencia femenina.

Cada poema nos devuelve la gracia de una acción inaudita: la de esa disposición primera de apertura del cuerpo femenino para acoger lo extraño y lo desconocido y el reconocimiento de la luz que la lleva a obedecer a sus sentidos y a sí misma: «Descalza en los umbrales de la aurora me tienes:/ recogeré mi pelo y dispondré mi cuarto».

A partir de este momento, el monólogo de la madre con la criatura, con el niño, es un continuo vuelo. A veces las preguntas del miedo también llegan formuladas con gracia y son resueltas sin respuesta en todos los poemas, con esa valentía que sólo tienen las vírgenes, las mujeres completas en sí mismas:

«¿Podré sobrellevar este trance en silencio
si me sé la elegida sobre generaciones
entre tanta princesa de real estirpe?

Sí, se contesta a sí misma sin decirlo:

«Serán mi ajuar las cortas oraciones de niña.
mis arras, una vara florecida de nardo.

⁸⁰⁰María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 11.

Ahora que sé el misterio y prosigo doncella
en tanto que en mi vientre se cumple su palabra
escucho a mi Señor y mi Señor me escucha.»⁸⁰¹

El diálogo sordo que se inicia con la criatura es una experiencia femenina, singular y universal, que esta poeta nos devuelve a través de la experiencia de María y del reconocimiento de la excelencia femenina, cualidad y nombre de la diosa, vinculada a ese estatuto virginal. Los distintos poemas van trenzando y deteniendo momentos de esa experiencia femenina y en todos ellos María se mueve siempre del lado de la luz, como la *Narcisia* de Juana Castro y las diosas de *Creciente fértil* de Clara Janés. En ella se mueve como diosa, pero María, la de los trances lo sabe y no lo sabe. La María del libro es una mujer que se sabe excelsa y necesita del fuego: «Prendamos una hoguera en tanto que amanece», le dice a su criatura en el poema «Nuestra Señora encinta» momento, como tantos otros, en el que la poeta nos presenta a la Virgen sola en la espera activa o junto a su criatura:

«El aire te estremece con las hojas del chopo
y con un sólo aliento a la par alentáis:
eres un agua viva que remansa el adviento.
Abrázate el regazo y déjame abrazarte
y sentir tu latido transfigurar mi cuerpo.

Prendamos una hoguera en tanto que amanece.»⁸⁰²

El poema nos regala la experiencia de la heteroglosia dentro de este monólogo: «a la par alentáis» con el que la poeta observa desde fuera a María preñada, imagen de «agua viva que remansa el adviento» y que mueve los chopos. Luego en seguida, en la imprecación, la que habla ya es otra y es la misma: «Abrázate y déjame abrazarte/ y sentir tu latido transfigurar mi cuerpo».

La transfiguración del cuerpo femenino es recreada, como ya he señalado y mostraré en otros poemas, haciendo de este libro una mediación importante para las mujeres: Los *Trances* también expresan el extrañamiento de una mujer ante su propio cuerpo, ante los cambios, que en la experiencia de la poeta bordean la angustia.

Otros momentos y trances se alternan a lo largo de este libro que trae con su escritura lo

⁸⁰¹María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 13.

⁸⁰²*Ibidem*, 15.

femenino como un universal mediador. Pues no ha habido poeta en el siglo XX que como ella haya lanzado y retenido con tal maestría la experiencia del paso del tiempo tejida con los meses de ese tiempo femenino del embarazo. Lo enseña el poema titulado «Memoria»

«Tiempo atrás, vida atrás, me recogí en mi sangre
y añié mi esperanza para crear un fruto.
En el tierno silencio de aquellos largos meses
nos mecía a los dos el curso de la tierra.
Después al alumbrarlo la tierra se detuvo.»⁸⁰³

Después del alumbramiento, de nuevo la transfiguración del cuerpo ahora nombrada a través del símbolo de la rosa, rosa mística y hermética, la rosa de la alquimia, símbolo de lo divino, de lo sagrado femenino, de la vulva y del amado, que aquí es también el fruto:

«Sabía de una rosa que me iba poco a poco
tensando y distendiendo, cuerpo a cuerpo, hasta el alma.

La belleza no tiene ni límites ni aroma
pero durante largos meses percibí su fragancia.

Estuvimos los dos compartiéndonos, vida
que nos fundía y que nos distanciaba.»⁸⁰⁴

De la rosa que crece y distiende el cuerpo hasta alcanzar el alma, cuerpo y alma sin dicotomía, otros poemas insisten esa transfiguración del cuerpo femenino. En los poemas «El hueco» y «Los días» trayendo esa experiencia sensible y corpórea nombrada por muchas parturientas: La de la oquedad o vacío que se siente cuando la criatura ya está fuera del cuerpo de la madre.

En el poema «El hueco» la poeta señala: «No sabría explicarme pero en el hueco antiguo/ siento aún, de algún modo, el rescoldo de un fuego». Entonces, el arte de este libro también está en devolvernos la experiencia femenina de la creación junto con la propia perplejidad ante la nueva experiencia corpórea:

⁸⁰³ María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 19.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, 37.

«Me adentro por mi cuerpo a tientas recorrido
y me pierdo buscándome yo misma por tu ausencia.
Proseguiré aguardando la gente, sin saberme
sólo una gente más – perpleja – en el misterio.»⁸⁰⁵

Otros poemas como «El sol» o «Plenitud» recrean el cenit, el apogeo y punto culminante de la gravidez del embarazo:

«Viertes sobre el adviento la esperanza de un fruto
que conmueve la tierra y estremece los valles
para entrar con el pie de tu preñez gloriosa
en la hora sin tiempo de los enamorados
por el que mueve el sol y las demás estrellas.»⁸⁰⁶

«Que conmueve la tierra y estremece los valles/ para entrar con el pie de tu preñez gloriosa/ en la hora sin tiempo de los enamorados». María está enamorada de su fruto, relación primordial y primigenia, que conmueve a la tierra y a los valles con su paso, como en tiempos de la diosa.

En el poema «Plenitud» de nuevo el momento del parto, que ahora se recrea en el establo conocido: «Una brizna de paja pone el oro en mi pelo/ y, cerca de nosotros, buey y mula vigilan», junto a otro trance de la experiencia femenina de la maternidad que muchas mujeres expresan al hablar de sus embarazos y que la poeta simboliza: El deseo de quedarse por siempre embarazadas. Recogido el pensamiento el poema termina con la certeza intuitiva de saber que el momento está cerca:

«Y aunque ya me doblega el reproche del tiempo,
su completo solsticio de plenitud herida,
que sigan aguardando, por mí, que te retengo;
por mí, que en esta noche he de darte yo misma»⁸⁰⁷.

En el poema «Sicut Cervos», de nuevo la experiencia del parto que ahora tiene lugar en un espacio inaudito, junto a un río, en un bosque y no en el portal. El río es símbolo del agua, de

⁸⁰⁵ María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 41.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, 16.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, 17.

lo femenino libre, que es el ámbito de la diosa:

«Pero yo era su cierva que buscaba en las ramblas
la ternura de un lecho de musgo en que alumbrarlo.
Después vino un silencio que lo aquietaba todo:
con el amor en vilo me iba adentrando.
Cuando cayó la noche lo tuve en la ribera.
El ángel del Señor despertaba a los pájaros»⁸⁰⁸.

Otros poemas como «Los animales» o «Don de entendimiento» traen la experiencia femenina de la intuición como forma de conocimiento. En «Los animales», aquí domésticos, se intuye también la íntima relación entre reinos, en este caso, el animal, y el ámbito de creación de la vida unitaria de la diosa:

«Sabían, no sé cómo, mi secreto y me miraban
mi detenido andar, mis manos sobre el vientre,
con sus ojos que hacía tan negra la ternura-
En blando acecho estaban y acallaban sus voces
en la jaula o el patio, el huerto o el corral,
y éramos como un reino de idéntica esperanza
en una luz no usada aún entre nosotros»⁸⁰⁹.

En el poema «De Tarsis y la islas», la poeta recrea el encuentro con los magos de Oriente pero, como he señalado, María es de nuevo protagonista y los episodios vinculados a la historia sagrada quedan siempre en un segundo plano. De hecho, los Reyes no aparecen o pareciera que ya han pasado, María los recrea desde esa experiencia personal y femenina: «magos al fin y hechos a un menester oscuro –,/ predican tu realeza, su santidad, mi muerte.»⁸¹⁰

El poema «Árbol de navidad» trae en su título el símbolo arcaico del árbol que acompaña a la diosa y que la sabiduría popular también reconoce. Aquí se trata del árbol de hoja perenne que llamamos árbol de Navidad, con velas titilando en sus ramas y regalos junto a su raíces y que fue antaño venerado como árbol de la vida o árbol del mundo. Eje cósmico, *axis mundi*, que une las dimensiones celeste, terrestre y subterráneas. Árbol de la vida que en el

⁸⁰⁸ María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 34.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, 33.

⁸¹⁰ *Ibidem*, 31.

momento de mayor oscuridad, con su verdor, nos recuerda que la vida regresa eternamente renovada.

En el poema, el árbol es un bosque enverdecido en la Sierra de las Nieves malagueña. Aquí el mito se recrea en un topos familiar que la poeta conoce y en el que los pájaros enloquecen en el verdor del pinsapar de Ronda. Los pájaros, escribe: «hunden en migraciones invisibles su vuelo» y, desde el éter a las raíces de los árboles –que son«venas adentro mías»– se enciende la sangre de la madre. También la sangre es símbolo e imagen recurrente a lo largo de todo el libro, metáfora aquí de esplendor de la vida y que se encarna en el cuerpo femenino a través de sus misterios:

«Por el terror de vuestra descompuesta hermosura,
pinsapares de Ronda, enloquecen los pájaros
y hunden en migraciones invisibles su vuelo,
venas adentro mías, encendiendo mi sangre.»⁸¹¹

Los poemas «El viento», «Árbol de Judea» y «El nido» recrean el momento del amamantamiento y la plenitud de la virgen que se basta a sí misma. En el poema «El nido», escribe: «Preparo cuidadosa su cobijo en mi seno (...) Que nadie nos provea: en su amor nos valemos». De nuevo, virginidad femenina completa que se sostiene a sí misma:

«Preparo cuidadosa su cobijo en mi seno
mientras me crece el alma en el gozoso aguardo,
y el agua de la fuente y el trigo de la eras.
Que nadie nos provea: en su amor nos valemos.
Se llegará en un vuelo hasta mi nido a punto.
Dejadme a su ocasión. Sólo pido una pausa.»⁸¹²

El misterio de las estrellas y la galaxia, de esa vía láctea que simboliza el pecho materno, se recrea en el poema «El viento» en el que se señala un camino de «esplendor y silencio»:

«En el momento propio de la fecha gloriosa,
para acallar su hambre le llevé hasta los labios

⁸¹¹María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, *Op.cit.*, 26.

⁸¹²*Ibidem*, 35.

toda una vía láctea de esplendor y silencio»⁸¹³

«Victoria» es un poema cuyo título, homónimo al nombre de la poeta, señala la grandeza de la experiencia femenina. Otro poema exacto en el que palabra y acción se acompañan simbolizando esa experiencia femenina que tantas veces y voces de mujeres han recreado relatando sus partos junto al momento exacto del primer abrazo-encuentro con la criatura ya fuera del cuerpo de la madre, aunque unido y vinculado a este:

«Estaba abierto el cielo y mi hijo en mis brazos,
tan indefenso y tibio y aterido y fragante
que lo sentí una obra solo mía, victoria
de un cuerpo paso a paso ofrecido a su cuerpo.
Lo envolví con mi aliento y él tuvo el soplo tibio
en el que una paloma se sostenía en vuelo.»⁸¹⁴

Todo es vuelo en la escritura de María Victoria Atencia. Vuelo y luz, experiencia encarnada del amor, de la dicha, del tiempo que en la escritura de esta poeta trae lo femenino universal y lo echa al vuelo. No por casualidad, esta mujer poeta y pilota⁸¹⁵ de aviones que conoce bien del éter, las brújulas y estrellas. El libro se cierra con un poema llamado «Imagen de la Victoria», la virgen matrona de Málaga y Melilla. Literal es la descripción de la talla artística que la poeta contempla y nos devuelve:

«Tú seguías posando reposando, sedente,/ renaciente policromada
tantísimos/ años después y con el mismo tiempo detenido en tus ojos,
detenido en tu mano.»

Hace unos meses, releendo de nuevo a esa otra poeta feraz, feroz y volcánica, que es Isla Correyero –a la que también traigo en este trabajo– encontré en su libro *Lianas* (1988) un poema dedicado a María Victoria Atencia. No es que me sorprendiera la práctica de la genealogía femenina, que muchas poetas simbolizan como reconocimiento de sus antecesoras, y que Correyero conoce y reconoce, sino que quisiera reflexionar sobre las palabras con las que esta poetanombra a María Victoria Atencia. La dedicatoria reconozco me paró en seco –como se para

⁸¹³ *Ibidem*, 20.

⁸¹⁴ *Ibidem*, 21.

⁸¹⁵ María Victoria Atencia se sacó el título de Pilota de aviación civil en 1971 y aunque en ningún poema haya hablado directamente de este conocimiento, la experiencia del vuelo, la imagen del vuelo, acompaña toda su escritura.

el mundo en los poemas de esta poeta única en metro y medida, en belleza y en canto que es Atencia– y dice así: «*A María Victoria Atencia, mi Señora.*» Pese al desconcierto inicial, en seguida entendí lo que Isla Correyero me estaba señalando.

Recuerdo que el día que salí de la casa de María Victoria Atencia, estaba conmovida. Paseé junto a la Farola de Málaga y no pude dormirme hasta muy tarde. Me sentía afortunada. Lo compartí y celebré con las amigas queridas y más íntimas y un buen amigo. Poco importaba la entrevista, haberlo retenido todo o nada. Escucharla de cerca –escuchar contada por ella misma su experiencia de escritura– su relación carnal con la poesía, fue para mí un precioso regalo.

Hoy sé que tuve el privilegio de conocer, en mi opinión, a la creadora de la mejor poesía viva en lengua castellana de nuestro tiempo. Es posible que a ella no le interese este mérito o le parezca un exceso, pues su relación con la lengua y la poesía, las vive más allá de cualquier reconocimiento, las vive como un don. Pero me gusta pensar, junto con Isla Correyero que tuve el privilegio de sentarme muy cerca de «la Señora», de la poeta que me enseñó a detener el tiempo con la lengua, a escucharme la vida del alma y a traerla, con contorno femenino a mi propia escritura.

3.1.5 La relación madre e hija. El nudo en la cadena se desata.

Afirmar que las relaciones entre mujeres son bellas y complejas no es nada nuevo como tampoco lo es señalar que la relación madre e hija es una relación entre mujeres a la que el feminismo ha dedicado bajo distintas razones de sentido y sensibilidad mucho tiempo y tesón.

Se trata de una relación delicada porque quizá –entre las muchas razones que el feminismo ha sabido desvelar– esta relación se encuentra en el nudo de ese paso de civilización de la naturaleza a la cultura. De ese cambio de civilización, a su vez, que oculta a la madre y, por lo tanto, a la criatura que nace con su mismo sexo.

Se trata pues de un nudo, de esos nudos que aprietan y que pueden dejar exhausta a cualquiera. Nudo y relación, la de la madre y la hija, que la poesía y el feminismo han rescatado y redimido para todas las mujeres que quieran acercarse a escuchar.

Ya luce Luce Irigaray advertía como el sistema y la cultura occidental han sido pensados desde lo masculino no libre y articulado y elevado a través de la usurpación de lo femenino. De ahí que en su pensamiento inicial, Luce Irigaray prestase atención a la cuestión del matricidio cuestionando que el origen de nuestra cultura se encuentre en el parricidio de Edipo del que habla Freud y señalando que nuestro origen cultural se encuentra en el matricidio narrado en la *Orestíada* de Esquilo, obra en la que Orestes mata a su madre.

La presencia de las «Erinnias» en la obra, antiguas divinidades del mundo matriarcal para quienes el matricidio es un delito contra natura nos advierten de antiguas leyes no escritas: matar a la madre es una «violación del vínculo de sangre más fuerte y sagrado»⁸¹⁶. Y aunque estas piden la condena para Orestes, el joven, protegido por los nuevos dioses de un patriarcado en ascenso –Apolo y Atenea– proclama con su acto la superioridad del derecho paterno sobre el materno que Atenea y Apolo defienden. Escribe Esquilo en boca del dios Apolo:

«Puede haber padre incluso sin madre
La prueba está aquí presente, la hija de Zeus Olímpio
Que no ha sido alimentada en las tinieblas del útero

⁸¹⁶El entrecomillado es nuestro.

Y es criatura que ninguna diosa puede parir.»⁸¹⁷

Atenea lo confirma:

«Y yo añado mi voto por Orestes
Yo no tuve madre que me engendrarse
Y soy favorable siempre al hombre
Con todo mi corazón, porque soy toda del padre.»

Para Luce Irigaray, «Orestes mata a su madre porque así lo exigen el imperio de Dios Padre y su apropiación de los arcaicos poderes de la madre tierra»⁸¹⁸. La antropología feminista ha señalado el hecho de que a partir de un determinado momento las mujeres pierden el poder que tenían sobre el parentesco en las sociedades poligámicas. De este modo el patriarcado impondría sus nuevas normas y leyes en torno a la vida en sociedad haciendo que el parentesco materno perdiese su privilegio: Aquel que se sostenía en la evidencia de que la madre de una criatura es ciertamente y siempre su madre, mientras que el padre, en dichas sociedades, podía ser cualquiera.⁸¹⁹

En 1986, en un libro ya clásico para el feminismo, escribe Suzanne Blaise:

«**No he vuelto a ver a mi madre desde hace treinta años.** Esta frase, escapada esta mañana de mi pluma, y que me libera de varios días de inhibición, de exasperación, de sinsentido (por exceso de sentido) de este periodo de nauseas al comienzo de una gestación, ¿por qué ha surgido –en vez de cualquier otra– de las profundidades del tiempo y del inconsciente, cual relámpago en la noche, como visto bueno a las palabras que vendrán a continuación. Esta frase –que mantengo– levantada la prohibición, partera de sentido, visitadora inspirada, lejos de ser una intrusa en mi dominio, una extranjera en mi investigación, me da la clave. Es la promesa del lenguaje liberador, la prueba de un vínculo **entre una separación que me fue impuesta** por un hombre: mi padre y al día siguiente de la cual me creía muerta, abandonada por la que me había traído al mundo; y es el tema de una reflexión que me obsesiona.»⁸²⁰

⁸¹⁷Esquilo, *La Orestíada*, trad. de Vicente López Soto, Barcelona, Juventud, 1994, 33.

⁸¹⁸Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, La sal, 1985, 8.

⁸¹⁹Sobre la construcción simbólica y social de la paternidad y la relación de los hombres con la procreación, véase: Guiditta Lo russo, *Hombres y padres. La oscura cuestión masculina*, trad. De María Echániz Sans, Madrid, horas y Horas, 1998, 107-108.

⁸²⁰La negrita y la cursiva son de la autora en Susanne Blaise, *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre, ...*, *Op.cit.*, 51.

Me pregunto: ¿Cuál será la experiencia de lectura de este párrafo para un hombre? ¿Le resuena, le dice algo? ¿Y a las mujeres? En mí, puedo decir que produjo la primera vez que lo leí un pequeño estremecimiento y un sentirme reconocida, no porque yo no me hablase con mi madre, sino por los síntomas de la falta de palabra y por la toma de conciencia que tuve de que podía ser la madre, propia y singular, universal al mismo tiempo, motivo de reflexión.

El padre impone la separación y usurpa a la madre las palabras, señala Blaise. Y a las hijas, añado, a las nacidas con el mismo sexo de su madre, las carga con la ausencia inconsciente de un vínculo roto. ¿«Partera de sentido»? ¿«visitadora inspirada»? me pregunto a quién o qué se refiere Suzane Blaise, ¿a la frase inicial, demoledora, o la propia madre personal? Y sigue:

«lejos de ser una intrusa en mi dominio, una extranjera en mi investigación» –frase y madre, como palabra y vida juntas– dan la clave a esta teórica del feminismo para poder empezar a escribir, para desbloquear el nudo del cuerpo y anunciar «la promesa del lenguaje liberador».

Reconozco que la lectura del libro de Blaise, como tantos otros de esa época, no siempre me resultó amable. La metaconsciencia de la inconsciencia que este estudio trae bajo epígrafes como: «El asesinato de la madre en la historia» o la «Universalidad del matricidio político y simbólico» no siempre, ni siquiera ahora, después de tantos años, me resultan alentadores, aunque todos sus análisis e interpretaciones me parecen excelsos y admirables. También sus propuestas políticas, sus reflexiones en torno al riesgo de la falsa sororidad entre mujeres sobre la que advierte hay que cuidarse pues inspirada en esa ausencia materna, puede o podría llevarnos a perder la riqueza de nuestras disparidades.

Como ya he señalado de la ausencia de la madre, de la falta del vínculo madre e hija mucho se ha escrito. Luce Irigaray, Luisa Muraro o Victoria Sau (1930-2013) que señala que no sólo la madre sino la propia maternidad es un vacío. La maternidad, dirá Sau, no existe en el patriarcado y aunque parece una paradoja *El vacío de la maternidad* –que es el nombre de su libro– se percibe, pese a la sublimación hueca de la madre en la historia de todas las sociedades de dominio masculino, en la experiencia personal de las hijas de esas madres «inexistentes». Hijas que, a su vez, reconocen la opresión que comparten con sus madres cuando, ya adultas, viven el mismo vacío haciendo que una cadena de maternidad sin deseo femenino se reproduzca.

En 1952, en un largo poema titulado «Rebelión» escribe la poeta Ángela Figuera Aymerich (1902-1984):

«Serán las madres las que digan: Basta.

Esas mujeres que acarrear siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría.

Serán las madres todas rehusando
a ceder sus vientres al trabajo inútil de concebir
tan sólo hacia la fosa.»

Versos duros en mi experiencia de lectura que recrean a «Esas mujeres que acarrear siglos/ de laboreo dócil, de paciencia,/ igual que vacas mansas y seguras/ que tristemente alumbran y consienten» y no es este el único poema en el que esta poeta trae la experiencia femenina de la maternidad cuestionándola en los mismos términos que luego han retomado autoras feministas como Sussane Blaise o Victoria Sau.

La maternidad no es pues únicamente una experiencia bella y gozosa. Años antes que Sau, y después de este y otros poemas de Ángela Figuera Aymerich, la filósofa Luce Irigaray, de nuevo en *Speculum* (1977), había situado en los orígenes de las sociedades humanas históricas el matricidio sacando del campo de juego el conflicto edípico propuesto por el psicoanálisis.

Un matricidio que sostiene el origen del patriarcado, más allá de la propiedad privada, y al que esta filósofa ha restituido sentido y potencia reflexionando sobre aspectos de la relación maternofilial y proponiendo acciones políticas que buscan devolver a estas relaciones entre madres e hijas sentidos de calidad y belleza entre mujeres. Igual que para Suzanne Blaise y para otras feministas americanas vinculadas al ecofeminismo, para Luce Irigaray la pérdida cultural de la madre ha tenido y tiene consecuencias catastróficas para la vida humana:

«Si la pérdida de la representación divina de la madre ha entrañado para las mujeres una desolación tan grande, ello se debe a que la representación sensible es nuestro modo de figuración y de comunicación privilegiado. Nos ha dejado sin medios para

representarnos, para expresarnos cada una de nosotras y entre todas. Ha separado también a las madres de las hijas privadas de medio e intercambio en el respeto mutuo. Las ha sumido en el orden de la reproducción –natural y espiritual– administrados simbólicamente por los hombres.»⁸²¹

Entonces, si el vínculo madre e hija está roto, si lo natural y lo espiritual queda simbólicamente administrado por los hombres, si la creación de símbolos no nos pertenece a las mujeres, aunque la palabra sea de origen femenino y la enseñe la madre, resulta evidente, como ya he señalado al inicio, la importancia de volver a recordar la relación madre e hija y su experiencia. El nudo de madeja en el que todas las mujeres inevitablemente estamos implicadas.

Se trata de un vínculo no pocas veces conflictivo, pero al que difícilmente se puede renunciar. Lo enseña de nuevo María Victoria Atencia en este poema en el que se recrea un anhelo que mujeres y hombres han expresado y expresan de distinto modo, muchas veces, cuando se está acercando el momento de la muerte. No hay experiencia de vida humana que se vea libre de ese anhelo de volver a la madre en algún momento de la vida. El poema dice así:

«Dejadme
como cuando nací desnuda y sola,
vacía de palabras, sólo aire en el pecho,
y en mis venas corrían los cursos de un arroyo.
Que vuelvan a su origen los gestos usuales
y que al abrir mis ojos sólo penetre en ellos
un punto de luz pura.

Que por la enredadera de las horas se pierdan
mi memoria y mi nombre. Que el tacto de las rosas
me abandone en la tarde, y en la humedad del alba
retorne nuevamente al olor de las juncias.
Dejad que sin zapatos siga andando y regrese
de muy lejos al pecho caliente de mi madre.»⁸²²

No importan la memoria, ni el nombre, escribe la poeta, mas sí la búsqueda y el regreso a ese origen, «pecho caliente de la madre». Pienso que esta búsqueda simbolizada por Atencia trae consigo algunos sentidos en torno a la dependencia de la madre que el pensamiento de la

⁸²¹Véase: Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, *Op.cit.*, 106-107.

⁸²²María Victoria Atencia, *Ex Libris*, *Op.cit.*, 122.

diferencia sexual ha recuperado reflexionando sobre la relación preedípica entre la madre y la hija. Desde dicho pensamiento, el origen del orden simbólico, es decir de la lengua que hablamos, viene de la madre que nos dio la vida y la palabra durante esa etapa de nuestra vida en la que vivimos con ella una relación de dependencia que anhelamos volver a recrear. Ese primer vínculo en nuestra vida es capaz de situarnos, cuando regresamos a él, más allá del orden patriarcal, en relaciones de confianza, libertad y riqueza. Pero: ¿cómo establecer los puentes de regreso en una relación que parece minada de antemano y cuyo vínculo la cultura patriarcal ha roto? Escribo «regreso», como regresar quisiera en ese poema María Victoria Atencia al «pecho caliente de su madre».

En este sentido, el de pensar a la madre como fuente de la vida y la lengua, dadora de la independencia que nos permite saber hablar es una mediación fundamental del pensamiento femenino del siglo XX, no sólo para pensar la relación madre e hija, sino para leer la poesía. El orden simbólico de la madre nombrado por la filósofa Luisa Muraro es pues un orden que ha existido siempre y en el que el amor es fundamento del pensar. Un pensar que esta filósofa comparte con otras en la comunidad filosófica italiana Diótima a la que pertenece.

Que el amor es fundamento de ese pensar femenino lo muestra la tradición misma ya que ha sido practicado por más mujeres que hombres y vinculado al *intellectus amoris*. El amor será para estas filósofas una práctica política⁸²³ que permite la trascendencia femenina, pensada más allá de la filosofía clásica y su definición de trascendencia e inmanencia. Deseo y libertad femenina vinculadas al mito de la metafísica de la presencia que han cultivado filósofas como María Zambrano, Hannah Arendt, Simone Weil, o Edith Stein.

No es casualidad que todas estas filósofas enseñen cada una desde sus palabras y universos que sólo aceptando la dependencia somos libres. Las relaciones dan la libertad y no las leyes o el falso individualismo de los filósofos nacidos sin madre.

De la relación madre e hija simbolizada con belleza, de la celebración del nacimiento de una niña habla el poema «Ajuar» de Juana Castro que recrea el tiempo de la cría y celebra a la

⁸²³ Las prácticas políticas nacidas de la relación entre mujeres muestran cómo con la política comienzan nuestras pasiones y lo indisoluble de lo emocional y lo intelectual, entre el cuerpo y el espíritu. En la «Política de las mujeres», la trascendencia se da siempre en la relación con el otro y partiendo de la propia inmanencia. Cuando el otro me atraviesa, termino siendo yo misma otra, más auténtica en mi salir de mi inmanencia, más auténtica a pesar de que suponga la aceptación de mi dependencia: de mis vínculos afectivos, de mi ser amante-amada, de mi ser hija de mi madre.

hija, esa relación carnal que hace que «en su carne» la poeta –añado– toque «el alba y el tiempo».

Toque una eternidad con la que esta poeta nos devuelve la antigua relación de la madre con la hija. Para ello Juana castro se sirve de universo personal y de la epifanía de la niña junto a «la estrella y el ángel»:

«Mi niña es mi ajuar, y solo a ella
donaré esta pasión presentida en que vibro.
He sabido de pronto que yo soy la madera
y en su forma me esculpo. Que no habrá ni una lágrima
mi almohada batiendo. Que la estrella y el ángel
la anunciaban a ella, pequeña entre las grandes.
Que se basta conmigo. Que mi lecho la alumbraba
y que yo me conmuevo, sacudida en la escarcha,
cada vez que en su carne toco el alba y el tiempo.»⁸²⁴

«Que se basta conmigo. Que mi lecho la alumbraba / y que yo me conmuevo». La dependencia preciosa no sólo de la hija con la madre, vulnerable sin esta, sino de la madre con la hija son recreadas en este poema que trae la experiencia femenina expresada por muchas mujeres durante los primeros meses de puerperio. Tanto en ese poema, como en el pensamiento de Luisa Muraro, la dependencia de la madre es condición y posibilidad de libertad y no sólo de castración y negación, de sufrimiento y angustia. Esto supuso una ruptura en el discurso feminista que había simbolizado el nudo con la madre y la relación madre e hija.

Pienso que lo simbólico que trae la poesía, simbólico que enseña las relaciones entre mujeres, se ha anticipado a lo social del feminismo y a muchas de sus teorizaciones. Las poetas simbolizan antes que las teóricas y filósofas la relación de la madre y la hija desde sentidos libres. Sentidos a los que las teóricas llegan después o llegan desde otros lugares, porque antes ha sido necesario argumentar y razonar; también pensar y penar mucho, como señala Suzanne Blaise.

Las poetas simbolizan el reconocimiento de la autoría de la vida, simbolizan la maternidad con belleza –vívica de forma plural y caleidoscópica–, simbolizan la relación madre

⁸²⁴Dedicado «Para Tina Pereda» en Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, 40.

e hija y la relación con las otras mujeres⁸²⁵ trascendiendo la inversión del matricidio y la pobreza de la devolución que el patriarcado ha dado a las madres.

De la pobreza de esa devolución pienso que habla este poema de Wislawa Zimborska titulado «Nacido» y en el que, como en tantos otros, la poeta se vuelve filósofa recreando la experiencia femenina del primer encuentro de una mujer con la madre del hombre que ama.

El poema es demasiado literal, recurso en el que esta poeta es maestra sin caer en una experiencia vacua de la lengua, demasiado certera como para acercarnos a él y descubrirlo. Verso tras verso la poeta señala el origen y la grandeza en la que se ha formado el cuerpo del hombre que ama, amado al que se refiere con las palabras «hombre con quien salto por encima del fuego». Ese hombre viene de un lugar de donde venimos todas las criaturas. La poeta lo sabe y no deja de sorprendernos con un final que señala la ausencia de la madre en el sistema social a través de lo paupérrimo de las palabras que el amado dedica en esa presentación-encuentro de dos mujeres a una de las mujeres más importantes de su vida, que es su madre. No descubro el final y el poema completo dice así:

«Así pues, esa es su madre.
Esa mujercilla.
Culpable de ojos grises.
La barca que hace años lo depositó en la orilla.
De su interior emergió
al mundo,
a la no eternidad.

La genitora del hombre
con quien salto por encima del fuego.

Así, pues, es ella, la única
que no lo eligió
completo y entero.

Ella sola lo metió
en la piel que conozco.
Ella sola lo ató
a los huesos ocultos a mi vista.

⁸²⁵Muchas de ellas continúan con la práctica de la genealogía que las poetas del siglo XIX relanzan. Véase, por ejemplo, el extenso poema que Vicenta García Miranda dedica a Carolina Coronado cuyo ejemplo, ayuda e inspiración esta poeta agradece. Otros ejemplos cómo: Alejandra Pizarnik a Emily Dickinson, Poema para Emily Dickinson en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, *Op.cit.*, 64.

Ella sola le encontró
unos ojos grises
que me contemplaron.

Así, pues, ella es su alfa.
¿Por qué me la da a conocer?

Nacido.
Así, pues, también él es un nacido.
Nacido como todo el mundo.
Como yo, que moriré.

Hijo de una mujer verdadera.
Llegado de la profundidad del cuerpo.
Peregrino a omega.

Amenazado
por la propia ausencia,
en todas partes,
a cada instante.
Y su cabeza
es la cabeza contra la pared
que por el momento cede.

Y sus movimientos
excusas
ante la sentencia universal.
Comprendí
que él ya había cubierto la mitad del camino.

Pero no me lo dijo,
no.
«Es mi madre»,
dijo. Y, nada más.»⁸²⁶

Sentidos de vida y muerte, de creación y recreación de la vida humana, sentidos de belleza en este poema en el que se recrea el retrato de una mujer y no es la madre propia, sino la madre del hombre que amamos. Siempre que leo este poema, al igual que la primera vez, no deja de sorprenderme la genialidad de esta poeta cuya experiencia de escritura y mirada sobre el mundo me dejan siempre impelida a reiniciar mi propia escritura o cualquier cosa que esté haciendo. Anoto el síntoma y continuo, deseando como Suzanne Blaise que al anotar, me libere

⁸²⁶ Wislawa Szymborska, *Paisaje con un grano de arena*, trad. Anna Maria Moix y Jerzy Wojciech Slawomirski, Barcelona, Lumen, 1997, 48-49.

de él.

La madre. La relación con la madre es el nudo de una madeja indomable. El feminismo lo señala, el psicoanálisis feminista ha intentado liberarnos, la práctica de la auto conciencia puso luz en el desorden y, hoy, en los círculos de mujeres se sigue trabajando la relación con la madre en la búsqueda de relaciones sanas entre mujeres. Como es sabido, nacer con el mismo sexo que la madre abre, junto al hecho de la diferencia sexual, una relación que es distinta con la lengua y con el mundo, aunque la relación madre e hija sea una relación que nuestra cultura niega.

Las poetas han buscado y nombrado la experiencia femenina de dicha relación. A veces como madres, a veces como hijas, a veces con belleza y a veces con dolor, a veces con consuelo, como el larguísimo poema de Elvira Lacaci «La voz»⁸²⁷ en el que se recrea la experiencia femenina del dolor y la soledad profundas. La protagonista del poema intenta huir de una situación interior angustiosa que se ve reflejada en la incompreensión del mundo exterior:

«Aquella gente extraña
con quienes compartía diariamente
el techo, el pan y el agua -claro que les pagaba-,
indiferentemente me observaban.

(...)

Con la brutalidad de las piedras intactas. Sin un hoyuelo leve
para mi dolor grave.
Ya en la mesa
sentí avanzar el llanto
impetuosamente desde el corazón.

(...)

El poema recrea un ambiente asfixiante mientras la protagonista busca refugio en unos brazos conocidos, en palabras amigas, en el diálogo con dios dentro de una iglesia, hasta que finalmente desesperada por la calle escucha una voz que la detiene y lo detiene todo. La mujer se tira al suelo sin importarle más que el consuelo que al fin llega:

(...)

⁸²⁷Elvira Lacaci, *Humana voz*, Madrid, Rialp, 1956, 23.

«De pronto,
sentí una voz suave
que reconocí:

‘Qué tienes, hija, qué te pasa, dime.’
Madre, dije bajito, y me quedé pegada
al ceniciento asfalto
que mis suelas
venían machacando con ahínco».

Pienso que a su vez, nudo y perla de la misma madeja todos los poemas que siguen son búsquedas –a través de la simbolización de la relación madre e hija– de la experiencia femenina de ser mujer en el mundo. Por eso muchos de estos poemas funcionan como espejos, como un desdoblamiento, irremediabilmente a veces imagen invertido, que toda mujer ha sentido en algún momento de su vida. Esa experiencia común y femenina de percibir una misma que se parece a su madre. Desde ahí cada poema es la perla de un largo collar. Hay poemas que recogen una experiencia compresiva de la madre personal cuando la hija pasa por el mismo rito de iniciación; hay compasión ante el paso del tiempo y la enfermedad, también hay rabia y hay un dolor salvaje por la ausencia de la madre y hay un amor único, común e irrefrenable.

Todo esto y más traen los poemas que recojo a continuación y de nuevo, Juana Castro. Sabe esta poeta recrear la experiencia femenina del cuidado, trenzada aquí con la experiencia femenina del tiempo. Desdoblamiento e inversión de papeles en la constelación familiar de la madre y la hija que intercambian los huecos. La madre es ahora la hija y la hija en una «rara inversión» llevada a cabo por el tiempo sobre la materia y el cuerpo de la madre que nos presenta la escena. El cuerpo de la madre se describe con cuidado y belleza porque todo con la edad se vuelve más pequeño o más grande. El cuerpo se describe y se recorre bajo la operación de un baño cotidiano con el que la hija enjabona el cuerpo de su madre hasta acaba como un rezo:

«Y soy yo quien ahora te tiene,
madre mía, a su merced, turbada.
Diminutos tus huesos
y tu piel de ciruela que, si hablo,
se rompe. Enjabono tu vientre
y mis dedos resbalan por tus mustios
pezones y tus nalgas
Madre mía, mi niña,
cúmplase esta rara inversión, y tengamos

tus cicatrices yo, tu corazón mis años.»⁸²⁸

Esa «rara inversión» es desdoblamiento y conciencia, es búsqueda y encuentro con la experiencia femenina que muchas poetas logran sin angustia del ser. Como en este otro poema titulado «Hija y madre» de María Victoria Atencia en el que la poeta recrea el «círculo virtuoso»⁸²⁹ de dicha relación, «fin y principio» que es lo mismo, origen de la sangre en el que la poeta reconoce el juego de la ambivalencia. No es la primera vez que Atencia juega con estos elementos que cuando hilados por ella, nos devuelven siempre una reflexión profunda de la experiencia femenina bajo una leve apariencia de sencillez:

«Mi adormecida sangre
cruza por tu dintel a un desvaído espejo
donde el fin y el principio es un mismo lugar.

Detenida en el seno volviendo de las horas,
hija y madre me miro.»⁸³⁰

El «desvaído espejo» ante el que nos enfrentan muchos poemas y poetas ejemplares nos permite comprender la dificultad del nudo entre la madre y la hija, la inmediatez del cuerpo a cuerpo confundida en la imagen y el vivo autorretrato en el retrato de la madre: «Si supieras que todo/ lo que de ti he odiado y maldecía/ ahora en mí lo descubro/ tan exacto y/ reciente como el cerco/ de una piedra en el agua, repetida.», escribe Juana Castro en el poema «Cáliz».

Pienso que acierto al señalar que es esta poeta una de las poetas que más ha simbolizado en el siglo XX, junto a María Victoria Atencia, la experiencia femenina de la maternidad y la relación madre e hija. En el caso excelso también de Juana Castro a través de una polifonía versátil, una mirada poliédrica, inclusiva, original, exploradora, inquieta.

En este poema, Juana Castro señala la necesidad y la búsqueda femenina de reconocimiento del propio cuerpo a través del tacto de la madre: «Vengo a verte de nuevo./ Tócame, pon mis dedos/ aquí sobre tus llagas, y ábreme/ esta rosa de espinas del costado./ Soy

⁸²⁸Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 82.

⁸²⁹Sobre el «círculo virtuoso» que señala la aceptación y la necesidad de la mediación materna, véase Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, 1991.

⁸³⁰María Victoria Atencia, *Ex-libris*, *Op.cit.*, 126.

tan tuya que el mar/ tu voz copia en mi voz para su canto.» El poema termina con un símbolo perturbador y materno, el de la serpiente:

«De muerta a muerta dime:
¿Quién amamanta a quién, serpiente mía?»⁸³¹

Otras hijas contestan a sus madres o se consuelan ellas mismas con ternura infinita, como en esta coplilla de Isabel Escudero, que también ha cantado a su madre en el precioso poema «El abanico» en el que describe a la madre anciana, ya muy lejos de todo y de ella misma, la hija que la observa pasar las horas moviendo su abanico. Aquí la misma mujer presenta el desdoblamiento de ser mujer adulta y niña a la vez. Juego explorado por ella en muchas coplillas y variaciones:

«A veces, a mí me parece
que este llanto de amor
lo está llorando otra niña,
la misma que no soy yo.»⁸³²

Las niñas, las hijas heridas o felices aparecen en los poemas y casi siempre es junto a las madres, simbolizándose una y otra vez esa relación negada por la cultura. Muchos son los mosaicos que se tejen y enlazan un poema con otro. Como en este poema de Teresa Agustín titulado, «Nacimiento» que trae consigo también la simbolización de la trenza de madres y el linaje femenino:

«De nuevo septiembre
y tú llegas con la confluencia difusa de lo pequeño.
Eres una hoja en blanco
y ya lo eres todo, estás toda tú, ahí.
Tienes el pasado en la sangre de tu madre y de tu abuela.
El presente se nombra Adriana y te crece una violeta
y el futuro, tu futuro, es la humanidad completa.
Llegas sudorosa del país de las sombras
y ya eres hermana, madre, mujer y enamorada.
Adivino tu sonrisa y el milagro de tu vida.

⁸³¹Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 78.

⁸³²Isabel Escudero, *Coser y cantar*, *Op.cit.*, 25.

Septiembre, niña, empieza ya a tejerte un manto.»⁸³³

O este poema de Elsa López, donde la mirada de la hija adulta trae a la madre y a la hija rescatadas del fondo de la caja de las fotografías. El poema describe a la madre y a la niña y en la figura de la madre simboliza esta poeta una experiencia femenina de amargura y ternura a un mismo tiempo:

«Madre, tú,
qué amargo el delantal,
qué amarga la mirada,
y qué tierno ese gesto
con que sujetas, madre,
la banqueta, los hombros,
mi cuerpo prolongado
hacia tu amarga sombra
de pechos descolgados.

Y yo, madre,
qué pequeñita y seria,
con esa seriedad del traje de la escuela,
el pecho palpitante,
y el corazón en forma de gatito asustado»⁸³⁴.

O este otro de la poeta Maria-Mercè Marçal en el que la experiencia femenina personal de la maternidad simboliza a través del juego el cuestionamiento del aprendizaje que las madres enseñan a las hijas y el deseo de cambiar de posiciones, de cuestionar quién enseña y quién aprende: «Cómo embridarte si tú me haces volver/ al mundo indómito, al espacio sin señales,/ donde la lucha y el juego se confunden» (...), porque ahora es la hija la que enseña y devuelve a la madre al ámbito feliz de la rebeldía. El poema completo dice así:

«Cachorro juguetón, tierno y huraño,
que me muestras todos tus dientes de leche
pero con puntas vivas y afiladas
sin desmochar, y los ojos de par en par,
rebeldes cada vez que te indico límites.
¡Cómo embridarte si tú me haces volver

⁸³³Teresa Agustín, *Ellas tienen la palabra...*, *Op.cit.*, 483.

⁸³⁴Elsa López, *A mar abierto*, Hiperión, Madrid, 113.

al mundo indómito, al espacio sin señales,
donde la lucha y el juego se confunden, y la sangre
se me empuñe como tú, y se me desboca!
¿Cómo tomar el látigo del domador
que, a pesar de todo, guardo en el armario
entre otros disfraces y oropeles?
¡Dejadme ser cachorro sólo un instante
y lanzaré muy lejos, más lejos las llaves!»⁸³⁵

La madre quiere volver a ser hija, a ser «cachorro sólo un instante» de nuevo, como empezamos, esa experiencia humana universal que es regresar a la madre. Pienso que la poesía del siglo XX –y parte de la poesía que está por venir– ha devuelto al orden simbólico la relación madre e hija mostrando cómo el nombrar esta relación elemental faltaba en la cultura, una falta de la que el sistema social se ha servido negando la obra materna. Obra apropiada por los hijos varones a través de diferentes operaciones filosóficas que el pensamiento femenino ha sabido explicarnos dándonos a las mujeres de ahora la posibilidad de pensar la relación con nuestras madres.

Que la madre, propia y singular, universal al mismo tiempo, podía ser motivo de reflexión lo experimenté por primera vez con un poema que consideré en su momento mi primer poema serio. Escrito en el año 2003 fue publicado en una hojita volandera, hoy puedo ver en él mucho más de lo que vi y pensé cuando lo escribía. De la experiencia de su escritura, recuerdo la extrañeza que me supuso el desdoblamiento que se recrea desde la primera persona, pero el poema salió bajo ese registro y en su momento no le di más vuelta. En él se describe una fotografía de mi madre o varias fotografías mezcladas en mi retina acerca de un verano con ella y mis hermanas en las playas de Alhoicemas, Rif central y actual Marruecos. El tiempo que recrea el poema es todavía el de la infancia de la hija. Yo tenía diez años y mi madre con cuarenta me parecía muy hermosa. Ella leía en la playa, muchas veces semi desnuda como nosotras, niñas, y nos quería bien lejos en el buen sentido de las palabras y en el peor sentido que cualquier mujer con hijas y con ganas de estar sola puede entender sin juicio, como hago yo ahora.

Este poema, que no tiene la calidad de los poemas citados, me sirve aquí y ahora como ejercicio para recoger el hilo de todo lo que vengo señalando. Me permito, pues, como Suzanne Blaise señalaba al inicio, reconocer cómo la madre se convierte en materia de estudio e

⁸³⁵Maria Mercè Marçal, *Llengua abolida*, *Op.cit.*, 135.

inspiración. Se trata de un poema propio muy viejo, pero ahora leo cuestiones en él que cuando lo escribí no me resultaban visibles: la extrañeza ante la imagen de mi madre, el juego de la mirada de la niña que observa desde lejos, la mujer joven que escribe y a la que le parecía impensable entonces tener algún día cuarenta años, como tengo ahora. En definitiva, se trata del desdoblamiento que ahora sí encuentro en el espejo de este poema que me devuelve a la madre real y a la mujer fantaseada por mí, mujer leyendo sola y aislada en un mundo que le da placer. El poema se titulaba «formas» y dice así:

«Yo con cuarenta años
leyendo en una playa
hermosa y deseable
La mujer rota.

Yo sola yo
dichosa frente al mar dormido,
único héroe de esta historia
y el Sol –de Alhoicemas, salvaje–
libándome los pechos.

Yo sola yo,
las líneas y mi cuerpo,
las páginas, la arena,
la orilla, el horizonte.

Y, al fondo, las tres hijas.»⁸³⁶

Años más tarde, hablando con mi madre de aquel verano sin «héroe», no sé cómo llegamos o llegué a preguntarle si recordaba cuál era la lectura que tan absorta la tuvo aquellas semanas a lo que ella me respondió que se trataba de «*La mujer rota* de Simone de Beauvoir». Me sorprendió la respuesta. Y ese libro, que a mí me encanta, a mi madre no le gustó nada.

⁸³⁶Esta y otras hojitas volanderas fueron editadas en La casa con Libros, La Zubia, Granada, en la primavera de 2001. Sobre la Casa con libros, actividades, ciclos de poesía y publicaciones disponible en: <http://lacasaconlibros.com/>

3.1.6 «Y el pecho se me agrieta hasta hacerse de polvo».⁸³⁷ Lecturas de la experiencia femenina de ser hija y ser madre. De *Los monólogos de la hija* de Carmen Conde a *La hija* de María García Zambrano.

El primer vínculo en nuestra vida capaz de volver ponernos en situación de inicio es el vínculo con la madre y de ahí que la poesía del siglo XX traiga consigo, en su movimiento, recreada una y muchas veces la experiencia femenina de ser hija.

Se trata de una experiencia metafísica, nunca mejor dicho, pues las nacidas con el mismo sexo de su madre custodian el poder convertirse en madres, como sus madres, valga la redundancia necesaria, creo, para resaltar el nudo y la perla que trae dicha relación. Como ya he señalado, a esta el feminismo le ha prestado especial atención y muchas poetas han buscado reflexionar sobre existencia femenina explorando esa posición ambivalente, ser hijas y madres, simbolizando como mujeres ese vínculo antiguo que ha quedado restablecido en el siglo XX.

Cartas y novelas en siglos anteriores. Poemas, ensayos, más cartas y novelas que como lianas y maromas muestran el deseo con el que las creadoras han vuelto a atar dicha relación, cuya importancia la cultura patriarcal había ocultado. Pienso que el nudo y la perla que atan a la hija con la madre forman parte de una madeja delicada que trae liadas muchas otras cuestiones unidas a la llamada identidad femenina, al ser mujer, y las búsquedas que las creadoras han llevado a cabo más allá de lo materno patriarcal y del vacío de la maternidad. Cuando antes he escrito experiencia metafísica lo que quiero decir es que la experiencia de ser hija trae implicada una cuestión física que interesa: La del cambio de estado. Un cambio al que el cuerpo femenino predispone, cíclico y cambiante. y aunque ser hija de mi madre y haber nacido con su mismo sexo, no me obliga a ser madre yo misma en este momento y en este país, mi cuerpo señala esa disponibilidad de manera regular y me recuerda con ella la posibilidad de dar inicio, de dar vida y palabra.

La posibilidad física del cambio de estado que conduce a una hija a convertirse en madre, sin dejar de ser ambas mujeres, coloca a la mujer que lo experimenta más allá del estado físico inicial, de ahí que dicha experiencia meta-física haya sido recapturada con gracia por la poesía del siglo XX. Madres e hijas, hijas y madres. En mi experiencia de estudio, si bien no pocas poetas han escrito poemas sobre esta relación biológica y cultural –adelantándose a

⁸³⁷Elsa López, *A mar abierto*, *Op.cit.*, 73.

cuestiones y debates feministas en todas las vertientes y corrientes del feminismo— trayendo a dicha relación sentidos de libertad femenina, pienso que hay dos libros que funcionan como conjunto único y excepcional en torno a esta relación tan delicada.

Dos libros y dos poetas recrean dicha relación desde la posición de las hijas, aunque como veremos, las hijas se mueven y juegan a cambiar de sitio, a colocarse y colocarnos en las sillas que no nos corresponden. Así, sentadas alrededor de una mesa camilla, y aunque saben de antemano quién es la madre y la hija, juegan a recrear esta experiencia no exenta de conflictos, pero con un deseo de escritura que busca nombrar esa relación con belleza.

Separadas en el tiempo, también por la experiencia de la lengua de cada una de ellas, Carmen Conde (1907-1996) y María García Zambrano (1973) han reflexionado sobre la figura de la hija y la han simbolizado dando a esta figura un carácter y un sentido que hoy es político. *Los monólogos de la hija* y *La hija* son libros que anuncian desde sus títulos la materia encarnada, el haz de relaciones que dicha palabra, «hija», trae consigo.

El primero escrito por Carmen Conde y el segundo por esta poeta, cuya obra se mueve en unos inicios bien madurados, más de una cuarentena, casi sesenta años, separan ambos poemarios, que traen, a través de la figura de la hija, el vínculo primero con la madre.

En el año 1959, publica Carmen Conde *Los monólogos de la hija*. El poemario está dedicado a su madre cuando esta cumple 80 años y está escrito en octosílabos, registro novedoso en esta poeta plural que ahora bajo el ritmo de la nana y el de algunas letanías, reflexiona como hija sobre la relación con la madre. También sobre la relación con el padre, aunque, en menor grado.

La felicidad y el dolor, la incomprensión y la ternura forman parte del entramado que este libro enseña y trae consigo, aunque es también un libro que habla del tiempo, del paso del tiempo y la búsqueda femenina de ser, del desdoblamiento y el espejo que es la madre en la hija, de la hija buscando otros huecos más allá de lo femenino normativo.

El libro, dividido en cinco Cantos, va recreando la experiencia personal femenina de la hija pero los llamados «monólogos» son más bien un diálogo explícito con la madre, con la mujer que ha dado la vida a la mujer que habla y a la que, a veces, la poeta también da voz.

Cada canto del libro es una etapa de vida de manera que el poemario se ordena e inicia con la recreación de las etapas vitales, desde la infancia y la mirada limpia de la hija sobre la madre hasta la edad adulta y madura.

En el Canto primero, la hija trae el recuerdo de las primeras conversaciones con la madre, la grandeza de la mujer que nos trajo al mundo y junto a la grandeza, otras experiencias, entre ellas la del temor infantil de la hija a perder a la madre. El poema que abre *Los monólogos* se titula «Temor de la imaginación»⁸³⁸ y en él se recrea la búsqueda del consuelo materno y el miedo infantil a la noche y la oscuridad. Este poema concreto, aunque no lo señale de forma explícita, recoge una de las líneas fundamentales que atraviesa el libro: la relación de amor e imposibilidad entre la madre y la hija. El poema se inicia así:

«Está la tarde tan gris...,
madre mía, tengo sueño.
–Hija, ¿por qué no te duermes?
Madre, porque tengo miedo.
– ¿Tienes miedo de dormir?
De dormirme tengo miedo.
–¿Qué cosas temes del sueño?
Del sueño todo lo temo.»

La dedicatoria del libro e, incluso, me atrevo a afirmar, el uso del octosílabo popular, el tono de todo el poemario, alejado de la voz más común en Carmen Conde, señalan no sólo la versatilidad de esta poeta sino cómo a través de la escritura esta busca los medios para acercarse a la madre aunque la escritura misma, como veremos más adelante, haya sido un obstáculo entre ellas.

El poema continúa y en él la hija ya adulta señala cierta incompreensión de la madre simbolizadas ambas a través del juego de los opuestos. Cuando la madre habla, señala la poeta: «Yo te quería despierta» –dice la madre– «tú te negabas a estarlo» (...) «Dime, hija, ¿qué ha pasado/ en tu corazón dormido, / que lo quieres desvelado?» El poema sigue con la expresión de la madre que simboliza a una hija que nunca estaba a la altura de lo que de ella esperaba la madre, que ahora tampoco entiende y pregunta a la hija:

–¿Temor del sueño, si nunca

⁸³⁸ Carmen Conde, *Obra poética ...*, *Op.cit.*, 547-550.

te vi despierta en mis brazos?
«Quiero dormirme», decías
por las noches, muy temprano.

«Dormirme, madre, dormirme;
coger sueño con las manos.»
Yo te quería despierta;
tú te negabas a estarlo.

¿Y ahora me dices que temes?
Dime, hija, ¿qué ha pasado
en tu corazón dormido,
que lo quieres desvelado?»

Pienso que todo el libro es un ir y venir a la madre desde la incomprensión al consuelo. A veces, cuando la hija se explica, la madre no entiende pero a veces, como sucede en este mismo poema, un poema muy largo, ante la angustia de la hija, la madre a veces se compadece y escucha y consuela. La hija teme haber perdido la voz, las palabras y con ella teme la experiencia de dejar de escribir: «¡Ay, madre!, que se acabó/ todo lo que fui sacando/ de la vigilia del alma/ para mis noches de encanto./ Que ya no encuentro los cielos,/ ni las mares, ni los pájaros, / ni aquellos ojos de amante,/ ni aquellos labios esclavos./ Que lo que espera es de luto,/ que lo que llega no es blanco;/ que las palabras que oigo,/ ni las palabras que hablo/ son palabras que me alivien/ los fulgurantes espantos, / que redoblan en mi cuerpo/ como cascos de caballos.» La madre escucha a la hija y la dirige a un diálogo con dios y en última instancia a sentarse a su lado para pasar el miedo:

« – ¿Y por qué no le preguntas?
Anda, ven a mi costado.
¡Después de todo, una madre
es la madre al fin y al cabo!»

A lo largo de todo el libro, pese a las etapas marcadas de la vida en cada canto, la poeta hace que la experiencia femenina de la hija vaya y venga a veces, como ha sucedido ahora, en un mismo poema. Así, pasando de la voz de la niña a la mujer adulta, la hija habla con la madre. El temor infantil a la noche se revela a lo largo del poema bajo el temor de la hija adulta a la muerte que la madre consuela con su escucha:

«Y tengo miedo de irme
una noche, con los barcos
de pavesas y de aulagas,
con mástil empavonado,
por aguas gruesas de aceite
en rumbo de acantilados
(...)»

No me dejes que me duerma.»

Al final del poema, la hija señala:

«(...) Eres mi madre, te escucho./ ¿Por qué te callas el llanto?/ ¡Si me volvieras a ti,/ al vientre deshabitado!» La madre contesta: –Cuando se nace una vez/ ya no hay muerte en el espacio. / Si te incorporara a mí, / ¿encontrarías descanso?/ No lo sé, ni ya lo espero,/ Era tan ancho y tan alto! .../ Sólo sé que lo perdí./ Despierta no he de encontrarlo./ Despierta quiero quedarme./ Me moriré despertando./ Yo tuve un sueño de Dios!.../ Con Dios estuve soñando.»

Otro poema clave de este primer canto es «Contrapunto de destinos»⁸³⁹. Toda una declaración de personalidades y presentación del carácter de la hija a través de la proyección que esta lanza sobre la madre que habla y nos la presenta. A su vez, el poema recrea la experiencia femenina de tantas madres regañando a sus hijas:

«Eres joven y aún no sabes/ lo que se debe pensar/ para vivir en el mundo/ para vivir y acertar/ Te pasas las horas muertas/ leyendo libros de versos./ O la mano sobre mano,/ ni despierta ni durmiendo. Y yo, que sólo te tengo/ a ti, para navegar/ ¿Cómo quieres que no llore/ si no te veo trabajar?»

El abismo de reproches que separan a la hija de la madre, cada cual con sus razones. La madre que no tiene más manos que las de la hija, la hija que no tiene más ojos que para los libros. El poema juega con la dialéctica entre la mujer de su casa y esa mujer nueva que estudia, lee y escribe buscando otras posibilidades de trascendencia que la madre, no entiende:

«¿Qué te da esos libracos,

⁸³⁹Carmen Conde, *Obra poética ...*, *Op.cit.*, 553-555.

o esas hojitas que escondes
después de haberlas escrito
hasta los mismos rebordes?

Yo quisiera que aprendieras
lo que una mujer precisa:
el arreglo de la casa,
el coser y la cocina.»

La madre sigue en su queja, su monólogo sordo que ahora interrumpe el monólogo de la hija. Pienso que el conflicto que recrea Carmen Conde, la profundidad del mismo acompañada del ritmo y la música del octosílabo, hacen de este poema pese a su apariencia sencilla una joya pulida en las aguas del río de la tradición oral que es femenino. Sólo así consigue la hija hablar con su madre y plantarle cara, incluso, cuando lo siente necesario. La hija sabe que responde a un mandato, al de la poesía, que aquí simboliza a través de la experiencia de la relación con dios:

«(De mí no sabes tampoco,
y eso sí que lo sé yo,
que si soy como tú dices,
es porque lo manda Dios.

Dios me manda que yo ame
todo lo que veo delante

(...)

Que entienda lo que se dice
en el silencio profundo,
pues todo tiene su voz
en este dichoso mundo.
(...)»

Al final del poema, el monólogo de la hija no sólo consigue salir de la dialéctica femenina patriarcal señalada por las madre y dar punto y final a la discusión, que no es poco. El poema termina:

«Sobran mujeres sencillas
y sobran más, complicadas;
que cosan, laven, cocinen,
que trabajen y que paran.

Déjame con mis delirios
 déjame que no te estorbo.
 Soy más pequeña que tú.
 Tú eres un trago; yo, un sorbo».

En otro poema del mismo canto, todavía en la etapa de la infancia, «Los antepasados desde dentro»⁸⁴⁰, la niña interroga a la madre por el origen de su nacimiento y los hilos que nos atan a la cadena de familiares. El poema recrea esa experiencia infantil de la curiosidad, siempre grande e inabarcable por el misterio de la cosas y la vida que conllevan el aprendizaje de la lengua y las palabras. Curiosidad infantil, deseo de conocimiento que la madre no sacia por cansancio. A su vez, el poema recrea esa búsqueda inquieta del origen. En las estrofas cuarta y quinta del poema, la hija señala e interroga:

«Al abrazar tu cintura/ con los brazos de mi padre,/ ¿comprendiste que eran nudos/ que dios ata y que deshace?/ Y cuando ellos desde él/ se volcaron a tu sangre,/ ¿adivinaste que yo/ nacería de tu carne? (...) Ajena, no: ¡no me digas/ que se te escapó el tumulto/ de la espesa muchedumbre/ que eran ellos, todos juntos!/ Vamos a cerrar los ojos,/ cogiéndonos de las manos./ Dime madre, ¿no recuerdas...?/ Por mi padre ellos pasaron./ Alguno se quedaría/ junto a ti, cualquier tarde,/ contándote en voz muy baja/ que yo me llamaría Carmen.»

El Canto primero se cierra con otro poema de singular belleza, «Parto de la muerte otra»⁸⁴¹ que desde el título nos anuncia un acontecimiento misterioso. Si en el poema anterior la hija pequeña se pregunta por su origen, aquí, la hija adulta conocedora de este, recrea una posibilidad inaudita de volver al vientre materno.

A su vez, el poema trae la conciencia del paso del tiempo y la inminente separación de la madre que es ya una mujer octogenaria. Así, si el orden natural exige que las madres mueran primero, en el orden simbólico de Carmen Conde, lo natural se acepta pero sólo bajo condición preciosa. La hija acepta que la madre marche primero y le pide en el poema que esté preparada para volver a parirla cuando esta llegue.

La hija quiere nacerle otra vez a la madre, experiencia femenina singular y universal, cantada aquí con sentidos novedosos pues la hija anima a la madre a que siga caminando «pasito

⁸⁴⁰ Carmen Conde, *Obra poética...*, *Op.cit.*, 556-558.

⁸⁴¹ *Ibidem*, 559.

a pasito», sentido literal y también simbólico. «Pasito a pasito» a cumplir con lo natural para poder la hija volver a nacer de la misma mujer. Madre, a la que pese a todos los malentendidos, se regresaría. El poema completo dice así y no necesita más guía:

«Para nacerte otra vez
quiero que vayas delante
de mis pasos por la tierra,
que aunque pequeña, es muy grande.
Aquí estás acompañada
con mi presencia diaria,
pero huérfana de ti
yo sería si quedaras.

Por esto quiero que andes,
pasito a pasito paso,
delante y siempre delante,
sin prisas y sin descanso.

Así cuando yo me asome
al otro lado de aquí,
estarás tú preparada
para volverme a parir»⁸⁴².

Ya en el Canto segundo, la poeta recrea la etapa vital de la adolescencia. Ese paso intermedio de la niñez a la pubertad a través de experiencias como la resistencia a crecer, el reconocimiento-separación de la madre o la experiencia del primer amor.

En el poema «Adolescente bajo el huerto»⁸⁴³ la poeta recrea ese tránsito que es todo viaje a la adolescencia y en la quinta, sexta y séptima estrofa, es la hija la que nos presenta a la hija en su monólogo diálogo abierto con la madre:

«Yo no era la que era/ la que soy iba naciendo. Tú me llamabas, y yo/
aunque te estaba oyendo,/ me abandonaba al estar/ en tan rotundo
silencio,/ para oír sólo de mí/ el pulso vivo latiendo./ «¿Dónde estará
esta criatura/ –decías–, que no la encuentro?»/ ¡Viendo nubes desde
aquí, mírame, estoy en el cielo!/ (...)»

⁸⁴²*Ibidem.*

⁸⁴³Carmen Conde, *Obra poética ...*, *Op.cit.*, 560-561.

La llegada del amor se recrea en los poemas «Comparándolos a él»⁸⁴⁴ y «Hora exacta de llegar»⁸⁴⁵. En el primero, las cuartetos y versos alternan las voces de la hija y la madre, la hija señala al chico que le gusta y la madre pregunta: «Es aquél –te lo enseñé»; la hija elabora la retahíla de los primeros amores tras la pregunta de la madre: «¿Es aquél?», a la que sigue otra retahíla.

En «Hora exacta de llegar» se recrea con belleza un momento precioso y una experiencia pienso que vivida por muchas mujeres durante la adolescencia. Ese momento en el que la madre sorprende a la hija en algún lugar público y esta está esperando un encuentro amoroso. Aunque la hija no quiere reconocer que está esperando a un chico, la madre la mira y la hija señala: «Miraste sobre mí frente, más allá sobre los cielos... Luego te pusiste seria/ y acabaste sonriendo (...)». El poema continúa con la experiencia amorosa del desengaño:

«El que espera, desespera!»,
 gritaste mientras te ibas.
 Y yo me mordí un sollozo
 porque esperar no podía.

Porque esperar era malo;
 porque esperar era loco;
 ¡porque el amor, si se espera,
 es un dolor como pocos!»

Los poemas «La niña ocultada»⁸⁴⁶ y «Riesgos de la madre» cierran este segundo Canto y traen consigo dos experiencias universales. El primero, ese momento misterioso en el que todas y todos descubrimos que nuestra madre ha sido también niña. En él, la hija que dialoga en su monólogo es de nuevo pequeña y no puede dejar de sorprenderse ante tal descubrimiento:

«Cuando yo era como tú.../ cuando yo era más pequeña...»Me daba
 risa escucharte/ desde mi infancia, tan llena (...) ¿Qué tú, mi madre,
 decías/ que fuiste chica también? Daba risa el escucharlo,/ pero no podía
 ser. (...) Y de pronto un aventura: un retrato de tu infancia/ allí estabas
 tú, pequeña, rodeada de distancia»

⁸⁴⁴ *Ibidem*, 562.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, 563-564.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, 565-566.

De nuevo el desdoblamiento y el espejo de la hija en la madre: «Luego me miré al espejo,/ empezando a comprenderte... Lo que tú tenías en mí/ era tu viejo presente./ Y me puse ya muy triste, dejé mi infancia en un marco: éramos las dos iguales./ Tomé tu mano en mi mano.» En «Riesgos de la madre»⁸⁴⁷, poema que cierra el canto segundo, la experiencia femenina de la hija, al igual que en el primer poema, trae la experiencia del miedo de la niña a veces dejada durante unas horas por la madre. Y de nuevo, como en aquel, se establece un juego entre la hija pequeña y la hija adulta a través de esta experiencia del miedo:

«Cuando salías de mí
tardabas mucho en volver.
Entonces estaba cierta
de no volverte ya a ver.

(...)»

La hija pequeña teme que la madre no regrese del sueño cuando se duerme desde un miedo irracional a lo desconocido; la hija adulta teme que la madre no regrese ya anciana porque le ha pasado algo en la calle. Trenzada a esta experiencia la hija pequeña señala el sufrimiento de tener que ocultar su miedo porque ya es «mayor»:

«Yo era *mayor*, no podía
decir que tenía miedo.
El miedo es algo muy sucio
El miedo quedaba ajeno.»

El poema termina y cierra el canto segundo recreando el paso del tiempo y el cambio de estado que la relación con la madre propia también trae cuando es la hija la que empieza a cuidar a la madre:

«Cuántos años han pasado/ desde entonces! Y confieso/ que tengo
miedo por ti,/ desde cerca y desde lejos./ Si sales, te veo en el suelo./ Si
duermes no te despiertas./ ¿Eres mi hija o mi madre/ ¡Cuántos dolores
me cuesta!»

Ya en el canto tercero, poemas como «El tiempo fugitivo» o «Pudor» recrean un atmósfera nueva y difícil. El paso del tiempo, las emociones encriptadas en el cuerpo, la mirada

⁸⁴⁷Carmen Conde, *Obra poética...*, *Op.cit.*, 567-568.

de la hija adulta que ahora entiende de forma dolorosa y aún así, se siente impelida a mostrar la ternura y dar las palabras a la madre.

La hija adulta del canto tercero es otra, como se señala en el poema «Mis otras yoes». La mujer que habla se presenta como una mujer, que ha aprendido de su madre cierta familiaridad con la frialdad. Idea en la que se redonda en el poema de ese mismo canto «Doloroso silencio». Se trata de poemas que recrean una experiencia femenina dolorosa para muchas hijas. No se trata de juzgar a las madres, sino de reconocer y lamer una herida que escuece: la del aprendizaje emocional imborrable. Frialdad y ternura se encuentran a veces, como en este poema, «Pudor»:

«Guardaste tanto la tuya
que nunca mojé mis labios.
Tuve sed. Me señalaste
una copa de buen ácido.

Bebí como bebo siempre:
con desmesurados tragos.
La verdad es que no apagué
ni la sed ni el arrebato.

(...)»

El poema termina hablando de la ternura como si de una reserva de vino se tratara: «Escondemos a porfía/ las dos secretas reservas./ Somos ásperas, sufrimos/ todo el pudor de la tierra.» En el poema «Doloroso silencio»⁸⁴⁸, se recrea con belleza todas las palabras no dichas a la madre

«Tengo un collar de palabras/ que nunca ceñí a tu cuello./ Estoy cierta
de que tú/ no lo sabes y lo siento./ No somos hembras de adornos,/ y nos
gustan; pero puestos/ en otras más entregadas/ a su lujoso aderezo,/ Y
conservo entre palomas/ que baten sin alejarse,/ una joya casi tierna/
casi blanda,/ casi táctil,/ que si sacara a la luz/ y la pusiera en tu pecho,/
quizá pareciera humana... Por esto es que la retengo.»

En el poema «Mis otras yoes»⁸⁴⁹, el monólogo de la hija se dirige ahora hacia dentro. La

⁸⁴⁸Carmen Conde, *Obra poética ...*, *Op.cit.*, 573-574.

⁸⁴⁹Carmen Conde, *Obra poética...*, *Op.cit.*, 575-576.

hija le habla a la madre de todas las que ha sido delante de ella. Un movimiento de introspección y sinceridad: «Se fueron todas. Descansa./ Estamos solas las dos. Has sido fuerte. Venciste/ a la loca que fui yo./ A la niña, a la muchacha,/ a la joven; a la vieja/ que seré, si no me voy/ o si es que tú no me dejas.» El poema continúa y el reproche regresa bajo otros argumentos: «No vi nunca que supieras,/ de verdad, como se saben/ las horas densas del mundo/ como fuimos todas, madre./ Estabas tú en tus estares, exigiéndonoslo todo./ Y yo dejé que pasaran/ los años, unos tras otros...»

El poema termina:

«Débiles y vulnerables
fuimos todas las que he sido:
confieso que estoy cansada
de todo lo que he sufrido.

¡Y lo trágico es saber
que de todas las que fui,
a ninguna consumé,
ni a ninguna vi morir!»

En el poema «Eterno puerto»⁸⁵⁰ de nuevo el octosílabo a merced de un uso ejemplar le sirve a esta poeta para recrear el despecho, las palabras que se dicen, a veces, aunque duelan para siempre. Aún así pienso que este poema viene a redimir esa experiencia siempre dolorosa que es hablarle mal a una madre y que me atrevería a decir que todas las hijas hemos vivido alguna vez. La imagen del puerto eterno, un puerto «en la tensión» de las amarras «bien mojadas» sirven a la poeta para recrear la relación con la madre:

«(...)

Cierto que no volvería
cuando me estoy alejando,
pero cierto es que regreso
y regreso suspirando.»

(...)

Cuando más lejos estoy
tú me sientes necesaria.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, 577-578.

Me recuperas y olvidas.
¡Nunca sabes lo que gasta

esa marea sin freno
de tu inconsciente marea!
Yo me voy, yo me vengo.
Tú me esperas, tú me echas.»

El poema termina: «Me paro y me echo a andar. ¡como ando si me paro. Tú que te quejas de mí/ nunca sabes que he llegado. Comprendo que no es sencillo/ ni gozoso ser mi madre/ ¡Por eso Dios no ha querido/ que yo lo sea de otra Carmen!».»

Primera y única vez que se nombra la experiencia femenina de la maternidad no realizada y simbolizada desde la herida y el despecho. Cabe señalar que la maternidad supuso para Carmen Conde, como para otras poetas de su generación, un motivo de profunda reflexión.

El canto cuarto de *Los monólogos de la hija* recrea también los diálogos con el padre⁸⁵¹ desaparecido, aunque como señalé al principio, la reflexión acerca de la relación con este es diferente, no recorre las etapas vitales y casi pareciera un pequeño *impasse* para volver a la madre en el último poema que cierra el canto cuarto titulado «Nosotros y ella»⁸⁵², en el que la hija recrea la presencia de la madre en la vida del padre y en la suya propia explorando otra perspectiva sobre esta:

«Era pequeña contigo;/ y luego se maduró./ Era madura conmigo; y
luego se envejeció./ Busca los ochenta años/y los quince que perdió./
Desde entonces es la misma/ que a los dos perteneció.»

Con el canto quinto se cierra este poemario, canto que trae los recuerdos compartidos y en el que el diálogo da paso a la recreación de los lugares de la memoria en poemas como «Tarde de fiesta» o «Playa de Algameca». O, de nuevo, el diálogo con el padre muerto en el poema «Voz a Voz» y los ajustes de cuentas.

⁸⁵¹Poemas como «Hombre en su cielo» y «Hombre en su mundo» retratan al padre ausente, el recuerdo que dejó antes de su muerte. El poema «Definitivo Encuentro» es otro poema perfecto que recrea con belleza el desencuentro y el perdón al padre: «Era, necesario, veo/ al final de tanto tiempo./ Para poder conocerte/ tenías que llegarme muerto.» En este sentido, el del padre muerto, la poeta Maria Mercè Marçal ha dedicado un libro entero a reflexionar sobre la relación padre e hija.

⁸⁵²Carmen Conde, *Obra poética...*, *Op.cit.*, 589-590.

Pienso que *Los monólogos de la hija* de Carmen Conde conforman un libro único y valiente. Duro, también, pese a la puesta en juego de la poeta de las formas de la poesía popular, pues la experiencia femenina de ser hija que este libro recrea no oculta, junto con la belleza de la relación, la dificultad en la que se mueven muchas mujeres con la mujer que les ha dado la vida. Relación con la madre que es siempre descompensada porque, como ha señalado, Luisa Muraro, la deuda con la madre es infinita.

Salto en el tiempo para rellenar un abismo en apariencia insalvable entre la obra universal de Carmen Conde— y la siguiente poeta. Ya al inicio señalé que *La hija* (2015) de María García Zambrano trae consigo una experiencia de la maternidad otra. Una búsqueda inaudita porque la experiencia de este libro, aunque es vieja como el mundo, no había sido simbolizada con la profundidad y belleza que lo ha logrado María G. Zambrano.

Si bien otras poetas como Elsa López he recreado del dolor de la pérdida de la criatura, lo que se cuenta en *La hija* es una experiencia dolorosa distinta que nos enfrenta a una aventura nueva, a una nueva posibilidad para pensar la experiencia femenina de ser mujer, hija y madre.

El poemario de García Zambrano se abre con tres poemas desconcertantes —«Soy la dulce letanía de los niños muertos en este hospital», «Preludio» y «La escritura»— que a modo de prólogo buscan situar a quién lee ante lo que está por venir. Como he señalado, ambos poemas recrean una primera atmósfera de desconcierto. ¿Quién habla en este primer poema y para contarnos, qué?

Soy: «La silenciosa que seca sus lágrimas./ La que reza por cada neonato./ Soy el asombro el miedo (...)» Una mujer habla —¿una madre?— y se mueve entre niñas y niños destinadas a la muerte desde el mismo nacimiento. Ya desde aquí, la experiencia de la maternidad que *La hija* recrea es inaudita. No se trata de un poema glorioso, no sabemos si quiera qué ha ocurrido, si hubo o no canal de parto, no importa, no sabemos qué hace la madre en esa sala, pero comenzamos a intuir una travesía única por la experiencia de la muerte y de la vida unidas por esta poeta bajo el signo amor. El poema completo dice así:

«Soy la dulce letanía de los niños muertos en este hospital.
La silenciosa que seca sus lágrimas.
La que reza por cada neonato.
Soy el asombro el miedo

el ahínco
 el paso firme por baldosas que se mueven.
 (Mis labios pueden amar la espina
 besar los bordes afilados de la rosa).
 Soy la madre asistida por la madre
 y firmamos el armisticio con los bisturíes.
 (Mi cuerpo se bate contra la patología).
 Soy la escriba que registra el latido
 de una vida encarnada en la magia.
 (Las manos no se ahogan en un mar que anega
 camillas y goteros).
 Soy recipiente de un líquido inflamable.
 La tierra el surco el árbol
 la luz alógena de este amanecer.
 (Hundo mis pies en lo real y te libero, hija mía,
 de los falsos sabios).»⁸⁵³

Los otros dos poemas –«Preludio» y «La escritura»– presentan a la madre y la mediación que esta encuentra en la escritura para no sucumbir a la locura: «La madre se atavía de coraza./ Camina recta con su cicatriz. (...)/ no penetre/ el antiséptico/ no puedan derribar su fortaleza./ La madre come su ración de sol./ Orina religiosamente. (...) Y canta.»⁸⁵⁴

Sabemos que algo ocurre pero no entendemos nada, sabemos, intuimos que la hija está viva porque la madre se acoraza, lo hace para mantenerse en pie aunque no puede, la hija está viva pero, ¿dónde? «Sanar a la hija, traerla/ envuelta en olas, espuma, y vida» leemos al final de «Preludio» e intuimos que en *La hija* no nos aguarda una experiencia amable de la maternidad.

No hay toquillas, ni faldones, ni cunas. No hay hogar, no hay nido, no hay nanas. El libro organizado en cuatro partes –El deseo, El dolor, Daños colaterales y El amor– es un recorrido único que nos asoma a una experiencia femenina que yo afirmaré nunca ha sido nombrada en poesía.

La primera parte, que es breve, trae consigo cuatro poemas y si supiese dibujar con esta máquina con la que escribo trazaría una rueda para mostrar cómo, a modo de puntos cardinales, los poemas «Adentro» y «La existencia» se sostienen frente a los poemas «El deseo» y «El amor».

En «Adentro» la poeta simboliza el sueño de la mujer que va a transformarse en madre.

⁸⁵³ María García Zambrano, *La hija*, Madrid, Poesía, 2015.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, 6.

Con palabras de belleza, se recrea el cambio de estado de esa experiencia metafísica y la promesa que las madres albergan desde esa condición: «dueña de lo invisible/ futuro que despliega su luz en lo más hondo». El poema completo dice así:

«Quimera del desvelo
materia subversiva
dueña de lo invisible
futuro que despliega su luz en lo más hondo
es esta mi promesa:
amor sin condiciones.»

En «El deseo», todo el imaginario vinculado a la experiencia de la maternidad se borra de un plumazo. Ni se sienten mariposas, ni un ligero cosquilleo, ni se trata de un milagro. María G. Zambrano nos anuncia ya desde aquí, un simbólico nuevo para cubrir la experiencia femenina de la maternidad y de la relación madre e hija. Ante las afirmaciones consabidas, la hija que se convierte en madre desmiente el gozo del estado transitorio de embarazo y la belleza del mundo que espera a su criatura:

«LA MADRE: Sentirás mariposas.
Mi piel solo siente tu gancho a la costilla
gritar que permanecen
tus ojos en un ring
donde otros se golpean más fuerte.

LA MADRE: Será un cosquilleo.
Pero está herido el día para tanta sonrisa
y das una patada que me encoge el costado
como forma de expresar también tu repudio
a todo lo que sabes ya por mi sangre.

–Ven preparada para plantar banderas.
Adolescentes mudos dejan de besarse
y miran en los bares el vaso medio roto.

LA MADRE: Es un milagro.
Nacer, vivir, querer, jugarse el corazón
de la desesperanza
en busca de ese cielo que quite todo el hambre
la noticia:
el fin de esta guerra.»

El estado de cambio, el paso de la física a la metafísica se simbolizan en el poema «La existencia»: «Hay una hija para este corazón:/ ingrata lentitud de manos y costuras/ para aquel daño, antiguo, con su herrumbre/ mística aurora del otoño./ Hay una hija./ Para el ojo de la noche en la noche./ La fe que espanta tanto frío./ Un pecho abierto ¿sin vacilaciones?/ Hay una hija./ Para la madre que fue madre/ estirpe que sostiene el miedo/ venas que recorre la esperanza./ Hay una hija.»

«¿Sin vacilaciones?» la pregunta nos devuelve al amor sin condiciones del primer poema y nos asusta porque intuimos, mucho antes de comprender del todo lo que ocurre, que la pregunta es como una bengala lanzada en una noche bien oscura. La simbolización de la duda de cualquier mujer que se esta transformando en madre y que se expresa aquí con valentía. En el último poema de esta primera parte, «El amor», al fin conocemos a la hija y con ella la promesa y, de nuevo, la duda:

«No habrá condicional
que pueda detener
este fluir de amor hacia sus ojos.

Sabes mirar su armonía PERFECTA
la sangre que le corre
la vida que le diste
para amarla
¿RECUERDAS?

sin condiciones.»

En la segunda parte del libro «El dolor», extenso en poemas, en palabras que tocan certeras con imágenes perfectas, la poeta nos arroja a la experiencia del nacimiento y el abismo de la muerte muerte y vida unidas de forma inminente dentro de la topografía en la que este libro nos coloca y en la que nos movemos siguiendo a la hija. De nuevo el hospital: el miedo, la muerte, los pasillos, las salas de espera, los espacios hospitalarios que más mujeres que hombres conocemos por razones históricas, pero también por el haz de relaciones que ata a las mujeres al cuidado.

El hospital de María G. Zambrano se mueve cerca de la brutalidad y la belleza de poemas como «Oración del tabique» de Elvira Lacacci –en la que la poeta reza y pide un tabique

con toda el alma para la habitación en la que acompaña la enfermedad de un ser querido; pide un tabique para no tener que sentir el dolor y la angustia de los otros enfermos y sus familiares—; también está cerca este hospital de ese mundo aséptico y helado del terror que es el hospital del *Diario de una enfermera* de Isla Correyero.

Finalmente, en el poema «El Quirófano» se nos aclara, por si acaso tuviésemos alguna duda, que: «La hija vivirá». La hija no va a morir. Esta no es la experiencia materna que este libro recrea y respiramos aliviadas, pero ¿cuáles son entonces las condiciones de vida para la hija y la relación que este libro trae con ella?: «Cuánto esperar entonces/ (papel cayendo)/ que asciendas a mi boca». La hija está alejada de la madre, les falta el cuerpo a cuerpo de la una con otra:

«Un monitor registra tu latido
papel que no termina y en su
desprendimiento
arrastra lágrimas
como cantos que el mar no erosiona.
Cuánto esperar entonces
(papel cayendo)
que asciendas a mi boca.
Cuánta ceguera
viscosa
alucinada.
(Contar las gasas la voz invisible
el suelo y su desinfección
la señal que debes darme).
Cuánta carne de corcho
todavía.
En lo alto un temblor me despierta a este mundo.
—LA HIJA VIVIRÁ.»⁸⁵⁵

En el poema «La Tristeza», ante esta situación, el dolor y la introspección del sufrimiento se manifiesta bajo la autoconciencia de la heteroglosia interior. Este poema perfecto nos presenta a «la madre bandada de pájaro», a «la madre jeringa», «la madre en carne en viva» y «la madre esperanza». Todas ellas recrean con belleza el sufrimiento de no poder ver ni tocar a la hija recién nacida y condenada:

⁸⁵⁵María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 27.

«Todas las madres que soy debíamos hablar
 aproximar posturas
 organizar un plan de acción para que no se desparramen
 leche
 lágrimas
 suero
 medicamentos.
 La madre bandada de pájaros que espera la primavera
 para regresar a su nido
 sentada en la única silla que no está rota.
 La madre jeringa de leche para un gorrión se posa
 en la ventana.
 La madre en carne viva sin ninguna medicina que la cure.
 La madre esperanza que ata sus dedos al viento y anhela
 la mueca que suture de una vez
 la herida.
 Todas las madres reunidas alrededor de un cuerpo
 que redime
 con su escasos centímetros
 resolvemos:
 hilvanar con un hilo esta tristeza
 la desesperación de no ver a LA HIJA
 solo un cuerpo que se desborda
 e inunda los ojos
 la boca
 el corazón.»⁸⁵⁶

Avanzamos, el universo de *La hija* sigue acogiendo nuevas formas. El poema «El hospital» nos presenta el espacio del que no se puede salir, en el que la madre juega a entretener el dolor mientras espera para ver a la hija. La madre juega a hacer rimas: «Sutura arquitectura sepultura»; teje palabras macabras, mientras la leche que la hija bebe le llega de una máquina. No ha *vía lactea* no hay pecho, ni madre. Y aún así, la gota de leche que la hija traga nos sostiene:

«Juego a palabras sentada en el box
 mientras
 una auxiliar rellena la jeringa
 con la leche traída de una máquina.
 (...)
 Juego a palabras
 (hendidura amargura negrura).

⁸⁵⁶Ibidem, 29.

Mueves la boca al sentir alimento
satisfecha
duermes
no me miras
quizá no sepas que siempre estoy
inmóvil
mirando la gota que
c
a
e

y me sepulta
esperando una señal para morir
un poco menos.»⁸⁵⁷

En el poema «La sala de lactancia», no hay la alegría de la leche, esa experiencia femenina que es la subida de esta al pecho y que ha sido recreada por tantas poetas, se recrea aquí con tristeza simbolizando una nueva experiencia femenina unida a la técnica: La de las máquinas de sacar leche: «Una máquina un ritual una ventana que da a los aparcamientos./ Y toda la tristeza que se vierte» porque la niña y la madre no pueden estar juntas, porque la niña no mama y los pechos se quedan huérfanos de hija y de esa experiencia. El pecho «se rinde y cae y se duele del silencio y de la falta». El poema completo dice así:

«Mi pecho huérfano mira el otro pecho
derrama su simiente al plástico y cristal.
Tus labios cerrados no acarician ni muerden ni hacen
que sangre
este huérfano tan mío.
Ninguno de los dos te saborea
tan solo están ahí para alumbrarte
con su amor
gota a gota.
Mi pecho se rinde y cae y se duele del silencio y de la falta.
Una máquina un ritual una ventana que da a los
aparcamientos.
Y toda la tristeza que se vierte
con este chorro
blanco».

Poemas como «La mancha» en el que la «enfermera canta en maitines para un ángel./ – Solo es un ser que necesita oxígeno», o como «La Paradoja» nos siguen adentrando en ese

⁸⁵⁷ María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 31-32.

mundo de máquinas que ayudan a la vida a mantenerse conteniendo a la muerte y a la madre, que observa a la hija y aprende a respirar el miedo. En «La paradoja», la madre se pregunta:

«¿Podrá la aguja no atravesar su vida
quedarse en la superficie
que la carne la expulse
que rechace a la aguja penetrándola?
¿Podrá la aguja dejar de ser aguja?»⁸⁵⁸

El poema «El nido» recrea quizá la primera salida del hospital, el regreso a casa de la madre sin la hija, con todas las expectativas deshechas y augurando una larga estancia fuera:

«La casa llora y yo
seco madera para tu cuerpecito
(juguete que se inunda
margarita anegada).
La casa llora.
Pero la vida también se alimenta
busca su hueco para quedarse
lucha
hilo que no se rompe
vida para espantar
el dolor.
¿Cómo secar esta lágrima de no tenerte
en la esquina rota de la casa?»

A partir de este momento en mitad de «El Dolor», los poemas inician un descenso. La experiencia femenina que es ser madre de una hija recién nacida bajo el misterio de una enfermedad innombrable, desconocida y para la que no hay soluciones. Poemas como «La herida», «La ignorancia», «La Locura» o «El Llanto» nos conmueven. El poema «La herida» finaliza:

«(...)»
Picotean los cuervos
hacen un agujero profundo por donde escapa el latido
despiertas
solo sientes el tajo
un surtidor que no cesa con su sangre lechosa
un picoteo intermitente

⁸⁵⁸ *Ibidem*, 36.

y no podrás detenerlo».

En «La ignorancia» se simboliza de otro modo la reflexión sobre el dolor que nadie nos enseña a digerir: «Una mujer ignora cuánto más soportará/ el bolo alimenticio/ diminuto/ es parte de su boca/ habla/ recita/ escupe/ y continúa».

Si en el poema «La mancha» la piel de la hija era, es blanca, –inmaculada, añado– en el poema «La Locura», la imagen del escorpión y la tristeza que la madre aplasta de un golpe nos devuelve a la hija y «su cuerpo limpiísimo»: «Matar al escorpión/ que no pueda inyectar su veneno en la carne/ enterrarlo es símbolo de la victoria (...) Oculta la amenaza/ que se aleje la parca de su cuerpo/ limpiísimo.»⁸⁵⁹

En «El presagio», consigue Maria G. Zambrano otro poema exacto. Otra forma de simbolizar el dolor, la desgana, el abatimiento ante la experiencia femenina de la maternidad, ante el abismo que supone la hija, el misterio que encierra su vida al borde de la muerte y en el que la madre también parece estar muriendo poco a poco:

«Rebusco en el armario de la muerte
un luto que me cubra las costillas.
Me visto de remiendos.
No hay tejido
que pueda resguardar
este cadáver.»

Con los poemas «La pregunta» y «La fe» se cierra esta parte del libro. Son poemas que se mueven como bisagras, que señalan un cambio no sin antes hacernos pasar por los «daños colaterales». Pero estos dos poemas ya anuncian el pasaje que *La hija* encierra:

«(...)

¿Tendré fe si digo fe
podrá el habla vencer el miedo
detendrá mi voz esta caída?

Busco un lenguaje que se encarne
libere a este dolor de su jaula.»

⁸⁵⁹ *Ibidem*, 41.

En «La fe» asistimos a la experiencia del quiebro y la rotura ante el hecho cotidiano más prosaico entre el vendaval que se está viviendo. La madre, al fin, se quiebra:

«Agotado el producto
buscas tu sed por toda la planta.
(Agua que sacie la penumbra
que aplaque el intenso ardor).
Agotado. Permaneces absorta
frente a la luz
doblas tus rodillas lentamente
unes tus manos
cruzas los dedos
y comienzas a musitar una plegaria.»

En la tercera parte del libro «Daños colaterales» tan sólo la enfermera se libra del desprecio al que nos mueven otros personajes —«La especialista» y su condena sobre la hija y «La burócrata» y su sentencia de papales— y no es casualidad. Sólo la enfermería es un universal femenino, como enseña Simone Weil, y en él la mujer-enfermera del poema se mueve con gracia y consuela en su trajín a la madre que observa:

«Con la bata cosida del lado del enfermo/ zapatos impolutos/ avanza/
observa la herida de tu herida/ desinfecta el miedo/ conversa con la
muerte./ (...)Con su desinfección te limpia la escama de pez agonizante./
Envuelta en gasas que secan la tristeza/ miras hacia su lado y recibes
aterrada una sonrisa/ que te redime.»⁸⁶⁰

En el poema «La limpiadora», una mujer limpia la suciedad sin conmoverse, «ajena» a la herida y a la hija que, de nuevo, la poeta nos devuelve simbolizada con belleza nombrando junto a ella la esperanza de la madre. El poema completo dice así:

«Limpia la suciedad.
No su cuerpo azul y transparente.
No su vívida materia su densa sombra.
No su eterna polifonía su silencio expectante.
(...)»

(La limpiadora quita el polvo y
lo amontona sobre sus párpados.

⁸⁶⁰ María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 50.

Ajena a su herida observa
la inútil sábana que cubre).
Todo impuro.
No su cuerpo y tu esperanza.»⁸⁶¹

En «La habitación del tránsito» poema que cierra los daños leemos: «Las motitas de polvo que flotan en la luz saben que el cuerpo no/ está para la despedida. La puerta se cierra a la metáfora de la/muerte. La madre no acompañará al cortejo de batas y endoscopios y fauces que mastiquen lo que queda./ Atardece y un haz te atraviesa como un ser que hubiera/ venido a despertarte, a poner una bomba al otro lado de este/ cuarto»⁸⁶².

¿Es acaso esa «bomba», el anuncio de un cambio, el revulsivo? Llegamos a la parte final y última del libro, llegamos al pasaje que el amor a la hija encierra. Poemas cómo: «(Llegaste con un hilo que ata a la vida» en el que madre sueña: «Tu respirar./ Ese hilo no se rompe ni en la muerte./ (...) Y sueño que despiertas y nos miras/ y me ardes y nos curas).

Poemas cómo «La alegría», «La Vida», «La gratitud» trasmutan el dolor «dispuesta a que dolor se convierta en gratitud»⁸⁶³ La madre se rinde, acepta y en la rendición llega la epifanía:

«(...)

Gracias
hija providencia
hija des-aprender
el dulce porvenir.

(...)»

El aire, la respiración, el hálito que da la vida y al que la madre ahora se entrega. No importa lo demás: los diagnósticos, el desahucio emocional, el dolor atravesado. «Respiraré por ti», repite la madre como una letanía

«Atraparé todo el aire de este y otros mundos

⁸⁶¹ María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 53.

⁸⁶² *Ibidem*, 54.

⁸⁶³ *Ibidem*, 64.

que voy a inventar
para que caminemos juntas.
Inventaré una galaxia
para que llegues a lo alto
y extiendas tu mirada por encima de los dioses.

Respiraré por ti.
Seré tus ojos y en ellos
guardaré el mar
(con las manos de mi padre conteniendo la espuma
y todos los moluscos que se aferran a la roca).
Inventaré un mundo acuático para que flotes y te sumerjas
serás el pez más veloz.

(...)

Respiraré por ti.
Seré tu lengua
con todas las palabras que existen y otras
babel entre tus dientes
la historia que contaremos a tus hijas.

Respiraré por ti
hasta que ya no quede savia en este cuerpo
entonces
inventaré otra vida para seguir respirando».

Otro poema que no merece casi glosa. Poemas como «El porvenir» en el que ya en casa, al fin fuera de hospitales, la madre pasea con la hija, con el fruto, y aunque la gente no las mira por la calle –«(el verano se pasa como pasan aquellos sin mirarnos apenas)»– la madre continua y observa y sabe que han crecido las pestañas «para mover/ el aire estancado de esta casa» La madre es «paciencia y silencio al borde de esta silla/ sentada al mismo lado donde lo hizo mi madre». Poemas como «Conversación con la abuela» y «La Madre» colocan a la madre de este libro de nuevo en el asiento de la hija. La conciencia del linaje femenino, la belleza de la conciliación al hilo de conversaciones imprevistas: «No creo en los fantasmas que aparecen/ para tranquilizar preguntas con su sombra/ pero en silencio hilvano los sucesos:/ le cuento que esta hija me ha nacido también de su simiente/ con su perfecto asombro/ con su cristal tan irrompible. (...)»⁸⁶⁴, le dice ahora la madre del poema a la abuela de la hija, que ahora ya es una niña pájaro como señala en el título este poema, «La niña pájaro»:

⁸⁶⁴María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 70.

«Si fueras ruiseñor o colibrí
y volaras
y pudieras traer
una lámpara potente y un millar
de luciérnagas borrachas de amor
para tus ojos
si volaras
te pido
las palabras antiguas
la tierra más fértil
la miel para un tiempo
demasiado frío.»⁸⁶⁵

El poema homónimo al libro «La hija» es un himno, un canto, una lección y una experiencia de la lengua de singular belleza, el hechizo de la transmutación de las palabras. De nuevo, el verso paralelo o letanía. La hija, «tan hermosa»:

«(...)

Tan hermosa
lengua párpados meteoritos
colmados por la furia vencen el miedo
y restablecen el orden
del amor más alto.

Tan hermosa
destino caricia celebración
apaciguar el hambre
navío que sostiene el mar en sus entrañas.

(...)

Tan hermosa
rayo flor palabra atravesando el muro
y guardándote de la enfermedad.

Tan hermosa
hija simiente raíz
centro donde se vierte este poema y esta entrega
inexorable
infinita.
Tan hermosa.
Tan vida.

⁸⁶⁵María García Zambrano, *La hija*, *Op.cit.*, 67.

LA HIJA.»⁸⁶⁶

La historia y la belleza se encarnan en *La hija*, escritura poética la de María García Zambrano, a la que auguro larga vida en la poesía. ¿Quién puede no asentir y celebrar la «Coda» que cierra este libro? Madre e hija han vencido, «pase lo que pase»:

«Avanzo por el pasillo que transitan los muertos.
Busco el fulgor que acontece a la vida.
(Tú eres testigo de mi lucha).
Regreso por el corredor blanco con la hija intacta.
Pase lo que pase, he vencido»⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ *Ibidem*, 72-73.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, 75.

3.1.7 «Sin vernos a nosotras que leíamos»⁸⁶⁸. *El don de la simiente* y el deseo de sociedad femenina.

En una serie titulada «Cantos de Safo» celebra la poeta Carolina Coronado (1820-1911) a la poeta de Lesbos y no es la única autora del XIX que lo hace. Recuperando la memoria⁸⁶⁹ de Safo, Coronado pone en juego su deseo de libertad femenina a la búsqueda de referentes en la conquista de la autoría literaria, precisamente, en un momento ingrato y hostil a la autoría femenina. Momento que responde con un brote rabioso de política sexual contra las autoras y artistas que se mueven con libertad en ese siglo y que emplearán más que en ningún otro siglo la práctica del seudónimo.

Pienso que el brote de misoginia tiene que ver con la profunda transformación que las mujeres y el movimiento internacional feminista estaban promoviendo más allá de las falsas propuestas universales y progresistas de la política masculina. De ahí que la investigación feminista comience a señalar, cómo el siglo XIX fue también un siglo de mucha libertad femenina en la vida, en la escritura y en el arte⁸⁷⁰ pues la interpretación común sobre la misoginia de este siglo termina cubriendo la relación de las mujeres con la creatividad y, también, las relaciones de libertad entre ellas de tal manera que el relato, que hace memoria y genealogía útiles para una mujer, queda siempre borrado⁸⁷¹. En el siglo XIX, que es el siglo de las sufragistas, hubo mucho miedo a que llegara el final del patriarcado. Lo enseña en este poema Carolina Coronado titulado con sobrada ironía «Libertad» que dice así:

«Risueños están los moxos,
gozosos están los viejos
porque dicen, compañeras,
que hay libertad para el pueblo.
(...)
Gran novedad en las leyes,
que, os juro que no comprendo,
ocurre cuando a los hombres
en tal regocijo vemos.

⁸⁶⁸Concha Zardoya, *El don de la simiente*, Madrid, Torremozas, 1993.

⁸⁶⁹Otros autores que he leído y que también han cantado a Safo son: Platón, Catulo, Petrarca, Ronsard, Leopardi, Holderling, Byron o Rainer Maria Rilke.

⁸⁷⁰Véase esta perspectiva en: Laura Mercader Amigó, *Vivir y crear en comunidad: la Medusa bella y libre de Harriet Hosmer*, «Per amore del mondo», 14 (2016)

⁸⁷¹María-Milagros Rivera Garretas, *Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf*, «DUODA. Estudios feministas», 54 (2018) en prensa.

Muchos bienes se preparan,
dicen los doctos al reino,
si en ellos los hombres ganan
o por los hombres me alegro:
mas, por nosotras las hembras,
ni lo aplaudo, ni lo siento,
pues aunque leyes se muden
para nosotras no hay fueros.
(...)»

Carolina Coronado conoció de cerca la política sexual de las reformas liberales de sus coetáneos y se ríe en este y en otros poemas de lo pretendidamente universal de las leyes poniendo en evidencia la libertad del progreso que deja de lado a más de la mitad de la ciudadanía. Quizá por eso Carolina Coronado cultivó toda su vida las relaciones entre mujeres, hizo sociedad femenina y buscó entre estas la libertad de vivir y decir que las leyes no le daban. Cultivó lo que he llamado –siguiendo a la poeta Concha Zardoya– el «don de la simiente».

Marivi Prieto Grandal ha llamado este deseo de sociedad femenina «hermandad lírica», para referirse a la hermandad que muchas poetas y artistas del XIX establecieron entre ellas leyéndose las unas a las otras, escribiéndose las unas a las otras, sin bloquear su deseo de escritura pese al momento que les toca vivir. Es conocida, la hermandad lírica entre Carolina Coronado y Encarnación Calero de los Ríos⁸⁷², hermandad, lazo y deseo de sociedad femenina que se repiten a lo largo de la historia.

Siguiendo a la poeta Concha Zardoya, se trata de una simiente que cuando brota nos deja ver cómo siempre ha habido mujeres con el don de reconocer y amar a las otras mujeres. Esta práctica ha creado significados que interesan a lo largo de la historia mostrando la importancia de estas relaciones sociales. Una importancia que ha sido desarrollada teórica y filosóficamente en la segunda mitad del siglo XX por filósofas como Luce Irigaray y otras.

En todas las épocas de la historia, ha habido mujeres que han vivido y escrito sobre estas relaciones acertando a consumir con su vida y su escritura una revolución simbólica en el sentido de transportar dichas relaciones a un sistema social que las negaba y perseguía imponiendo «la relación con lo otro»⁸⁷³, siempre que fuera con lo otro masculino. Muchas

⁸⁷² Escritora nacida probablemente en Sevilla en la primera mitad del siglo XIX. Apenas se conocen datos acerca de su obra aunque debió de ser bien conocida y considerada entre sus contemporáneos, ya que su nombre aparece con frecuencia en revistas y periódicos de la época.

⁸⁷³ Véase: Luce Irigaray, *Espéculo...*, *Op.cit.*, 47.

mujeres han practicado la sociedad femenina y al escribir «sociedad femenina» y «amor a las mujeres» no estoy hablando de pensamiento y prácticas lesbianas. Lo que quiero decir es que muchas mujeres, también anónimas, han hablado o hablan de estas relaciones cruciales en su experiencia personal. A veces no se trata de una escritura para el público, sino de diarios, confesiones y hasta de documentos de juicios inquisitoriales que muestran la importancia de esas relaciones entre mujeres. Sobre la presencia de estas relaciones femeninas en la sociedad y sobre las mujeres anónimas de las que hoy conocemos sólo algunos nombres, ha señalado María Tabuyo acerca de las beguinas⁸⁷⁴:

«Hacia finales del siglo XII, principios del XIII, un movimiento de mujeres comienza a suscitar inquietud y sospecha en las autoridades de la Iglesia. Solas primero. En grupo y formando comunidades después, fuera de los claustros, sin regla ni votos, contemplativas y activas escapan a cualquier clasificación. No reivindican la autoridad de ningún fundador, ni piden autorización de Roma; sin organización ni constitución, sin carácter jerárquico y con una autonomía y libertad desacostumbradas, cada grupo encuentra su estilo propio, su propia norma, sin imposiciones, lo que da a su vida un aliento y un estilo nuevos. Numerosas especialmente en el norte de Francia, Bélgica, Renania y Baviera, en pocos años se cuentan por miles tan sólo en Alemania»⁸⁷⁵

Las beguinas fueron tan sospechosas como difíciles de encuadrar y desde ahí, como señala María Tabuyo fueron «llamadas a despertar todas las iras». El 1273 el obispo Bruno, escandalizado por su independencia y aquella libertad que les permitía escapar a la obediencia de sacerdotes y a la «indispensable coerción de los lazos maritales», sugiere al papa que «se casen o ingresen en una orden reconocida»⁸⁷⁶.

Que las relaciones entre mujeres no gustan al patriarcado por la libertad y seguridad que dichas relaciones promueven en las mujeres, lo enseña –ya sí, en la segunda mitad del siglo XX– el la práctica política de la libertad femenina y el feminismo lesbiano. También muchas poetas del siglo XX han simbolizado estas relaciones, bien señalando la importancia que estas han tenido en sus vidas, bien reflexionando sobre sus vínculos con las mujeres anónimas del pasado.

⁸⁷⁴Para María Tabuyo, la polémica contra las beguinas está ligada a la mayor libertad de las mujeres y a la pobreza cuestiones que aparecen unidas y que se encuentran en el centro de la revolución religiosa que recorrió la Edad Media. Véase: María Tabuyo, *El lenguaje del deseo...*, *Op.cit.*, 38.

⁸⁷⁵María Tabuyo, *El lenguaje del deseo...*, *Op.cit.*, 35.

⁸⁷⁶*Ibidem*, 38.

Pienso que desde las beguinas, la sociedad femenina de los espacios conventuales femeninos y la importancia de la escritura dirigida a las otras, como es el caso de Teresa de Jesús, a las alianzas de las Preciosas del XVII y el XVIII, las de las poetas y creadoras del XIX, a los lazos infinitos de las mujeres del 27, de la Generación de postguerra o del 50, el traer a las mujeres anónimas, y los grupos femeninos perseguidos, la madeja y la trama es la misma. Todos estos ejemplos muestran cómo las mujeres traen un simbólico en el que las relaciones con las otras son importantes y cómo muchas mujeres han dado un corte con lo social patriarcal mostrando otro modo de estar y ser en relación.

Así, el libro de Concha Zardoya (1914-2004) *El don de la simiente* (1993) recoge poemas dedicados y escritos, nunca mejor dicho, al hilo de las palabras y libros de otras poetas, trayendo en su experiencia de escritura un movimiento que interesa y que no es otro que el de la libertad femenina, es decir, el sentido que las relaciones entre mujeres pueden dar a la vida de una mujer cuando las practica.

El libro de Zardoya trae el origen, la fuente de las influencias femeninas de su autora mostrando la importancia de la genealogía femenina y de esa hermandad lírica. E igual que Carmen Conde, buscó en la genealogía cultural las huellas y el destino del linaje femenino de Eva desde Agar a María hasta llegar a nosotras, en ese poema joya que es «La Mujer no comprende»⁸⁷⁷, Concha Zardoya trae, en este sentido, un canon al canon y lo hace desde un acercamiento que concilia de manera magistral la profundidad de la crítica excelsa y la poeta que fue Concha Zardoya.

Los poemas están fechados entre 1966, el dedicado a Rosalía de Castro, hasta 1993 y reúne poemas escritos a lo largo de la década de los ochenta. Poetas universales como Rosalía de Castro, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbouru llegan juntas en una primera parte como referentes y lecturas indispensables para Concha Zardoya, opinión que comparto.

Rosa Chacel, Ernestina de Champorucin, Carmen Conde, Concha Lagos, Cristina Lacasa, Acacia Uceta, Julia Uceda, Elena Andrés, Luzmaría Jiménez Faro, Ana María Fagundo, Amparo Amorós, Isabel Paraíso, Fanny Rubio y Acacia Domínguez llegan en una segunda parte que se cierra con un breve colofón con guiño:

⁸⁷⁷Carmen Conde, *Obra poética...*, *Op.cit.*, 406-407.

«No están todas las que son
pero son todas las que están»⁸⁷⁸

Se trata de poemas que rescatan la experiencia de escritura de otras mujeres, libros de otras poetas. Poemas que como reseñas señalan las claves fundamentales de libros y autoras y es en este sentido un ejercicio poético y crítico inaudito sin que sobresalga lo uno sobre lo otro. Escribe en el poema dedicado a Delmira Agustini –la poeta que muere asesinada por un hombre, su marido– y que hoy es considerada por algunas críticas y poetas radicalmente original frente a sus coetáneos:

«Adelantada fuiste de libertades máximas
sólo ahora fecundas:
sensuales y violentos, sobrenadan tus versos
en el hoy que vivimos sin extrañado asombro.
(...)
Eros vivo con Tanatos tu palabra novísima,
impudor trascendente, natural y legítimo.»⁸⁷⁹

Le escribe el soneto, «En austral territorio» a Gabriela Mistral: «Tus sonetos leí al ser yo niña (...) En ellos aprendí voz elegíaca/ y me ha seguido siempre con sus ecos/ por todos los caminos y ciudades». Y sigue en los tercetos, señalando la importancia de leer a las otras:

«Dibujé tu retrato que reinaba
en aquel muro blanco y transcendían
–sin nunca sonreír– tus ojos verdes.

Al lejano suicida de tus sueños
–en austral territorio– tu mirabas,
sin vernos a nosotras que leíamos.»⁸⁸⁰

Lo hace reseñando el libro «En un plural designio» (1983) de Cristina Lacasa, inexistente para la crítica literaria, mas cargado de verdad y política, es decir, de poesía. Escribe Concha Zardoya:

⁸⁷⁸Concha Zardoya, *El don de la simiente*, *Op.cit.*, 64.

⁸⁷⁹*Ibidem*, 14.

⁸⁸⁰Concha Zardoya, *El don de la simiente*, *Op.cit.*, 16.

«En un plural designio» tú defiendes
a los que no tienen
el don de la palabra.
Con la tuya denuncias los malignos
estigmas que los hieren, la pobreza,
los daños que ellos sufren.

(...)

No te olvidas de nada ... También pides
el derecho a la escuela
a los libros y herencia de belleza

(...)

Y ruegas que las niñas
sean plenas mujeres
que glorifiquen altas,
los dones que son tuyos.
La pareja le debe
no «oscuras prehistorias»:
luminosos futuros,
los jardines abiertos al mañana
jamás terribles guerras.

(...)»⁸⁸¹

Se trata de un poema largo pues reseña casi al hilo cada poema del libro de Cristina Lacasa marcando pistas de lectura, claves comprensivas que nos dan cuenta nuevamente de la poesía femenina como universal mediador. El poema termina: «Y las gracias te damos por tu elocuente voz.» Cada poema de este libro es una pequeña joya, nada en él sobra, todo lanza sentido y abre posibilidades de escritura y lectura. Al margen de *Retracciones y reverso* de Fanny Rubio escribe

«Retracciones» invaden transparencias
y sombras, las palabras
(...)
Tu voz fresca y metálica
(...)
«Retracciones» que arrojan su mensaje
(...)
Doble libro en mis manos y en mis ojos ...

⁸⁸¹*Ibidem*, 35-38.

ahora cuentas la historia de «tu» tiempo,
cronista fidedigna del transcurso.

(...)

Yo –¡tan vieja!– me siento
tu más joven discípula
al leer tus poemas
de muerte y de «Corpus», más vibrantes
que el abedul y el álamo.»⁸⁸²

Todo el poema recrea con belleza la experiencia de lectura y escritura de la poeta impregnada por la experiencia personal y femenina de otra poeta, el vínculo entre mujeres, la admirable sensibilidad de una poeta octogenaria ante la lectura de una poeta veinteañera. El asombro en los ojos de Concha Zardoya, el regalo impagable del don de la simiente.

Cierro con un collar de poemas en los que las protagonistas son mujeres anónimas sobre las que las poetas han recreado experiencias de vida femeninas poco o nunca nombradas. Destaco el hecho de que algunas poetas reflexionen sobre el deseo de sociedad femenina a través de la Caza de brujas. Se trata casi siempre de historias tejidas entre el sueño y la realidad, como sucede en este precioso poema de Isabel Rodríguez dedicado a la madre del Lazarillo de Tormes y titulado «Antonia Pérez». El poema, además de dar existencia a esta personaje, bien puede contar la historia de vida de muchas mujeres trabajadoras trayendo consigo el juego abierto en la historia del trabajo, que es la historia, y la experiencia femenina en esta historia. que es mucha y muy grande. La experiencia femenina del trabajo se teje junto a la vida accidentada del alma: trabajo, cansancio, abandono del hijo, angustia, tristeza y pobreza. El poema es largo aunque en él, nada sobra:

«Llevan sangre las aguas/ caudalosas del Tormes/ de la piel de tus
manos sanadoras de telas,/ de sayas y basquinas,/ 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.»

Y sigue. El retrato de Antonia que se agosta trabajando y prostituyéndose mientras el hijo crece:

⁸⁸² Concha Zardoya, *El don de la simiente*, *Op.cit.*, 58-61.

«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.»)

El poema termina trayendo la desolación de la madre ante el abandono del hijo, experiencia femenina poco nombrada:

«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.»⁸⁸³

Otras mujeres regresan en la poesía del siglo XX trayendo a la historia la historia de sus relaciones, su deseo de sociedad femenina: Magas, brujas, chamanas. La imagen de la bruja destacará entre todas y a ella recurre entre otras la poeta Emily Dickinson para encontrar una medida de trascendencia.

A finales del siglo XIV se inicia en Europa la Caza de brujas⁸⁸⁴ –sintagma fascinante nunca explicado en los libros de historia y que oculta el genocidio de más mujeres que hombres, primero en Europa y, luego, en las llamadas colonias. La Caza de brujas culmina en la

⁸⁸³ Isabel Rodríguez Baquero, *Tiempo de Lilas* (inédito), en María Rosal, *Con voz propia...*, *Op. cit.*, 197/198.

⁸⁸⁴ Véase entre otros el trabajo de Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

Modernidad con la reelaboración de nuevos sentidos de peligrosidad vinculados al cuerpo de las mujeres y a la asociación de estas con la magia, configurándose así una historia de la modernidad que se caracteriza por la persecución de la diferencia sexual femenina. Las poetas recogen este proceso histórico en el que hoy se estima que miles de personas fueron quemadas en Europa durante los siglos de máximo apogeo entre el siglo XV y la primera mitad del XVII. La mayoría fueron mujeres.

La poesía del siglo XX trae el reconocimiento de esta persecución y hace historia viviente al jugar con el desdoblamiento de las emociones más ocultas que ahora se ponen en juego para decir la experiencia femenina y hacer poesía. En el poema «El caldero de la bruja Birgit», escribe Rosa Díez (1952):

«Bajando los pasillos
trasegados de fámulos
entro hasta la cocina
y dispongo el caldero.

Llevo siglos cociendo
todo el llanto del mundo.
Cuando queden tres gotas
las beberé al instante
para que la tristeza
no me mate los ojos.»⁸⁸⁵

Más allá de la historia de la Caza de brujas, el descenso a la cocina –ese espacio de la casa, mundo femenino, historia de la ausencia en la ausencia de la historia– señala en la cocina el paso a un No lugar. El caldero de la bruja cuece «*todo el llanto del mundo*», todo el dolor conservado en los cuerpos, la experiencia femenina de la tristeza mientras se remueve el caldero para no perder los ojos por tanto llanto.

Gracias a la investigación feminista hoy podemos afirmar que la brujería es una medida de trascendencia en el régimen de mediación femenina traído al mundo por las mujeres, junto con los conocimientos y saberes sobre plantas medicinales y botánica oculta. Así lo muestra la poeta Clara Janés en el poema «Convite V», perteneciente al libro *Conjuros* (1984) en el que se inspira en distintos recetarios medievales recogiendo la sabiduría y el conocimiento femenino

⁸⁸⁵Rosa Díez, *En voz alta, ...*, *Op. cit.*, 624.

para reflexionar sobre el amor y su ausencia. El poema de Clara Janés señala el pasaje de trascendencia que dichos saberes han permitido a las mujeres a la hora de buscar consuelo y otras mediaciones para transformar la realidad:

«La menta y el espliego y el romero,
el hinojo, la salvia, la ajedrea,
el tomillo, la malva, el estragón,
el anís estrellado y el poleo,
la angélica y el boldo la violeta,
la ortiga y el llantén, la celedonia,
la maría luisa y la verbena,
la tila, el azahar y la artemisa,
la manzanilla, el brezo y la borraja,
la amapola, el helenio, el malvavisco,
y también la cicuta.»⁸⁸⁶

Pero otras poetas anteriores y posteriores a Clara Janés utilizarán también las plantas y los herbarios reconociendo la sabiduría femenina y trayendo una historia más viva al recordarnos las propiedades de cada planta y sus usos más o menos ocultos. Lo hace Alfonsa de la Torre (1915-1993) con esta «Cancioncilla de la maestra herbera» de su libro *Plazuela de las obediencias* (1969) en la que palabra y ritmo, voz y cuerpo nos zarandean acunándonos y animándonos a un mismo tiempo:

«Yo soy la pastora/ de la zarzamora./ La sacerdotisa/ de la yerbaluisa. /
La que por antojo/ se come el hinojo/ y mezcla verbena/ con la
hierbabuena./ Yo soy la zagala/ de la hierba mala:/ con rito pagano/
arrojo al anciano/ en medio del fuego/ y parto el espliego... / Y trenzo el
lentisco/ con el malvavisco./ Yo soy la doncella/ de hierba centella/
provoco los celos,/ hirviendo napelos/ consigo mimosas/ de las
escabiosas/ o desato llantos con los amarantos./ ¡Ay, la mejorana!/
¿Quién ciega a la rana/¿quién sangra al cuclillo?/ Por el culantrillo/ o
por el cantueso/ sé atraer el beso/ de la adolescente/ con nardo caliente./
Yo seré una lamia./ Sembraré la infamia,/ urdiré el estrago/ con sangre
de drago. / Seré la lobezna/ de la lechetrezna/ cebando medusas/ con
leche de aethusas./ Seré la sanguina/ de lengua cervina,/ fulva
sanguisorba/ que la vida sorba./ Hilaré con ruecas/ de tibias reseca/ la
nácar lunara/ de la dulcamara./ Yo soy la hechicera/ de la enredadera/ de
la serpentaria/ de la pasionaria,/ de la cannabina/ y de la sabina./ Y del
estramonio/ y engaño al demonio.»⁸⁸⁷

⁸⁸⁶ Clara Janés, *Movimientos insomnes, ...*, Op. cit., 68.

⁸⁸⁷ Alfonsa de la Torre, *Poesía soy yo...*, Op. cit., 78-79.

Cada planta una cura, cada flor un remedio, un antídoto contra lo letal de la vida y del amor. Cada cura una situación, una emoción conservada en el cuerpo. Hay en la experiencia femenina del conocimiento de las plantas mucha historia viviente. Las poetas traen las plantas y su conocimiento reconociendo el origen femenino de ciertos saberes, reconociendo que estos alivian el cuerpo y restituyen sentido a la experiencia de la realidad, a veces angustiosa, dura si pensamos que la experiencia femenina ha estado carente de significados libres en el régimen corriente. Se trata de otra mediación de origen femenino, la de cuidar y sanar el cuerpo, como mostraré más adelante.

La poesía del siglo XX trae un *textus* de relaciones femeninas que también hacen la historia. Vivencias, memorias, emociones y relaciones entre mujeres que amplían, no sólo la experiencia de lo femenino conocida, sino la experiencia del mundo. Algo que nos permite pensar el presente y la calidad de nuestras propias relaciones a las mujeres de ahora.

3.2 El cuerpo femenino o el conocer por la experiencia. Mirar hacia dentro.

La acción de mirar adentro –el movimiento femenino de esta mirada interior– ha hecho de la experiencia del cuerpo propio una verdadera apuesta en el siglo XX. Verdadera en el sentido de que trae verdad al mundo y alumbra esa «verdad otra»⁸⁸⁸ que trae lo universal femenino como una mediación para hombres y mujeres. Entonces: «Dadme ojos para ver, dadme oídos que oigan y un cuerpo incandescente»⁸⁸⁹, entonces: ver, oír y sostener esa «verdad otra» no siempre es fácil.

Lo muestra el interés por la verdad que guía muchos escritos del siglo XX, muchos de ellos al amparo del pensamiento femenino. Lo enseña con frecuencia, María Zambrano cuando citando de memoria a Benina –la protagonista de *Misericordia* de Benito Pérez Galdós– escribe de esta que, Benina, sabe bien de «esas mentiras tan gordas que han pasado a ser verdad»⁸⁹⁰.

Por eso, siguiendo a Benina y a María Zambrano, reconociendo el valor de quienes se atreven a señalar esas «mentiras tan gordas», afirmo que la acción femenina de mirar hacia dentro, de mirar el cuerpo propio de la raíces a la punta, de dentro hacia fuera, nos ha dejado el negativo de una fotografía en papel guardada en una preciosa caja que quiero enseñarles. Ese negativo, al ser revelado y expuesto a la luz, dibuja el retrato femenino de un cuerpo y una conspiración insospechada de magnitud imprevista, no programada y, por eso, más temida por el patriarcado. Si tuviese que escoger una fotografía que ilustrase esta mirada desde dentro y hacia fuera en un movimiento continuo y circular, escogería algún autorretrato de la genial Dora Maar (1907-1997) o la serie de desnudos de Assia, su amiga y confidente, realizada en 1934.

«El malestar que no tiene nombre»⁸⁹¹ fue otro modo de decirlo. De señalar que lo que el patriarcado había programado moral y socialmente para las mujeres bajo esa «mística de la feminidad»⁸⁹² falsa y denigrante que denunciara Betty Friedan (1921-2006) estaba produciendo, junto a ese difuso malestar femenino, otras consecuencias graves y enfermedades verdaderas en las mujeres. La acción de mirar el cuerpo propio y hablar de él y desde él trayendo

⁸⁸⁸El entrecomillado es nuestro.

⁸⁸⁹Versos propios de un poema inédito.

⁸⁹⁰María Zambrano, *Delirio y destino...*, *Op. cit.*, 56.

⁸⁹¹Véase la famosa consigna en Betty Friedan, *La mística de la feminidad* (1963), Madrid, Cátedra, Feminismos 2016.

⁸⁹²El entrecomillado es nuestro.

la experiencia propia femenina, negada y denostada, se convierte en un acción fundacional que pareciera preparada con premeditación por la fuerza con la que tantas mujeres y creadoras concurren en ella. Deseo de creación y escritura desde ese cuerpo que la cultura patriarcal había negado o utilizado de forma mercantil en su beneficio.

Con esta acción las creadoras y poetas ha devuelto a muchas mujeres una experiencia que en el caso de la poesía pone en relación un abanico de experiencias femeninas que, como mostraré, están abiertas todavía al diálogo con algo, que aunque no es nada nuevo, estaba a la espera de volver a nuestro universo. Se trata del reconocimiento de que las mujeres están en el origen como fundadoras de vida y civilización.

Esto algunas poetas y creadoras de las más brillantes del siglo XX lo han simbolizado ricamente riéndose en una partida en la que saliendo al tablero con negras han dando jaque mate a una cultura que había negado a las mujeres y sacado la experiencia del cuerpo de la formación de conocimiento.

Negar a las mujeres, sublimar y culpar sus cuerpos mientras que el patriarcado expoliaba las cualidades y potencialidades de lo divino atribuidas a este para dárselas a dios padre en la Grecia clásica; ahí, donde los cuerpos ya son considerados materia, donde la *physis* ya no sirve al pensamiento, donde la poesía se separa de la filosofía. Cuando Alice Jardine le pregunta a la filósofa Luce Irigaray por su obra *Speculum* esta contesta, no sin antes recordarle la cantidad de malentendidos que circulan sobre esta obra siempre referida, mas poco leída y estudiada:

«*Speculum* critica el derecho exclusivo de uso(s), de cambio(s), de representación(es), de un sexo por el otro. Esta crítica va acompañada de un principio de elaboración fenomenológica del autoafecto y de la autorrepresentación de su cuerpo por una mujer: Luce Irigaray, firmante del libro.»⁸⁹³

Ese «principio de elaboración fenomenológica del autoafecto y de la autorrepresentación de su cuerpo por una mujer» está en la poesía del siglo XX y no sólo en el *Speculum* de esta filósofa. Lo está también en forma del reflejo que es todo cuerpo repetido en un cristal. «Autoafecto» y «autorrepresentación» para referirse a la acción de nombrar el cuerpo sexuado en

⁸⁹³Alice Jardine entrevista a Luce Irigaray en Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, *Op. cit.*, 45-55.

femenino por parte de las mujeres. Acción que, como digo, la poesía del siglo XX trae con ella, aunque no sin antecedentes previos. La poesía enseña no sólo el cuestionamiento de «el derecho exclusivo de uso(s), de cambio(s), de representación(es), de un sexo por el otro», sino la potencia de esta acción que, como he sugerido, pareciera casi conspirada.

En este sentido, nombrar el cuerpo femenino a través del afecto y la representación propia y encarnar en dicha experiencia el conocimiento del mundo ha abierto pasajes inauditos para el pensamiento haciendo que el cuerpo sexuado entre en la definición de la subjetividad y en la cultura.

Esto que puede parecer nada, es un todo que viene a confirmar cómo el cuerpo, desde Grecia y a lo largo de la Edad Media, se queda fuera de la formación de conocimiento en una cultura que se sostiene sobre la negación del origen de los cuerpos, es decir, la negación de la madre. Dicho de otro modo, con la negación del cuerpo se oculta a la madre y los dones recibidos de esta. Con el control del cuerpo femenino, se niega el goce y la experiencia del placer en las mujeres, de otros muchos placeres femeninos indecibles e impensables, tal y como recrean algunos poemas del siglo XX. También con el control del cuerpo y sus placeres, se niega la posibilidad de un deseo auténtico no mediado por el coito, junto con un deseo de maternidad elegida libremente.

De nuevo, de otro modo. Con la negación del cuerpo femenino y sus placeres⁸⁹⁴, se ha negado y ocultado también la existencia simbólica de la vulva –apropiada por la pornografía⁸⁹⁵–; se han negado los ciclos de vida femenina marcados por la llegada de la menarquia y por su climaterio. La ocultación de la menstruación –del tabú de lo sagrado al tabú de lo obsceno– se ha llevado a cabo a través la suplantación de rituales en los que la sangre fue fundamento de vida humana por rituales como el de la misa católica que se apropian bajo la alegoría del vino y la sangre de Cristo del poder vital y sagrado que tuvo la sangre.

Pues bien, esta lista terrible de negaciones, promovidas y sostenidas por el sistema social, se ha sido cuestionada por la poesía femenina desde un deseo de escritura, que anclado en

⁸⁹⁴Luce Irigaray se ha referido también a la sexualidad femenina como «ese sexo que no es uno», frente a la sexualidad masculina, regida por el uno, único sexo-valor. Véase: Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno* (1977), Madrid, Saltés, 1982.

⁸⁹⁵Véase el artículo de Isabel Escudero Ríos, *La compra-deuda natural* «Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura» 15, (1993) 74-86. También entre otros, el trabajo de Jordi Claramonte, *Lo que puede un cuerpo: ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, CENDEAC, 2008.

el cuerpo, ha puesto por delante la experiencia negada del cuerpo femenino y la simbolización de un experiencia libre del mismo. De ese cuerpo que tanto teme el patriarcado.

Sobre esta negación de las negaciones habla el poema titulado «Una buena pregunta» en el que escribe Blanca Sarasúa: «Generación sin cuerpo (...)/ Después del cuello y hacia abajo,/ ¿adónde se iba?». ¿Adónde? –añado– si «después del cuello y hacia abajo» venía lo negado, lo cargado de culpa y de trabajo, el pecado y la falta. El poema completo dice así:

«Después del cuello y hacia abajo era la nada
y la voz imperceptible de la arteria.
Y su collar suave, y sus ramajes altos
con su cetro truncado o sangre mínima.
Generación sin cuerpo
de tristes guantes blancos,
diario escrito comiéndose las uñas,
sin un choque de estrellas en su álbum
ni conjugar sus verbos todavía.
Después del cuello y hacia abajo,
¿a dónde se iba?»⁸⁹⁶

Pienso que esta pregunta abría una ventana en lo negado enseñando ese deseo y esa búsqueda femenina más allá de lo consabido. La poesía del siglo XX ha traído con fuerza el cuerpo propio; la necesidad de mirarlo, revestirlo, de nombrarlo trayendo otras experiencias en las que las poetas además enseñan la disparidad de la existencia femenina. Una experiencia la del cuerpo a la que las poetas han tejido sentidos y palabras que sirven a las mujeres de hoy devolviéndonos otras significaciones para cubrir el hecho azaroso, pero crucial, de nacer en un cuerpo sexuado en femenino.

Las poetas se saben portadoras del don de la simiente, del don de la palabra, y significan con libertad lo propio, lo robado. Y regresan al cuerpo, buscan atar a este el espíritu, el alma, el pensamiento, todo aquello que la filosofía ha separado de la materia que es el cuerpo y su experiencia. Escribe en el poemas «Cuerpos y almas», Ángeles Mora:

«Mucho perdura la llamada
moda del cuerpo,
aunque es un viejo asunto

⁸⁹⁶Blanca Sarasúa, *Música de aldaba*, Madrid, Rialp, 2008, 14.

que viene ya de lejos.
Si el alma dijo
asomarse a los ojos
de la carne,
es porque el cuerpo supo siempre
delatarse.»⁸⁹⁷

«El cuerpo supo siempre delatarse», saben por experiencia propia las mujeres, por más que cierto pensamiento pretenda ignorarlo. Y en esa experiencia confían pese a todo muchas poetas. Lo enseña Isabel Escudero en esta coplilla en la que el pensamiento se simboliza en forma de desconfianza –pensamiento masculino de ideas y teorías, conocimiento mudable como el viento– mientras que el conocimiento que se ancla al cuerpo es celebrado, pues salva, puede salvarnos del vendaval del pensar:

«Y en contra de lo que siento
el instinto me conserva
y me pierde el pensamiento.»⁸⁹⁸

«Gracias del pensamiento», dice en otra coplilla, riéndose la poeta de ese conocimiento sin cuerpo que de poco sirve cuando se busca lo que de verdad interesa:

«Gracias del pensamiento:
lo que encuentro no lo busco,
lo que busco
no lo encuentro.»⁸⁹⁹

Las poetas miran hacia dentro. Traen la experiencia propia del cuerpo femenino a la poesía moviendo nuevamente los límites de lo pensable, trayendo un simbólico libre que va más allá de lo que el sistema promueve sobre dichos cuerpos. Nada nuevo. Platón decreta que el cuerpo –la materia– quede del lado del reino de la Generación, junto a las mujeres y los instintos primarios, dentro del ámbito del disvalor, como han mostrado filósofas y estudiosas feministas. Pero además, como señala Luce Irigaray en *Speculum*, con esta operación Platón –y con él toda la filosofía occidental– se apropian de una función específicamente femenina: la de concebir la vida y alumbrarla.

⁸⁹⁷ Ángeles Mora, *Bajo la alfombra*, Op. cit., 23.

⁸⁹⁸ Isabel Escudero, *Cifra y aroma...*, Op. cit., 33.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, 77.

Platón jerarquiza dicha función y la coloca por debajo, pero en beneficio de los hombres, mejor dicho, de los filósofos, de manera que pese a la inversión y jerarquía de la función de dar la vida, el beneficio que genera esta inversión oculta entre otras cuestiones –según Luce Irigaray– la fecundidad originaria de las mujeres. Desde la perspectiva irigariana, Platón mimetiza la capacidad procreadora materna y utiliza a las mujeres como superficie reflectante para producir sus especula(riza)ciones, como enseña esta filósofa en su reinterpretación de la caverna platónica, como reflejo del útero y origen materno, del que el mito nos separa.

El útero, ese lugar originario del que provienen todas las criaturas –mujeres y hombres– en el mito de Platón es una caverna oscura y quienes viven en ella están encadenados viendo sólo en su pared última el reflejo de las sombras, tan sólo copias del mundo real. Por eso quienes quieran alcanzar el conocimiento verdadero tendrán que abandonar la caverna, refugio de la ignorancia que encadena a la materia. Materia que es el cuerpo materno, cuerpo femenino que queda denostado; materia de la que hay que alejarse para cualquier ejercicio de transcendencia. A partir de ahí el cuerpo –el femenino, muchos más que el masculino– será materia pesada y difícil de gobernar. El Levítico lo señala, todo el pensamiento escolástico lo refuerza con la cadena patristica de sus genealogías hasta alcanzar a Descartes, a Kant, a Hume, Nietzsche o Derrida⁹⁰⁰. El conocimiento ahora llega de la escuela y no de nuestra madre. Es un modo de explicar, como en el orden del conocimiento según Platón lo que nos llega primero, no es la madre y su cuerpo a cuerpo –que llega según el filósofo en un segundo plano– sino lo externo a la caverna: el sol, lo que está arriba y afuera y que sólo unos pocos alcanzan. Ese mundo de las Ideas, que fundamento de todo.

Con la acción de mirar el propio cuerpo; de nombrarlo, de hablar desde él con sentidos de belleza y excelencia; nombrando el recuerdo de la potencia negada, simbolizando experiencias biológicas singulares impensables e indecibles en poesía, la poesía femenina ha devuelto parte de una experiencia robada, experiencia de una relación primera y universal, la de la creación y la vida, que mujeres y hombres comparten con sus madres. Todo esto forma parte de una apuesta femenina de sentido y libertad que aún no ha terminado.

⁹⁰⁰Para Luce Irigaray el mito de la caverna es el paradigma del proceder de toda la metafísica occidental que ha erigido a la filosofía como único ámbito de transcendencia, ocultando lo material y sin percatarse de que es este ámbito, el de la inmanencia, es el que constituye las bases de su existencia. Este mismo esencialismo, que ella denomina «el esquizo entre lo sensible y lo inteligible», aparece en las filosofías postmodernas y postestructuralistas, pues todas ellas siguen presas del olvido de lo material.

Decir el cuerpo propio, cantarlo con belleza dinámica, que diría San Agustín, es lo que hace entre otras la poeta Isla Correyero en un poema titulado «Talento». Este poema que recoge la potencia y el impulso de «mirar atrás» –por lo que en él hay de desdeír lo dicho sobre lo femenino– nos lanza desde la acción de mirar hacia dentro y nos lleva más allá. Acción y movimiento que la poesía del siglo XX también trae con su danza de sentidos de irreductibilidad femenina.

De este poema que considero perfecto quiero contar algo vinculado a mi experiencia de lectura del mismo en distintos círculos y grupos de mujeres. En concreto, en los grupos femeninos que se reúnen en torno a las Escuelas de Adultas de la provincia de Granada.

A través de un programa de lectura del Área de Igualdad de la Diputación de Granada he tenido el privilegio de compartir este y otros poemas, muchas veces, con mujeres de toda la provincia. Casi siempre son mujeres de entre cincuenta y ochenta años, casi siempre son poco letradas o nada, aunque a veces hay lectoras y siempre alguna escritora.

La imagen que paso a describir ha tenido lugar muchas veces, como he dicho, en distintos pueblos y ha sido protagonizada por distintas mujeres siempre, como digo, con este poema de Isla Correyero que conozco bien y que suelo cantar muy despacio y en voz alta. Como recuerdo el poema casi de memoria, en muchas ocasiones, he podido observar las miradas de las mujeres que lo escuchan y ver cómo muchas asienten mientras siguen mi recitado. ¿Por qué?, me pregunto. Les pregunto luego a ellas. El poema completo dice así:

«Dicen que sólo tiene curvas y belleza
dicen de ella.
Que sólo sabe caminar como los tigres
hacia el gamo herido.
Sólo marcar figura y arrogancia dicen.
Dicen sólo impostura y gloria física en el aire.

Yo digo
que hay talento en esa mano
en tales orejas de fosfórica pregunta transparente
en esa mariposa craneal que parpadea
y hace el cálculo exacto de su tiempo.

Así digo que el éxtasis que causa
no puede ser fulgor cosmético y vacío
no puede ser respiración de tigre hambriento o loco

no es impostura sus temibles rasgos
no lo es
no lo es
la encadenada raíz de su cabeza.

Hay talento y secreto en esta bella
limpia fascinación
y enigma del prodigio.

Sólo hay que olerle el rostro y la memoria
medirle los latidos y los hilos
de conexión
de un dedo a otro
ponerla vertical
profundizada
y oír su boca germinando el mundo.

Yo digo que es mujer y eso
es relámpago»⁹⁰¹

«Y oír su boca germinando el mundo». Las mujeres asienten. Cuando les pregunto, ¿por qué asienten, asentían? Algunas contestan, sencillamente: «porque es verdad». También en estos grupos, hay mujeres que se quedan en silencio, que miran y me sonríen. El poema «Talento» abre siempre en el aire, un espacio vacío, un hueco por el que entra más oxígeno, acaso una promesa por venir que, en mi experiencia de lectura, ya le pertenece.

A través de la tercera persona del plural del verbo decir —«Dicen»— y el recurso de la aliteración, con el que a modo de guiño la poeta nos recuerda todo lo que se dice, dicen, sobre las mujeres, Isla Correyero simboliza con gracia el cuerpo femenino y lo desvela de esas «mentiras gordas» que decían Benina y María Zambrano y que circulan como si fueran verdades.

¿El qué es verdad? —les increpo—: «Que la mujer es relámpago», contestan, a veces. ¿Y qué quiere decir eso? —vuelvo a increparles— y al rato pierdo la cuenta ante la cascada de sentidos que cada una de ellas interpreta mostrando la posibilidad y la experiencia de lo irreductible femenino que la poesía del siglo XX enseña.

⁹⁰¹Isla Correyero, *Amor tirano*, Madrid, DVD, 2002, 12.

3.2.1 «Sí, yo me amé. ¿Por qué quise el espejo sino para mirarme?»⁹⁰²

Pienso que las mujeres que han escrito poesía en el siglo XX participan de un proceso fundamental que ha dado a luz con las palabras un simbólico que ha permitido que la experiencia femenina del cuerpo se haga materia libre, generadora de conocimiento, atada a las preciosas tramas tejidas con la urdimbre del movimiento de mujeres.

Como siempre, las formas que lo simbólico adopta en la experiencia de escritura de cada poeta es cambiante, engarzándose con otras formas en ese movimiento continuo que trae consigo el nuevo inicio de cada poema. Poema o nuevo inicio hecho de símbolo y materia, mediaciones estas de las que se sirven las creadoras para traer al mundo su experiencia y enseñar algo de la realidad que hasta ahora resultaba invisible.

Algo, que sólo puede ser contemplado cuando se tiene en cuenta el sentido libre de la diferencia sexual. Lo enseñan, como mostraré, poemas que hablan y recrean la experiencia de los partos, de la sangre y la menstruación. Traer a la poesía dichas experiencias muestra la medida y la universalidad de la poesía femenina, que abre un verdadero diálogo con el mundo y con todo lo que en él acontece sin negarlo y liberándolo de los viejos preceptos.

Como ya he señalado, la poesía en España muestra desde principios de siglo los movimientos de una escritura enraizada en la experiencia del cuerpo, un cuerpo que entre lo gozoso, lo glorioso y lo doloroso⁹⁰³ es el vehículo que permite establecer el diálogo con el mundo. Lo enseña de forma breve y sencilla y, por eso, más perfecta, la poeta Josefina de la Torre en su primer libro, *De Versos y estampas* (1927):

«Mis pies descalzos, de plata.
La orilla muerta del mar
en la playa, sobre el sudario de arena
mojada.
La noche viuda, enlutada,
se cubre toda de lágrimas.
La luna, mis pies descalzos

⁹⁰²Sagrario Torres, *En voz alta, Op. cit.*, 44.

⁹⁰³La idea de los misterios de la Virgen de la tesis de Isabel Escudero Ríos titulado *Retórica del llanto*, véase: Isabel Escudero Ríos, *Retórica del llanto*, en José Nicolás Romera Castillo, Alicia Yllera Fernández «Investigaciones semióticas III: Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica», 1990, 377-388.

de plata, dentro del agua»⁹⁰⁴.

«Los pies descalzos», en la experiencia femenina personal que recrea este poema caminan por «La orilla muerta del mar/ en la playa, sobre el sudario de arena/ mojada (...). Pero ese caminar se abre en varios planos: el de la playa y la noche –plano real que caminan esos pies– y un plano ontológico, que es el de la vida del alma: «La noche viuda, enlutada,/ se cubre toda de lágrimas.» Empezar por los pies forma parte de un camino de reconocimiento en esa acción que es mirar hacia dentro y con la que mujeres y creadoras quisieron liberarse de una larga condena:

- La de la negación del cuerpo propio y el pudor como forma de control al que las mujeres han tenido que enfrentarse, aunque también se trata a veces de un pudor que protege y es defensa infantil contra abusos e incestos, como enseñan algunas poetas. En ambos casos se trata de un sentimiento que se inculca desde el exterior y cuya prueba de existencia consiste en ser reproducido por el mismo sujeto que lo padece.
- La de la condena de la ausencia, no sólo de la historia, sino del propio cuerpo en el que se vive, como muestra la toma de conciencia que la poesía trae y que resultó entonces tan dura como el reconocimiento de la negación anterior.

Desde ahí, las mujeres y creadoras se han enfrentado a los viejos itinerarios femeninos, es decir, a la negación y condena del cuerpo y al encierro de la existencia femenina en los espacios y los roles sociales determinados. Como mostraré, lo han hecho de muchas formas: a veces, cuestionando que la vida privada fuese un refugio seguro; que allí hubiese lugar para el deseo femenino. A veces, mostrando los pasajes entre la vida privada –y la pública– que en su experiencia eran y son la misma. A veces, señalando, *avant garde*, que los nuevos itinerarios del progreso que auguraban a las mujeres una liberación y un futuro prometedor podían ser ratoneras, patrones de asimilación al modelo masculino de trabajo⁹⁰⁵. Sobre esto último, sobre los itinerarios progresistas, señala Isabel Escudero:

«Otro caso llamativo es el de los movimientos «feministas de izquierda», los de la llamada «Liberación de la mujer» que, lejos de haber supuesto una liberación de la sumisión a los modelos (Masculinos. No hay otros: el modelo Patriarcal es el único que

⁹⁰⁴Josefina de la Torre, *Poetisas del 27*, *Op. cit.*, 67.

⁹⁰⁵Sobre este modelo y otras posibilidades pensadas por las mujeres, véase: Librería de Mujeres de Milán, *Imagínate que el trabajo*, trad. De María-Milagros Rivera Garretas, «Sottospra», 2009.

conocemos), ha consistido, en cambio, en la imitación de esos patrones y su asimilación por vía de «igualdad», una desgraciada igualdad».⁹⁰⁶

Todo esto llega con la poesía femenina que mira y habla desde la experiencia del cuerpo propio trayendo conocimiento sobre el sistema en el que vivimos. La mirada de las creadoras y, en especial, de las poetisas ha buscado en la simbolización del cuerpo propio pasajes de libertad⁹⁰⁷ que cuestionan y trascienden lo normativo femenino y la devolución que el sistema había hecho de ciertas experiencias poco nombradas, aunque viejas como el mundo.

El parto, el embarazo o la lactancia, la maternidad, la menstruación, son experiencias que se nombran e invierten la negación de la experiencia creativa femenina ahora simbolizada bajo otros sentidos. Pienso en el cuadro *Mi nacimiento* de Frida Kahlo (1907-1954), en la serie *Partos y Cesáreas* de la fotógrafa argentina Ana Álvarez Errecalde (1973) o en la serie *Mother* de la artista española Julia Bonani (1975). Pienso en poetisas como Sylvia Plath (1932-1963), Elisabeth Bishop (1911-1979). Adrienne Rich (1929-2012) o Carolyn Forché (1950).

Pienso en poetisas como Carmen Conde (1907-1996) y en *Los monólogos de la hija* (1959); o en Ernestina de Champourcín (1905-1999) que, entre muchas otras, simboliza otras experiencias de la maternidad; o el momento del parto que recrea Juana Castro con belleza y soberanía, otorgando a la acción que es dar la vida, la acción de la trascendencia.

El poema de Juana Castro se titula «Más alta», un título que casi parece rescatado de las letanías de esta poeta a la diosa madre. Se trata de otro poema perfecto, cuya experiencia femenina personal es, al mismo tiempo, común a muchas mujeres. Todo el poema es un rito de paso simbolizado por la marea y las olas de la sangre en el ambiente propicio y todo preparado para el alumbramiento: el agua, el fuego, las tijeras, el lienzo limpio y el espliego.

«Nunca estuve más alta», escribe Juana Castro desvelando la falsedad del mito de la caverna, pues más alta que el sol, en este poema, está la madre. La carne femenina se abre «tornándose espuma», mientras «El dolor y el placer iban ambos a una» hasta que llega el momento: «Nunca estuve más alta que cuando entre los truenos, /oí que la matrona –marino sin frontera– cantó más que gritaba «ya está aquí». El poema completo reza así:

⁹⁰⁶Isabel Escudero Ríos, «Una izquierda de verdad (la que no hay) «Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura», 45, (2001), 35-36.

⁹⁰⁷Sobre la paradoja del uso de los adjetivos «viejo» y «nuevo» por parte del régimen franquista, véase el ensayo, Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

«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.

Poco a poco la carne fue tornándose espuma
hasta que, yo en la cumbre, sin caballo
ni tregua me entregué a la carrera
de un ansia que colmaba la sien del mediodía.

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.»⁹⁰⁸

El cuerpo femenino que da a luz trae al mundo «otro mundo recobrado del frío». El poema también trae el origen femenino de esa mediación que son las matronas, mujeres que ayudan a traer la vida.⁹⁰⁹ Por eso, aunque para la filosofía el cuerpo es un estorbo y las mujeres, una no existencia⁹¹⁰ sin razón y sin alma –sin derecho al cultivo de la ciencia, la filosofía o la poesía–, poetas como Ana Mañeru Méndez escriben y le piden al alma que escuche y se detenga, que no se despista en ese mundo de separaciones. Sabe esta poeta que sombra y luz, alma y cuerpo son lo mismo:

⁹⁰⁸Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op. cit.*, 16.

⁹⁰⁹Montserrat Cabré y Carmen Caballero han señalado cómo el sistema de salud medieval estaba mantenido en gran medida por las actividades de las mujeres que seguían atendiendo la conservación de la salud y el tratamiento de las enfermedades en espacios sociales no regulados, ni reconocidos, pese a la nueva competencia de los médicos, que como hombres, podían estudiar medicina en la universidad, espacio educativo que en su origen es negado a las mujeres.

⁹¹⁰«¿A qué pueden aspirar las mujeres?» En sus *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*, Kant restringe la educación que deben recibir las mujeres. La mujer existe sólo para darse a otros, sobre todo a un hombre, nunca para formarse a sí misma. Sobre la educación femenina véase: Ángela Olalla Real, «La educación de las niñas según los tratadistas de los siglos XVII y XVIII» en Aurora López y M^a Ángeles Pastor, *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Separata, Granada 1989, 131,146.

«Alma, si hoy el cuerpo
anuncia sombra
escúchalo y detente.
Seguro que algo ocurre.
También si anuncia luz.»⁹¹¹

Las mujeres han escrito y escriben haciendo que el cuerpo femenino trasmute desdiciendo lo dicho, alumbrando otra experiencia. Lo enseña en este poema sin precio, y sin título, Sagrario Torres (1923-2006) donde leemos:

«Este es mi cuerpo. Lo contemplo, lo amo
es última y profunda vaharada.
Esta soy yo, en cadera recostada.
A mí misma con mi temblor me llamo.

Esta es mi nuca. Mi cabello, un ramo
que se dobla para mirar calmada
sombra en pubis; la ribera ondulada
de mi íntima mansión, tramo tras tramo.

Sí, yo me amé. ¿Por qué quise el espejo
sino para mirarme, para amarme
larga, lánguidamente complacida?

Antes, cumplí el mandato, el gran consejo
de amar. Después, ha sido enamorarme
de mi espina dorsal estremecida»⁹¹².

De nuevo, una mujer delante del espejo, audacia del mirar y el contemplarse. La experiencia femenina personal que recrea este poema nos devuelve la belleza de un cuerpo femenino libre, liberado de las leyes de impureza y el chantaje de un deseo unívoco y masculino que ha ignorado el placer de las mujeres elaborando discursos despiadados y perversos sobre la anatomía femenina.

El patriarcado ha cargado el cuerpo femenino con el peso de un deshonor aplastante limitando la experiencia de dicho cuerpo y es ahí donde las poetas lanzan puentes en un movimiento que trae libertad y un conocimiento que no ha olvidado el origen. El poema de Sagrario Torres es experiencia viva y generadora de sentidos nuevos que amplían los

⁹¹¹Ana Mañeru Méndez, Poemas de *Aliento detenido*, en «DUODA. Estudios feministas», 29 (2005), 136-137.

⁹¹²Sagrario Torres, *En voz alta*, *Op. cit.*, 44.

significantes de nacer mujer a la búsqueda de esa experiencia amorosa que todas las teosofías recogen: Conócete y ámate a ti misma.

Termino con una reflexión de la poeta Concha García acerca de la toma de conciencia feminista y la importancia política del cuerpo pensado por las propias mujeres en su propia obra poética y en su trayectoria creadora:

«Me planteé tomar como propio asunto poético mi propio cuerpo objetivándolo. Quiero decir que quería sacar del poema la carga de subjetividad con la que eran tratados los cuerpos, sobre todo, en la poesía masculina, donde estos apenas aparecían. Mi cuerpo emergía así como un símbolo. Tomando prestada la afirmación de Iris M. Zavala, comprendí que el discurso sobre el cuerpo estaba cargado de significación social y que todo texto literario es un acto socialmente simbólico capaz de proyectar imaginarios sociales de identidad e identificación.»⁹¹³

Es en este sentido, en el de «Comprender que el discurso sobre el cuerpo estaba cargado de significación social» y que las mujeres que escriben están significando la existencia femenina, abriendo posibilidades en los espacios yermos de la existencia, lanzando nuevos «imaginarios sociales de identidad e identificación», en el que nombrar el cuerpo femenino forma también parte, como mostraré, de un proyecto político que la poesía de siglo XX enseña y que aún no ha terminado.

⁹¹³Concha García, *Asomos de luz*, *Op. cit.*, 31.

3.2.2 Crónicas de un cuerpo. *Historia de una anatomía de Francisca Aguirre.*

Cuando las mujeres miran su propio cuerpo y se asoman al mundo desde él, entre otras posibilidades que las poetisas simbolizan y recrean, está la de hacer del cuerpo propio una casa de la memoria. Casa en la que las mujeres se reconocen y celebran la materia –piel, cuerpo y palabra dados por la madre– para reconocer en este una experiencia original generadora de sentidos nuevos.

Lo hace en un libro no confesional llamado *Historia de una anatomía*, de nuevo la poeta Francisca Aguirre: «Lo he sabido de esa manera misteriosa/ en que todo nuestro organismo sabe lo que sucede./ Lo sabe sin que nadie se lo haya explicado». La poeta que mira hacia dentro es buscadora en sí y para sí, encontrando en la experiencia de lo negado, la posibilidad de nombrar lo irreductible.

Ha señalado Hélène Cixous que en literatura, la feminidad se puede distinguir en la primacía de la voz: cuando voz y escritura se funden en una. Se trata de una escritura que según esta teórica «materializa físicamente lo que piensa, lo que indica con su cuerpo.»⁹¹⁴ Pienso que los poemas de *Historia de una anatomía* traen esto.

Se trata de un libro compuesto por poemas largos. Poemas en los que no sobra nada, todo es necesario. Hay en la escritura de Paca Aguirre la experiencia de un cuerpo verdadero, sin mentiras, y en el que lo real se señala y nos alumbra: la impotencia, el dolor, la clarividencia, el miedo, la inseguridad, la renuncia.

La experiencia de la lengua que recrea este libro se mueve ajena a los recursos retóricos convencionales, mientras la poeta logra que los significantes se amplíen gracias a una mirada capaz de salir de sí misma y de hacernos partícipes del relato que nos cuenta y canta de tal manera que las palabras encajan en lo que se dice y en la experiencia que se recrea.

Cuando un poema funciona siempre nos devuelve algo, poco o mucho, quizá dé igual, de nosotras mismas trayéndonos una porción de certezas y de dudas. En este sentido, pienso que los poemas de este libro abarcan una experiencia de escritura anclada en el hecho de ser mujer que interesa y que a su vez es extensible y abierta para mujeres y hombres. Lo enseña en el

⁹¹⁴Hélène Cixous, *La joven nacida*, *Op. cit.*, 43.

poema «Cauces» cuando escribe: «¿Quién iba a sospechar que las arterias/ estaban tan unidas al destino?», poema que es una recreación de la circulación de la sangre simbolizada con belleza, con guiños culturales, desde esa experiencia de la lengua común que toca y llega donde quiere:

«Estaría mintiendo si dijese
que siempre lo he sabido.
Pero también mentiría si afirmase
que nunca había pensado en ello.
Lo he sabido de esa manera misteriosa
en que todo nuestro organismo sabe lo que sucede.
Lo sabe sin que nadie se lo haya explicado
y de ese mismo modo sin causa justificada
pienso en mis venas como en los ríos
que van a dar en la mar que es el morir.

Pero por esos mismos cauces
navega silenciosa la sangre de mi vida
la sangre que me ha dado sobresaltos felices
y desgracias espesas como el plomo.
Siento dentro de mí lo extraño que resulta
escuchar a la gente hablar de cauces
explicar que la cosa es muy sencilla
«simplemente se equivocó de cauce
su vida estaba en otro cauce
se le pasó no se dio cuenta".
¿Quién iba a sospechar que las arterias
estaban tan unidas al destino?

Mientras tanto la sangre sigue circulando
hacia un mar que la espera desde siempre
y en el que vienen a caer todos los cauces
no importa la elección ni el recorrido
el mar es un demócrata que acepta
lo mismo al Amazonas que al Guadiana.

Es un poco inquietante que la muerte
tenga un comportamiento
tan sumamente democrático.»⁹¹⁵

En el poema «La columna vertebral» leemos:

«Si este fuese un libro confesional
yo diría que a mi vida le sobra vertebración.

⁹¹⁵Francisca Aguirre, *Historia de una anatomía*, Madrid, Hiperión, 2010, 2-3.

Claro que pensándolo bien
no creo que el asunto tenga nada que ver con la columna.
Ni siquiera Creo que dependa de la médula espinal.
Seguramente todo esto tiene que ver
con esa columna abstracta o tal vez
con esa médula espinal intangible
que todos llevamos dentro.
Así que dichos elementos
debido a su carácter evidentemente metafísico
están relacionados con esa otra abstracción
a la que venimos llamando moral.

El caso es que mi vida es una pura vertebración
y de ello se derivan una serie de aspectos
que corresponden a lo que se conoce
con el nombre de vertebrados.

Estoy tan vertebrada que tengo plena conciencia
de todas y cada una de mis vértebras.
Y a veces me recorre los huesos
una dulce nostalgia que me empuja a añorar
el blando mundo de los invertebrados.

¿Cómo sería yo sin mis columnas vertebrales?
¿Cómo sería mi vida sin la médula espinal de la moral?

Probablemente terminaría siendo
algo muy parecido al odradek de Kafka
y tal vez mi nuevo estado serviría
como siempre he soñado para solucionar la vida de los
otros.»⁹¹⁶

Historia de un anatomía recrea la experiencia del cuerpo al completo, que habla a las mujeres pero también a los hombres, haciendo universal dicho experiencia. Al igual que los poemas dedicados a la experiencia de los pensamientos, de la memoria o a la experiencia de los sentidos. En el poema «El pensamiento» leemos:

«Una limosna para el pensamiento
una pobre limosna a esa desdicha
que alguien nos regaló seguramente
sin caer en la cuenta de que un día
no íbamos a saber qué hacer con el regalo.

⁹¹⁶ *Ibidem*, 36-37.

Una limosna para el pensamiento
para esta desazón que nos acosa
que pregunta sin tino ni medida.
Pero nadie responde no hay respuestas.

Una limosna para el pensamiento
un óbolo para la incertidumbre que nos cubre
una ayuda un auxilio una palabra.»⁹¹⁷

En el poema dedicado a los sentidos y titulado «La llamada de un rastro» la poeta reflexiona sobre la experiencia del olfato, tejida a la memoria. Un poema de singular belleza en el que como he señalado, nada sobra, nada falta, todo en él es universal mediador:

«No sucede a menudo
a veces pasa mucho tiempo
hasta que de pronto un día cualquiera
volvemos a sentirlo.

Es tan insólito tan sorprendente
que resulta difícil explicarlo.
El caso es que no es más que un rastro:
huele a cosa vivida a cosa irrepitible
huele como si estuviese amaneciendo
emana un perfume distinto
un raro aroma milagrosamente natural.
Huele a rocío y a tierra llovida.

Pero el olfato sigue ese rastro
como si caminara por una senda
que conduce a un milagro:
ese rastro termina siempre en un encuentro
un pequeño aleteo fugitivo
que nos devuelve a un tiempo de esplendor.

Llueve sobre la hierba y todo huele
a la alegre canción que entonces entonamos.
Algo que fue una vez
nos llama desde el tiempo.
Pero no hay forma de seguir su rastro.
La memoria se pierde en un bosque
que huele a susurro y consuelo
a jazmines que alfombran el pasado
y que nos cantan que ya todos los ríos

⁹¹⁷Francisca Aguirre, *Historia de una anatomía*, *Op. cit.*, 15.

han dado por fin con el mar.»⁹¹⁸

Por último, acabo con en el poema dedicado a la memoria de título homónimo, en el que la poeta escribe: «Juegan al escondite las palabras/ y el alma las persigue inútilmente» conoedora de esa experiencia que es la dificultad de atrapar con las palabras momentos, instantes, recuerdos inolvidables para la memoria. Y aunque esta las anhela y rememora, a veces no encontramos las palabras. Experiencias y palabras que no se dejan atrapar del todo. El poema completo dice así:

«¡Ah memoria memoria!
Dónde está la palabra que alumbró la vida
dónde están las palabras que cantaban siempre.
¡Ah memoria memoria!
Dónde sucede el manantial que riega la inocencia.
Juegan al escondite las palabras
y el alma las persigue inútilmente.
Deben de estar detrás del tiempo
contándole su vida a los recuerdos
mientras llueve en La Alhambra
mientras llueve en mi infancia
como llovía en París
hace ya mucho tiempo.»⁹¹⁹

⁹¹⁸*Ibidem*, 29-30.

⁹¹⁹Francisca Aguirre, *Historia de una anatomía*, *Op. cit.*, 45.

«Parecer quiere el desnudo
de vuestro parecer loco
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.»
Sor Juana Inés de la Cruz

3.2.3 Y a ti, ¿qué te da miedo?⁹²⁰

El control del cuerpo femenino ha tenido distintas interpretaciones desde el feminismo que ha señalado cómo, la envidia y el miedo ante la potencia creadora femenina, pueden ser causas más que posibles de dicha necesidad de control por parte del patriarcado. Cuando Melania Klein escribe sobre la envidia, ya no se trata pues de ese vicio asociado únicamente a las mujeres con el que se refuerza en la Edad Media el vínculo de éstas con la brujería⁹²¹.

En su *Diccionario ideológico feminista*⁹²² recoge Victoria Sau para la entrada: «Miedo» distintas acepciones, destacando esta teórica un miedo a las mujeres generalizado que ha sido reforzado a través de las dicotomías naturaleza/cultura, instinto/racionalidad sostenidas por todos los discursos que legitiman el sistema social. Las mujeres al quedar de lado de la naturaleza y lo instintivo, de aquello que la cultura tiene que controlar y domesticar, son temidas como muestra entre otros textos claves para entender la persecución de lo femenino libre en la Edad Media el *Malleus Maleficarum* (1487). Del latín *Martillo de las brujas*, este libro escrito por los dominicos Jakob Sprenger y Heinrich Kramer refuerza, ya en el siglo XV, no sólo la asociación naturaleza igual a mujeres, sino que vuelve a establecer con fuerza esa vieja conexión entre las mujeres, la magia y lo sobrenatural.

Señalan los autores del *Malleus* que las mujeres manifiestan mayor inclinación a la práctica de la brujería; que estas tienen una especie de perfidia que es más común a la debilidad de su sexo que al masculino; que están más inclinadas a la superstición; también que algunas se

⁹²⁰ Es un verso del poeta y dramaturgo Luis Felipe Blasco Vilchez, de su obra *La naranja completa*. Pertenece al diálogo que mantiene la protagonista con su amado y al juego de retahílas que ella y él elaboran articulando tópicos culturales sobre los contenidos de género para lo femenino y lo masculino. Reseñas de esta obra y sus representaciones disponible en <http://www.redescena.net/espectaculo/19805/la-naranja-completa/>

⁹²¹ Sobre la asociación entre la envidia y la brujería, véase el excelente «Prologo» de Lyndal Ropel en María Taussiet y James S. Amelang (Eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada Ed. 2009, 33-67.

⁹²² Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista*, 2001.

convierten en comadronas⁹²³ y sobrepasan a las otras en maldad. El texto, cuyas concepciones e ideas están presentes en el imaginario medieval sirven para la divulgación de las mismas y su fijación en las mentalidad moderna.

Victoria Sau ha recogido otras acepciones, como por ejemplo, el miedo a la vagina dentada, que es el miedo y/o complejo ante la sexualidad femenina y que está también recogido en el *Malleus Malleficarum*. También el miedo masculino a la menstruación, hecho fisiológico que en el imaginario patriarcal vincula a las mujeres con la naturaleza oscura e incontrolable, fuerza telúrica que da la vida y que durante miles de años fue respetada aunque, ahora, en la mayoría de los códigos religiosos, esté relacionada con la suciedad y la impureza.

Otros miedos, como el miedo al *hystéra*⁹²⁴, miedo al útero, muy mencionado en la antigua Grecia cuando se pensaba que el útero se movía por el cuerpo de las mujeres y se enojaba cuando quedaba insatisfecho, tal y como señala Platón⁹²⁵. Un animal, pues, dentro de un animal, tal es la naturaleza oscura e indómita del cuerpo femenino. De esto se ríe Isabel Escudero, sabedora de las idas y venidas de Platón, en esta coplilla:

«¿Qué es lo que rebulle
dentro de mí?
Un animalito hembra
no quiere morir»⁹²⁶.

Pero el miedo a lo femenino ha sido un motor desde el cual elaborar una rica imaginería a través del pensamiento binario, que encuentra su inversión en la construcción de lo masculino como un opuesto que sostiene la idea de lo femenino en el patriarcado. Para Celia Amorós es precisamente el esfuerzo por mantener esta jerarquía y su dominio lo que produce el temor masculino:

⁹²³Sobre los sentidos de peligrosidad de las comadronas y matronas, véase Lyndal Ropel, «Prólogo» en María Taussiet y James S. Amelang (Eds.), *Accidentes del alma, ...*, *Op. cit.*, 41.

⁹²⁴Herodoto habla de «hystera» y lo utiliza en 4.109 para referirse a las afecciones de útero y un posible remedio a base de testículos de nutria. Luego Hipócrates, Platón y Aristóteles, hablarán del útero. Este último en su *Historia de los animales*. Estas indicaciones se las debo a Agustín García Calvo, traductor y gran conocedor de las obras clásicas.

⁹²⁵En el Corpus hipocrático del siglo IV a.C, donde se recogen diferentes escritos erróneamente atribuidos a un sólo hombre, y en los cuales destacan conocimientos cuyo manejo ha sido relativo a las mujeres durante miles de años, también se menciona varias veces el vientre errante de las mujeres.

⁹²⁶Isabel Escudero, *Cifra y aroma, ...*, *Op. cit.*, 266.

«La opresión de la mujer es la misoginia y el propio temor masculino. No creo que haya razón metafísica alguna para que el hombre tema a la mujer; la teme porque la oprime y sigue oprimiéndola para mantener la identidad masculina construida sobre la base de esa opresión. No la oprime porque la teme; sino al revés.»⁹²⁷

Veamos pues de qué tiene miedo el patriarcado y oigamos el rumor de la revuelta y la gracia con la que la poesía del siglo XX, mirando hacia dentro, ha nombrado el cuerpo propio amándolo con libertad y simbolizando los mapas borrados de su anatomía y de aquellas experiencias especialmente vetadas y ocultadas.

⁹²⁷Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, ..., *Op. cit.*, 56

3.2.4 «A ti, a ti, que no sé si eres flor o mariposa.»⁹²⁸ Nombrar la vulva.

Mirar el cuerpo propio y empezar por los pies es sólo un recorrido posible entre los muchos que despliega la poesía femenina del siglo XX alcanzando una etapa crucial en el genital femenino.

Que la vulva, su representación y simbolización, siguen inquietando a las mentes bien pensantes y progresistas lo muestran dos episodios más o menos recientes que recojo al final de este capítulo, aunque avanzo el marco que los rodea. Uno fue protagonizado por la artista Deborah de Robertis en el año 2014, en el Museo de Orsay; el otro tuvo lugar en Madrid, a cuenta de las carrozas que el ayuntamiento de esta ciudad había encargado a distintas asociaciones femeninas para mostrar la presencia de las mujeres en los carnavales del 2016.

En su ensayo, *Vulva. La revelación del sexo invisible*⁹²⁹, Mithu M. Sanyal ha señalado cómo la ocultación de la vulva ha necesitado de la transformación de la vulva en falo y cómo para dicha transformación ha sido necesario que el genital femenino se haga invisible. Con ello, la usurpación de todas sus cualidades por el falo resulta menos llamativa. Y mucho antes Luce Irigaray señalaba la paradoja de hablar de insuficiencia femenina en lo relativo a lo genital en un ser que posee dos órganos de placer sexual, más un aparato reproductor, está más bien dentro del orden de la «patología cultural»⁹³⁰ que es el patriarcado, representada por un individuo y una teoría.

Si como han señalado distintas voces desde el feminismo, la no existencia imaginaria del genital femenino proclamada por Freud sostiene otras no existencias, nombrar y simbolizar la vulva sigue siendo una urgencia política y una cuestión delicada, todavía, en estos tiempos, del final del patriarcado. Representada con frecuencia desde la dictadura de la mirada masculina⁹³¹,

⁹²⁸Isabel Escudero, *Cifra y aroma, ...*, *Op. cit.*, 175-176.

⁹²⁹Mithu M. Sanyal, *Vulva. La revelación del sexo invisible* (2009), trad. de Patricio Pron, Barcelona, Anagrama, 2012.

⁹³⁰Se está refiriendo a Freud. Véase: Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno, ...*, *Op. cit.*, 47.

⁹³¹En la actualidad, la vulva ha sido colonizada por la industria pornográfica y todavía en algunos países como Japón su representación sigue siendo castigada con pena de cárcel. La policía detuvo a la artista nipona Megumi Igarashi por enviar datos informáticos destinados a reproducir su vulva en 3D vulnerando así la ley nacional que prohíbe la distribución de materiales «indecentes», y que implica la representación del genital femenino. No es la primera vez que la artista utiliza este original método para recaudar fondos para su proyecto, la construcción de un barco con la forma de vulva, hasta la fecha, ha conseguido 9.800 dólares, según fuentes policiales. Disponible en: http://www.clarin.com/cultura/artista_japonesa-vagina-3-D-detencion_0_1175282936.html.

como ha señalado Milagros Rivera Garretas a lo largo de la historia y, en concreto, en la Edad Media:

«la vulva ha sido motivo de meditación de mujeres durante siglos en nuestra cultura europea. (...) Con frecuencia, las meditaciones femeninas sobre la vulva se inspiraron en la herida más significativa del cristianismo, que es la del costado izquierdo de Jesucristo (el lado del corazón) durante el suplicio de crucifixión al que fue sometido. Tomaron la herida horizontal de Cristo y la pintaron o dibujaron una y otra vez en vertical, simbolizando el anhelar hacia lo alto propio de su cuerpo femenino, entre otros anhelos. Porque la vulva es la puerta de la vida.»⁹³²

La antropología y la historia cultural han señalado la importancia de esa «puerta de la vida» en distintos periodos de la Prehistoria. Desde las cuevas paleolíticas hasta alcanzar el Neolítico, esa edad de oro para las mujeres en palabras de Jean Mellart, la representación de la vulva se encuentra presente todavía en la Edad Media mostrando la potencia epistémica de un símbolo que ni el castigo ni la represión de la sexualidad pueden reprimir del todo, como muestran las puertas de algunas ciudades medievales, donde una mujer enseñando la vulva nos da la bienvenida.

Como ha señalado Marija Gimbutas, la potencia creadora primera y originaria de la vulva –esa que canta Juana Castro en *Narcisia* encarnada en el cuerpo femenino– se abstrae bajo la forma triangular principalmente, aunque suele representarse bajo signos ovales o en forma de clavo. Su presencia es más que relevante durante el Neolítico en el que las representaciones de las diosas que canta Clara Janés –poeta que se refiere a la vulva y a cómo esta aparece representada en algunas figuras– señalan la importancia como símbolo del genital femenino. Sin olvidar, como ya he señalado, la analogía que el pensamiento medieval femenino encuentra entre la vulva y la herida de Cristo⁹³³. Si esto ha sido así, ¿qué ocurre entonces con la vulva y con aquellas experiencias vinculadas a esta? Ya en el patriarcado, el Levítico señala:

⁹³²María Milagros Rivera Garretas disponible en <http://www.ub.edu/duoda/web/es/textos/1/177/>

⁹³³Sobre esta analogía, véase también Victoria Cirlot y Blanca Garí sobre Ángela De Foligno en *La mirada interior* (2008).

«El que se acueste con una mujer durante el periodo menstrual, descubriendo la desnudez de ella, ha puesto al descubierto la fuente del flujo de ella y ella ha descubierto la fuente de su sangre. Ambos serán excluidos de su pueblo». (Lev 20-18)

El castigo recae por esta vez sobre ambos sexos. Mujer y hombre serán expulsados de su pueblo, igual que Eva y Adán del paraíso, aunque lo que interesa de esta norma es la implicación de ciertas palabras en ese texto. Aclaro antes que la palabra «implicación» –del latín *in-plicare*– señala que hay algo «plegado» o doblado en el interior de una cosa, que nos oculta lo que hay dentro de sí misma, de manera que lo interior no es visible, aunque esté presente antes nuestros ojos. Contrapuesta a la «implicación» se mueve en cambio la «explicación» –del latín *ex-plicare*– que es la capacidad de desplegar lo que está plegado. Es decir, de sacar al exterior y hacer visible o comprensible, aquello que está «implicado» en el interior y que hacía de ese algo algo oculto.

Pues bien. La implicación de la palabra «fuente» no pasa desapercibida a la luz de uno de los nombres de dios en la mística femenina y aquí, simboliza la vulva, que es la fuente de la que manan la sangre y la vida. La cultura judía castiga a quienes se atreven a cruzar los nuevos límites y significados sobre la impureza⁹³⁴, así: «El que se acueste con una mujer durante el periodo menstrual, descubriendo la desnudez de ella, ha puesto al descubierto la fuente del flujo de ella y ella ha descubierto la fuente de su sangre (...)».

La norma trae con ella –implicada, replegada– la palabra y el símbolo bajo la «fuente» original que es la vulva, símbolo hartamente representado durante miles de años.

La ocultación de la vulva, aquí «fuente», impuesta por las nuevas leyes, tuvo consecuencias y perjuicios graves en torno a esta parte del cuerpo femenino. Ese orificio que como han señalado Julia Kristeva y Catherine Clément⁹³⁵ no debería suscitar tanto desagrado, como no lo suscitan la nariz o la boca. Mithu M. Sanyal ha señalado también cómo el patriarcado contemporáneo «pone de manifiesto la lucha por el poder del que emanaba la autoridad para nombrar el cuerpo femenino, siendo en este caso el cuerpo una metonimia de aquello que

⁹³⁴Véase en este sentido el trabajo pionero de Mary Douglas, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1970), Madrid, Siglo XXI, 1973.

⁹³⁵Véase este precioso ensayo e intercambio epistolar de Catherine Clément y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, Feminismo, 2000.

definimos como «femenino.»»⁹³⁶

De ahí que nombrar el cuerpo femenino y la vulva, simbolizarla, volver a pintarla o recrearla tengan una importancia política que no pasa desapercibida a la luz del feminismo, ni en los cuentos maravillosos en los que descubrimos también a mujeres enseñando la vulva en un gesto civilizador, como en el mito de Baubo. El gesto civilizador y de consuelo que tuvo la vieja Baubo con la diosa Deméter –gesto y vulva, que hacen reír a la diosa consiguiendo, así, la anciana que esta vuelva a comer y a beber después de un largo tiempo de duelo por el secuestro de su hija Perséfone⁹³⁷, secuestrada por su tío ante la indiferencia del padre, Zeus, a su vez hermano del violador y violador de niñas, él mismo.

En el siglo XX, distintas poetas han dedicado poemas a la vulva o la recrean a través de poemas dedicados a la masturbación femenina. Como el poema «Hospes comesque corporis» de María Rosal, soneto con estrambote que celebra el placer femenino. «La huella digital», el dedo en «la cereza» fruta pequeña con la que acaso Rosal simboliza la punta del clítoris en este soneto. El poema completo dice así:

«Del salón en el ángulo oscuro...
con cuánta precisión, con qué destreza
-¡voto a Dios que me espanta esta grandeza!-
hiende Venus triunfal de amor el muro.

La huella digital talla el conjuro.
Andante... *molto allegro* -qué proeza-
contra el fragor erguido de cereza.
Cascada y vendaval, dulce cianuro.

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!
¡Ariete dispuesto al buen suceso
y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo
vivir o fenecer en el exceso.
Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo! te derrote,
otra oportunidad -algarabía-

⁹³⁶Mithu M. Sanyal, *Vulva, Op. cit.*, 45.

⁹³⁷Sobre el complejo de la madre muerta y el mito de Baubo, véase: Luisa Muraro, «Psicoanálisis y feminismo. El complejo de la madre muerta» en Gemma del Olmo Campillo, *Lo divino en el lenguaje...*, *Op. cit.*, 195-205.

te brinda a discreción el estrambote.»⁹³⁸

Volviendo a la vulva destacan casos y poemas en los que esta también se nombra con la palabra «coño» (del latín, *cunnus*). Pienso en el poema «Coño azul»⁹³⁹ de Isla Correyero (1957) o en el poema «Himno» de Isabel Escudero, poemas que además de nombrar el coño celebran su existencia, cada una de estas poetas a su estilo. En el caso de Escudero con sentidos de belleza y excelencia. Pero una pregunta surge inevitablemente: ¿Por qué «coño» y no vulva? Quizá, como ha recordado Mithu M. Sanyal lo importante es nombrar el genital de las niñas más allá de diminutivos ridículos:

«Como afirma la teoría feminista clásica, sin denominaciones adecuadas y reconocidas no hay ningún sentimiento de pertenencia. La consecuencia es la separación de la niña de su cuerpo y más tarde el distanciamiento con su identidad sexual. Para Germaine Greer esto era por entonces, en la década de 1970, la base de la opresión de la mujer y de la privación de sus derechos.»⁹⁴⁰

En la actualidad, mientras asistimos a la asimilación por parte de algunas mujeres de ciertos valores promovidos por los monoteísmos que han cargado sobre esa materia que es el cuerpo femenino todas sus prohibiciones y sobre la vulva todas sus leyes de impureza, la filosofía oculta la fuente que es el origen de donde proceden los cuerpos de las criaturas, origen materno y femenino.

La vulva, esa boca que habla en palabras de Isabel Escudero, es para Mithu Sanyal símbolo de conocimiento –no por casualidad, Hildegarda de Bingen dibuja la vulva en sus visiones– pero ese conocimiento y maestría femenina resultan «amenazantes» a los hombres:

«Al ofrecer a continuación al hombre la manzana o la vulva del conocimiento, Eva se convirtió en su guía intelectual y/o espiritual a otro nivel de conciencia. La idea de que la mujer fuera maestra del hombre le resultaba tan amenazante al apóstol Pablo que este prohibió

⁹³⁸María Rosal, *Vuelvo al lugar del crimen*, *Op. cit.*, 182.

⁹³⁹Isla Correyero, *Amor tirano*, *Op. cit.*, 14.

⁹⁴⁰Como ha señalado Mithu M. Sanyal, la vulva se nombra a través de ridículos eufemismos o diminutivos que dejan a las niñas y mujeres de ahora sin términos ni referencias claras sobre sus genitales. Mithu M. Sanyal, *Vulva...*, *Op. cit.*, 32.

sumariamente a la mujer cualquier tipo de expresión verbal en público.»⁹⁴¹ Y continúa: «Si la domesticación de la mujer en el Antiguo Testamento se conseguía mediante la devaluación de la vulva –como en el ejemplo de la «gran ramera»-, tras la transición del judaísmo al cristianismo se practicó también el robo de la voz y de la autodeterminación de la mujer mediante el recurso a los órganos sexuales femeninos, sólo que estos ya no fueron expuestos sino prohibidos, mejor aún negados.»⁹⁴²

Si «el robo de la voz» ha sido precisamente uno de los motivos de reflexión fundamentales de la crítica literaria feminista, la representación y simbolización de la vulva sigue siendo todavía una apuesta a repensar. En el poema «Himno», Isabel Escudero que no sólo va más allá de lo prohibido sino que a lo negado le devuelve sentidos⁹⁴³ de belleza y excelencia, fuente y origen: «a ti, que de la madre coronada me vienes/ de olorosa mirra y de lujosos desmanes».

Todo el poema es un canto, un himno, como señala su título en que se encadenan sentidos de importancia para el feminismo, entre ellos, la potencia del *continuun materno*: «a ti, inteligencia de mis sabias abuelas,/a ti, turbio desvelo de mis viejas mujeres»/ «a ti, roja luna que del frondoso monte asomas/ y viertes tu panal en largas libaciones». De nuevo, la imagen de la luna, recurrente e infinita en la lengua de esta poeta magistral, aparece aquí junto a la abeja diosa que aunque no se nombra, viene desplegada con la vulva.

Todo el poema es una alabanza trenzada al hilo del paralelismo recursivo «A ti» que abre la encadenación de imágenes y palabras cuidadas para nombrar la vulva. Palabras preciosas como «nadir» o imágenes de belleza como: «volcán de mieles», «arrullo de palomas», «pez fugitivo», «agüita loca» O: «fuente», «rosa», «granada» símbolos preclaros de la vulva apropiados por el cristianismo y con los que esta poeta nos señala de nuevo el «tesoro».

También hay lugar para nombrar la sexualidad femenina y la masturbación. El poema completo dice así:

«A ti que de par en par a la noche te abres
y sueño de amor mana de tu dulce fuente,

⁹⁴¹Mithu M. Sanyal, *Vulva...*, *Op. cit.*, 75.

⁹⁴²*Ibidem*, 76.

⁹⁴³Sobre la vulva bajo sentidos de miedo a lo femenino, véase entre otros: Valle-Inclán, Carlos Edmundo de Ory o José Ángel Valente.

a ti, cuya prieta sombra me da la luz más alta,
primero y último lugar en que me escondo,

a ti, que no sé si eres flor o mariposa,
que me bulles y de tan quieto me palpitas,

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, que no eres mío y todo me lo ofreces,
que igual en frío que en estío desvarías y afloras,

a ti, que llaman demonio meridiano, y tu pecado
capital me lleva al vuelo las penas todas,

a ti, que de la madre coronada me vienes
de olorosa mirra y de lujosos desmanes,

a ti, inteligencia de mis sabias abuelas,
a ti, turbio desvelo de mis viejas mujeres,

a ti, roja luna que del frondoso monte asomas
y viertes tu panal en largas libaciones,

a ti, por quien el padre con el hijo se disputan
por el mullido musgo de tu húmeda gruta,

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!»⁹⁴⁴

Isabel Escudero ha dejado a medias un pequeño ensayo del que me habló y leyó algunos capítulos y que quería nombrar con un título de primeras desconcertante: «Cállate, Coño», recogiendo esa frase del registro común con la que los hombres se dirigen a las mujeres de forma despreciativa. Porque temen, decía Escudero, que las mujeres hablen desde ahí, desde el coño o

⁹⁴⁴Isabel Escudero, *Cifra y aroma ...*, *Op. cit.*, 175-176.

la vulva. Lugar de enraizamiento para esta poeta del deseo propio y la diferencia femenina. No se trata para Escudero únicamente del lugar de la diferencia biológica, que también, sino de la afirmación de lo femenino que los hombres castigan y temen.

Sobre la vigencia de este castigo y temor regreso para terminar a los episodios que he señalado al inicio y que muestran como permanece todavía la importancia de nombrar la vulva. Importancia de lo simbólico que la poesía trae y que en estos tiempos va por delante de lo social, transformando lo social, poco a poco, sin que este se dé cuenta más allá de sus prohibiciones y censuras.

El pasado año, 2016, con motivos de las fiestas del Carnaval, el ayuntamiento de Madrid encargó la creación de unas carrozas que simbolizasen la presencia femenina en las fiestas de la capital. En la creación de las carrozas participaron mujeres de todos los distritos de Madrid que durante meses trabajaron buscando símbolos y motivos que expresaran el deseo femenino y entre esos motivos las mujeres representaron vulvas de distintos tamaños y colores.

La alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, prohibió que las carrozas, tres en concreto dedicadas a la vulva, salieran a la calle y más tarde declaró que las carrozas podrían salir el año que viene, pero que ella no se montaría «en la de la vulva». Se refería en concreto a una carroza formada por una vulva azul cuyos labios estaban adornados por colores cambiantes y por perlas. Perlas y el color azul, que en palabras de Milagros Rivera sigue «la tradición del manto de la Inmaculada y, con el azul, su inclinación virginal y celeste».

Dos años antes, en el 2014, la artista Deborah de Robertis representó su performance *Espejo del Origen* en el Museo de Orsay. De Robertis entró en una de las salas más visitadas del museo vestida con un traje dorado y como una espectadora más –o sacerdotisa sumeria por el dorado de su vestido– empezó a moverse por la sala cuando comenzó a sonar el *Ave maría* de Franz Schubert (1825). Cruzó el cordón de seguridad que la separaba de un pequeño cuadro que pese a sus dimensiones es uno de los más visitados del museo y sentada debajo de este se levantó el vestido para presentar al Mundo⁹⁴⁵ una original variación de *El origen del mundo* de Gustave Courbet, (1866) cuadro con el que este pintor devolvió al imaginario de finales del siglo XIX el símbolo de la vulva. De Robertis, con las piernas abiertas y sin ropa interior abría con sus dedos los labios mayores de su vulva desplegando los pliegues de ese origen ocultado, la fuente, el

⁹⁴⁵Utilizo esta mayúscula siguiendo a Emily Dickinson señalando que la experiencia del mundo es más grande cuando entra en ella la experiencia femenina.

manantial, a un público que se acercaba entre consternado y curioso.

La obra de Deborah de Robertis se une ahora a la historia de este cuadro continuamente censurado y velado y en cuya lista de singulares propietarios destaca, en último lugar, el psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981), él mismo que expulsó a una entonces joven y prometedora filósofa –Luce Irigaray (1932)– de su escuela de psicoanálisis cuando esta presentó su tesis radicalmente revolucionaria para el psicoanálisis y el feminismo, sobre la diferencia sexual femenina.

Así, sin espejulo, como Baubo a Deméter, De Robertis abrió con sus dedos los labios externos de su vulva hasta mostrar abierta y claramente la entrada de la fuente a quienes visitaban el museo mientras recitaba, a modo de letanía:

«Yo soy el origen.
Yo soy todas las mujeres.
Tú no me has visto.
Quiero que me reconozcas virgen como el agua,
creadora de vida y esperma».

Fue detenida a los seis minutos por los guardias de seguridad entre los aplausos y la consternación del público.⁹⁴⁶

⁹⁴⁶ En el diario *ABC*, la foto que ilustra la noticia «oculta» nuevamente el fundamento de esta obra *performance de Deborah de Robertis*. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140605/abci-orsay-origen-mundo-201406051357.html>.

«vo conozco mi oficio
hilar sangre con sangre»⁹⁴⁷
Angelina Gatell

3.2.5 «Amo mi sangre». Menstruación y otros misterios.

En 1953, con el verso «Amo mi sangre» cerraba la poeta Ángela Figuera Aymerich (1902-1984) un extenso poema titulado «La sangre» en su libro *Víspera de la vida* (1953). El poema celebra y resignifica la sangre como símbolo que asocia de nuevo a sentidos de fertilidad y al poder de dar la vida, a lo telúrico y la capacidad creadora del cuerpo femenino:

«(...)

Yo la siento correr. Flujo y reflujo
(...)
Mi sangre, zumo denso circulando
por todos mis poemas. Limpia savia
irguiéndose en la recia primavera
del hijo conseguido.

Amo mi sangre. (...)

Se trata de un canto a esa sustancia, tan nombrada también en la experiencia mística femenina y cuyo culto María Zambrano emparenta con la adoración del corazón:

«[...] está emparentada y se puede confundir a veces con la adoración de otra cosa más obscura aún en su significación más misteriosa e intermitente: la sangre. La sangre ha tenido también sus adoradores, pero no han sido arrebatados sino ebrios. Una de las más espléndidas es Santa Catalina de Siena, adoradora de la sangre de Cristo, de quien dice estar embriagada. Es bebida, consumida y trasfundida. Es metáfora en suma de comunión, es un culto dionisiaco, de embriaguez vital en el que se trasfunde una vida divina a quien la bebe; metáfora de una sed infinita, una sed por esencia inextinguible. Si se ha manifestado en cultos y amores de algunos santos y místicos, en la vida histórica no ha llegado a la aceptación que obtuvo el corazón. En la vida profunda y retirada de la historia ha permanecido con o sin igual fuerza. Ha sido y es con seguridad uno de los cultos de pueblos enteros que permanece inexpresada al margen de la cultura y de la historia y que un día irrumpe frenéticamente desde un estrato infinitamente oscuro, como lo más

⁹⁴⁷Angelina Gatell, *Mujer que soy...*, *Op. cit.*, 301.

destructor que se pueda presentar pues su irrupción es catastrófica: se presenta en las pesadillas de los neuróticos, en los insomnios sin diagnóstico, en el arte de pretensiones más revolucionarias y destructoras como el surrealista.»⁹⁴⁸

La reflexión de María Zambrano, aunque no se trate de la sangre menstrual, apunta a significados que en el pensamiento antiguo se atribuye a la sangre como elemento clave en los rituales. La sangre es sustancia de vida en el poema, Ángela F. Aymerich asociada a la fertilidad, y a su vez no es sólo sustancia sagrada que nutre y sostiene, sino sustancia que se siente: «Yo me siento la sangre. ¿No la sentís vosotros?/ Sangre de la mujer, cáliz abierto».

La sangre es «cáliz» que nos recuerda la potencia del rito, la más que probable usurpación del símbolo de la sangre en la alegoría del vino en la ceremonia cristiana y en otras teosofías. En el poema, la sangre deviene sangre menstrual cuando la poeta establece la analogía: «Mi sangre, zumo denso circulando/ por todos mis poemas. Limpia savia»

«(...)

Yo me siento la sangre. ¿No la sentís vosotros?
Sangre de la mujer, cáliz abierto.

Yo me siento la sangre. Ella me nutre.
Me llena, me dibuja, me sostiene.

(...)

Yo la siento correr. Flujo y reflujo,
(...)

Mi sangre, zumo denso circulando
por todos mis poemas. Limpia savia
irguiéndose en la recia primavera
del hijo conseguido.
Amo mi sangre

(...)»⁹⁴⁹

Como ha señalado Julia Kristeva, cuando en los años 70 muchas feministas empezaron a escribir sobre la menstruación:

⁹⁴⁸ María Zambrano. *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Endymion, 1996, 95.

⁹⁴⁹ Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, *Op. cit.*, 90-93.

«la *vox populi* se sorprendió, incluidas las damas. Es verdad que fue un poco excesivo, pero ¿por qué tanta repulsión contenida? ¿El pensamiento no tiene acceso a los olores del sexo?»⁹⁵⁰

En este sentido, la poesía femenina traza con sus idas y venidas por la lengua mapas en los que el cuerpo de las mujeres –junto con su funcionamiento hormonal delicado y su placer sutil, rodeados siempre de un silencio envilecedor, continente negro de cualquier buena intención emancipatoria– queda limpio. Pero no hay que olvidar que lo que la civilización ha hecho al cuerpo de las mujeres no es diferente de lo que ha hecho con la tierra, con las niñas y niños, con la gente enferma o con el proletariado, en definitiva, con todo lo que no ha dejado de «hablar» pese al enmudecimiento. La poesía femenina lo enseña. En 1969, en un soneto titulado «Sangre» escribe la poeta salvadoreña Claudia Lars (1899-1974):

«Zumo de angustias, leche milagrosa,
raíz inaccesible, árbol salado.
¡Qué temblor en el túnel anegado!
¡Qué llama y nieve en subterránea rosa!

Escala de contactos misteriosa
razón del sueño, el miedo y el pecado.
Silencio a todo grito encadenado
y tapiada presencia dolorosa.

De los muertos nos llegas... ¡muerte andando!
Sustancia inevitable, gravitando
en la masa despierta de la vida.

Mi cuerpo de mujer te alza en el hombre,
te suelta en la aventura de su nombre
y te derrama por interna herida.»

«Zumo de angustias, leche milagrosa», también aquí la sangre es zumo, como cuarenta años más tarde escribirá Mar Cejas en su manifiesto sobre la regla. Un zumo que trae con ella los síntomas de la diagnosis clásica y el dolor que acompaña a veces la experiencia del sangrado femenino, pero también esa «Leche milagrosa», sangre que permite el milagro de la vida. En el segundo cuarteto la poeta recrea el juego entre los elementos fundamentales en la alquimia y el hermetismo⁹⁵¹: «Llama y nieve en subterránea rosa», es decir, fuego y agua que en la rosa

⁹⁵⁰ Catherine Clement y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*,..., *Op. cit.*, 46.

⁹⁵¹Sobre esta cuestión véase: Alexander Roob, *Alquimia y mística. El museo hermético*, Madrid, Taschen, 2001, 87.

alquímica transmutan la materia.

El fuego y el agua son elementos fundamentales también en la teosofía mística islámica que es el sufismo y que se recrea por una de las leyendas más conocidas de la mística y poeta Rabea Al basri (SVIII), que la presenta llevando agua y fuego en las manos. La sangre es la «Escala de contactos misteriosa/ razón del sueño, el miedo y el pecado» «sueño, miedo y pecado», que recogen los significados culturales: «miedo» y «pecado» por parte del patriarcado– y «sueño» en ese antes cultural innegable.

La escala, a su vez, nos devuelve al «lenguaje del deseo»⁹⁵² de la mística, la escala de San Juan de la Cruz, vía unitiva que une a la amada con el amado es la sangre femenina. En el juego de imágenes también se simboliza el silencio cultural: «Silencio a todo grito encadenado/ y tapiada presencia dolorosa» el tabú que el patriarcado carga sobre la sangre menstrual.

La sangre «sustancia inevitable» pues y el cuerpo femenino que la alza en forma de hombre –palabra hartamente usada por muchas poetas y creadoras acogiéndose al uso del masculino pretendidamente universal–, en forma de criatura, porque es la madre la autora de los cuerpos, que «te derrama por interna herida».

La vulva es una herida de gracia, herida de trasmutación por la que la sangre, corre, se «suelta» y se «derrama». Transitividad y acción de los verbos con las que esta poeta simboliza la experiencia femenina del sangrado. Una experiencia común, que diluye las fronteras entre lo biológico y lo cultural, en la experiencia de muchas mujeres.

⁹⁵²El entrecomillado es nuestro.

3.2.6 Sangro, luego existo. La historia de dos manifiestos.

Que lo simbólico modifica lo social, lo muestra la rotundidad con la que las poetas del siglo XX han traído libertad femenina, una libertad inspirada en un hecho más o menos sencillo: el de saberse protagonistas, en el centro de sus vidas y la historia.

Junto al gesto de mirar el cuerpo, todo un entramado político y personal se pone en marcha y esto tuvo consecuencias en lo social. Recojo entre ellas la lectura de dos manifiestos sobre la menstruación. Se ha señalado con frecuencia que la ironía es un recurso que, relativo a la retórica argumentativa, ha servido al pensamiento femenino y al feminismo desde sus orígenes.

Pienso que el pensamiento e incluso la poesía femenina han cavado en ese recurso un pasaje magistral que ha permitido a muchas mujeres reírse, velar y desvelar lo que las oprimía, nombrarlo sin nombrarlo para simbolizar lo nuevo, lo no dicho. Yendo más allá de lo social, de eso que acalla y oprime, trayéndonos el gusto por la eulalia –del gr. εὖ eû 'bien' y -λαλία -lalia 'habla'. Un nombre, que no por casualidad es nombre de mujer.

Me pregunto si es ironía el recurso del que se sirven, entre otras, Christine de Pizan (1364-1430) o Marie de Gournay (1565-1645) en sus tratados sobre las relaciones entre los sexos; si es ironía el recurso que acompaña la autodefensa de la Condesa de Alcira en ese alegato magistral en el que se defiende a ella misma con excelencia ante la Junta de Portugal que la acusa y juzga por adulterio.

Pienso que lo que cubre simbólicamente esos textos dotándolos de un más que a nadie se le escapa tiene que ver con un desplazamiento del orden simbólico que interesa y que la poesía femenina eleva a pódium. Orden simbólico de la madre que trae con él la grandeza de la genealogía y el saber hablar. Los textos y autoras que he señalado utilizaron la ironía como medio para traer a sus disquisiciones la excelencia femenina⁹⁵³.

No se le escapa a Voltaire (1694-1778) esa excelencia, cuando recoge el testimonio que

⁹⁵³La idea de la «excelencia femenina» es desarrollada por Luisa Muraro en su último libro: Luisa Muraro, *La increíble suerte de nacer mujer*, 2013.

he señalado de la Condesa de Alcira en sus *Cartas filosóficas*⁹⁵⁴. Él, que fue un hombre que conoció de cerca la libertad femenina y a algunas de las mujeres más importantes de su época, promotoras de los salones⁹⁵⁵ literarios que él mismo frecuentó gobernados por mujeres como Mme du Deffand (1697-1780) o en la matemática y física, traductora y difusora de las teorías de Newton, Émilie du Châtelet, Marquesa de Châtelet (1706-1749) con la que Voltaire mantuvo una intensa relación.

Pero volviendo a la ironía, pienso que esta como recurso en los textos femeninos vuelve visible un malestar, en muchos casos, profundo. Malestar que nombrado en crudo no hace orden simbólico. Lo que quiero decir es que la ironía por sí misma, no sirve para transformar, no tiene capacidad de simbolizar lo nuevo, sino sólo subvertir lo que hay, que no digo que sea poco.

En esa inversión, la ironía hace visible lo descabellado, por poner un ejemplo, de la misoginia de los discursos pero, insisto, la ironía *per se* no es transformadora. Sólo cuando el discurso –que es palabra muerta porque ha perdido el origen, la raíz– trae el corte de la diferencia femenina se produce ese desplazamiento de orden simbólico que interesa a este trabajo; discurso que vuelve a ser palabra viva y permite abrir otros espacios de enunciación.

Entre esa posibilidad, Luisa Muraro ha señalado que la excelencia femenina es una figura política que permite a quien sabe introducirla en la mesa de juego un salto de gracia. Un quiebro en el que lo femenino sale del juego de la dialéctica en el que las mujeres siempre son perdedoras. La excelencia femenina es una acción que ha acogido a lo largo de la historia muchas formas. También la del silencio. Pienso ahora en Margarita Porete (1260-1310), mística beguina y autora de *El espejo de las almas simples*⁹⁵⁶, quemada en la hoguera tras un largo juicio inquisitorial. Margarita Porete es condenada por negarse a retirar su libro de la circulación y a renunciar a sus ideas y sermones. Durante el juicio, cuando el tribunal le pregunta y acusa, no contesta, pues no se da por aludida.

Silencio o palabra, volviendo a la ironía no voy muy desencaminada al señalar que la ironía ha sido un recurso usado por más mujeres que hombres a lo largo de la historia. En el año

⁹⁵⁴Victoria Sau recoge la autodefensa de la Condesa de Alcira en la acepción de la palabra «Adulterio» de su *Diccionario ideológico feminista*, 2001. Testimonio que ya antes Voltaire había recogido en sus *Cartas filosóficas* (2010).

⁹⁵⁵Sobre esta invención simbólica, María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, 2006.

⁹⁵⁶Margarita Poreté, *El espejo de las almas simples*, 2008.

1978, Gloria Steinem⁹⁵⁷ (1934) publica «If men could menstruate» en la revista *Ms* que había fundado entre 1970 y 1971 junto a la ilustradora Pat Carbine (1940) y otras activistas, entre ellas, Dorothi Pitmany (1938) y la escritora Alice Walker (1944). Es el primer manifiesto sobre la menstruación⁹⁵⁸ y en él Gloria Steinem, como la niña que ve al rey desnudo, cuestiona los significados del sangrado femenino en la cultura patriarcal. La ironía permite la toma de distancia necesaria para producir un corte efectivo entre lo cultural y lo natural perfectamente interiorizado en las formas del pensamiento. El logos en Gloria Steinem se mueve en un texto memorable en el que la autora va señalando a través de posibilidades imposibles, los cambios y consecuencias sociales sobre el hecho de la menstruación para hacernos ver:

«¿Qué pasaría –se pregunta, nos pregunta Gloria Steinem– si fuesen los hombres y no las mujeres quienes menstruaran? ¿Cómo se hubiese significado este hecho biológico? ¿Qué cambiaría?. ¿Qué ocurriría, por ejemplo, si de pronto, por arte de magia, los hombres pudieran tener la menstruación y las mujeres no? La respuesta está clara: la menstruación sería un acontecimiento de hombres, totalmente envidiable y del que se podría presumir: Los hombres hablarían del tiempo de duración y de la cantidad de su periodo. Los muchachos celebrarían el inicio del periodo -ansiada prueba de su masculinidad- con rituales religiosos y fiestas sólo para hombres. El Congreso subvencionaría el Instituto Nacional de la Dismenorrea para combatir las molestias del mes.»⁹⁵⁹

¿Las instituciones impondrían un reconocimiento social a este hecho biológico si los hombres menstruasen? Pienso que lo que interesa del texto, no es tanto lo que el patriarcado ha hecho con la menstruación, que también, sino el grado de sublimación con el que el simbólico masculino glorifica sus hazañas, cuando son suyas, mostrando los estertores de una cultura que

⁹⁵⁷ A finales de los sesenta, esta periodista, escritora y activista del movimiento de mujeres ya había alcanzado fama por su polémico reportaje, «Yo fui una conejita Playboy», publicado en la revista *Help!*, que casi vio agotada su edición. Gloria Steinem se infiltró en uno de los clubes de este imperio de comercio sexual y realizó un reportaje en el que narraba cómo las empleadas son continuamente acosadas y vejadas. En su texto, Gloria Steinem analiza las intersecciones entre poder y género, sin olvidar la raza y la clase social. Las mujeres que entran a formar parte de este emporio son siempre jóvenes y pobres. Los clientes que frecuentaban el club son siempre hombres ricos y blancos.

⁹⁵⁸ En 1995 Harry Finley presentó públicamente su vasta colección privada de maniqués y artículos de higiene femenina, inaugurándose de este modo el Museo de la Menstruación. Este museo se ha convertido en uno de los espacios más visitados. En él se muestran anuncios publicitarios, artículos periodísticos, vídeos, fotografías y libros sobre el ciclo menstrual. Pero también tampones, toallitas femeninas y medicamentos. El museo tiene un fondo de documentación acerca de cómo se cuidaban las mujeres de hace siglo,s cuando las compresas no existían mostrando distintos tipos de prendas que las mujeres usaban durante los días del sangrado.

⁹⁵⁹ Gloria Steinem, *Manifiesto sobre la menstruación* disponible en: http://www.mylittleredbook.net/imcm_orig.pdf

envejece mal y pronto:

«El Congreso subvencionaría el Instituto Nacional de la Dismenorrea para combatir las molestias del mes. Compresas y tampones recibirían subvenciones federales por lo que serían gratuitas. (Lo que no implicaría, sin duda, que algunos hombres prefirieran pagar por marcas comerciales de prestigio, como los tampones John Wayne, las compresas a prueba de combas Muhammad Alí, los suspensorios menstruales Joe Namath, "Para tus días de soltero", y las compresas con alas de Robert "Baretta"».

Pese a que algunos de los referentes citados son ajenos a nuestro imaginario político cercano, el golpe está asegurado. Una vez que la “menstruación masculina” queda santificada las restricciones levíticas pierden su sentido, junto con todos los argumentos científicos esgrimidos en distintos momentos para señalar la inferioridad e incapacidad femenina.

Verena Stolcke ha señalado cómo los valores culturales de género influyen en la manera en que los estudios científicos plasman sus datos y determinan los que se entiende como natural. La menstruación ha sido apresada por juicios donde los valores de género y la misoginia⁹⁶⁰ se ponen en alza:

«Hace tiempo Pascal ya aludió a esa indeterminación entre cultura y naturaleza en la experiencia humana así señala que: "La costumbre es una segunda naturaleza que destruye la primera. Pero ¿qué es la naturaleza, por qué la costumbre no es ella misma natural? Yo mucho me temo que aquella naturaleza no es ella misma más que una primera costumbre así como la costumbre es una segunda naturaleza" (LÉVI-STRAUSS, C. *The View from Afar*. Nueva York: Basic Books, 1985, p. 1). Y Martin mostró hace poco cómo valores culturales de género influyen en la manera en que los científicos plasman lo que descubren sobre el mundo natural. Aunque todos los manuales científicos describan los órganos reproductivos femeninos y masculinos como sistemas de producción de sustancias valiosas tales como los óvulos y los espermatozoides, la fisiología reproductiva es valorada de modo muy distinto según si se trata del hombre o de la mujer. Un libro de

⁹⁶⁰A modo de recordatorio y por trazar una breve genealogía de autores que sostienen este pensamiento o *logos spermatikos* resulta interesante recordar la importancia que el pensamiento de Tomás de Aquino tiene para la teología católica y cuya combinación de la lectura de Aristóteles y el mito del Génesis influye de forma decisiva en sus escritos declarando a la mujer en un estrato inferior al hombre. Esto comparable a la enseñanza brahmánica de India que señala que la mujer está destinada a reencarnarse en un nivel inferior al del hombre a causa de su inferioridad innata, una idea que está también en el Timeo de Platón. Restos de estas ideas se mantuvieron hasta finales del siglo XIX en el discurso científico, cuando el semen todavía se consideraba superior a la sangre y el papel del macho en la procreación superior al de la hembra que sólo aportaba el útero.

texto describe la menstruación, por ejemplo, como una desintegración caótica de materia mientras que la producción de cientos de miles de espermatozoides y su carrera por fecundar un óvulo es representada como una proeza magnífica.»⁹⁶¹

De manera que si la menstruación fuese masculina los días del sangrado perderían su sentido corriente:

«Los hombres convencerían a las mujeres de que hacer el amor es más placentero "justamente en estos días". Se diría: las lesbianas temen la sangre y por tanto la vida misma, aunque eso será porque nunca se han topado con un verdadero hombre menstruante. Los intelectuales, sin duda, ofrecerían los argumentos más morales y lógicos. ¿Cómo va una mujer a dominar las disciplinas que requieren un sentido del tiempo, del espacio, de las matemáticas o la medida, por ejemplo, si no dispone de ese don innato para la medición de los ciclos de la luna y los planetas, y por ende, para la medición de cualquier cosa?».

Pero además, el texto de Gloria Steinem, es un bello ejercicio del cuestionamiento continuo del pensamiento feminista. Las mujeres –y las propias feministas– son interrogadas e invitadas a reflexionar sobre sus posiciones políticas y los mecanismos de sujeción del poder que ellas mismas han acarreado y defendido:

«¿Y cómo se entrenaría a reaccionar a las mujeres? Las mujeres tradicionales –se puede imaginar– estarían todas de acuerdo con todos los argumentos, aceptándolos con tenaz y sonriente masoquismo. ("La ERA [Ley de Igualdad de Derechos, 1923, que no fue implantada al final] obligará a las amas de casa a hacerse una herida cada mes": Phyllis Schlafly [una especie de Nancy Reagan]. "La sangre de tu marido es tan sagrada como la de Jesús; ¡y además, muy sexy!": Marabel Morgan.) Las reformistas y las Queen Bees intentarían imitar a los hombres, pretendiendo tener el ciclo mensual. Todas las feministas explicarían una y otra vez que los hombres también necesitan ser liberados de la falsa idea de la agresividad marciana, al igual que las mujeres necesitan escapar del esclavismo de la envidia a la menstruación. Las feministas radicales añadirían que la opresión de lo no-menstrual es el patrón por el que se rigen todos los tipos de opresión ("La población vampira fue la primera que luchó por la libertad!") Las feministas culturales desarrollarían una imaginería sin sangre para el

⁹⁶¹Véase: Verena Stolcke, «El sexo de la biotecnología» disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/12039/11316>

arte y la literatura. Las feministas socialistas insistirían en que es el capitalismo el que permite que los hombres monopolicen la sangre menstrual...».

Al final, Gloria Steinem nos da un respiro: «De hecho, si los hombres tuvieran el periodo, las justificaciones del poder podrían ser interminables... Si las mujeres, les dejásemos».

En el año 2009, Mar Cejas publicó en internet el *Manifiesto por la Visibilidad de la Regla* en el que la ironía está presente, como treinta años antes, aunque en el lugar de enunciación ya es otro que resumo: Yo soy una mujer que sangra y eso me gusta.

El manifiesto de Mar Cejas forma parte de su obra *Mi regla* (2009) que fue eliminada en una exhibición artística en el Mercado Fuencarral de Valencia por «no ser del gusto de los comerciantes», tal y como fue denunciado ante la Asociación de Artistas Visuales de Valencia Alacant i Castelló (AVVAC). La expulsión de la obra de Mar Cejas de esta exposición tuvo consecuencias⁹⁶² entre otras, la de mostrar cómo el cuestionamiento de ciertos pilares culturales puede ser todavía castigado. El texto de Mar Cejas se abre con una dedicatoria: «A los que nos habéis adoctrinado en el pensamiento de usar y tirar. A todos aquellos que esperabais que rechazáramos indefinidamente nuestro propio cuerpo». El texto recoge el juego de la ironía y algunas de las consignas de los años setenta, pero reformuladas: «Mi cuerpo es mío» por «En mi cuerpo decido yo».

La diferencia de este manifiesto es que además de criticar los viejos significados, lanza otros desde el lenguaje poético: «Este es el zumo de mis entrañas del que no huyo, una mancha sin límites, un rezumar que no podéis parar. Mi cuerpo se desparrama, mi pensamiento también». Entre la crítica y la afirmación, pienso que el texto de Mar Cejas recoge el impulso de Gloria Steinem abriendo un nuevo inicio, pero ahora mostrando otros sentidos de la experiencia del ciclo menstrual.

⁹⁶²Las acciones del colectivo Sangre Menstrual están vinculadas a este manifiesto. Este grupo ha llevado a cabo diferentes actos en los que las activistas se pasean por las calles con pantalones blancos manchados de sangre confrontando a quienes miran a la invisibilidad de la menstruación que, en su opinión, refuerza la opresión femenina. Para este colectivo visibilizar la menstruación significa visibilizar a las mujeres y su naturaleza. Disponible en :<http://historiageneropolitica.blogspot.com.es/2012/01/colectivo-sangre-menstrual-manifiesto.html>

«(...) cada mes, me deshago del endometrio reafirmandome en mi decisión de controlar la capacidad de reproducción de mi cuerpo. En mi carne mando yo. Lo conseguisteis en algún momento pero, ya no me avergüenza mancharme e, incluso, decido voluntariamente hacerlo exhibiéndolo de forma pública. Me mancho y no me da asco. Me mancho y no me doy asco. No rechazo mi cuerpo, esta es mi naturaleza. Tampoco estoy enferma cuando tengo la regla, no estoy mala. Exactamente lo contrario, me reciclo con cada periodo. No es una maldición ni un castigo divino. Es actividad hormonal. Estamos hartas de los prejuicios menstruales, de la invisibilidad. Visibilizar la regla para visibilizar el cuerpo como espacio político. Ya nos hemos cansado de pedir compresas entre susurros y miradas cómplices. Con este manifiesto pongo fin a la tiranía en la que me habéis educado. No hay más permisividad por mi parte, Mi regla es mía».⁹⁶³

La menstruación es hecho cultural y biológico que ha acogido sentidos libres en la poesía femenina. Cuando las poetas toman la palabra, traen con la lengua la posibilidad de simbolizar de forma nueva o inaudita esta experiencia que ellas sacan del régimen de significados en el que siempre operan las mismas posibilidades. En estos textos, la ironía opera un pasaje importante aunque, en mi opinión, no es suficiente o no tiene la fuerza de lo simbólico que transforma, la fuerza de la afirmación libre, aunque, desde luego, agradecemos que nos haga reír. Ha escrito Luisa Muraro sobre la rabia de las feministas y sería interesante escribir sobre su risa, sobre la risa de las mujeres, sobre el gesto de hacernos reír unas a otras, como Baubo a Deméter enseñándole su vulva.

⁹⁶³Mar Cejas disponible en: <http://sangremenstrual.wordpress.com/2009/05/17/manifiesto-por-la-visibilidad-de-la-regla/>

3.2.7 «Yo no iba sola entonces». La experiencia femenina de la maternidad.

La maternidad, junto con el parto, el embarazo o la lactancia son experiencias que las poetas del siglo XX han simbolizado bajo sentidos no fijos ni estables, pero sí trayendo sentidos más libres que amplían dichas experiencias originales.

La significación que el franquismo y la ideología nacional católica habían dado al cuerpo femenino y a la maternidad, ponen en el centro de la escritura un deseo de trascendencia femenina que la poesía lanza nombrando dicha experiencia y dicho cuerpo desde otros lugares trazando la búsqueda de espacios vacíos, de zonas intermedias, donde las poetas buscan y encuentran otras posibilidades y lanzan puentes entre lo trascendente y lo inmanente.

Ya en la década del 40, poetas universales como Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, Angelina Gatell o Gloria Fuertes ponen en relación el cuerpo femenino y la experiencia, los deseos y los derechos, el deseo de libertad y trascendencia femenina. Todo esto unido a esa trama compleja conocida también cómo el nacimiento del sujeto femenino⁹⁶⁴ aunque, como vengo señalando, más allá de la noción de sujeto y de dicho nacimiento, ha habido siempre una escritura que enseña que las mujeres se han movido explorando lo impensable, escribiendo sobre su propia experiencia y alzando cartografías llenas de puentes nada fáciles de levantar. «Quis vel qui» o puente de los asnos, se dice de la dificultad que quita el ánimo para pasar adelante, y ni por esas. Contingencia y certidumbre han hecho de la poesía del siglo XX un diálogo original que trae el cuerpo femenino y lo viste desde estéticas heterogéneas y reflexionando desde él sobre cuestiones como la guerra, el hambre, el consumo, la globalización, la cultura popular, la influencia de los llamados medios de comunicación de masas, el cuestionamiento del modo de producción capitalista y sus deshumanizadas consecuencias.

Se trata, en el caso de la maternidad, de una experiencia falsamente sublimada por el sistema social, quizá porque como ha señalado Mithu M. Sanyal es un hecho difícil de ignorar: el

⁹⁶⁴ El nacimiento del sujeto femenino roza con la cuestión de la muerte del sujeto moderno, cuestión fundamental en la filosofía del último siglo desde Nietzsche hasta Michel Foucault. El sujeto, que acaba sepultado por la filosofía postmoderna junto con todas las generalizaciones totalizadoras, gracias en parte al cuestionamiento radical del mismo por parte del feminismo. Asimismo, el sujeto, es resignificado por la teoría feminista, no siempre es nombrado como sujeto ya que dicha teoría ha buscado otras posibilidades para nombrar la emancipación de las mujeres produciendo el surgimiento de nuevas figuraciones de la subjetividad y de la capacidad de acción de las luchas de las mujeres por su libertad.

hecho de que son las mujeres y no los hombres las que dan a luz a las criaturas. De ahí que según esta autora se hagan continuas referencias a la capacidad creadora del genital masculino, como también señaló Luce Irigaray en sus críticas a las teorías sobre la feminidad de Freud:

«Además la mujer sólo se completaría a sí misma en la maternidad, en el traer al mundo un niño que sea «sustituto del pene», y, si la suerte es completa, sea él mismo el poseedor de uno. La realización perfecta del convertirse en mujer consistiría, según Freud, en reproducir el sexo masculino desatendiendo el propio.»⁹⁶⁵

A continuación presento poemas en los que está presente, «no sin conflicto, pero también con felicidad, el tiempo de maternidad».⁹⁶⁶ Muchas poetas han reflexionado sobre esta experiencia, sus momentos y ciclos, sobre circunstancias dispares que cubren ese momento de la vida haciendo de esta experiencia motivo de profunda reflexión, igual que lo ha sido para el feminismo.

En este sentido, no podían ser otras más que la propias mujeres las que cuestionasen el único destino y posibilidad de trascendencia impuesto sobre ellas como sexo y en este cuestionamiento. Destaca como pocas, la poeta Ángela Figuera Aymerich, figura ejemplar de la poesía postguerra. Su mirada sobre el mundo, la experiencia de su escritura hoy siguen impresionando, pues junto a la preocupación por la injusticia y el mundo que los hombres han destrozado, Ángela Figuera trae con su mirada inclusiva un universo que impresiona y abrumba. Pienso en sus reflexiones originales sobre la maternidad, de avanzadilla, de la teoría feminista, mostrando cómo lo simbólico va más allá de lo social.

Ya en libros como *Soria pura* (1949) o *Mujer de barro* (1948) recrea la figura femenina de la madre y la esposa, el ángel del hogar, señalando otras salidas para la subjetividad femenina. Lo hace, por ejemplo, en este poema llamado «Lo maravilloso» con el que abre una ventana a la duda que luego será elaborada con preguntas y palabras de dificultad por las poetas de otras generaciones⁹⁶⁷:

«(...)

El mocito a su colegio;

⁹⁶⁵Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno,...*, Op. cit., 90.

⁹⁶⁶Esta idea en María Milagros Rivera Garretas, *El amor es el signo. Educar como educan las madres*, Madrid, Sabina, 2012.

⁹⁶⁷Pienso en la reflexión sobre la maternidad de Isabel Navarro en la parte del libro llamada «Matrioska», véase: Isabel Navarro, *Cláusula suelo*, Huerga y Fierro, Madrid, 2016.

el padre con sus afanes...
—Deberes, barullo, juegos;
costura, un libro, la radio;
una regañina, un beso;
bromas, parloteo; nada.

Y, al cabo, cuando me acuesto,
después de besar al hijo,
con la cabeza en el pecho
de mi adorado, suspiro,
entre soñando y durmiendo:

Acaso es verdad...Acaso
lo maravilloso es esto.»⁹⁶⁸

Otra experiencia femenina de la maternidad nos llega con un largo y estremecedor poema titulado «Bombardeo» en el que la poeta recrea los bombardeos fascistas. El poema es emocionante. Alguien dirá, con razón, que lo son muchos poemas de esa época, pero ninguno, afirmo, nunca antes había recogido la experiencia de la guerra pasada por la experiencia femenina del embarazo. El más que el cuerpo femenino señala, la experiencia personal de la poeta se nos presenta aquí inmersa en los bombardeos, que son símbolo de la hegemonía masculina.

No exagero. El poema «Bombardeo» de Ángela Figuera Aymerich trae consigo una experiencia de lectura y eternidad que hace que lamentablemente —creo que ella estaría de acuerdo conmigo— no pase de moda.

Aún así no deja de sorprendernos el ancla y la maroma con la que esta poeta ata su experiencia femenina de la guerra. ¿Por qué femenina?, pregunto. Porque la mujer que escribe y se mueve en el poema se siente dichosa de ser mujer.

Como su propio nombre indica, el poema describe un bombardeo mientras una mujer camina embarazada entre ruinas. Está buscando a su amado, caen bombas, caen muertos mientras ella camina sin miedo, no teme, pues sabe que no está sola.

La experiencia femenina que recrea este poema nos devuelve un sentido de virginidad vinculado a la integridad femenina. La mujer contempla las iglesias destrozadas por quienes se

⁹⁶⁸ Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, *Op.cit.*, 23.

supone las defienden, contempla y toca el dolor. Creo que no exagero cuando digo en mis clases que Blas de Otero y cualquiera de los poetas llamados sociales hubiesen querido escribir este poema⁹⁶⁹.

Su análisis de la situación y su puesta en juego resultan inauditos. La poeta nos describe a los soldados como «ciegos», «brutos» guiados por una crueldad terrible. Presentados, no sólo como asesinos de mujeres y criaturas inocentes, sino también como representantes de una fuerza que está derribando las mismas instituciones que pretenden defender: particularmente, la Iglesia católica. Con esta reflexión, el poema trae otro quiebro original pues en el momento del bombardeo, la mujer embarazada se presenta y se describe como una Virgen, preñada de fuerza e integridad, ante la crueldad y la brutalidad del bando supuestamente creyente:

«Yo no iba sola entonces. Iba llena de ti y de mí
(...)
yo colocaba, dulce, mis dos manos
sobre mi vientre que debió cubrirse
de lirios y de espumas y esas telas
que visten, recamadas, los altares.»

Poema de singular belleza. Todo el poema recrea la experiencia femenina de fortaleza que sienten muchas mujeres cuando están embarazadas. También es un poema de amor: la mujer se encuentra con el amante y padre de su criatura y se duermen en un abrazo mientras escuchan caer los bombardeos. El poema es larguísimo, como muchos de esta poeta, y sólo al final la mujer encuentra al amado. Ella y él se refugian en casa, en la cama abrazados, él llega de atravesar la misma guerra, su supone, y se «aman como nunca».

Pero Ángela F. Aymerich posee una mirada caleidoscópica. Su capacidad de simbolizar una misma experiencia desde ángulos dispares acercándonos a veces a sentidos novedosos de la experiencia femenina de la maternidad. Así, en el poema «Madres» la poeta nos sitúa delante de una simbolización que va más allá de ser una mera condena de la guerra, condena que es *leit motiv* en sus compañeros de grupo poético, pues «Madres» nos coloca ante la denuncia de la cultura patriarcal, la usurpación de la potencia materna y una denigrante suplantación de una maternidad tradicional.

⁹⁶⁹Véanse las palabras que León Felipe dedicó al libro *Belleza cruel* en el que se inscribe este poema. León Felipe, «Palabras...» en Ángela Figuera Aymerich, *Obras completa*, *Op.cit.*, 215-216.

Maternidad sin deseo, «maternidad dócil» que la poeta cuestiona desde posiciones audaces y de avanzadilla para el feminismo posterior. Se trata de un poema inaudito, de una experiencia reflexiva *avant garde* con la que esta poeta nos señala que para las madres del mundo, las relaciones sexuales no son un sencillo gozo eufórico pues las mujeres saben que los hijos que están engendrando se van a convertir en esclavos en las fábricas, en soldados para la guerra y para la muerte. Pero este además trae consigo la revisión de las imágenes de mujer de la literatura masculina y los sentidos que la cultura ha cargado sobre lo femenino como pesados fardos: la tentación, la culpabilidad, el destino de la recreación humana.

«(...)
Fuera, las madres dóciles que alumbran
con terrible alarido;
las que acarrear hijos como fardos
y las que ven secarse ante sus ojos
la carne que parieron y renuevan
su grito primitivo.
(...)»

El poema termina con este llamamiento: «madres del mundo, tristes paridoras, / gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.»

En el libro *Vencida por el ángel* (1950), Ángela F. Aymerich reflexiona sobre la injusticia social como siempre inspirada en la experiencia femenina de la pobreza y la marginación. Poemas como «Egoísmo», muestran la capacidad autorreflexiva de esta poeta que se siente además observadora privilegiada y consciente de esta posición en desgracia ante la inconsciencia del sistema social.

En el poema «Víspera de la vida», el momento del parto se recrea con crudeza. Nada tiene que ver o sí, la recreación de esta experiencia femenina tal y como la han simbolizado otras poetas pero pienso que ahí reside la disparidad y la riqueza de la poesía escrita por mujeres. Con este poema de Ángela F. Aymerich tenemos la otra cara de la experiencia y la moneda completa. La fotografía realista, directa de lo que también es un parto:

«Acércate a una madre en el instante
de desgarrarse, distendida, rota
en un terrible chorrear de gritos,

de sangre, de sudor, de íntimos jugos
que corren brutalmente, macerando,
tundiendo, dilatando sin demencia
las fibras más sensibles...⁹⁷⁰

En un «Mundo concluso», se pregunta: «¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres / abrumadoramente monótonos e iguales?. Y en el poema «Nadie sabe» vuelve a simbolizar de nuevo la experiencia femenina de la maternidad desde un lugar sin placer y sin gozo, experiencia femenina dolorosa cruzada por la pobreza, la injusticia y la guerra:

«mas nada digas del tremendo rito
pues nadie sabe nada de los besos
ni del amor ni del placer, ni entiende
la rueda sacudida que nos pone
el hijo concluido entre los brazos
Clama sin grito, llora sin estruendo,
pues nadie sabe nada de las lágrimas.
Vete a hurtadillas. Con discreto paso.»⁹⁷¹

Pero la maternidad es también una experiencia femenina reveladora de un tiempo sin tiempo, sin sentido, que quiere decir, de exceso de sentido, como enseña esa otra poeta excelsa que es Ernestina de Champourcín en el poema «Maternidad». Señalo antes que el uso del masculino, como neutro, empleado por muchas poetas y escritoras de la generación del 27 no debe confundirnos. Las poetas están nombran a la criatura, de la que se desconoce el sexo, con la palabra «hijo». Aclarado esto, no sabemos, el sexo de la criatura. En el poema, el hijo es: «Un nombre que no existe», es «Verdad limpia, sin roces» es «Pureza de todo lo imposible». La experiencia femenina del embarazo que se recrea es la de la protección:

«Hijo tuyo...
silencio de mi carne sellada.
Eternidad sin muerte.

Sólo yo sé su nombre.
Un nombre que no existe
y palpita en la oscura tentación de mis venas,
un nombre impetuoso que levanta mi sangre
con sístoles de fuego.

⁹⁷⁰Ángela Figuera Aymerich, *Poesía completa*, *Op.cit.*, 145-146.

⁹⁷¹*Ibidem*, 145-146.

Verdad limpia, sin roces.
Nadie hollará su frente
con un turbio rocío de insólitas palabras,
nadie herirá su pecho
ni podrá torpemente mancharle el corazón.

Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible.
¡Qué grávida dulzura aquieta mi regazo!»⁹⁷²

En el siguiente poema, Angelina Gatell trenza al arrullo de la lírica femenina tradicional una nana de pena y de esperanza llamada «Nana para dormir a mis hijos». Lo popular, el ritmo del octosílabo, nos devuelve a esa poesía sin autoría que reivindica, entre otras, Isabel Escudero. Poesía que nace del fondo común y que en lo común tiene a las mujeres como protagonistas y creadoras de lengua y canciones, como en esta preciosa nana:

«Dos haces de trigo verde
en mis brazos se han dormido.
En un corro de amapolas
juegan, alegres, dos lirios.

Dormid, soñad, hijos míos.

Por las esquinas del mundo
la tristeza se ha escondido;
por las esquinas de España
rondan oscuros designios.

Dormid, soñad, hijos míos.

Por mis ojos sin descanso
cruzan barcos sin destino;
el destierro de mi boca
se ha poblado de jacintos.

Dormid, soñad, hijos míos.

Sobre esta tierra se aprietan
las penas como racimos.
Para vosotros la pena

En un viento sin sentido.

⁹⁷²Ángela Figuera Aymerich, *Poesía completa*, *Op.cit.*, 154.

Dormir, soñad hijos míos.

Puños quedan en la sombra;
Espadas pulen su brillo.
Para vosotros la sangre
inaugura cauces limpios.

Dormid, soñad, hijos míos...»⁹⁷³

Poemas como «Mantillas» o «Crianza» de Juana Castro recrean con palabra de belleza el tiempo de la cría y la dependencia. En el poema «La cuna», Juana Castro nos hace asomarnos a una experiencia femenina de la maternidad inquietante que se atreve a nombrar y con la que nos señala la herida y el no placer de las mujeres, como ha hecho antes Ángela F. Aymerich. La diferencia, pues la hay, entre estas dos poetas y entre todas las que recojo, cae como siempre del lado de la lengua pero la herida es la misma. Pero ¿Qué herida es esa que Juana Castro también simboliza? Herida es sólo un modo de llamar aquí a la violencia de tantos hombres y a la que todas las mujeres y niñas estamos expuestas todavía.

La situación de violencia y violación que recrea el poema de Juana Castro es inaudita. No he encontrado un poema parecido en toda mi años de estudio en España. Sí, en cambio en Latinoamérica donde algunas poetas simbolizan con crudeza las violaciones y abusos sexuales.

Si Ángela F. Aymerich ha simbolizado como nadie las consecuencias del amor sin placer, de los frutos nacidos sin placer y preparados por eso para la guerra anticipándose así a los análisis de libros fundamentales del feminismo español como *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente* (1995) de Casilda Rodrigáñez y Ana Cachafeiro⁹⁷⁴, el poema de Juana Castro nos transporta a una situación bien incómoda y lo hace horadando en ello a distintos niveles: a nivel literal, textual y corporal.

La experiencia femenina del siguiente poema nos hace navegar a lo profundo, nos coloca en el cuerpo de la madre y nos hace pensar junto a ella: ¿qué estará pensando ahora la criatura que lleva en su vientre? Todo el poema resulta desolador. Y bruto. Como brutal es la ley del padre. Nos lo recuerda María Zambrano en *La tumba de Antígona*, en un momento crucial en el que la sombra de la madre baja a verla, al igual que el resto de personajes de la obra. La madre

⁹⁷³ Angelina Gatell, *De esa oscura palabra*, Madrid, El bardo, 1963, 12.

⁹⁷⁴ Véase sobre esta cuestión: Casilda Rodrigáñez y Ana Cachafeiro, *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente* (1995), Murcia, Crimentales, 2005.

es una sombra a la que Antígona dice:

«Ay, eres tú, Madre, vuelves. Vuelves aquí también. No has encontrado reposo. Olvida. Si pudieras volver a ser niña, doncella, y no te cases. No, a eso no vuelvas, no a tener hijos.»⁹⁷⁵

La voz del poema de Castro es, como ya he señalado, la de una mujer encinta. De nuevo la experiencia femenina del embarazo. «Biografía e historia»⁹⁷⁶ que se ponen en el uso de una primera persona que nos cuenta de su estado, y nos habla del padre de la criatura. El retrato del patriarca que desea que nazca varón, ya pone los pelos de punta. Para bien y para mal, la diferente experiencia de la lengua de poetas como Aymerich y Castro nos regalan experiencias de lectura dispares y tan ricas como esta. El poema «La cuna» dice así:

«Estoy encinta, y vivo. Me preñó
igual que a las ovejas.
Ahora hace la cama
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?»⁹⁷⁷

Por último, el poema «Amor» de María Victoria Atencia. Experiencia de la maternidad que se actualiza con cada escritura y cada nuevo inicio. Aquí, el retrato de una madre asomada a

⁹⁷⁵María Zambrano, *La tumba de Antígona*, *Op.cit.*, 197.

⁹⁷⁶El entrecomillado es nuestro. He hablado de esta intersección en la experiencia femenina en apartados anteriores.

⁹⁷⁷Juana Castro, *Vulva dorada y lotos*, *Op.cit.*, 34.

la cuna y absorta ante lo creado. A su vez, como es común en la experiencia de escritura de esta poeta, la experiencia del tiempo atraviesa también esta circunstancia trayendo consigo la conciencia de la carne y la separación de esa creación propia, que acabará siendo vida también singular. El poema acaba:

«Quien a mí estuvo unido
como carne en mi carne,
un poco más se aparta
cada instante que vive;
pero esa es mi tristeza
y mi alegría a un tiempo,
porque se cierra el círculo
y él camina al amor.»⁹⁷⁸

Así, de nuevo el «círculo virtuoso»⁹⁷⁹ se cierra y nos señala el pasaje. El amor es el signo y la librea que enseñan las madres. Pero ser madre conlleva pasajes insospechados, experiencias amorosas, pero también experiencias no siempre amables ni placenteras. Lo enseña, entre otras, María Gerturdis de Hore y Ley (1742-1801) simbolizando la experiencia femenina del dolor ante la pérdida de un hijo y lo hace, como ha señalado María Victoria Prieto Grandal con «palabras sinceras, nada retóricas». Esta poeta que dedica varias endechas a recrear dicha pérdida simboliza al hijo que como un pajarillo tiene que marcharse y en esta otra –endecha o romance de siete sílabas– recrea el momento de la despedida del cuerpo al que ella ha dado la vida. Son palabras que tocan donde deben en dos versos perfectos: «Por lo que me has costado/por lo que te he querido» y en un poema que no es el primero ni el último escrito por una madre al hijo o a la hija muerta. El poema se titula «Al poner unas siemprevivas, después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas.»

«Estas hermosas flores
que adorno fueron mío,
y hoy con trémula mano
entretejo y matizo
esas tus yertas sienas,
conforme las dedico;
último don funesto
del maternal cariño.

⁹⁷⁸María Victoria Atencia, *Ex Libris*, *Op.cit.*, 33

⁹⁷⁹Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, *Op.cit.*, 34.

(...)

Por lo que me has costado
por lo que te he querido,

(...)

Tomad piadosa gente
yo os entrego mi hijo
ya ni tocar su rostro
a sus labios permito.

(...)»⁹⁸⁰

Otra poeta excelsa que ha simbolizado la experiencia materna del duelo es Elsa López (1943). «El silencio de un océano frío», escribe para simbolizar la pérdida de la hija esta poeta nacida en una isla canaria, que conoce la inmensidad del mar y la resignifica a través del dolor y el luto. Esta poeta que ha sabido recrear también el vacío del amor en todas sus facetas, trae la experiencia femenina del duelo por la hija y el hijo muerto en un libro titulado *Inevitable océano* (1982) en el que encontramos distintos poemas sobre la experiencia dolorosa de la muerte de las criaturas junto al dolor y la angustia que su ausencia conllevan en la mujer que ha sido madre:

«Me despierto sin besos
y la cuna se mece sin mimbres en la alcoba.
¡Qué tristeza de sal en la garganta!
Nadie habló de la vuelta,
de azul y blanco mecidos el dolor.
De noche,
por las horas del miedo,
yo pintaba a escondidas la cuna del deseo
y le inventaba nanas de miel y pesadumbre.

(...)»⁹⁸¹

O en este otro:

«¡Dulce niña sin nombre apenas,
casi nada acunada a mi pechos!
¡Ay la muerte qué oscura sobre su piel de azúcar!

⁹⁸⁰ María Victoria Prieto Grandal, *La voz escrita de las poetas*, *Op.cit.*, 110-111.

⁹⁸¹ Elsa López, *A mar abierto*, *Op.cit.*, 72.

Mi niña, tan diminuta y grave
en esa dulce noche de nanas funerarias.
¡Ay mi niña dormida
entre la tibias venas de la sangre!»⁹⁸²

Maternidad en duelo son «las horas de insomnio», «los pasos de luto por la alcoba». Lo escribe una poeta que como hija ha escrito a su madre y a su linaje femenino –excelsos son sus poemas a la abuela– y que ahora como madre «a través del silencio de un océano frío»⁹⁸³ recrea esta experiencia femenina en la que la mujer se convierte en «pasto de las sombras».

⁹⁸²Elsa López, *A mar abierto*, *Op.cit.*, 73-74

⁹⁸³*Ibíd.*, 75-76.

CAPÍTULO CUARTO

4 A MAR ADENTRO. PARA UNA BATIMETRÍA PERSONAL DE MI HISTORIA COMO LECTORA.

Recojo a continuación un recorrido por 13 libros de poesía escritos por mujeres nacidas en el siglo XX. El primero fue publicado en la linde del meridiano del pasado siglo –1947–; el resto, a partir de esa fecha y algunos han sido publicados ya en el siglo XXI, como últimos poemarios de poetisas a las que he seguido y sigo desde hace muchos años. Se trata de poetisas con una trayectoria más o menos reconocida y que a este trabajo interesan.

Cada libro sigue a un nombre y a cada nombre –en algunos casos– la inmensidad de una obra poética; en otros, la proyección de que así será. ¿Canon? –me bromeaba una amiga hace meses– No, respondí. Sentido y sensibilidad. Lo hice entonces y lo hago ahora asumiendo el coste y el riesgo de las palabras. Y aunque desde luego los libros señalados responden a una inclinación íntima y personal, quiero decir, política –a una batimetría propia, una entre muchas otras–, son libros que en mi experiencia de lectura traen como librea lo universal mediador de la poesía femenina.

«Sentido» porque traen al mundo significados que desbordan los significantes establecidos, las ideas consabidas, la potencia del deseo femenino de hacer y ordenar un mundo desordenado. Son libros que se mueven hacia una posible mediación en los conflictos históricos

«Sensibilidad» porque quienes escriben no renuncian al ser ni a su historia, es decir, no renuncian a la asimetría de los sexos y a la diferencia femenina como un significante abierto, pero dispuesto. Lugar desde el cual tocar el mundo, no sólo interpretarlo, posibilidad de traer la experiencia femenina del mundo en vez de borrarla.

De la experiencia personal, se ha dicho a menudo que habla la poesía sin que eso sea del todo cierto, pero no voy a detenerme en eso. En cambio, de la experiencia femenina personal, quiero aclararlo, no habla toda la poesía escrita por mujeres. No porque haya poetisas que nunca jamás han escrito del parto o la crianza –lo femenino como universal mediador no es eso– sino porque no todas las poetisas traen en su escritura la experiencia y el sentido libre de la diferencia femenina. Diferencia que cuando se vive libremente se nota en la escritura, en la decibilidad de las palabras que tocan, en la puesta en juego de una escritura de la experiencia que mueve la

existencia femenina y no la oculta. Parece una paradoja y lo es.

Son libros que traen un pensar de las entrañas, pensar de lo cotidiano, un pensar y escribir desde y en el cuerpo.

- Mujer sin edén* (1947), de Carmen Conde.
- Poemas del suburbio* (1954), de Gloria Fuertes.
- Belleza cruel* (1958), de Ángela Figuera Aymerich.
- Poemas de Cherry Lane* (1968), de Julia Uceda.
- Marta & María* (1976), de M^a Victoria Atencia.
- Kampa* (1986), de Clara Janés.
- Del amor imperfecto* (1987), de Elsa López.
- Arte de Cetrería* (1989), de Juana Castro.
- Diario de una enfermera* (1996), de Isla Correyero.
- No duerme el animal* (1987-2003), de Ada Salas.
- La nieve en los manzanos* (2000), de Julia Otxoa.
- Contradicciones, pájaros* (2001), de Ángeles Mora.
- Discordia de los dóciles* (2011), de Rosana Acquaroni.
- Atavío y puñal* (2012), de M^a Ángeles Pérez López.

Alguien dirá con razón faltan libros y nombres. ¡Desde luego! Faltan los libros de otras pioneras de las primeras décadas del siglo y algún que otro libro-joya que escribieron ya siendo octogenarias, como *Del vacío y sus dones* (1993), de Ernestina de Champourcín. Faltan los libros de esa poeta boreal que es María Beneyto, algunos de Aurora de Albornoz o María Elvira Lacaci. Un libro de Ana María Moix u otro de Elena Andrés, de Julia Castillo, Esperanza López Parada o el *Hotel para erizos* (2010) de Guadalupe Grandes.

Otras cartas y mapas son posibles, señalo sólo algunas de las batimetrías que he

alcanzado y probado: Leer desde *Al este de la ciudad* (1963) de María Elvira Lacaci junto a *Composición entre la luz y la sombra* de Julia Otxoa (1978); leer *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980) de Blanca Andreu junto al *Pensando que el camino iba derecho* de Ángeles Mora (1982). Leer *Por mí no se untarán los quicios ni arderán las teas* (1986) de Concha García junto a *Punto umbrío* (1995) de Ana Rosetti.

Leer *Cráter* (1984) de Isla Correyero junto al *Hainuwele* (1990) de Chantal Maillard o *La herida en la lengua* (2015). Leer *El don de Lilith* de Andrea Luca (1990) junto a esa joya que es *El jardín navegable* (1990) de Rosana Acquaroni: Leer *ella, los pájaros* (1994) de Olvido García Valdés junto a *Los caminos perdidos* (1962) o *Palabras para un año nuevo* (1977) de Pino Betancor. Leer el *Hiperiónida* (1982) de Aurora Luque junto al *Sibila* (1993) de María Rosal. El *Poesía* (1996), de Lucía Sánchez Saornil junto al *Oratorio de San Bernardino* (1950) de Alfonsa de la Torre. Leer *Ítaca* (1972) de Paca Aguirre junto a *Resurrección de la memoria* (1978) de Paloma Palao. Leer *La tierra prometida* (2009) de Chantal Maillard junto a *Escalera de luna* (1945) de Elena Martín Vivaldi. La lista de títulos es interminable y conformaría en sí misma un larguísimo y bello poema. Faltan, qué duda cabe, los nombres y libros de muchas otras poetisas nacidas a finales de los setenta y ochenta. Los libros que traigo ahora son los que son. Libros escritos desde una experiencia femenina de libertad que hace simbólico y trae sentido a la vida, al menos, a la mía, libros que sirven por igual a mujeres y hombres. A veces, con la libertad viene la angustia y el desorden, el dolor, la derrota, la pobreza y miseria. La escritura femenina no evita el conflicto, no lo esconde, no lo tapa. No lo hace cuando habla de la historia, tampoco cuando habla del amor.

La historia está compuesta de historias que unas veces se crean, otras se repiten y otras se reinventan, de libros que relatan y nos relatan. Por eso leemos y seguimos leyendo las mujeres y los hombres de ahora. Pero, la tentación del neutro, el convencionalismo, la vacuidad de la lengua no hacen orden simbólico, entendido este como posibilidad de que el tener sentido coincida con el ser verdad. Por eso, estos libros ahora y no otros.

Entonces, la historia está hecha de libros como estos, que traen el nudo en la garganta y la receta para desatarlo. Libros que buscan ordenar con las palabras la experiencia del mundo para poder trascenderla y ampliar los confines de lo real.

Durante años, mientras buscaba en la poesía del siglo XX he aprendido que no hay un

único camino ni deriva, que tampoco hay una forma única de decir y cantar. A veces la libertad femenina se expresa desde una experiencia de la lengua directa, cotidiana, prosaica, incluso, pero certera. Porque hablar como se habla a diario, como se escribe en el periódico, es y no es poesía. No voy a entrar en esta vieja disquisición, pero sí quiero señalar cuán complejo resulta escribir desde ahí, entrar ahí y no sólo tirar bengalas. Traigo algunos libros que desde esa experiencia de la lengua directa e inmediata, casi convencional, nos tocan. Ponen en órbita lo femenino como universal mediador, como experiencia que vuelve más porosas las antinomias del pensar, acortando las separaciones en el sentido que he expresado al principio de este trabajo y que constituye la hipótesis de la que he partido para realizarlo.

La libertad femenina se expresa a veces desde ahí, pero también desde lo audaz que hace simbólico, desde una experiencia de la lengua difícil por reveladora. A veces, las poetas combinan varias experiencias de lengua y pensamiento. Señalo por último que la experiencia femenina de la libertad puede ser más o menos fácil de ver, pero desde luego es siempre una aventura por vivir e interpretar. De ahí su potencia, su revuelta y la gracia de su gesto. Hasta aquí, mis labores.

4.1 *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde.

El día de la votación para su ingreso en la Real Academia, Carmen Conde anotaba en su diario: «Los académicos entre Rosa Chacel y yo. Exilio voluntario, y cuarenta años de aguante con dignidad y valor y obra».⁹⁸⁴

Lo escribe una poeta visionaria, precursora del revisionismo con un libro inaudito, inagotable que es *Mujer sin Edén*. Aparecido en 1947, el año en que nació mi madre, sin él no puede entenderse la práctica de la revisión mítica llevada a cabo luego por otras poetas o por sus coetáneas. No por casualidad, sus versos no faltan en los libros de casi todas ellas, desde María Beneyto a Angelina Gatell o Aurora de Albornoz. Que haya influido o no, más tarde, en las revisiones del Génesis llevadas a cabo por Juana Castro o Andrea Luca es controvertible, pero no es eso lo que interesa. Se trata, como he dicho, de una obra de referencia, de un verdadero hito precursor del deseo femenino de contar la historia.

Alguien preguntará, pero: ¿Por qué contar el origen? ¿Por qué volver al Antiguo Testamento? Porque contar el origen es contar nuestra historia, tejida por miles de mitos, cuentos y leyendas. La Biblia no pertenece en exclusiva a los discursos religiosos, es también un bien común.

¿Cómo entender nuestro mundo sin estos relatos?

Por eso Carmen Conde, regresa al origen y lo redime. Cinco cantos ordenan el discurso de una Eva que nos cuenta en *Mujer sin Edén*, la expulsión del Paraíso: «corríamos temerosos, no entendíamos»⁹⁸⁵, escribe en el poema «Arrojada al jardín con el hombre». El libro recoge con crudeza el diálogo de una mujer con dios, a veces «bestia» castigadora a la que la poeta cuestiona la perfección del plan divino. Eva inculpa a Dios de lo ocurrido y de su aborrecimiento de la mujer. En el poema «La mujer no comprende» leemos: «Mi sonrisa y mi llanto, el gritar, la blasfemia,/ este negruzco hilo de poesía inútil...»⁹⁸⁶ poesía, para decirle a Dios que se equivoca, que perdone, que sea justo, que sea bueno. Eva queda liberada de la responsabilidad del exilio, del pecado original y el sufrimiento de la estirpe humana. Lo enseña en el poema «Meditando la

⁹⁸⁴Jorge Urrutia, «Para la historia de *Mujer sin Edén* y Sea la luz. Correspondencia de Carmen Conde a Leopoldo Luis en Carmen Conde», *Voluntad creadora*, *Op.cit.*, 147-159.

⁹⁸⁵Carmen Conde, *Mujer sin Edén* en *Obra poética*, *Op.cit.*, 374.

⁹⁸⁶*Ibidem*, 474.

mujer, ahora» ya casi al final del libro. Todo el poemario es una revisión del Génesis desde un lugar de libertad que conmueve, como sucede con algunos libros cercanos a este, por su crudeza y belleza, por su desolación y su esperanza.

Cuando además enmarcamos este libro en aquellos años de posguerra, sujetos a censura por parte del régimen político dictatorial y la jerarquía católica, resulta sobrecogedora e impresionante la escritura de esta poeta universal y la fiereza de su gesto.

4.2 *Poemas del suburbio* (1954) de Gloria Fuertes.

Busco imágenes de Madrid en 1954, el año en que se publicó *Poemas del suburbio* de Gloria Fuertes. Las encuentro⁹⁸⁷. Madrid en blanco y negro, su capital, la Villa de Madrid, duplica su superficie en menos de diez años y crece el número de habitantes con la anexión de trece pueblos limítrofes. La ciudad se lo traga todo mientras aguarda la mejora de los servicios de sanidad y transportes. Mientras la gente mendiga y pasa hambre, la ciudad se lo traga todo, pienso, mientras miro las fotografías y leo *Poemas del suburbio*⁹⁸⁸ de Gloria Fuertes.

Ella nace y vive en el centro de Madrid. en la calle de la Espada, del castizo Lavapiés. Su madre era costurera y su padre portero. En 1954, tiene 38 años, ya se ha enamorado varias veces y escribe este libro estremecedor desde una experiencia de la lengua tan singular y suya, tan difícil de imitar como difícil resulta contar lo que sucede, acertar como ella hace y transformarlo por gracia de su esperanza y su hacer simbólico.

Su mirada sobre el mundo, sobre lo que acontece en los patios de vecinas, el cansancio y la desolación de los obreros y las oficinistas, la tristeza del sereno y los perros sin ama, de los pájaros sin árboles y viceversa, de las calles sin farola o con farolas rotas. Todo lo que acontece, lo trae este libro cuya escritura, vehículo o vestido, nos coloca a ratos el nudo en la garganta, para luego aflojarlo y hacernos sonreír. Escribe en el poema «Mi vecino»:

«El albañil llegó de su jornada
con su jornal enclenque y con sus puntos.
Bajaron a la tienda a por harina,
hicieron unas gachas con tocino,
pusieronlo a enfriar en la ventana,
la cazuela se cayó al patio.

El obrero tosió:

–Como Gloria se entere,
esta noche cenamos Poesía».

Para Luz María Jiménez Faro se trata de una de las voces más características del

⁹⁸⁷ Agradezco la amabilidad de las encargadas del Museo ABC que me facilitaron el acceso a sus fondos fotográficos. El museo ABC se encuentra en la Calle Amanuel, 29, Madrid.

⁹⁸⁸ Gloria Fuertes, *Poemas del suburbio y Todo asusta*, Ed. de Paloma Porpetta, Madrid, Torremozas, 2004.

panorama poético, con una forma de hacer poesía diferente y difícilmente repetible. Ya encontramos en este libro a una Gloria Fuertes que escribe poesía y quiere ser poema a un mismo tiempo. Ella está en lo que mira, porque lo que toca con las palabras, nos lo devuelve. A su primer poemario *Isla ignorada*, escrito en 1950, siguió este libro que fue publicado en Venezuela debido a los problemas con la censura.

Su poesía es «social, mística, graciosa»⁹⁸⁹. Ella es poeta pacífica y pacifista, «chula sentimental», como escribe en la letra de un chotis, independiente de modas y estilos, señorío en afirmar y ordenar con vehemencia y humor, que no ironía. Con el tiempo me resulta cada vez más triste por desordenado que el empeño que más mujeres que hombres han puesto en crear y escribir para la infancia sea interpretado desde las medidas del sistema social como algo que desprestigia a una creadora, como algo que no interesa, en vez de ser considerado una creación de magnitud que hace simbólico y civilización, que trae lo femenino como universal mediador, mostrando el sinsentido del mundo en el que vivimos: «...Un niño con un libro de poesía en las manos nunca tendrá de mayor un arma entre ellas...», contesta Gloria Fuertes en una entrevista.

En el poema «Desperté», leemos: «Ya no soy la mujer de tu vida, ya lo soy de la mía», escribe, sonreímos, agradecemos. O en este otro poema nacido también en los suburbios donde se simboliza la búsqueda y reflexión sobre la existencia femenina, las contradicciones, la soledad:

«Me siento sola y una, como una sola luna
–por ser igual a todas las mujeres y no parecerme a ninguna--
me siento sola y una en mi vacía cuna.»

Madrid debería llamarlo todo «Gloria Fuertes», porque no ha habido otra poeta como ella –ni que como ella– haya cantado Madrid de un modo, tan duro, tan cierto, tan libre, tan bello. *Poemas del suburbio* alumbra con su escritura el deseo femenino de libertad, justicia, paz y esperanza. No se puede no leer a Gloria Fuertes,: mejora la salud, dan ganas de escribir, de leer, de ordenar el mundo.

⁹⁸⁹Son palabras de la poeta acerca de su poesía.

4.3 *Belleza cruel* (1958) de Ángela Figuera Aymerich.

Mirada que revoluciona lo que mira, lo que nombra. La escritura de Ángela Figuera Aymerich es hoy una de las obras poéticas femeninas más importantes del pasado siglo XX. Alguien dirá: ¿por qué *Belleza cruel* en vez de *El grito inútil* (1952) o *Toco la tierra* (1962)? Cualquier otro poemario de esta poeta universal, radical, original, serviría para ilustrar esto que digo: mirada que revoluciona y ordena, inteligencia y sentido, búsqueda de la experiencia femenina y la palabra.

Belleza cruel se mueve entre la custodia de la verdad de la palabra que alcanza a ser verdad; se mueve, en una radical historicidad, de entonces y de ahora, tan vigente como el periódico de esta mañana con fecha 8 de junio de 2017. «Belleza cruel», qué acierto envidiable vincular estas palabras que se hacen grandes con la lectura de este libro único, cruel y bello. Organizado en tres partes contundentes, sopesadas, bien pensadas, este poemario se va desplegando para traer la experiencia femenina libre de la España de la posguerra.

«Dadme un espeso corazón de barro»⁹⁹⁰ escribe en el primer verso del poema homónimo al poemario. Toda la primera parte «En torno a la rosa» trae una reflexión tensa, un diálogo con la práctica poética y la escritura. El cuestionamiento personal del «desde dónde» y el «cómo» escribir, «para qué», trayendo consigo el peso de las confrontaciones teóricas en torno a la poesía pura y yendo más allá de dichas confrontaciones. Lo hace en el poema «Niño con rosas», en el poema «Miedo» en el que habla con dios a cuenta de sus ángeles. Sabe Ángela Figuera Aymerich escribir y guardar la rosa, y mostrarla.

En «Caso acusativo», nos enfrentamos a la lectura de poemas magistrales como «Libertad» o «Si no has muerto un instante» dedicado al poeta turco Nazim Hikmet (1901-1963) o los poemas «Guerra y «Balance» con los que simboliza los desastres de la guerra; el reconocimiento de que son las madres las creadoras de los cuerpos preciosos, bien hechos, que se transforman al llegar a esta tierra en Caín y Abel: «Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano/ Caín y Abel parí. Parí la guerra.»

De nuevo el origen, la búsqueda, el deseo femenino de redimir, comprender, liberar lo

⁹⁹⁰ Ángela Figuera Aymerich, *Belleza cruel* en *Obras completas*, *Op.cit.*, 217.

realidad de todo lo que sucede en este libro: el sufrimiento ante un mundo desmembrado.

En «La justicia de los ángeles» nos acerca a la niña Alejandra, lavandera; a la Madre de familia; al «señor tan importante/ que se murió con cuatro médicos»⁹⁹¹ o la durísima historia del niño que «Tenía doce años. Era un golfo», escribe en un poema estremecedor para narrar la vida de un menor nacido en familia pobre, padre borracho y madre «flaca» que ha parido «lo menos siete veces en diez años.» Yo, nacida junto a una frontera ahora vallada, veo en mi ciudad a estos niños cada día y me estremezco, siempre me ocurre igual leyendo los periódicos y leyendo *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich.

Su palabra femenina toca y da sentido, palabra que no se evapora con el tiempo, que custodia lo femenino, su experiencia libre, como un universal mediador directo, contumaz, capaz de unirlo todo: la belleza y crueldad en una escritura fuera de lo común, capaz de hacer la alquimia y de su propia escritura una mediación, todavía, hoy, tan necesaria, tan útil e imprescindible.

⁹⁹¹Ibídem, 239.

4.4 *Poemas de Cherry Lane* (1968) de Julia Uceda⁹⁹².

Escrito en 1966, *Poemas de Cherry Lane* es el quinto poemario de una poeta viva todavía y singular. Un poemario que trae una experiencia femenina original, otra muestra de la disparidad del deseo de escritura femenina, junto con un pensar lo universal mediador. Julia Uceda es poeta y buscadora de la introspección permanente, en su escritura lo poético se convierte en una vía —en un modo de conocimiento o si se prefiere, en una marca del pensar. Es ahí, donde este libro interesa por lo que late en él de desconcierto, de anhelo y desamparo. Experiencias que, aunque latentes en su obras posteriores, alcanzan en este poemario su punto álgido y cierta novedad por la mirada femenina del universo norteamericano que rodeaba a la poeta y viene con este libro.

Poemas de Cherry Lane fue escrito por Julia Uceda recién llegada a los Estados Unidos donde residió 7 años y en este caso, se trata de un libro que ha logrado con el tiempo una importante recepción crítica desde la que se ha señalado su pluralismo temático⁹⁹³ y el desconcierto ante la voz personal de esta poeta que va trenzando poemas «metafísicos u oníricos», a través de la exploración de la experiencia del tiempo y la muerte.: «El silencio es como una eternidad sin fondo,/ sin principio: una espalda/ a la vida, a los hombres.», escribe, pero *Poemas de Cherry Lane* es también un viaje personal a través del amor. En el poema, «La última cena (Mujer de paja)» leemos:

«Recordar
No es volver a vivir.
No lo es en este caso: no se puede
ya volver a vivir sin otro cuerpo
—¿cuál?, sigo preguntando—
que fue vendido, que no está y no vuelve
porque no quedan ángeles de fuego
y no hace falta vigilar la tumba.»

Su escritura es también mirada hacia dentro, desde dentro, con la que nos señala distintos desplazamientos —¿de identidad?, podría ser, para entendernos en el lenguaje de la

⁹⁹² Julia Uceda, *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ediciones Ágora, 1968. Para una reedición reciente, véase: Julia Uceda, *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Tigres de Papel-Genialogías, 2017.

⁹⁹³ Sobre la adscripción «pluritemática» de este libro, véase: Miguel Ángel García-Posada, «Una aventura del conocimiento» en Julia Uceda, *Zona desconocida*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, 291.

crítica-, aunque pienso que más que de identidad, lo que este libro trae son significaciones de la experiencia femenina del amor y la lejanía: «tan lejanos como/ las aceras, las casas, los andenes, / las líneas férreas,/ los árboles sin ramas / para abrazarse.» También, la experiencia y experimentación de las posibilidades que la lengua permite y que ella viste a través de la poesía, como en el poema titulado «La fiesta»:

«¿Otra cerveza, Charles...?
El pollo se ha enfriado. Mi cabeza
está triste y alegre al mismo tiempo.
Demasiada cerveza... Demasiado
soñar... Amigo, esta alegría
no durará: el último momento,
el teléfono, el aire, un distraído
paseante que cruce, con su mano
la cerrará. Y yo por los andenes,
con un libro, tendré sueño
y cansancio de entrar en las ciudades.
Cuando las sombras caen
son tan grandes, tan frías.»

Ha dicho Julia Uceda:

«Sucede que un poema puede convertirse en un boceto que, releído después de algún tiempo, vuelve a dejar oír su voz para revelar lo que el poeta olvidó o no supo ver en un determinado momento ya que la poesía, que procede de extraños lugares, es un acto de la memoria que no siempre permite el acceso a sus rincones perdidos».

Es ahí donde *Poemas de Cherry Lane* alcanza su lugar propio. «Poesía que procede de extraños lugares», actos de la memoria que cuando logran abrirnos un pasaje a esos «rincones perdidos», enseñan lo universal mediador que la poesía femenina pone en juego. Mediar, lanzar puentes de palabras con el mundo, experiencias que den otro sentido a lo real.

4.5 *Marta y María (1976) de María Victoria Atencia*

*Traer al mundo el mundo*⁹⁹⁴ eso hacen *Marta & María*, dos mujeres como una en la experiencia de esta poeta de la libertad femenina y el sentido. Porque, acaso, los manuales de feminismo también engañan y las casas –la casa natal, materna, casa que cada mujer construye– es también el reino de la dicha.

Publicado en el año 1976 y en una edición no venal, dicen que María Victoria Atencia llevaba quince años sin escribir. Hasta el año 1961 había publicado dos libros en ediciones limitadas hasta la aparición de *Marta & María*. Dicen, se dice, que la crianza, la experiencia de la muerte –primero del padre y luego de la madre– junto a la muerte de su mejor amiga Blanca, que la obtención del título de pilota civil de aviación, la mantuvieron alejada de la poesía, pero yo no lo creo.

Marta & María trae consigo el misterio mejor guardado del amor y el desamor, el tránsito de una existencia femenina que al final encuentra el pasaje, allí donde la existencia femenina estaba condenada al delirio. Le pasa a algunas obras magistrales, esta lo es, a algunas autoras y poetas que sin renunciar a la herida, van más allá. La mujer que escribe este poemario nos señala la angustia: «pido pan y me encuentro piedras para mi boca», mientras todo sucede en las noches de insomnio debajo de las camas. De la cocina al jardín, de la ventana a la mesa donde se sirve «el té como todos los días». Desolación del amor y vértigo de la existencia:

«Qué hacer si de repente descubres que te habita
abarcándote toda alguien que te es extraño
y confunde tu lengua con un verbo distinto.»⁹⁹⁵

Marta & María. Estamos ante un libro inagotable, atemporal. Poemas como «Testimonio» dan cuenta de una experiencia difícil: «Sentirme a medio hacer, envuelta en este tráfigo/ y no acabado oficio». ¿Cuál?, pregunto. Se trata del oficio de escribir o acaso del oficio de ser mujer «donde se apoyan», escritura y experiencia personal femenina que sólo al final del libro descansa: «echada sola sobre la arena húmeda (...) después de tanta sangre entregada a la

⁹⁹⁴Juego con el título del libro de la comunidad filosófica Diótima.

⁹⁹⁵M.^a Victoria Atencia, *Marta & María*, Madrid, Tigres de papel-Genialogías, 2016.

casa, después de tantas horas».

Entremedias todo el libro se mueve atravesado por un tiempo de adviento y de espera, por la desolación y la conciencia del vivir. Toda la paradoja vital y femenina analizada, revisada e interpretada por el feminismo, viene con este libro, paradoja de la que la poeta se escapa y nos libera proclamando en su canto la anunciación y posibilidad de un nuevo pasaje o nuevo inicio: «Esto quiere la vida: más vida poseída,/ vivida, incorporada.» Se trata de «aprender a morir», de vivir con la certeza de la muerte. También de atravesar cada imprevisto, las pruebas y las dudas con las que la vida nos carea, como en el inquietante poema «Con la mesa dispuesta»:

«Donde comemos seis, bien puede comer siete,
y el pan compartiremos y la sal de las horas
sobre nuestras cabezas.»

Poemas como «La maleta» o «San Juan» nos obligan a seguirla detrás de los quehaceres y desvelos de una mujer atenta a lo que sucede dentro y fuera de ella:

«La vida me recorre, hoy, ayer y mañana,
con rapidez sin tregua y no suspenso giro.
El tiempo, el tiempo siempre; el tiempo, el tiempo, el tiempo:
saltaré mientras dure la comba de las horas.»

Vuelvo a este libro como quien vuelve al mar. No lo he abandonado desde hace más de veinte años, cuando aprendí de memoria sus poemas forzada por el ritmo de una experiencia de la lengua única y singular que desde entonces me acompaña. Difícil no escucharla, no seguirla: «Qué importa que mi hermana o los demás/ murmuren,/ si en mi defensa sales/ y tan sólo amor cuenta.»

4.6 *Kampa* (1986) de Clara Janés.

«Debe hacer frío en Praga»⁹⁹⁶ leemos al inicio de *Kampa* y escribe Clara Janés en un poemario original, desconcertante, envidiable, me decía hace meses Ana Rosetti, al hablar de esta poeta en cuya escritura encontramos el acierto de la coincidencia de escepticismo y mística, amor y resurrección, ciencia y naturaleza.

La escritura de Clara Janés es siempre una invitación a la búsqueda, a los caminos del corazón, a las relaciones entre los sexos bajo de sentidos de unidad, a una «resacralización del universo», como señala Jaime Siles, en la que el universo es un todo viviente que hay que atender y escuchar. Escritura, que en mi experiencia de lectura, va y viene entre la trascendencia y la inmanencia.

Clara Janés leyó *Noche con Hamlet* de Vladimír Holan y aprendió checo durante dos años para poder hablar con este poeta: «Dormía/ y él penetró en mi sueño/ y me robó el sueño que soñaba./ Y como dueño se asentó en mí/ y con tal fuerza me amó/ que desperté a medianoche/ como si fuera mediodía». *Kampa* es un libro de amor, de nuevo el amor como vehículo, medio de transporte, vía, experiencia que las mujeres viven, encarnan y simbolizan de modos diferentes y dispares ente ellas, pero trayendo, al fin, a los llamados grandes temas la universalidad de la experiencia humana, que sólo puede serlo cuando se expresa en femenino y masculino:

«Me dejaré morir en tu silencio,
que de noche me diste de comer
los frutos del cerezo
en tu alcoba de sombras
sangrantes de perfume
y nada más deseo.»⁹⁹⁷

La escritura de Clara Janés trae consigo la relación entre la palabra y el ritmo, la pulsión del cuerpo y el misterio ante una experiencia corporal que la física actual desmiente. Mucho

⁹⁹⁶Clara Janés, *Kampa*, Madrid, Hiperión, 1986, 7.

⁹⁹⁷Ibidem, 17.

antes de escribir este poemario había empezado a sentir la poesía a través del ritmo de los pasos, del andar por la calle, a tomar conciencia del ritmo como medida del tiempo y del tiempo como existencia y existencia fuera de este. Parece una paradoja pero toda su poesía ahonda en la respuesta y la búsqueda de estas cuestiones.

El ritmo ya está en *Kampa*, un libro en el que alterna con atrevimiento el canto de la palabra «amar» derivada, multiplicada muchas veces y con la que la poeta busca expresar su propio biorritmo, siguiendo a María Zambrano cuando nos recuerda que el corazón está siempre a punto de romper a hablar y el corazón es el ritmo, el latido. Luego, viene la música: «Me dejaré vivir en tu silencio», leemos en un libro que desconcierta todavía a quien se asoma a él.

De nuevo, ¿por qué *Kampa* y no el *Libro de alienaciones* (1980) o *Vivir* (1983), donde se inicia el canto de los objetos, piedras, animales, que continúa indagando en *Lapidario* (1988)? ¿Por qué no *Rosas de fuego* (1996) en el que predomina la contemplación del universo en su totalidad o *Peregrinaje* (2011), que tanto consuelo me ha dado? Basta escucharla cantar con dulzura las distintas variaciones sobre la palabra «amor» para entenderlo en la segunda parte del libro.

Entender este atrevimiento que, en ella resulta natural, un modo de estar en el mundo y vivir la poesía, de volver a cantarla y a cantar el amor como hace miles de años. El amor es en la escritura de esta poeta posibilidad de «arder, arder, arder» como decía Rumi, de trascender la propia experiencia amorosa que esta poeta, buscadora de la unidad, trasciende sin renunciar por ello a un sentido libre y original de la experiencia femenina:

«a mor

a mor va

mora va

mormor a va

murmura va

a mor

a mor va

mora va»⁹⁹⁸

⁹⁹⁸La edición original se presentaba acompañada de una casete con la segunda parte del libro cantada por la poeta. en la actualidad, hay un vídeo en la red en el que podemos escuchar dicha interpretación y el ritmo que le da su autora.

4.7 *Del amor imperfecto* (1987), Elsa López.

Siempre parece una aventura perdida hablar del amor en poesía. Porque todo está dicho, se dice, pero esta es sólo una verdad bien franqueable entre otras. Cuando Elsa López escribe este libro y lo llama así, *Del amor imperfecto*, ya ha publicado varios poemarios antes donde muestra algunas de las constantes de su vocación creadora.

Escribir la experiencia amorosa, transcribirla, traducirla y desplazarla a los lugares comunes es uno de los movimientos que contiene este libro que no es un poemario que hable del amor, sino que lo trae y nos lo devuelve como un lugar de la memoria.

Como señalé al principio de este trabajo, recuerdo la experiencia de lectura de este libro, su impronta como un tacto que no se ha evaporado en mí después de tantos años. Pasa el tiempo sin que lo hojee mas recuerdo sus versos contenidos, detenidos en un ritmo perfecto. Por eso, y por lo que no escribo, *Del amor imperfecto* es un libro que custodia un mundo y una eternidad que le pertenecen:

«Ya nunca volveremos al viejo paraíso donde nace la lluvia,/ donde huelen a alfalfa cortinas y manteles./ Ya nunca volveremos a medir la distancia/ que queda entre las ramas del drago florecido.»

Experiencia femenina del amor que junto al dolor y la pérdida, nos señala el pasaje de vuelta hacia el amor mismo. Es esta la gracia de la buena poesía amorosa. El libro se despliega en tres partes bien sostenidas y equilibradas: «Ese sabor a almendras», «Había un jardín de algas» y «Del amor imperfecto», en ellas se cruzan los espejismos de la memoria, la experiencia femenina de un erotismo desmedido, porque trae medidas propias, junto a la belleza y el poder de las palabras.

Pienso que cuando una poeta se sabe portadora de este don ya no teme a las modas ni las críticas. Se lanza, como hizo Elsa López, con este libro de amor, de incertidumbre y pérdida, rasgos que ya estaban en poemarios anteriores. Pero *Del amor imperfecto* atraviesa la herida, ese saberse desposeída de todo y aún así impulsada, entregada a la vida.

Todo el libro es a su vez una apuesta dialogante, con el otro, con el hombre, una mediación continua, poemas que se mueven hacia una posible mediación superado el cuestionamiento de los valores patriarcales, señalando la necesidad de que el amor venza a la dialéctica de las relaciones entre los sexos, aceptando la asimetría:

«Cuando tu lengua escarba mi cuerpo lacerado
que fue tan sólo tuyo durante un tiempo espeso,
inmortal y perfecto.
Entonces tú terminas y yo comienzo a amarte.»⁹⁹⁹

La orfandad ante las palabras, la búsqueda a través de la lengua de palabras que sostengan la experiencia femenina forman parte del acierto de esta poeta en este libro en el que el amor es una excusa para indagar en la memoria. Su condición insular, colonial, mueven su escritura desde un anhelo de universalidad que su poesía logra.

«Recuerdo aquellos días cuando tú me besabas
tras las torres caídas del castillo y las olas.
Y recuerdo las noches naufragando tu cuerpo
en aquella penumbra universal del hambre.
Yo entonces era otra.
Pero no he renunciado ni al amor ni a la herida»¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁹Elsa López, *Del amor imperfecto*, Madrid, Visor, 1987, 24.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, 18.

4.8 *Arte de Cetrería* (1989) de Juana Castro

No existe una experiencia amorosa más lograda que la que trae este libro de Juana Castro. ¿Estaría de acuerdo conmigo esta poeta genial? No lo sé. ¿Acaso es *Arte de cetrería* un manual para ese amor, cuyo nombre como escribiera Hadewijch de Ambleres, también es «Infierno»? *Arte de Cetrería*, pese a ser premiado con el «Juan Ramón Jiménez», fue un libro poco atendido por la crítica. Lo fue entonces y ahora –le sucede a muchos poemarios de los buenos–, no por casualidad la poeta y editora Elsa López lo relanzó de nuevo –este, y no otro poemario de Juana Castro– en el año 2004.

La crítica no sólo es sorda a la escritura femenina. Lo es también a la dificultad aparente que puede presentarnos una experiencia de la lengua anclada en la búsqueda de sentido más allá de los significados comunes. *Arte de cetrería* se mueve en un registro alegórico que recrea y se sirve de los tratados medievales para adiestrar halcones –de esto habla también este libro que trae consigo una clave y distintos niveles que se despliegan a quien tenga oídos para oír, ojos para ver. De esto y de cómo nos doblega el amor y de cómo se doblega este en la experiencia femenina habla *Arte de cetrería*. No es este un libro fácil de leer, pero sí de escuchar con lo cual, «lo comido por lo servido»¹⁰⁰¹, su lectura nos seduce y su aventura reside también ahí: no en lo que cuenta sino en cómo lo hace.

El tiempo de este libro es el tiempo de la locura –locura de amor, locura y abatimiento por la pérdida– el tiempo de un viaje iniciático, tránsito interior, al que la poeta nos entrega, nos obliga tras la dicha de un amor que se acaba. «Lloro por lo que no tendremos», escribe Juana Castro sumándose con este libro a la tradición poética –tiempo, amor y palabra–, mas yendo más allá. Todo libro navega con la fuerza de una escritura poética sublime que busca y anhela la libertad: «Con un ala perdida junto al cielo/ y la llave morada de los labios, estaré, /torpe y triste, otra vez aprendiendo./ Mas debe ser así, pues que la libertad/ hermana es gemela de la muerte.»

El tiempo se abre paso en el tiempo, el amor en el amor gracias a la lengua materna que Juana Castro sabe poner en órbita. Tiempo que, como ha escrito la filósofa Luisa Muraro¹⁰⁰², es conciencia de sí y es memoria.

¹⁰⁰¹Refrán. El entrecomillado es nuestro.

¹⁰⁰²Luisa Muraro, *El dios de las mujeres*, *Op.cit.*, 89.

Leemos en el poema «De la captura nocturna de halcones por deslumbramiento»:

«La muerte es una alondra descubierta en la noche.
Ahora sé que, transida, con su brazo
fervoroso de arándanos me acecha.
De mi alcoba, tan lejos maduraba,
tan secreta y tan dulce, certera de mi olvido,
que sólo tras el mar, en otra orilla,
su manto desplegaba de ternura.
Fue preciso el camino. Andar
por otras tierras, absorber
otra luz, otra lengua, sigilosa
y terrible su huella por las piedras.
Con mis ojos la he visto.
Estuvimos tan cerca, que el fulgor
de su música, como nieve bajaba,
ciega al mar, por mi cuerpo.
Fue un instante de amor. Sólo el tacto
luminoso y atroz de la distancia.
Mas vivo, desde entonces,
develada, viviendo por morir.
Por bajar, o ascender, y en el infierno
de su efímera mano, venturosa,
sucumbir finalmente
de hermosura o maldad.»¹⁰⁰³

Se trata de un libro pleno, de una escritura magistral y arrebatada por los sentidos. De una maestría que sabe buscar en lenguajes más viejos para volver a contarnos la historia del amor que, al final, es la historia. En definitiva, poesía como vehículo, ritual de la palabra, que acoge formas diversas mostrando la disparidad de la experiencia femenina.

Pero en la afirmación de dicha experiencia –en lo impensable, en lo no oído y a la espera de romper a hablar– hay un conocimiento femenino que nos devuelve noticias de un mundo dentro del mundo, de ese lugar o país en llamas. Se trata de un libro colmado de osadía y gracia que canta la experiencia amorosa femenina y reinicia un movimiento nuevo que, a modo de escala, nos lleva por un camino de conocimiento. Un conjurar con la lengua más allá del amor y su derrota, que esta poeta universal nos regala.

¹⁰⁰³Juana Castro, *Arte de cetrería*, Madrid, La Palma, 2004, 14.

4.9 *Diario de una enfermera (1996) de Isla Correyero.*

La lengua no es nunca sólo lengua. Es un intercambio de lo que se vive, se calla, se mueve. Cuando cambia la lengua, nosotras y ellos, cambiamos.

Diario de una enfermera es un viaje al horror de lo humano, al terror de la muerte. Un libro con el que Isla Correyero no buscaba defender nada, sino acaso exponer con crudeza, contarnos, lo que sucede en el edificio de la muerte. No hay justificación ni disculpa posible, se trata de poemas que miran, tocan lo que ven y nos lo cuentan, poniéndose quien habla en un centro que no le pertenece. Consciencia desorbitada, Isla Correyero es siempre una poeta de la advertencia. Lo ha vuelto a hacer de nuevo en otro libro terriblemente duro titulado *Hoz en la espalda*¹⁰⁰⁴ (2015) que me mantuvo sobrecogida muchos días.

Ha escrito Luisa Muraro: «No se trata de llenar el vacío sino de dar vueltas a su alrededor para dibujarlo en su creciente enormidad».¹⁰⁰⁵ La apuesta es arriesgada: la escritura de Isla Correyero busca colocarnos en otro sitio, en otro orden. No rellenar con palabras lo inexplicable, no definir al ser. Es ese intento reiterativo de llenar el hueco, el que nos conduce irremediabilmente al nihilismo:

«Mi hijo de diez años me ha preguntado para quién escribo./
Mi palabra sale de la afonía de una guardia, de un sufrimiento
crónico».¹⁰⁰⁶

La escritura de Isla Correyero hace algo más que trazar un borde, sabe trazar una línea sutil que nos protege del infierno de nuestra nada haciendo posible el intercambio con lo otro en un enriquecimiento que no tiene fin. Permitiendo que el ser de cada cual se despliegue y la apertura al infinito devenga:

«El ciclo interminable de la vida y la muerte/ pasa por los enrevesados
circuitos de la clínica./ Todo mi pequeño conocimiento no podría

¹⁰⁰⁴Isla Correyero, *Hoz en la espalda. Evolución de un divorcio, Ópera dividida en cinco actos con siete personajes femeninos y uno masculino*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015

¹⁰⁰⁵Luisa Muraro, «Reírse de Agustín», «Duoda. Estudios Feministas», 21, 34.

¹⁰⁰⁶Isla Correyero, *Diario de una enfermera, Op.cit.*, 70.

explicar/ el tumulto de horror que veo cada noche/ no hay descanso en la sangre de los vivos ni/ frágiles golpes en las venas de los moribundos/ cuando veo una cama delicadamente hecha y cerrada, / estoy viendo la formación de toda nuestra muerte.»¹⁰⁰⁷

Hay mujeres que descubren y escriben que el paraíso no es más que estar en una relación de intercambio con lo otro. El amor que les hace hablar se inscribe en sus palabras haciendo un vacío desmedido y fascinante. Ellas dicen palabras vacías y lo que hacen es, simbólicamente, un agujero. Pero no son nihilistas, pues descubren que el nombre del ser es nada, y que la palabra para decirlo está agujereada. No caen en el nihilismo porque en el cenit de su escritura no habita la necesidad de llenar ese hueco, de cercar con palabras al ser, su escritura es una escritura basada en el amor.¹⁰⁰⁸

Llenar el hueco como intento de explicar lo que nos sobrepasa con la herida, lo que no entendemos, lo que más nos acerca a la muerte es escribir desde la desesperación. La escritura de Isla Correyero trae el desorden, pero siempre escritura que habla desde el corazón salvaje, experiencia femenina feroz y valiente, original en su búsqueda y en la experiencia femenina del dolor.

¹⁰⁰⁷ Isla Correyero, *Diario de una enfermera*, *Op.cit.*, 64.

¹⁰⁰⁸De nuevo pienso en las beguinas y en las místicas. Para estas mujeres la escritura, que hacían en lengua materna, era un acto de amor de Dios. Ellas no hablan de Dios como lo hacen San Agustín o Tomás de Aquino, sino que Dios actúa como móvil de su hablar.

4.10 *No duerme el animal (1987-2003), de Ada Salas.*

Ha escrito Ada Salas: «El buen poema no interpreta el mundo, le añade algo nuevo». Lo escribe una poeta que enseña con su escritura la necesidad y la extrañeza ante el propio poema, como paso previo hacia el descubrimiento.

En sus tres primeros libros, recogidos en *No duerme el animal*, – *Arte y memoria del inocente* (1987), *Variaciones en blanco* (1994) o *La sed* (1997) – los poemas se disponen en la página en blanco como si el lenguaje fuese un desierto, el folio un mantel al que se nos convida. Como si las palabras surgieran de un vacío premeditado. La escritura de Ada Salas comunica a través de algo que está más allá del razonamiento y la palabra: «Digo noche cerrada muerte abierta/ fulgor o maleficio/ y mi voz se conmueve.»¹⁰⁰⁹

Son palabras que tocan, palabras-palma-de-mano precisas que no buscan rellenar los huecos de la experiencia. Ha escrito Chiara Zamboni que «hay mucho que decir y mucho que preservar en el silencio para que haya modo de crecer y transformarse»¹⁰¹⁰. Mucho que preservar, aunque el silencio nos asuste y no sepamos sostenernos en él.

Ada Salas lo logra desde una experiencia de la lengua única e inconfundible, atravesando el vacío y lo incierto. Escritura que horada en el silencio para decir lo exacto.

«He vivido cien siglos con horas semejantes.
He sufrido la ciega soledad del pájaro caído
la cruda languidez de los cielos abiertos.
Amé la lluvia rota en la ciudad antigua
el humo los cristales los astros
desatándose.
Nada me sobra en cambio.

La palabra es el don
que solicito.»¹⁰¹¹

Escritura lanzada desde un lugar vacío, Ada Salas nos devuelve la experiencia de la

¹⁰⁰⁹Ada Salas, *No duerme el animal (1987-2003)*, Madrid, Hiperión, 2009, 27.

¹⁰¹⁰Chiara Zamboni, «Imágenes que crean mundo. María Zambrano y la mística iraní», *Aurora*, 7, 2005, 13-22.

¹⁰¹¹*Op.cit.*, 48.

lengua materna. El poema no es un juego, las palabras traen la existencia de un mundo reconocible a través de un movimiento femenino y continuo de introspección. Porque sólo en apariencia la escritura de Ada Salas pudiera parecer individual, mas los procesos que recrea son colectivos e históricamente reconocibles. Son de todas y de todos, y esta poeta nos los regala desde una experiencia de la lengua única.

4.11 *Contradicciones, pájaros* (2001), de Ángeles Mora.

«Yo sé que estoy aquí/ para escribir mi vida»¹⁰¹² escribe Ángeles Mora en *Contradicciones, pájaros*, libro que recoge la apuesta de una escritura poética que más que contar la vida, se ha movido y se mueve todavía mostrándonos las contradicciones y sin renunciar al hecho casual de ser mujer. Es ahí donde la escritura de Ángeles Mora abre pasajes originales en la poesía de finales de siglo XX.

Contradicciones, pájaros, no es un libro cualquiera, enseña más que ningún otro de esta poeta cómo la poesía es vehículo y una forma de pensarse, de pensar la experiencia femenina del mundo. Reconstruir la propia existencia –como ficción que busca acercar lo vivido y lo común, lo más falso y verdadero, la experiencia del amor y su derrota–; hablar con la memoria, buscar en ella pasajes que acerquen la experiencia y lo vivido son los ejes de este libro ordenado en cuatro partes que se mueve, a veces, desde una lírica confesional –a veces, un dialogismo con el que se busca interrogar la propia experiencia– a veces, a través de poemas que funcionan como imágenes –como el de la mujer sentada en la terraza secándose el pelo, fotograma preciso, preciosa instantánea que nos detiene ante el significado del vivir cotidiano.

Ángeles Mora es maestra en una experiencia de la lengua que no es tan sencilla como aparenta. El desgaste y los intentos que buscan acercarse a esa experiencia, lo enseña. La vida diaria, el tiempo de lo cotidiano y su condena están en este libro que, a ratos, nos lanza a una experiencia original y pequeña de ese vacío que es también vivir, vacío del que luego nos recoge: «Rompe el tiempo sus cuentas» junto a la necesidad de saber quiénes somos, quién escribe, quién es quién: «Qué quedó en mí (...) soy la misma», leemos en «Días enteros en las ramas».

Este libro cambia de registros, nos lleva por escritura flexible, más narrativa es la parte titulada «Luna a lo lejos», donde encontramos poemas que hablan de otro paisaje, de nostalgia y soledad. En la última parte del libro, «Más allá de la literatura», leemos: «Hasta dónde pudieron conducirme,/ tantos caminos inexplorados».

Para Juan Carlos Rodríguez, la poesía de Ángeles Mora se construye en torno a dos claves – «la búsqueda del yo relacional y la práctica del nomadismo en la escritura»¹⁰¹³–; pienso

¹⁰¹² Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*. Madrid, Visor, 2001, 15.

¹⁰¹³ Véase: Juan Carlos Rodríguez, «Ángeles Mora o la poética nómada» en *Contradicciones, pájaros, Op.cit.*, 11.

que es en ese «yo relacional» donde Ángeles Mora sabe ordenar y traer el sentido de la libertad femenina que sirve a este trabajo.

El poema homónimo al libro gira en torno a la verdad, mejor dicho, a la posibilidad de decir la verdad en la vida y en la literatura: «si las verdades dijeran la verdad/ mentirían».

La experiencia de la contradicción es la apuesta de la escritura de esta poeta que nunca se sitúa en un lugar neutro. Experiencia y escritura femenina que no se evade y señala junto a la contradicción, la posibilidad del pasaje.

«Estos son sólo pasos
de un peregrino errante.
Los caminos
que no me pertenecen,
las palabras prestadas que los días
dejaron en mi oído.»¹⁰¹⁴

Contradicciones, pájaros trae la búsqueda por el significado de la existencia y su finitud, el espejo de las contradicciones y la mentira literaria. Poeta que ha traído a los llamados temas universales –amor y tiempo, muerte y trascendencia, vida del alma y vida de las cosas– la mirada de su experiencia. Cada poema de este libro es un mapa que sumado a otros mapas abre cartografías que arañan en lo real, escritura que busca desde la contradicción levantar las viejas capas, hacer que comparezca lo nuevo.

¹⁰¹⁴Ibíd., 23.

4.12 *La nieve en los manzanos* de Julia Otxoa.

Seis poemarios trazan la linde que nos lleva a *La nieve en los manzanos*, un libro en el que las señas de Julia Otxoa y toda su mitología personal están presentes, como lo estaban ya en *Centauro*¹⁰¹⁵ (1989), otro poemario de radical belleza y el primero que leí de esta poeta. Escribe Julia Otxoa:

«Este es un tiempo despiadado
de mariposas blancas
volando alrededor de los cuchillos
poemas perdidos en la oscuridad
de los establos,
y casas saqueadas por una desbordada
turbamulta de animales ciegos.»¹⁰¹⁶

El extrañamiento vital junto al carácter civilizador llegan en este libro desde una experiencia de escritura que se mueve desde la intimidad, pero diluyendo cualquier límite entre vida y poesía, devolviéndonos cada poema como un gesto hecho política. *La nieve en los manzanos* rememora la historia del linaje, de la tierra, País Vasco, en la que se ha nacido, pero es ante todo una reflexión sobre la libertad:

«No será desde luego
hundiendo el tenedor
en el corazón de las golondrinas,
como nos alimentaremos de libertad»¹⁰¹⁷

Pero la libertad da miedo, porque cercada en la llamada libertad individual concibe la vida desde el ideal moderno y a secas, en crudo, asusta porque no es algo contemplado por el patriarcado. Este libro habla de elegir un camino y rechazar muchos otros, del miedo a equivocarse mostrándonos también que no hay libertad sin el trabajo de lo negativo: los obstáculos, el vacío, los miedos, todo lo que consideramos una perturbación, un freno o un estorbo en nuestra vida.

¹⁰¹⁵ Julia Otxoa, *Centauro*, Madrid, Torremozas, 1989.

¹⁰¹⁶ Julia Otxoa, *La nieve en los manzanos*, Málaga, Miguel Gómez Ed, 2000, 34.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, 35.

Lo negativo no coincide exactamente con el mal, es más bien lo que se interpone en el camino, de la vida, de los deseos. De ahí que la sensibilidad, el sentido civilizador de Julia Otxoa se muevan siempre con belleza en su escritura. Sólo después de la fiebre y el dolor se escribe; se lanzan preguntas y se dan respuestas y consuelo; poesía que señala el desorden junto a la serenidad y la comunión con el mundo.

La escritura de Julia Otxoa trae desde sus orígenes una búsqueda precisa y femenina de la defensa de un ser humano libre, en sintonía y respeto con la naturaleza, una mirada clara, que denuncia y ordena a una mismo tiempo la sociedad violenta del materialismo. Experiencia y poesía que devuelve a mujeres y hombres la posibilidad de una existencia más allá de esa violencia capital y que hacen de la escritura de Julia Otxoa una apuesta de sentido de lo femenino como universal mediador.

4.13 *Discordia de los dóciles*, (2011) de Rosana Acquaroni.

De nuevo la experiencia femenina del silencio. Diez años sin publicar, para traernos esto, para mostrar al mundo que también en el silencio puede suceder de todo: «Cada fósforo enciende/ la caverna del mundo/ la ceniza que duerme/ sobre la claridad de la tormenta.»

Rosana Acquaroni trae con *Discordia de los dóciles* el auspicio y la posibilidad de la revuelta en un mundo desordenado. Trae la experiencia del tiempo, pero pasada por el tamiz del presente y la invitación a encarnar una otra posible existencia –existencia de las otras y los otros, las pobres, los desarraigados, según marca la dialéctica.

Este libro trae una ética y una escritura femenina que busca la transparencia, que parece anhelar el momento en el que coincidan quien habla y quien escucha para señalarnos el milagro de lo real, el deseo de que algo nuevo ocurra. Todo lo que sucede en el mundo viene con este poemario en el que la mujer que habla se presenta y «ocupa su lugar»:

«Como un cuadro que ha sido
descolgado a destiempo
y deja una marca gris en la pared vacía,
mi cuerpo se desprende
más allá del olvido,
ocupa su lugar.»¹⁰¹⁸

Discordia de los dóciles es un viaje que nos invoca a desposeernos de todo para decir la verdad, escritura que canta con precisión la rebelión, sin estribillos ni proclamas:

«Hay un tiempo
en que la leña arde en el paraíso
climatizado
de los seres prudentes.
En un mundo sensato
comedido
donde ya nada nuevo es necesario.

Un momento preciso

¹⁰¹⁸*Ibidem*, 8.

para volver a casa cada día
y rebañar a solas
la miel del desencanto,
la rebanada fría del dolor.
(...)»¹⁰¹⁹

La poeta se coloca en su lugar, que es el centro del corazón y la política, un lugar, el de la voz que canta un mundo en desorden y nos señala lo que ocurre. Rosana Acquaroni no nos acusa, pero todo el poemario se mueve desde esa responsabilidad ética que alejada de mesianismo, nos toca y nos alcanza. Poemas como «La sombra del maltrato» más allá de cualquier sombra de victimización femenina, nos señala la boca de la herida y el dolor: «Como al amo que esconde/ su señuelo / a veces le suplica./ Después/ guarda cada pedazo/ de corazón dormido / y amordaza su cuerpo.»

¿Es *Discordia de los dóciles* un libro que habla de política? Política es todo, lo sabemos, y es ahí donde la escritura de Rosana Acquaroni nos proyecta y nos invita a meternos en la piel de las otras, de los otros, como en el poema «La anoréxica» en un mundo roto, falto de madre.

Se trata de un libro que interroga a la historia para escuchar lo enmudecido en estos tiempos sin memoria. Un libro necesario, como son necesarias las palabras que curan. Las palabras que nacen, siendo nuestras desde mucho antes de ser dichas. Este libro nos lo recuerda.

«Bajo la piedra
se esconde un cauce oculto
un manantial de cal itinerante,
un corazón talado
que sangra todavía.»

¹⁰¹⁹Rosana Acquaroni, *Discordia de los dóciles*, Zaragoza, Olifante, 2011, 15.

4.14 *Atavío y puñal*, (2012) de M.^a Ángeles Pérez López.

Nombrar a las mujeres, traer el *continuum materno*, cantar la memoria y la voz, es la constante de este libro-cosmos de singular belleza. La preocupación por las palabras, que quiero distinguir de la preocupación por el lenguaje, tan presente en toda su obra está en *Atavío y puñal*, pero vestida de verde. La preocupación ha transmutado en ocupación en este libro en el que se habla con soberanía y excelencia.

Sabe M.^a Ángeles Pérez López que las palabras están gastadas, que el desgaste es un obstáculo que nos impide volver a la lengua materna, a esa experiencia vinculante en la que las palabras coinciden con las cosas cuando la vida se mueve –se movía– más allá de la imposición de un lenguaje que más que acercarnos a la vida y a las cosas nos aleja.

Pero la poesía guarda el remedio y la enfermedad, la poeta lo sabe y *Atavío y puñal* nos devuelve esa experiencia. Lo inaudito y magistral, en mi opinión, reside en el empleo que esta da a la metáfora.

Bien es sabido el alejamiento que la metáfora produce sobre lo real. *Atavío y puñal* va cubriendo a las mujeres de atavíos, todo el libro se construye a través de un uso acumulativo, lenitivo, continuo y constante de la metáfora, que paradójicamente en vez de alejarnos nos devuelve la disparidad de la experiencia femenina. Tanto que sorprende la elasticidad de la lengua y el logro de este recurso en la escritura de esta poeta brillante.

Toda la retahíla y sucesión de imágenes sobre el mismo significante «mujer», abierto liberado, libre, expuesto a pleno sol y a la dulzura, nos coloca delante de un libro magistral, único, envidiable, desde ese sentido de la envidia que enseña María Zambrano.: «envidia, como un mal sagrado que custodia la alteridad». *Atavío y puñal* es también en mi experiencia lectora un libro que enmudece. Ha escrito Celia García López –y estoy de acuerdo con ella– que «La insistencia acumulativa consigue que el poema parezca una estructura a punto de estallar dejando así al descubierto lo que silencian, velan, las palabras gastadas propias de la crisis del lenguaje patriarcal.»¹⁰²⁰ Escribe esta poeta:

¹⁰²⁰Celia García López, «Las carnalidades del frío: exploración poética de la obra de M.^a Ángeles Pérez López», *Actas I Congreso Comunicación y género*, Sevilla, marzo, 2012.

«La mujer es pájaro que arrasa/ las tardes encendidas por el sol/
mientras pinta en su cuerpo la memoria/ como una flor de piedra para el
aire./ En cada poro exacto, imperceptible/ quedan fijados libros y
retratos,/ el altísimo arco de su entrada/ sostiene contra el tiempo y su
malogro/ las piernas de la atlante que sujeta/ las horas y los días, los
trabajos / como almirez que canta su trajín./ No hay mayor fijación,
mayor anclaje/ en la lenta caída hacia la muerte/ de los muros, los
auges, los vencejos/ y a la vez, con su piercing en la lengua,/ con su
lengua dorada de metal, / la mujer mueve el mundo y lo trastorna, / lo
arrasa como un pájaro las tardes/ e inventa superficies cariñosas / con
plumas y atavíos muy diversos, / con brújula y castigo del lugar/ en que
duermen los hombres y las diosas/ cuya falda es de jade y de
distancia.»¹⁰²¹

Todo lo que recrea *Atavío y puñal* está colmando de belleza, temblor y generosidad. Mujer que habla y pinta el mundo, se pinta el corazón, el pecho que le falta, la calva que le brilla. Mujer que toma la palabra y nos devuelve el mundo completo, cargado, repuesto, entero con todo lo que el mundo tiene. Mujeres, hombres, piedras, insectos, elefantes. M.^a Ángeles Pérez López salva el cuerpo femenino de la deriva metafórica. Lo hace por exceso y el resultado es un cuerpo y unas mujeres inmaculadas, libres de cualquier mancha.

Se trata del sentido libre de la experiencia femenina, de la conciencia del mundo y la libertad, del deseo de decir atravesado por los fragmentos que recomponen la historia y la memoria pero como *aletheia*. Cuando el tener sentido coincide con el ser verdad, es ahí donde la escritura de esta otra poeta se vuelve envidiable.

¹⁰²¹ M.^a Ángeles Pérez López, *Atavío y puñal*, Olifante, Zaragoza, 2012, 43.

CAPÍTULO QUINTO

5 CONCLUSIONES

5.1 Evaluación de la investigación realizada.

Ahora toca volver, regresar al punto de partida después de recorrer largas distancias orientada por un mapa. El que me ha llevado a probar las hipótesis de este trabajo, a seguirlas como se sigue una impresión o un ave; a leer durante muchos años, acaso demasiados, mucha poesía; a probarla, a testarla a viva voz entre mujeres y hombres, casi siempre más mujeres.

He leído poesía, escrita por mujeres y también por hombres durante muchos años. Lo he hecho guiada por una vieja idea que la filosofía enseña y se puede aplicar a cualquier otra materia o disciplina: la de que sólo un conocimiento profundo, en este caso, de la poesía, podría ayudarme a derribar las falsas murallas que –de nuevo, en este caso– han separado la poesía femenina de la poesía. Se trata de un pleonasma en toda regla, pero ahí queda.

Mi investigación viene a mostrar cómo la crítica literaria ha dicho poco, ha oído poco y escuchado menos lo que han escrito las mujeres, aportando un marco y unas etiquetas que no siempre sirven para leer la poesía femenina. Poesía que, cuando además entra en el llamado canon pretendidamente universal, lo hace bajo sospecha o en régimen de rebaja.

En las últimas décadas, aunque la poesía escrita por mujeres en España ha recibido mayor atención por parte de la crítica literaria, no sólo de la crítica feminista, todavía encontramos solares desolados que muestran una dificultad a la hora de escuchar lo que dicha poesía requiere. Se han publicado también muchas antologías de poesía de mujeres, pero esto tampoco ha modificado los sentidos convencionales con los que suele nombrarse la escritura de las mujeres y queda una inmensa labor que atienda no de manera general, sino individual, las obras de aquellas poetisas magistrales merecedoras de estudios propios.

La crítica literaria feminista ha dado un salto original y tejido una red propia para darle escucha a dichos textos. Que se ha servido, también, de otras redes del pensamiento y de la crítica tradicional. Es en el salto original de la crítica literaria feminista, en concreto, en el corte que da el pensamiento de la diferencia sexual, donde empieza mi trabajo, con el que confirmo algunas intuiciones.

Los poemas y poemarios seleccionados muestran cómo la poesía del siglo XX escrita por mujeres ha significado la experiencia femenina libre trayendo con ella, como constante, estos componentes: libertad, deseo, *cotinuuum* y lengua materna.

Se trata de elementos imprevistos e imprevisibles por el patriarcado, que desbordan no sólo los límites de lo pensado sobre las mujeres en dicha cultura, sino los confines de lo pensable que al ser desplazados modifican lo real. La palabra mujer había perdido sentido, se había vaciado de significado, igual que la palabra libertad, y la poesía del siglo XX le ha dado dimensión a esas dos palabras en poemas que juntan, con sentido, el ser y la experiencia femenina. Pero no en abstracto. Se trata de poemas que se mueven hacia la posibilidad de esa mediación entre ser y experiencia, entre la experiencia femenina y el mundo.

La poesía del siglo XX trae también con ella el cuerpo femenino, su experiencia y la palabra encarnada. Palabra, cuerpo y experiencia unidas, se trata de una invención simbólica que las poetas de este siglo han llevado a cabo. Experiencia encarnada de dentro a fuera, sin separaciones.

Nombrando ese cuerpo, negado o sublimado por la cultura, cuerpo muerto hasta que las propias mujeres no se han lanzado a cantarlo, la poesía del siglo XX –como Antígona a su hermano– ha llevado a cabo la acción de recoger un cuerpo muerto y expuesto a la intemperie. Las poetas lo entierran, lo lloran –escribe María Zambrano, se llora para limpiar– y lo devuelven a su lugar reconociendo su origen y otras leyes. Cuerpo muerto, materia, reino de la generación, cuerpo femenino desterrado de la formación del conocimiento que la poesía del siglo XX nos devuelve con creces, con osadía.

Hay en la necesidad de relato femenina, necesidad de memoria y biografía. Las poetas dicen una y mil veces, ese cuerpo, su experiencia. Por eso, escribí al principio de este trabajo que cada poema es un inicio. Ahora, añadido, que son poemas que dicen y bendicen el cuerpo femenino. Se trata de invención simbólica que la poesía devuelve a las mujeres de ahora: la posibilidad de decir y pensar el cuerpo sin sublimarse.

La poesía del siglo XX que recoge este trabajo pone en juego una mirada inclusiva, entera, completa para hablar del mundo. Mirada femenina capaz de traer lo universal como mediación –hipótesis principal de este trabajo. Se trata de una apuesta de sentido para hombres y

mujeres también de ahora.

A la búsqueda consciente o inconsciente de lo universal como mediador –de lo femenino, que no excluye ni se separa– que yo he detectado en la poesía, las poetas han tenido que buscar, horadar, asumir una posición simbólica del yo a la hora de escribir y antes, de cantar poesía.

Algo que por muy complejo o sencillo que sea –por muy histórico o ficción cultural e ideológica que sea, no lo niego– los hombres hacen con soltura y lo han hecho muy bien. Para las mujeres en cambio ha sido más complejo, más costoso, más confuso. Lo muestra, a veces, la escritura femenina en la historia; lo muestra, por ejemplo, también la enunciación en masculino o en falso neutro universal de muchas creadoras.

Las poetas del siglo XX han buscado en el yo una palanca para significar su experiencia. Escribo significar la experiencia, más que significarse y esto interesa como propuesta y acción política. Las poetas van más allá del falso juego de las identidades, de las post-identidades o de lo que ahora sea lo más post. No es tanto una cuestión de identidad femenina, de sujeto –o sujeta–, sino de significar la experiencia femenina en el mundo, darle otros sentidos. Desde ahí es donde lo femenino libre, sirve como universal mediador que modifica lo real.

Las poetas de este trabajo han sido escogidas por su capacidad de confiar en su experiencia y en la «positividad del ser». Por saber recrear con la poesía la experiencia de la lengua materna, lengua que vuelve a unir las palabras y las cosas. También han sido escogidas por su capacidad de hacer cuentas con lo negativo, por los modos y la intrepidez para nombrar el desorden que produce en las mujeres una cultura que ha representado, a las mujeres y lo femenino, bajo signos tasados continuamente en un régimen de pobreza.

Esto ha llevado a las mujeres y creadoras a un largo proceso de revisión cultural que la poesía del siglo XX trae y que, como muestro en este trabajo, tiene su origen en la orfandad simbólica de madre y genealogía. A la tradición cultural le falta la potencia de la genealogía femenina y las poetas la nombran con sentidos de belleza y calidad política. Nombrando también otras cuestiones, otra experiencia de las relaciones entre los sexos, otra relación con las cosas y el mundo.

Pienso que la poesía del siglo XX escrita por mujeres trae un inicio de libertad, que no es del pasado, sino del presente. Una posición de libertad, posición de iniciar algo, que sirve y transforma lo que hay. De ahí que mi trabajo insista en escuchar lo femenino libre, es decir, en atender lo dicho por las mujeres e interpretarlo también libremente, más allá de lo dicho y escrito hasta ahora.

Cuando lo femenino libre entra en órbita, enseña ese universal mediador que he detectado. Lo femenino como universal mediador acerca y acorta las separaciones en el sentido que he expresado al principio de este trabajo y que constituye la hipótesis de la que he partido para realizarlo.

Hace mucho años escuché decir a una mujer en una asamblea feminista, que el feminismo permite conocer el punto de vista femenino de los orígenes. No la entendí entonces. Ahora, al hilo de sus palabras, añado que la poesía del siglo XX también lo hace y esto nos saca del mapa común, del tablero de juego en el que las mujeres siempre salimos perdiendo.

«La poesía permite conocer el punto de vista de los orígenes» es lo mismo que decir: la poesía del siglo XX permite reconocer que el origen de los cuerpos y el origen de la palabra está en la madre. También lo está en la poesía popular tradicional, en los trabalenguas, acertijos, adivinanzas y otras formas de expresión oral que sirven para el aprendizaje de la lengua y el desarrollo del entendimiento.

Los poemarios y poemas de este trabajo aspiran representar ejemplos de la lengua materna en poesía, lengua que no coincide con la lengua nacional, sino con la capacidad de pactar con la experiencia primera de la lengua y su aprendizaje, cuando nos movíamos por necesidad, buscando en las palabras y con ellas el modo de comunicarnos con la madre (o quien hiciese por ella). No se trata de un pacto cualquiera.

La poesía permite la libertad de pensar sin límites, pero se trata a su vez de un pensar que ordena, que trae contingencia y trascendencia. Pensar que trae independencia simbólica, historia viviente y orden simbólico de la madre. Las mujeres han buscado la independencia simbólica a través de la poesía y han traído con ella un mundo al mundo que no las escuchaba. Traen «la vida del alma», esa que habla del padecer y la existencia, enseñan los pasajes, alzan puentes en los mapas comunes para hacernos recordar.

Otras líneas y posibilidades quedan abiertas.

Las poetas traen a los llamados grandes temas universales –amor y tiempo, muerte y trascendencia, etc.– una experiencia otra. Experiencia que las mujeres vivimos, viven, encarnan y simbolizan de modos distintos y dispares entre ellas, pero trayendo, al fin, a los llamados grandes temas humanos lo universal de la experiencia sexuada en femenino. Un universal que es mediador, y lo es porque sirve o puede servir para mujeres y hombres. Este es el enigma que esta tesis humildemente afronta y queda a la escucha de otras interpretaciones.

Llevar a la poesía escrita por hombres la búsqueda de un sentido libre de la masculino, dicho fuera del régimen de dependencia y significados que la cultura ha dado a lo masculino y sin renunciar al hecho de ser hombres. Explorar en la poesía escrita por ellos si están estas constantes y componentes y como se mueven en esa escritura: libertad, deseo, *cotinuum* y lengua materna. También, el cuerpo, su experiencia, y la palabra. Elementos estos que he encontrado en algunos poemas y algunos poetas. Como acaso la «Mujer con alcuza» del *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso (1898-1990). Acaso, en poemas de Antonio Gamoneda (1931), Antonio Praena (1973), Luis Melgarejo (1977) o Miguel Ángel Velasco (1963-2010); en Hafez de Shiraz (1325-1389), Nazim Hikmet (1901-1963), Adonis (1930) o Balthazar Transcelan (siglo XX)

5.2 Research evaluation

Some other lines and possibilities remain open:

Women poets bring a new experience to the so-called big universal questions -love and time, death and transcendence, life of the soul and life of things, and so on-. This new experience is lived, embodied and symbolized by women in different ways, but it eventually adds to those questions the universal quality and value of free feminine experience. I show the ways in which free feminine experience has a universal mediating value, that is, it can be used by both women and men. This is the enigma that this thesis humbly tackles, while ready to listen to other interpretations and opinions.

- To bring to poetry written by men a search for a free sense of masculinity, beyond their dependence on meanings that common culture has given to it and without renouncing to being a man.

- To explore in poetry written by men if the following constants and components exist and how they are expressed in writing: freedom, desire, continuum and mother tongue. Also: the body, its experience and words. I've found these elements in some poems written by men. Some examples are: «Mujer con alcuza» from *Hijos de la ira* by Dámaso Alonso (1898-1990) and poems by Antonio Gamoneda (1931), Antonio Praena (1973), Luis Melgarejo (1977), Nazim Hikmet (1901-1963), Hafez, Adonis (1930), Balthazar Transcelan (20th century) or Miguel Ángel Velasco (1963-2010).

BIBLIOGRAFÍA

6 BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABU-LUGHOD, Lila. (2002). *Feminismo y modernidad en Oriente próximo*. Madrid: Cátedra.
- ADAWIYYA, Rabia al. (2006). *Dichos y canciones de una mística sufi*. Palma de Mallorca: J.J de Olañeta Trad. María Tabuyo Ortega.
- ADONIS. (2016). *Violencia e islam. Conversaciones con Houria Abdelouahed*. Barcelona: Ariel.
- ALTHUSSER, Louis. (1993). *El porvenir es largo*. Madrid: Destino.
- AMBERES, Hadewichj de. (1999). *El lenguaje del deseo. Poesía*. Madrid: Trotta. Introd. María Tabuyo.
- AMORÓS, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.
- _____ (1982). Rasgos patriarcales del discurso filosófico: notas acerca del sexismo en filosofía, en M^a Ángeles Durán (pp. 35-55). *Liberación y utopía*. Madrid: Akal.
- ARENDT, Hannah. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós. Trad. Fina Birulés Fina & Carmen Corral.
- _____ (1999). *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 1^a ed. 1958.
- AZPEITIA, Marta (Ed.) (2001). Viejas y nuevas metáforas: Feminismo y Filosofía a vueltas con el cuerpo, en Marta Azpeitia, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria.
- BALASCH BLANCH, Enrique. (2004). *El lenguaje secreto de los cuentos*. Madrid: Oberón. Cádiz: Universidad.
- BALCELLS, José M^a. (2003). El mito del origen en la poesía de Juana Castro. *Revista Estudios Humanísticos de Filología*. León, España. Recuperado de <http://revpubli.unileon.es/index.php/EEH/Filologia/article/view/2690/1869>
- BARING, Anne & CASHFORD, Jules. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela. 1^aed. 1991.
- BEAVOIR, Simone de. (1949). *Le deuxième sexe (2 vols)*. Paris : Gallimard.
- _____ (2000). *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra. Trad. Alicia Martorell.

BENEGAS, Noni. (2005): *7x10. Antología de poetas españolas contemporáneas*. Recuperado de www.enfocarte.com/antologia/

_____ (1998). Sobre la poesía escrita por mujeres. Entrevista a Noni Benegas. *Revista de Occidente*. (208), 77- 91.

BENEGAS, Noni y MUÑÁRIZ, Jesús (1997). *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

BERNABÉ, Alberto. (1979). *Textos literarios hitittas*. Madrid: Ed. Nacional.

LA BIBLIA DE JERUSALEM. (2009). Bilbao: Desclée De Brouwer.

BIRULÉS, Fina (Ed.) (1995). *El género de la memoria*. Pamplona: Pamiela.

BLAISE, Suzanne (1996). *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre. De la comunicación entre las mujeres*. Madrid: Vindicación feminista. 1ªed. 1986.

BLANCHE-BENVISTE, Claire. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

BLANCO CORUJO, Olivia. (2000). *Olimpia de Gouges (1748-1793)*. Madrid: Ed. Del Orto.

BOELLA, Laura. (2010). *Pensar con el corazón*. Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano. Madrid: Narcea.

BORNAY de Erika. (1997). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. & GILI, Margarita (1999). *Historia de la misoginia*, Barcelona: Anthropos.

BOURDIEU, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal. 1ªed. 1982.

BRAIDOTTI, Rosi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa. Ed. Fischer Pfeiffer

BUTTARELLI, Annarosa & GIARDINI, Federica (Ed.) (2008). *Il pensiero dell'esperienza*. Milan: Baldini Castoldi Dalai.

BUTLER, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

_____ (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra. 1ªed. 1997.

_____ (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure. Trad. Esther Oliver.

CABALLÉ, Ana (Ed.) (2004): *Por mi alma os digo. La vida escrita por las mujeres IV*, Barcelona: Lumen.

_____ (2004): *La pluma como espada. La vida escrita por las mujeres III*, Barcelona: Lumen.

_____ (2004): *Contando estrellas. La vida escrita por las mujeres II*, Barcelona: Lumen.

_____ (2004): *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres I*, Barcelona: Lumen.

CANETTI, Elías. (1981). *La lengua absuelta: autorretrato de infancia*. Barcelona: Muchnik.

CANTERO ROSALES, M^a Ángeles. (2001). Una lectura de género de *Cómo agua para chocolate* de Laura Esquivel. *Pandora*. (1).

CASTRO, Juana. (2012). Reseña de Emily Dickinson, *Poemas 1-600. Fue- culpa- del – Paraíso*. *DUODA. Estudios feministas*. (44),92.

CAZENAVE, Michel, & POIRON, Daniel. (2000). *El arte de amar en la Edad Media*. Palma de Mallorca: J.J. De Olañeta.

CHAMPOURCÍN de, Ernestina & Conde, Carmen. (2007). *Epistolario (1927-1995)*, Madrid: Castalia. Ed. Rosa, Fernández Urtasun.

_____ (1962), en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea: (1901-1934)*, Madrid: Taurus.

CHECA, Edith (1996, octubre). Ernestina de Champourcín. Olvidada entre los equívocos linderos de la Generación del 27. Conferencia impartida en la Unión de Escritores y Artistas (UNEAC) en la IV Fiesta Iberoamericana de la Cultura en Holguín, Cuba. Recuperado de

https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/e_champ2.html.

CLARAMONTE, Jordi. (2008). *Lo que puede un cuerpo: ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Murcia : CENDEAC.

CLEMENT Catherine & CIXOUS, Hélène. (1975). *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions.

CIGARNI, Lia, MURARO, Luisa & RIVERA GARRETAS, María-Milagros. (2008). *El trabajo de las palabras. Una creación inacabada nacida de la relación entre mujeres*. Madrid: horas y HORAS.

CIGARINI, Lia. (2004). Libertad relacional. *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (26),85-92.

- _____ (1996). *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Icaria: Barcelona.
- _____ (1995). Libertad femenina y norma. *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (8) 85-107.
- CIRLOT, Eduardo. (2000). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, Victoria. (2014). *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*. Madrid: Siruela.
- _____ (2007). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela.
- CIXOUS, Hélène. (1995). *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Madrid: Anthropos. Prólogo y trad. Ana María Moix.
- _____ (1986). *La venue à l'écriture*. París : Des femmes.
- CIPLJAUSKAITE, Birute. (1989). «Escribir entre Dos Exilios: Las Voces Femeninas de la Generación del 27». En Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (Ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, (pp. 119-126). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CLEMENT, Catherine & KRISTEVA, Julia. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra.
- COLLIN, François. (2006). *Praxis de la diferencia: liberación y libertad*. Icaria: Barcelona.
- EL CORAN*. (1980). Madrid: Plaza y Janés. Trad. Juan Vernet.
- CORBIN, Henri. (1995). *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*. Barcelona: Destino.
- _____ (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino.
- CORREA RAMÓN, Amelina. (2002). *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-Antología*. Granada: Colección Feminae: Universidad de Granada.
- CULLER, John. (1985). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Castalia.
- DAHIYA, Anuj. (2016, 5 de abril). ELAINE SHOWALTER -Towards A Feminist poetics. *UGC. NET English*. Recuperado de <http://ugcenglish.com/literary-theory/elaine-showalter-towards-feminist-poetics/1003/>
- DÉLÈUZE, Gilles. (1991). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- DELPHY, Christine. (1985). *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. Barcelona: La Sal.
- DERRIDA, Jacques. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.

- DEYERMOND, Alan. (1990). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- DIN ATTAR, Farid. (2014). *El lenguaje de los pájaros*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. [Janés, Clara & Garbi, Said](#).
- DIÓTIMA. (2009). *La mágica fuerza de lo negativo*. Madrid: horas y Horas.
- _____ (1990). *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz del pensamiento de la diferencia sexual*. Barcelona: Icaria. Trad. María-Milagros Rivera Garretas.
- _____ (1987). *Il pensiero della differenza sessuale*. Milán: La Tartaruga.
- DOLTO, Françoise. (2000). *Lo femenino. Artículos y conferencias*. Paidós: Barcelona.
- DOMINIJANNI, Ida. (2004). *La apuesta de la libertad femenina, DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (26), 93-104.
- DOUGLAS, Mary. (1973). *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI. 1ªed. 1970.
- DREYMÜLLER, Cecilia (1998). El canon de las mujeres: a propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti. en Elsa López (Ed), *La poesía escrita por mujeres y el canon*, III Encuentro de mujeres poetas, Lanzarote, (pp 67-80).
- _____ (1999). El canon de las mujeres, *Alaluz*, 31 (1-2), 7-20.
- _____ (1993, junio). La presencia de la mujer en las antologías poéticas. *Zurgai. Mujeres poetas*. Recuperado de <http://www.zurgai.com/mujeres-poetas-monografico.html>.
- DRONKE, Peter. (1995). *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- EAD. (2002). *El pleito feminista y seis cartas al poeta Luisa Álvarez- Piñer (1935-1936)*. *DUODA. Estudios Feministas*. (23), 205-208.
- EISLER, Riane. (2005). *El cáliz y la espada: la mujer como fuerza en la historia*. México: Paz México. 1ªed. 1997.
- ELIADE, Mircea. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós. 1ªed. 1964.
- ENRÍQUEZ DEL ARBOL, Carlos. (2005). Un obstáculo epistemológico en la teoría marxista y en la filosofía de Althusser. *Revista de filosofía*. (34-35), 227-244.
- ENTORNO ARTÍSTICO. (2010, 23 de octubre). *Carolee Schneeman. Interior- Scroll*. [Web log post]. Recuperado de <https://entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/carolee-schneemann-interior-scroll.html>.

ERGAS, Yves. (1993). El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta, en Georges Duby y Michelle Perrot. (Eds.) *Historia de las mujeres*, (Vol.5). Taurus: Madrid.

ESCUADERO RÍOS, Isabel. (2003). Despersonalización de la flor. Diálogo entre las ánimas de María Zambrano y Simone Weil. *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura*. (59), 89-93.

_____ (2001). Una izquierda de verdad (la que no hay) *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. (45), 35-36.

_____ (1998). *Razón común-Razón poética*. Madrid: Uned.

_____ (1993). La autoría de la poesía popular. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. (12), 73-78.

_____ (1990). *Retórica del llanto*, en José Nicolás Romera Castillo, Alicia Yllera Fernández Investigaciones semióticas III: Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 377-388.

_____ (1988) Problemas de género. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la cultura*. (30), 13-22.

_____ (1997). *Ensayos y cavilaciones*. Madrid: Huerga y Fierro.

ESQUILO. (1994). *La Orestíada*. Barcelona: Juventud. Trad. Vicente López Soto.

ESTRABÓN. (2002). *Geografía I-II*. Madrid: Gredos. Trad. J.L. García Ramón & J. Garci Blanco.

FALCÓN, Enrique (Ed.). (2010). *Las prácticas literarias del conflicto (registro de incidencias 1991-2010)*. Madrid: La oveja roja,

_____ (2007). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol.

FALCÓN, Lidia. (2000). *Mujer y poder político*. Madrid: Ed. Vindicación Feminista.

_____ (1973). *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, Barcelona: Fontanella.

FEDERICI, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de sueños.

FRANZ, Marie Louise von. (2002). *Símbolos de Redención en los cuentos de hadas*, Madrid: Luciérnaga.

FORCADES I VILA, Teresa. (2011). *La teología feminista en la historia*. Barcelona: Fragmenta.

FOUCAULT, Michel. (2006). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

FRENK ALATORRE, Margit. (1996). *Lírica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Cátedra.

FRIEDAN, Betty. (2016). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, Feminismos. 1ª ed. 1963.

FUENTE de la, Inmaculada. (2011). *El exilio interior*. Madrid: Turner.

_____ (2002). Maruja Mallo y Concha Méndez: la nostalgia de la modernidad, en *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA, Miguel Ángel. (2001). *La pureza en crisis. O de cómo Alberti se rasgó las vestiduras poéticas (1928-1029)*. *Revue Romane*. 41 (1), 124-125.

GARCÍA CALVO, Agustín. (2002). *Contra la Realidad. Estudios de Lenguas y cosas*. Madrid: Lucina.

GARCÍA JARAMILLO, Jairo. (2016). *A pesar de sus ojos. Antología poética 1969-1999*, Granada: Esdrújula Ediciones.

_____ (2013). *La mitad ignorada. En torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República*. Madrid: Devenir el otro.

_____ (2011). *La poesía de Javier Egea*. Granada: Zumaya.

GARCÍA LÓPEZ, Celia. (2012). *Las carnalidades del frío: exploración poética de la obra de M.ª Ángeles Pérez López, Actas I Congreso Comunicación y género*, Sevilla, marzo, 2012.

GARCÍA LORCA, Federico. (1994). *Prosa, 1. Obras completas VI*. Madrid: Akal. Ed. Miguel García Posada.

GARCÍA MARTÍN, José Luis. (2004) *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia: (Antología). Tomo II: De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperada de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologiatomo-ii-de-guillermo-de-torre-a-ramon-gaya--0/>

GARCÍA VALDÉS, Olvido. (1996-1997, diciembre-enero). Poesía escrita por mujer. *El Crítico*. Recuperado de http://www.escueladeletras.com/el_critico/.

GARI, Blanca & CIRLOT, Victoria. (2008). *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la edad media*. Madrid: Siruela.

GARULO, Teresa. (1986). *Diwan de las poetisas de al- Andalus*. Madrid: Hiperión.

GATELL, Angelina. (2007). *Mujer que soy: la voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Madrid: Bartleby.

GAUS, Günter. (1999, septiembre). ¿Qué queda? Queda la lengua materna. *Revista de Occidente*. (220), 83-110.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. (1998. 1ªEd. 1979). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.

GIMBUTAS, Marija. (2014). *Diosas y dioses de la vieja europa*. Madrid: Siruela. 1ªed. 1974.

_____ (2010). *El lenguaje de la diosa*. Madrid: Siruela.

GIRL POWER. (2013, 17 de diciembre). *Casey Jenkins "Casting off my Womb" 2013*. [Web log post]. Recuperado de <https://girlpower1.wordpress.com/2013/12/17/casey-jenkins-casting-off-my-womb-2013/4>

GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora. (2009). Imágenes del llanto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, en María Taussiet y James S. Amelang (eds.). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, 255-282.

GRIMAL, Pierre. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. 1ªed. 1951.

GUIDITTA. (1998). *Lo russo, Hombres y padres. La oscura cuestión masculina*. Madrid: horas y Horas. Trad. María Echániz Sans.

GUTIÉRREZ, María Laura. (2011). *El banquete de las musas*. Almería: Diputación de Almería.

HACHUEL Esther & SANAHUJA, M.ª Encarna. (1996). La diferencia sexual y su expresión simbólica en algunos grupos arqueológicos del Paleolítico Superior. *DUODA. Estudios Feministas*. (11) 61-76.

HAMÚ HADDÚ, Ekram. (2002). *Los izran: expresión poética y símbolo de la mujer rifeña*. Granada: Granada Lingüística.

HARAWAY, Donna. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra/Feminismos.

HERNÁNDEZ CABRERA, María Soledad. (2002). La celda del convento: una habitación propia, *DUODA. Estudios Feministas*. (22), 29-40.

HERNANDO GONZALO, Almudena (2005). Mujeres y prehistoria. En torno a la cuestión del origen del patriarcado, en Margarita Sánchez Romero, *Arqueología y Género*, Granada, Universidad de Granada.

IBN HAZM de Córdoba. (1971). *El Collar de la paloma*. Madrid: Alianza Editorial. Ed. Emilio García Gómez. Prólogo José Ortega y Gasset.

IRIGARAY, Luce. (1978) *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés. 1ª de. 1974.

_____ (1998). *Ser dos*. Barcelona: Paidós.

_____ (1994) *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*. Barcelona: Icaria, 1ª ed. 1992.

_____ (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid : Cátedra.

_____ (1986). *Sexes et parentés*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____ (1985). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____ (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona: La sal. 1ª ed. 1981.

_____ (1982) *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1ª ed. 1977.

_____ (2009.). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal. 1ºed. 1982. Trad. Raúl Sánchez Cedillo.

JAKOBSON, Roman (1974). *Lenguaje infantil y afasia*. Madrid: Ayuso.

JAKOBSON, Roman & HALLE, Morris. (1973). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso. (Trad. Piera, Carlos)

JANÉS, Clara. (2016). *Las primeras poetisas en lengua castellana*. Madrid: Siruela. 1ª.ed. 1989.

_____ (junio, 2016) *Una estrella de puntas finas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares*. Discurso de ingreso en Real Academia Española, Madrid. Recuperado de http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Clara_Janes.pdf

_____ (2015). *Guardar la casa, cerrar la boca*. Madrid: Siruela.

_____ (2010). *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Siruela: Madrid.

JIMÉNEZ FARO, Luz María. (1998). Ernestina de Champourcin: un camino hacia la luz. *Ínsula*. (54), 557.

JOURDAN, Clara. (2010). La fuerza de la igualdad y la libertad de la diferencia. Reflexiones sobre algunas necesidades y contradicciones del mundo postpatriarcal. *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (38), 50-57.

KEEFE UGALDE, Sharon. (2006). *En voz alta. Las poetas de las Generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.

_____ (2004, julio): Los grandes temas: ellas también. *Zurgay. Voz de mujer*, 6- 18.

_____ (2001). *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.

_____ (1993). El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano. *Zurgai. Mujeres poetas*. (30), 28-34.

_____ (1991). *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI.

_____ (1991). Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca, en el volumen de Biruté Ciplijauskaitė (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes.

KELLI, Joan. (2008). ¿Hubo renacimiento para las mujeres? en Celia Amorós, *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra Feminismos.

KIRKPATRICK, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra.

KLEIN, Melanie. (1988). *Envidia y gratitud*. Barcelona: Paidós. 1ª.ed. 1957.

KOLLONTAI, Alejandra. (1931). *La mujer nueva y la moral sexual*. México: Juan Pablos.

KRAUGULJ, Ljiljana. (2010). La influencia de «El Espejo de las almas simples» de Margarita Porete en la Vita Nova y La divina Comedia de Dante Alighieri. *DUODA. Estudios Feministas*. (38), 69-124.

KRISTEVA, Julia. (2001). *Semiótica I-V*. Madrid: Fundamentos.

_____ (1990). *La revolución del lenguaje poético. La vanguardia a fines del siglo XIX: Lautreamont y Mallarmé*. Barcelona: Fundamentos. 1ªed. 1974.

_____ (1988). *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.

LARA PEINADO, Federico. (1984). *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editorial Nacional.

LARUMBE, María Ángeles. (2011). *Vindicación feminista. Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

LAURETIS de, Teresa. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: horas y HORAS.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN. (2009). *Imagínate que el trabajo*. Barcelona: Icaria. Trad. De María-Milagros Rivera Garretas.

_____ (2006). *La cultura patas arriba. Selección de la revista Sottosopra con el final del patriarcado, 1973-1996*. Madrid: horas y HORAS. Trad. María-Milagros Rivera Garretas.

_____ (1998). El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad), *Sottosopra rosso*. Barcelona: Prólogo. Trad. María Milagros Rivera Garretas.

_____ (1991). *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid: horas y Horas. Trad. Sancho Montague, M.^a Cinta & Anna Bofill.

LONZI, Carla. (1972). *Escupamos sobre Hegel. La mujer clitorica y la mujer vaginal*, Buenos Aires: La pléyade.

LÓPEZ BARALT, Luce. (1989). *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruíz a Juan Goytisolo*. Madrid: Hiperión.

LÓPEZ GUIL, Itziar, YEREGUI, Cristina & CATRINA IMBODEN, Rita. (2007). *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*. Berna: Peter Lang AG.

LÓPEZ JORGE, Mercedes. (2010). *Variaciones feministas en torno a la inmanencia y la trascendencia: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y la «política de lo simbólico»*. *Feminismo/s*. (15), 137-164

LORAU, Nicole. (1989). *Les experiencias de Tirésias. Le féminin et l'homme*. Paris : Gallimard.

LUNA, Lola. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Madrid: Anthropos.

MADDOO, P. & NIEBRUGGE-BRANTLEY, J. (1992). Teoría feminista contemporánea, en G. Ritzer, *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid: MacGraw Hill.

MANGINI, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona: Península.

MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar. (2006). Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el modernismo y la modernidad. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. (719), 385-397.

MAÑERU MÉNDEZ, Ana & RIVERA GARRETAS, María-Milagros. (2013). *Emily Dickinson, Soldar un abismo con aire – Poemas 601-1200*. Madrid: Sabina.

MAÑERU MÉNDEZ, Ana. (2007) Creaciones perfectas. *DUODA. Estudios Feministas*. (33), 101-125.

_____ (2005). Aliento detenido, *DUODA. Estudios feministas*, (29), 136- 137.

_____ (2001). *Simone Weil, Cuadernos*. Madrid: Trotta.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María. (1996) Introducción en *Lucía Sánchez Saornil, Poesía*. Valencia: Pre-Textos.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

MARTINENGO, Mariri & GIRAUD, Marie Thérèse. (2010). La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas, *DUODA. Estudios Feministas*. (39), 29-40.

MARTINENGO, Mariri. (2010) *Clara de Anduza y Azalais de Altie*. Madrid: Sabina Editorial. Trad. María Milagros Rivera Garretas.

_____ (2010). La historia viviente, *DUODA. Estudios Feministas*. (40), 46-58.

_____ (1997). *Las trovadoras. Poetisas del amor Cortés*. Madrid: horas y HORAS. Trad. María Milagros Rivera Garretas.

MARTÍNEZ PINNA, Jorge (Ed.). (2001). *Mito y ritual en el Antiguo occidente mediterráneo*, Málaga: Universidad de Málaga.

MELLART, James. (1975). *The Neolithic of the Near East*. New York: Charles Scribner's Sons.

MERCADER AMIGÓ, Laura. (2017). La genealogía femenina de la casa natal, *DUODA. Estudios de la diferencia sexual*, (52).

_____ (2016). Vivir y crear en comunidad: la Medusa bella y libre de Harriet Hosmer. *Per amore del mondo*.

MERNISSI, Fatema. (2014). *Las sultanas olvidadas*. Barcelona: Península.

_____ (2008). *El amor en el Islam. A través del espejo de los textos antiguos*. Madrid: Aguilar. 1ªed. 1984.

METZNER, Ralph. (2006). *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Barcelona: Kairós. 1ªed. 1986.

MIRÓ, Emilio. (1979). Carmen Conde y Ernestina de Champourcin. *Ínsula*. 326, 14-21.

MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de. (2000). Alejandra Kollontai mujer nueva. *Arenal: Revista de historia de mujeres*. 7 (1), 233-252.

- MILLETT, Kate. (2010). *Política sexual*. Madrid, Cátedra. Trad. Ana María García. 1ªed. 1969.
- MITCHELL, Juliet. (1974). *Psychanalyse et Féminisme*. (2 vols.). Paris : Ed. Des Femmes.
- MOLINA PETIT, Cristina. (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Madrid: Anthropos.
- MOLINER, María. (2001). *Diccionario de uso*, (II vols). Madrid: Gredos.
- MOI, Toril. (2006). *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2001). Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. *El feminismo como critique*, *Feminaria*. (26- 27), 1-20.
- MORA, Ángeles (Ed.). (2003). *Palabras cruzadas*. Granada: Universidad de Granada.
- MURARO, Luisa, RIVERA GARRETAS, María Milagros, FRAILE, Nuria, SAN ROMÁN, Diego Luis, Mafalda & Atena (2009). *Valerie Solanas, Manifiesto SCUM. Edición comentada*. Barcelona: Herstory.
- MURARO, Luisa. (2013). *No es cosa de todo. La indecible suerte de mujer*. Madrid: Narcea.
- _____ (2010). La verdad de las mujeres. *DUODA. Estudios Feministas*. (38), 69-124.
- _____ (2007). El pensamiento de la experiencia. *DUODA. Estudios Feministas*. (33), 41-46.
- _____ (2006). *El dios de las mujeres*. Madrid: horas y HORAS.
- _____ (2006). Psicoanálisis y feminismo. El complejo de la madre muerta, en Gemma del Olmo Campillo, *Lo divino en el lenguaje. El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*, 195-205. Madrid: horas y HORAS.
- _____ (2005). «Feminismo y política de las mujeres». *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. 28 (2005), 39-47.
- _____ (2004). Enseñar la libertad. *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (26), 77-83.
- _____ (1995). Margarita Porete y Guillerma de Bohemia (la diferencia femenina, casi una herejía). *DUODA Revista d'Estudis Feministes*. (9), 81-97. Trad. María Milagros Rivera Garretas.
- _____ (1998). La alegoría de la lengua materna. *DUODA. Estudios Feministas*. (14), 17- 36.

_____ (1992). *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milán: La Tartaruga.

_____ (1991). *El orden simbólico de la madre*, Madrid: horas y Horas. Trad. de B. Albertini, M. Bofill & M^a-M. Rivera Garretas.

_____ (1985). *Guglielma e Maifreda. Storia di un'eresia femminista*. Milán: La Tartaruga.

MURIEL, Nieves. (2011). Cuando la libertad se escapa de las leyes creando redes y relaciones. Apuntes y glosas para leer el pensamiento de la diferencia sexual pensado por mujeres. (Variaciones sobre la diferencia a finales de este invierno en el que comienza otra guerra. *Atlantis. Revista de pensamiento y educación*. (1), 85-98. Córdoba: Forum filosófico Melilla.

_____ (2013). *La Luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*. Madrid: Uned.

_____ (2014). ¿Isabel Escudero?, Alfileres. Coplillas libertarias. *Nayagua. Revista de Poesía*, (21), 56.

_____ (2009). A modo de introducción. Orígenes y final del patriarcado. Viejas tierras nos reciben con sospecha junto a la libertad y el deseo de las mujeres en *Guía sobre Políticas de Igualdad de Género*. Granada: Sider.

_____ (2009, diciembre). *Arenas movedizas. Acción y libertad. Marta y María. Radia y las otras*. Actas de las XXX Jornadas estatales feministas, Granada.

_____ (2004). Notas sobre la práctica poética de Gioconda Belli. *Pandora. Mujeres y Literatura*. (3), 68. Diputación de Granada: Granada.

_____ (2004, febrero). Feminismo. Sobre el Teoría literaria feminista de Toril Moi. *Letra clara*. (14-15).

_____ (2003). Poetas con micrófono, poesía sin aureola. Sobre rimas y recetas. Una lectura de Lujo ibérico de María Rodríguez, la Mala. *Pandora. Mujeres y Literatura*, (3), 45. Granada: Diputación de Granada.

NASH, Mary. (1975). Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil, *Convivium*, (71-99).

NAZARET de, Beatriz. (2002). *Los siete modos de amor. Vida y visiones*. Palma de Mallorca, J.J de Olañeta.

NORIO, T. S. (2012). *De la poesía*. Sevilla: Cambalache & Libros de la Herida.

NOVO, María. (2006). *Mujer y medio ambiente: Los caminos de la visibilidad*. Madrid: Ed. La Catarata.

NUÑO, Ana. (1998, marzo). Cuando ellas toman la palabra, entrevista a Noni Benegas. *Quimera*, (167), 8-14.

OLALLA REAL, (2006), Mujeres como sombras en la Generación del 27, en M.^a Isabel Sancho Rodríguez y otros, *Estudios sobre lengua, Literatura y Mujer, Universidad de Jaén*, 181-200.

_____ (1999). La novela familiar y la escritura feminista, *Letra clara*, (7), 35-40. y *Novela familiar*.

_____ (1998) *feminismo en Ramón Rubio Herrera y Carmen Villaverde*, Cursos de verano de Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, (pp.93-102)

_____ (1995). Bajo el signo del doble. (La mujer en los textos de agravio y defensa medievales), *Separata*. Actas del V Congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval, Granada, (pop, 473-489).

_____ (1989). La educación de las niñas según los tratadistas de los siglos XVII y XVIII, en Aurora López y M.^a Ángeles Pastor, *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, (pp. 131-146). Separata: Granada.

_____ (1986). *La magia de la razón: una investigación sobre los cuentos de hadas*, Granada: Universidad de Granada.

OLALLA REAL, Ángela & ENRÍQUEZ DÍAZ DEL ÁRBOL, Carlos. (1993, abril-mayo). Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia. *Cuadernos hispanoamericanos*. (14), 515.

OLMO CAMPILLO, Gemma del. (2006). *Lo divino en el lenguaje. El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*. Madrid: horas y HORAS.

ORTEGA Y GASSET, José. (1984). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Espasa Calpe.

PALMA BORREGO, M.^a José. (2000). *Contra la igualdad. Historia del movimiento de las mujeres en Francia y crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

PALENQUE, Marta. (2009). *La Corte de los Poetas: florilegios de rimas modernas*. Sevilla: Renacimiento.

_____ (2001). Cumbres y abismos: las antologías y el canon. *Ínsula*, (721- 722), 3- 4.

PASERO, Anne. (2010). *Review of Maria Rosal's ¿Qué cantan las poetas españolas de ahora?: Poesía y poética*. Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica. 36 (2), 299-301.

PATEMAN, Carole. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos: Madrid. 1ªed. 1969. Trad. Mª Luisa Femenías.

PAZ, Octavio. (2004). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

PETRU CULIANU, Ioan. (1999) «De la magia como psicología general». *Eros y magia en el Renacimiento. 1484* (pp. 147-152). Madrid: Siruela.

PIÑAS SAURA, María del Carmen. (2014). *La esperanza habitada. Filosofía antigua y conciencia hermética*. Murcia: Diego Marín Ed./MiasLatina.

PICAZO GURINA, Marina. (2008). *Alguien se acordará de nosotras*. Barcelona: Bellaterra.

PIZAN, Cristina de. (2013). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.

PLATON. (2000). *Ión, Timeo y Critias*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. José María Pérez Martel.

_____ (1987). *El banquete o del amor*. Madrid: Aguilar. Trad. Luis Gil.

PLUTARCO. (2007). *Isis y Osiris. Los Misterios de la Iniciación*. Barcelona: Obelisco.

_____ (1997). *Los misterios de Isis y Osiris*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta.

PORETE, Margarita. (2005). *El espejo de las almas simples*. Madrid: Siruela. Trad. Blanca Garí.

PRIETO GRANDAL, María Victoria. (2006). *La voz escrita de las poetas. Antología: de las jarchas al Romanticismo*. Granada, Dauro.

PRIGOGINE, Ilya. (1991). *El nacimiento del tiempo*. Madrid: Tusquets.

PULEO, Alicia H. (2000). *Filosofía, Género y Pensamiento Crítico*. Universidad de Valladolid: Valladolid.

_____ (1993). *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Madrid: Anthropos.

PUJOL RUSSELL, Sara. (Ed.) (2004). *Conversaciones entre la memoria y el sueño*. Madrid: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

_____ (2001). Poesía en femenino: antologías poéticas de mujeres. *Ínsula*. (721-722), 32-34.

PUERTA VILCHEZ, José Miguel. (2011). *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

QUALLS CORBET, Nancy. (2004). *La prostituta sagrada. Un aspecto eterno de lo femenino*. Obelisco: Madrid. 1ªed. 1988.

RAVIRA JIMÉNEZ, Vanessa. (2009/2010) *Al hilo de tus palabras. Textos en diálogo de mujeres poetas. De Al-Ándalus a la España del siglo XXI*. (Trabajo de fin de Master en Gestión del Patrimonio lingüístico y literario español 2009/2010), Dir. Dra. Mª Belén Molina Huete. Recuperado de http://literanza-es.weebly.com/uploads/9/8/5/4/9854211/al_hilo_de_tus_palabras_estudio_sobre_las_antologas_de_poesa_escrita_por_mujeres.pdf

REISZ, Susana. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida Universitat de Lleida.

RESTAINO, F, & CAVARERO, Adriana. (1999). *Le Filosofie Femministe*. Paravia: Torino.

RICH, Adrienne. (2001). *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria. 1ªed. 1986.

_____ (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA. Estudios feministas*. (10), 15-45. 1ªed. 1980. Trad. María Milagros Rivera Garretas.

_____ (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria. 1ª ed. 1979.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. (2017). Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Wolf. *DUODA. Estudios feministas*. (54).

_____ (2017, marzo). El método viviente, Congreso *La práctica de la historia viviente*. Librería de mujeres de Milán, (en prensa).

_____ (2016). Vulvas sí / vulvas no. La libertad femenina no se deja prohibir. *Duoda. Textos políticos*. Recuperado de <http://www.ub.edu/duoda/web/es/textos/1/177/>

_____ (2012). *El amor es el signo. Educar como educan las madres*. Madrid: Sabina.

_____ (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: PUV.

_____ (1996). *El cuerpo indispensable*. Madrid: horas y HORAS.

_____ (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.

_____ (1994). *Mujeres en relación. Feminismo (1970-2000)*. Barcelona: Icaria.

_____ (1993). Las escritoras de Europa. Cuestiones de análisis textual y de política sexual, en Celia del Moral (Ed.), *árabes, judías y cristianas*, 195-207. Granada: Universidad de Granada.

RODRIGÁÑEZ, Casilda & CACHAFEIRO, Ana. (2005). *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Murcia: Crimentales. 1ªed. 1995.

RODRÍGUEZ, Emma. (2015, marzo, nº 22) Clara Janés: “La historia de la literatura está llena de mujeres combativas”. *Lecturas Sumergidas*. Recuperado de <https://lecturassumergidas.com/2015/03/27/clara-janes-la-historia-de-la-literatura-esta-llena-de-mujeres-combativas/>

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares.

_____ (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (SXVI)*. Akal: Madrid.

ROMANOVSKY, V., Francis- Boeuf, C. & Bourcart, J. (1963). *El mar*. Barcelona: Labor. 1ªed. 1960.

ROSAL, María. (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento.

ROOB, Alexander. (2001). *Alquimia y mística. El museo hermético*. Madrid: Taschen.

ROUGEMONT, Dennis. (2002). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairos. 1ªed. 1939.

ROUSSEAU, Jean Jaques. (1995). *Emilio o de la educación*. Alianza: Madrid.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1967). *Historia y antología de la poesía española*, Madrid: Aguilar.

SANAHUJA, M.^a Encarna. (2002). *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Feminismos, Cátedra.

SANGRE MENSTRUAL. (2009, 17 de mayo) *Mar Cejas, Manifiesto por la visibilidad de la regla*. [Web log post]. Recuperado de <http://sangremenstrual.wordpress.com/2009/05/17/manifiesto-por-la-visibilidad-de-la-regla/>

SANYAL, Mithu M. (2012). *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama. 1ªed. 2009. Trad.Paticio Pron.

SARTORI, Diana. (2016, 6 de mayo) *Volver a pensar, con otras, en lo que hacemos*. XI Diálogo Magistral Duoda, Universidad de Barcelona. Recuperado en <http://www.ub.edu/ubtv/es/video/diana-sartori-volver-a-pensar-con-otras-en-lo-que-hacemos>

_____ (2004). «Libertad «con» La orientación de las relaciones». *DUODA. Revista de Estudios Feministas*. (26), 105-118.

SAU, Victoria. (2004). *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*. Barcelona: Icaria.

- _____ (2001). *Diccionario ideológico feminista*. (2 vols). Barcelona: Icaria. 1ªed. 1981.
- _____ (1986). *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional*. Barcelona: Icaria.
- SCHAEFER, Carol. (2008). *La voz de las trece abuelas*. Madrid: Luciérnaga.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2004). Canon a la contra y antologías en la última poesía escrita por mujeres. *Clarín*. (52),10-14.
- SCHIMMED, Anne Marie. (2007). *Introducción al sufismo*. Barcelona: Kairos.
- SHIVA, Vandana & MIES, María. (1998). *La praxis del Ecofeminismo: Biotecnología, consumo, reproducción*, Barcelona: Icaria.
- SHIVA, Vandana. (1988). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Madrid: horas y Horas.
- SHÔNAGON, Sei. (2001). *El Libro de la Almohada*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed. Trad. Amalia, Sato, Amalia
- SHOWALTER, Elaine.(2002). *Mujeres rebeldes*. Madrid: Espasa.
- _____ (1977). *A Literature of their Own*. New Jersey: Princeton University Press.
- SILES, Jaime. (2008). Ernestina de Champourcin casi desdibujada, en *Poesía esencial*. (pp. 64-77). Madrid: Fundación BSCH.
- SPENDER, Dale. (1986). *Mothers of the Novel*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- STEINEM, Gloria. (1978, octubre). If men could menstruate. *Ms. Magazine*. Recuperado de http://www.mylittleredbook.net/imcm_orig.pdf
- STOLCKE, Verena. (2011, 23 de noviembre). *El sexo de la biotecnología*. UpNa.Tv. Recuperado de <https://upnatv.unavarra.es/pub/verena-stolcke>.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, Mª Belén & FARIÑA BUSTOS, Mª Jesús (Ed.) (2000). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.
- TAUSSIET, María & AMELANG, James S. (Eds.) (2009). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada Ed.
- TOMMASI, Wanda. (2002). *Filósofos y mujeres. La diferencia sexual en la historia de la filosofía*. Madrid: Narcea.
- TOSUN BAYRAK, Sheikh. (1996). *Los más bellos nombres de dios*. Madrid: Ediciones Sufi.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (1999). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori. Prólogo Zambrano, María.

VV.AA. (2000). *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*. Madrid: horas y HORAS.

VALCÁRCEL, Amelia. (2014). *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*. Madrid: Horas y HORAS.

_____ (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra, Feminismos.

VALENDER, James (Ed). (2001). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de estudiantes.

VILLAGRASA, Enrique. (2016). La poesía escrita por mujeres es el futuro. *Libriújula*. Recuperado de <http://librujula.com/actualidad/1537-antologias-poeticas-femeninas>

VILLEGAS MORALES, Gladys (2006, enero-marzo). *Los grupos de arte feminista en México. La palabra y el Hombre*. Veracruz, México. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf>

VINYES, Ricard. (2004). *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza & Janés.

WEIL, Simone. (2003). *El conocimiento sobre natural*. Madrid: Trotta. Trad. María Tabuyo & Agustín López.

_____ (2001) *Escritos históricos y políticos*. Madrid: Trotta.

_____ (2000) *Escritos en Londres y últimas cartas*. Madrid: Trotta.

WILSON, Caroline. (2012). *The symbolic order. The Book That Every Woman Should Read and That Every Man Must Read*. Scotland: Symbolic Order Publishing.

WOODMAN, Marion. (2002). *Los frutos de la virginidad*. Madrid: Luciérnaga.

WOOLF, Virginia. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: horas y Horas. Trad. María Milagros Rivera Garretas.

WU MING. (2002). *Esta revolución no tiene nombre*. Madrid: Acuarela.

ZAVALA, Iris M. (2004). *La otra mirada del siglo XX: La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La esfera de los libros.

ZAVALA, Iris M. & DÍAZ-DIOCÁRETZ, Miriam. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) (I): Teoría feminista: discursos y diferencia*. Anthropos: Barcelona.

ZAMBRANO (2012). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra. Ed. Virginia Trueba Mira.

_____ (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

_____ (2011). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: horas y HORAS.

_____ (2004). *La confesión: Género literario*. Madrid: Siruela.

_____ (2004) *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza editorial.

_____ (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymion.

_____ (1996) *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 1ªed. 1939.

ZAMBONI, Chiara. (2005). Imágenes que crean mundo. María Zambrano y la mística iraní. *Aurora*. (7).

_____ (2000). La vía simbólica en la relación materna y el cortejo de las imágenes de «yo». *DUODA. Estudios feministas*. (19), 89-104.

_____ (1995): *Simone Weil: Descifrar el silencio del mundo*, Madrid, Trotta.

ZIMMER BRADLEY, Marion. (1989). *La Antorcha*. Barcelona: Ediciones Acervo.

ZUMTHOR, Paul. (1989). *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra.

ANTOLOGÍAS.

ALONSO, Álvaro (1986). *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra.

ANSÓN, Luis M^a (1999). *Antología de las mejores poesías de amor en lengua española*. Barcelona: Plaza y Janés.

BALCELLS, José M^a. (2009). *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, Universidad de León: León.

_____ (2003). *Ilimitada voz: antología de poetas españolas 1940- 2002*.

BERGUA, José (1940). *Las 1000 mejores poesías de la lengua castellana, 1140-1940 Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Ed. Nacional.

BLECUA, José M^a (1971). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Zaragoza: Ebro.

BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (1827). *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Hamburgo: Librería de Federico Perthes.

BUENAVENTURA, Ramón. (1985). *Las diosas blancas*. Madrid: Hiperión.

CASTRO, Adolfo de (1857). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Rivadeneyra.

COLANGELI, María Romano (1964): *Voci femminili della lirica spagnola*, Bolinia: Patrón.

DIEGO, Gerardo (1962). *Poesía española contemporánea: (1901-1934)*. Madrid: Taurus.

DOBRIAN, Walter A. (1988). *Poesía española*. Madrid: Gredos.

FERNÁNDEZ, Ramón (1786-1797). *Colección de poetas castellanos*. (20. Vols.) Madrid: Imprenta Real, Madrid. (Estala)

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2007). *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa.

GARCÍA RAYEGO, Rosa & SÁNCHEZ GÓMEZ, Marisol. (2016). *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales*. Madrid: Huerga y Fierro.

GONZÁLEZ, Ángel (2005). *El grupo poético de 1927*. Madrid: Visor Libros.

IGLESIAS, Amalia (2006). *Poetas en blanco y negro contemporáneos*. Madrid: Abada. Prólogo Fernando Rodríguez de la Fuente.

JAURALDE POU, Pablo (1999): *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Espasa.

JIMÉNEZ FARO, Luz María (1987): *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*, Madrid: Torremozas.

_____ (1996): *Poetisas españolas. 1, Hasta 1900*, Madrid: Torremozas.

_____ (1996): *Poetisas españolas. 2, De 1901 a 1939*, Madrid: Torremozas.

_____ (1998): *Poetisas españolas. 3, De 1939 a 1975*, Madrid: Torremozas.

_____ (2002): *Poetisas españolas. 4, De 1976 a 2001*, Madrid: Torremozas.

KIRKPATRICK, Susan (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

KRAWIETZ, Alejandro & LEÓN, Francisco. (2003). *La otra joven poesía española*, Montblanc (Tarragona): Igitur.

LÓPEZ SEDANO, Juan José (1768-1778). *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, (9. Vols). Madrid: Ibarra y Sancha.

LÓPEZ VILAR, Marta. (2016). *Tras(lúcidas) Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, Madrid: Bartleby.

MARTÍNEZ DE LA CÁMARA, E. *Cien sonetos de mujer: S. XIX y XX* (1919): Madrid: Sociedad General española.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1963). *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa Calpe, Austral.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1948). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

MERINO, Ana & LANSEROS, Raquel. (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor.

MIRÓ, Emilio. (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.

MOLINA HUETE, Belén (2005). *Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

MORALES BARBA, Rafael (2006). *Última poesía española (1990-2005): antología*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.

MOSTAZA RODRÍGUEZ, B. (1982). *Panorama de la poesía española en castellano*, (2 vols.) Ss. XI-XVI; S.XVI-XVII. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

MUÑOZ ALVÁREZ, Vicente. (2009). *Veintitrés pandoras*. Tenerife: Ediciones Baile del Sol.
NAVAS RUIZ, Ricardo (2000). *Poesía española 6, El siglo XIX*. Barcelona: Crítica.

NAVARRO, Ana. (1989). *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

OLIVARES, Julián y BOYCE, Elizabeth S. (1993): *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Siglo XXI.

PARRA, Jaime D. (2002): *Las poetisas de la búsqueda*, Zaragoza: Libros del Innombrable.

PAULINO, José (2003). *Antología de la poesía española del siglo XX: (1900-1980)*. Madrid: Castalia.

PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1891). *La rosa. Manojos de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos*. Madrid: Impr. de M. Trillo.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, Biblioteca de escritoras.

POLT, John H.R. (1986). *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.

QUINTANA, Manuel Josef (1807. 2ª Ed. 1828-1830). *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. (3 vols). Madrid: Gómez Fuentenebro y Compañía.

REINA, Manuel Francisco. (2001). *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del S. XX*. Madrid: La Esfera de los Libros.

REYES, Rogelio (1988). *Poesía española del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.

RIVERS, Elías (1993). *Poesía lírica del siglo de oro*. Madrid: Cátedra.

RUBIERA MATA, M.^a Jesús. (1989). *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid: Castalia.

SAVAL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, Jesús (1986): *Litoral femenino*, Torremolinos (Málaga): Revista Litoral.

SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo (Ed.). (2009). *Safo y sus discípulas. Poemas*, Madrid: Ediciones del Oriente y el mediterráneo.

SÁNCHEZ ROBAUNA, A., VALENTE, J.A., VARELO, B. y MILÁN, E. (2002). *Las islas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*. Madrid: Círculo de Lectores.

SEÑOR PARAGUAS. [productor] Castañón, Sofía [directora] (2014) *Se dice Poeta*. [Cinta cinematográfica]. España: Señor Paraguas.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1975). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401-1833* (1903) (4. vols). Madrid: Atlas. Ed. Facsímil

_____ (1915). *Antología de poetisas líricas*. (vols. I y II). Madrid: Real Academia/Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

SEVILLA, Francisco José (2006): *Hilanderas*, Madrid: Amargord.

SOBH, Mahmud. (1984). *Poetisas árabe-andaluzas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

SOLER ARTEAGA, M^a Jesús (2006): *Palabras, palabras, palabras... Poetas románticas sevillanas*, Sevilla: Arcibel Editores.

SORIA OLMEDO, Andrés (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.

TORRAS, Meri. (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.

VV.AA. (2008). *Tanto que decir. Poetas palentinas*. Palencia: Ayuntamiento de Palencia,

VV.AA. (1996). *Todos los rostros que soy*. Sevilla: Instituto Andaluz de la mujer y Asociación Kartio.

VV.AA. *Transgeneración 1.0. Encuentro de jóvenes poetisas españolas* (2007): Málaga: Centro Generación del 27-Diputación de Málaga.

POEMARIOS

ACQUARONI, Rosana. (2011). *Discordia de los dóciles*. Zaragoza: Olifante.

_____ (2000). *Lámparas de arena*. Madrid: Poesía.

_____ (1988). *El jardín navegable*. Madrid: Torremozas.

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

AGUIRRE, Francisca. (2017). *Ítaca*. Madrid: Tigres de Papel. 1ª ed. 1972.

_____ (2010). *Historia de una anatomía*. Madrid: Hiperión.

_____ (2007). *Nanas para dormir desperdicios*. Madrid: Hiperión.

AGUSTINI, Delmira. (2009). *Poesía completa*. Sevilla: Biblioteca Sibila/Fundación BBVA.

ALBORNOZ de, Aurora. (1990). *Poemas a Guiomar*. Madrid: Torremozas, 1990.

ALVÁREZ, Rosaura. (2001) *Intimidades*. Málaga: Cajasur.

ANDRÉS, Elena. (1964). *Dos caminos*. Madrid: Adonais.

ARTUÑEDO, Belén. (1999). *Cartas de navegación y olvido*. Béjar: Lf.

ATENCIA, M.^a Victoria. (2016). *Marta & María*. Madrid, Tigres de papel-Genialogías.

_____ (2012). *Como las cosas claman: Antología poética, 1955-2010*, Sevilla: Renacimiento.

_____ (2009). *Trances de Nuestra Señora*. Córdoba: Fundación Jorge Guillén.

_____ (2005). *De pérdidas y adioses*. Valencia: Pretextos.

_____ (1984). *Ex libris. Antología*. Madrid: Visor.

BARELLA, Julia. (2002). *C. C. J. en las ciudades*. Madrid: Huerga y Fierro.

BAUTISTA, Amalia. (2006). *Tres deseos. Poesía reunida*. Sevilla: Renacimiento.

BENEYTO, María. (2008) *Poesía Completa (1947-2007)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

_____ (2006). *Eva en el laberinto. Antología poética*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánim.

_____ (1956). *Tierra viva*. Madrid: Rialp.

CASTRO, Juana. (2016). *Los cuerpos oscuros*. Madrid: Tigres de papel-Genealogías.

_____ (2000). *El extranjero*. Madrid: Rialp.

_____ (2009). *Vulva dorada y lotos*. Madrid: Sabina.

_____ (2004). *Arte de cetrería*. Madrid: La Palma.

_____ (1994). *No temerás*. Madrid: Torreozas.

_____ (1992). *De Fisterra*. Libertarias: Madrid.

_____ (1986). *Narcisia*. Barcelona: Taifa.

CASTRO, Luisa. (2009). *El frío de los puertos: Antología poética (1984-2005)*. Madrid: Universidad Popular José Hierro.

_____ (2005). *Amor mi señor*. Madrid: Tusquets.

CHAMPOURCÍN DE, Ernestina. (1926). *Surtidor*. Madrid: La Gaceta.

_____ (1993). *El vacío y sus dones*. Madrid: Torreozas.

_____ (1988). *Huyeron todas las islas*. Málaga: Ed. Caballo griego para la poesía.

_____ (1926). *En silencio....* Madrid: Espasa-Calpe.

CONDE, Carmen. (1979). *Obra poética. Poemas en prosa. Poesía (1929-1966)*. Madrid: Biblioteca nueva.

_____ (1971): *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

_____ (1954): *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.

_____ (1929). *Brocal*. Madrid: La lectura.

CORREYERO, Isla. (2015). *Hoz en la espalda. Evolución de un divorcio, Ópera dividida en cinco actos con siete personajes femenino y uno masculino*. Madrid: Huerga y Fierro.

_____ (2002). *Amor tirano*. Madrid: DVD.

_____ (1996). *Diario de una enfermera*. Madrid: Huerga y Fierro.

_____ (1984). *Cráter*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún.

DICKINSON, Emily. (2012). *Poemas 1-600 Fue – culpa – del Paraíso*. Madrid, Sabina. Trad. Ana Mareñu & María Milagros Rivera Garretas.

DOMÍNGUEZ LUIS, Cecilia. (1994). *Futuro imperfecto*. Madrid: La palma Ed.

ESCUADERO RÍOS, Isabel. (2013), *Alfileres, Coplillas libertarias*, Madrid, Granada: LaCotali. Selección de Nieves Muriel, Virginia López & Jorge Pérez.

_____ (2008). *Fiat umbra*. Madrid: Pretextos.

_____ (2002). *Cifra y aroma. Cantares, Hai-kus y Mínimas, Bromas, Proverbios, Juegos...*, Madrid: Hiperión.

_____ (1984). *Coser y cantar*. Madrid: Editorial Nacional.

FARROJAZD, Forough. (2004). *Nuevo nacimiento*. Madrid: Ediciones de Oriente y Mediterráneo. Trad. De Clara Janés & Sahand.

FERRERAS, Margarita. (2016). *Pez en la tierra*. Madrid, Torremozas. 1ªed. 1932. Prólogo Benjamín Jarnés. Introducción Fran Garcerá.

FIGUERA AYMERICH, Ángela. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

FUERTES, Gloria. (2017). *El libro de Gloria Fuertes*. Madrid: BlackieBooks. Ed. Jorge Cascante.

_____ (2006). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

_____ (2004). *Poemas del suburbio y Todo asusta*. Madrid: Torremozas. Ed. Paloma Porpetta

_____ (1997). *Pecábamos como ángeles. Gloripoemas de amor*. Madrid: Torremozas.

GARCÍA, Concha. (2012). *Asomos de luz*. Madrid: Amargord.

_____ (1994). *Ayer y calles*. Madrid: Visor

_____ (1993). *Pormenor*. Madrid: Libertarias.

GARCÍA ZAMBRANO, María. (2015). *La hija*. Madrid: Poesía.

GATELL, Angelina. (2011) *Cenizas en los labios*. Madrid: Bartleby.

_____ (1963) *De esa oscura palabra*. Madrid: El bardo.

GONZÁLEZ ESPAÑA, Pilar. (2011). *Retráctiles*. Madrid: Torremozas.

IBARBOUROU, Juana de. (1999). *Las lenguas de diamante*. Madrid: Torremozas. 1ªed. 1919.

JANÉS, Clara. (2015). *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)*. Madrid, Galaxia Gutenberg. Ed. Jaime Siles.

_____ (1989). *Creciente fértil*. Madrid: Hiperión.

_____ (1986). *Kampa*, Madrid, Hiperión.

LACACI, María Elvira. (1963). *Al este de la ciudad*. Barcelona: Flors.

_____ (1956). *Humana voz*. Madrid: Rialp.

LÓPEZ, Elsa. (2006). *A mar abierto*. Madrid: Hiperión.

_____ (1987). *Del amor imperfecto*. Madrid: Visor.

LUCA, Andrea. (1990). *El don de Lilith*. Madrid: Endymion.

LUQUE, Aurora (Ed.). (2004). *Safo. Poemas y testimonios*. Barcelona: El Acantilado.

_____ (1988). *Problemas de doblaje*. Madrid: Rialpl.

MAILLARD, Chantal. (2004) *Matar a Platón*, Madrid: Tusquets.

_____ (2010). *Husos*. Valencia: Pretextos.

_____ (2015) *La herida en la lengua*, Madrid: Tusquets.

MAILLARD, Chantal & Aguado, Jesús. (1988). *Semillas para un cuerpo*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

MARÇAL, Maria Mercè. (1989). *Llengua abolida (1973-1988)*. Lleida: Poesía.

_____ (1977). *Antología*. Madrid: Los libros de la frontera.

MÉNDEZ, Concha. (1995). *Poemas 1926-1986*. Madrid, Hiperión. Ed. James Valender.

MONTAGUT, M^a Cinta (2015). *Cenizas*. La palma, eMe.

MORA, Ángeles. (2008). *Bajo la alfombra*. Madrid: Visor.

_____ (2001). *Contradicciones, pájaros*. Madrid: Visor.

— (2000). *¿Las mujeres son mágicas? Antología*. Córdoba: Ayuntamiento de Lucena.
Prólogo Miguel Ángel García.

MULDER, Elisabeth. (1949). *Poemas mediterráneos*, Madrid: Talleres Altés. Prólogo Concha Espina.

MURIEL GARCÍA, Nieves. (2016). *Carta de la Sirena*. Renacimiento: Sevilla.

OTXOA, Julia. (2000). *La nieve en los manzanos*. Málaga: Miguel Gómez Ed.

PALAO, Paloma. (1989). *Centauro*. Madrid: Torremozas.

_____ (1978). *Resurrección de la memoria*. Barcelona: Ámbito literario.

PARÉS, Nuria. (1959). *Canto llano*. México: FCE.

PAZ PASAMAR, Pilar. (2015). *La nunca poseída*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Selección e introducción Manuel José Ramos Ortega.

PIZARNIK, Alejandra. (2002). *Poesía completa*. Madrid: Lumen.

PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles. (2012). *Atavío y puñal*. Olifante: Zaragoza.

_____ (2010). *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

_____ (2000). *Carnalidad del frío*. Madrid: Algaida.

PERI ROSSI, Cristina. (2016). *La barca del tiempo. Antología poética (1971-2015)*. Madrid: Visor. (Edición de Castagnet, Lil).

PUJOL RUSELL, Sara. (2001). *Intacto asombro en la luz del silencio*. El Ferrol: Esquíu.

REYES, Belén. (2011). *Desnatada*. Madrid: Torremozas.

ROSAL, María. (1993). *Sibila*. Córdoba: Jorge Huertas.

SALAS, Ada. (2009). *No duerme el animal (1987-2003)*. Madrid: Hiperión.

SARASÚA, Blanca. (2008). *Música de aldaba*. Madrid: Rialp.

_____ (1997). *Rótulo para unos pasos*. Madrid: Torremozas.

SANZ, María. (1986). *Aquí quema la niebla*. Madrid: Torremozas.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. (1990). *Poesías*. Madrid: Torremozas.

STORNI, Alfonsina. (1975). *La poesía de Alfonsina Storni*. Madrid: Ed. Lucrecio Pérez Blanco.

SZYMBORSKA, Wislawa. (2011). *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Madrid: Hiperión.

_____ (1997). *Paisaje con un grano de arena*. Barcelona: Lumen. Trad. Ana María Moix & Jerzy Wojciech Slawomirski.

TSVETÁYEVA, Marina. *Carta de la amazona*. Madrid: Hiperión. Int. & trad Elisabeth Burgos. Epílogo Hélène Cixous.

UCEDA, Julia. (2017). *Poemas de Cherry Lane*. Madrid, Tigres de Papel-Genialogías. 1 ed. 1968.

_____ (2006). *Zona desconocida*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

_____ (1977). *Campanas de Sansueña*. Dulcinea: Madrid.

UGIDOS, Silvia. (1997). *Las pruebas del delito*. Barcelona: DVD.

VELASCO, Lola. (1992). *Cometa o las manos sobre el papel*. Madrid: Libertarias.

_____ (1986) *La frente de una mujer oblicua*. Madrid: Hiperión.

ZARDOYA, Concha. (1993). *El don de la simiente*. Madrid: Torremozas.

DISCOS.

ALASKA Y DINARAMA. (1986). *No es pecado*. [CD]. Madrid: Hispavox.

MARI TRINI. (1971). *Escúchame*. [CD]. Madrid: Hispavox.

MARTIRIO. (1986) *Separada sin paga*. [CD]. Madrid: Nuevos Medios.

QUESIA, *Cifra y aroma*. (2015). Poemas de Isabel Escudero. [CD]. Madrid: Kalandranka.

ROSENVINGE, Christina. (2011) *La joven Dolores*. [CD]. Madrid: Warner Music.

_____ (1992). *Que me parta un rayo*. [CD]. Madrid: Warner Music.

VAINICA DOBLE. (1976). *Contracorriente*. [CD]. Madrid: Hispavox.

ARTÍCULOS DE PRENSA

ABUNDANCIA, Rita. (2014, 30 de julio). El sujetador cumple 100 años. *El País*. Recuperado de <http://smoda.elpais.com/articulos/el-sujetador-cumple-100-anos/5132>

ÁLVAREZ PLA, Bárbara (2014, 15 de julio). Una artista japonesa envió datos para imprimir su vagina en 3D y la metieron en la cárcel. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/cultura/artista_japonesa-vagina-3-D-detencion_0_1175282936.html

EFE. (2014, 5 de junio). El Museo d'Orsay guarda silencio tras performace de Deborah de Robertis. *ABC*. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/arte/20140605/abci-orsay-origen-mundo-201406051357.html>

CABALLÉ, Ana. (2016, 3 de diciembre). Feminismo. Una lluvia fina de ideas. *El País* Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/12/02/babelia/1480678669_840345.html

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2017, 27 de enero). Paz Batanar: "Todos los diccionarios tienen ideología". *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Paz-Battaner-Todos-los-diccionarios-tienen-ideologia/10372>

EL PAÍS. (2016, 6 de diciembre). Las 30 personas más influyentes en el mundo de habla hispana del año 2016. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2016/12/06/media/1481045524_298699.html#comentarios

_____ (2001, 19 de noviembre) Aparece 'Pandora', una revista para reflexionar sobre la mujer y la literatura. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2001/11/19/andalucia/1006125746_850215.html

EUROPA PRESS. (2017, 21 de enero) Paz Battaner, nueva académica de la RAE: "Es necesario feminizarlo todo, no solo la RAE". *Europa Press*. Recuperado de <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-paz-battaner-nueva-academica-rae-necesario-feminizarlo-todo-no-solo-rae-20170127165558.html>

LINDO, Elvira. (2017, 5 de mayo). Feminismo en camiseta. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2017/05/05/actualidad/1494000311_965996.html

PRIETO, Carlos. (2017, 30 de enero). Muere Paloma Chamorro, la madre de todos los escándalos culturales. *El Confidencial*. Recuperado de http://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2017-01-30/paloma-chamorro-muere_1323588/

MURIEL, Nieves. (2017, 20 de abril). Isabel Escudero. La lengua y el milagro de la tinta robada. *ABC*. Recuperado de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isabel-escudero-lengua-y-milagro-tinta-robada-201704200209_noticia.html

_____ (2016, 17 de octubre) «20 con 20», «(Tras)lúcidas», «Poesía soy yo», esta cuenta es distinta. *ABC*. Recuperado de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-20-20-traslucidas-poesia-esta-cuenta-distinta201610171238_noticia.html

SÁNCHEZ HIDALGO, Emilio. (2017, 14 de abril). Sin ti no soy nada: la carta de un médico sevillano que reivindica la labor de las enfermeras. *El País*. Recuperado de http://verne.elpais.com/verne/2017/04/14/articulo/1492182649_611979.html

PÁGINAS WEBS

BONANNI, Julia. (2017). Recuperado de <http://www.juliabonanni.com/works.php>

CASTRO, Juana (2017) *Entrevistas*. Recuperado de <http://www.juanacastro.es/index.php/2016-06-09-18-22-50/entrevistas>

GENIALOGÍAS (2017). No sé si solo quieres citar la web de genialogías o algún artículo que esté en esa página Recuperado de <http://www.genialogias.com/> Sob

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. (2016). *Campo cerrado: Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*. Recuperado de: [http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo cerrado](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/campo_cerrado)

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. Evolución de la poesía en el siglo XVIII. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de [Emilio Palacios Fernández disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

SANZ MARCO, Carlos & Sanz Esteve, Elena. (2014). *La obra de Concha Zardoya: Una aproximación en el centenario de su nacimiento*. Recuperado de

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_49/congreso_49_37.pdf