

1-31-2014

## La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad

María Ángeles Hermosilla Álvarez

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>

---

### Recommended Citation

Ángeles Hermosilla Álvarez, María. 2014. La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad. *Revista Surco Sur*, Vol. 4: Iss. 6, 45-60.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.4.6.13>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol4/iss6/14>

This NUBES DE PLATA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact [scholarcommons@usf.edu](mailto:scholarcommons@usf.edu).

María Ángeles Hermosilla Álvarez

## *La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad\**



Hablar de la literatura escrita por mujeres puede parecer hoy un tema recurrente. Se afirma con frecuencia que las circunstancias que propiciaban el silencio de las escritoras han ido cambiando en las últimas décadas y que las obras con nombre femenino están cada vez más presentes en el mercado editorial<sup>1</sup>, hasta el punto de que se ha llegado a decir que ser mujer es una condición que ahora favorece a cualquier autora, con independencia de la calidad de lo que escriba. Por otro lado, con frecuencia los críticos y los literatos —incluso de sexo femenino—, cuando se les interroga acerca de la existencia de un discurso literario específico de las mujeres, responden taxativamente que sólo existe buena o mala literatura.

Sin embargo, como ha puesto de relieve Laura Freixas (2000), en su ensayo *Literatura y mujeres*, esas dos cuestiones exigen un planteamiento más matizado. Con respecto a la primera, si bien es cierto que las mujeres, según las estadísticas, leen más — Id.: 42; Esther Tusquets habla del ochenta por ciento de los lectores:

Stefan Bollman (2006: 18) —, no podemos afirmar que son ellas las que más publiquen en las editoriales de mayor alcance: a finales del siglo xx, en narrativa sólo lo hacían el 24%, en poesía el 22% y en ensayo únicamente el 15% (Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, 2000:36), con la circunstancia añadida de que a menudo los medios de comunicación utilizan la imagen femenina —cuanto más llamativa, más facilitan su presencia— como reclamo publicitario del libro, mientras que se restringe la participación de escritoras en las revistas especializadas, en los escasos programas culturales o en las instituciones de prestigio. Significativo es el caso de las antologías poéticas, que parecen escamotear espacio a las mujeres. Y no nos referimos a las de un pasado más o menos cercano, como la generación del 27 —ampliada por Emilio Miró (1999) con los nombres de las poetas—, el grupo del 50, aunque la publicación de la poesía completa de Francisca Aguirre, *Ensayo general* (2000), demuestra que la nómina no estaba cerrada, o la de los *Nueve novísimos poetas españoles de Castellet* (1970) que sólo recogía una mujer (Ana María Moix). Estamos hablando de las publicadas en los últimos años (vid. *Con Voz propia*, de María Rosal, 2006: 56-62), entre las que —baste un ejemplo— podemos citar *El último tercio del siglo* (1968-1998). *Antología consultada de la poesía española* (1998), con prólogo de José Carlos Mainer, donde “después de minuciosas y numerosas consultas a los más relevantes protagonistas de la poesía española”, se ofrece la lista de los poetas más destacados del final del siglo xx, es decir, para utilizar un concepto teórico de plena actualidad, aquellos que entran en el canon —el conjunto de obras que ha de ser estudiado y transmitido— de la poesía española actual. Pues bien, entre los veintiocho autores recogidos sólo aparecen tres nombres femeninos: Olvido García Valdés, Ana Rossetti y Blanca Andréu. Para esta selección se aducía el criterio de la calidad, pero es obvio que en esos años la lista de autoras cuya inclusión no desmerecería el conjunto podría ampliarse fácilmente. Algo similar podemos decir de la nómina de autoras que aparece en los libros de texto, como pone de manifiesto María Rosal (2006: 63-72), a lo que, en buena medida, contribuye el canon, que, en vez de ser una construcción social, a menudo parece inmutable.

\* Fue publicado por ALFINGE, No. 23, pp. 65-88

N. del E. Todas las ilustraciones que acompañan al trabajo pertenecen al artista plástico cubano Fredy Villamil (<http://villamilartstudiogallery.com>)

Así pues, la iniciativa por parte de algunas editoriales de publicar antologías que, por el momento, sólo sacaran a la luz textos con firma de mujer (vid. María Rosal, 2006: 51-56) ¿no será una respuesta a esta situación?

Con respecto a la segunda cuestión, y centrándonos en el género lírico, aunque la poesía no tiene como finalidad la mera transcripción de una determinada experiencia —la de las mujeres, los negros o los inmigrantes hoy, la de los oprimidos, reflejada en la poesía social, hace unas décadas—, sino que centra su atención en el modo en que esa experiencia cristaliza en la estructura de un poema, no es menos cierto que, como ha mostrado la fenomenología, la materia con la que trabaja la creación literaria, el lenguaje, traduce la globalidad del ser humano y que está íntimamente unido al pensamiento, de modo que, en palabras de Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje representan los límites de mi mundo”.

De este modo, hasta bien avanzado el siglo xx, las mujeres que tomaban la pluma se encontraron con un lenguaje literario que transmitía toda una tradición cultural en la que ellas estaban escasamente representadas, o bien tenían un determinado papel asignado de antemano. En este último caso, la literatura presentaba a menudo ejemplos estereotipados de lo femenino: la *donna angelicata*, la amada, la esposa, la madre o la pecadora que arrastraba al hombre hacia el mal.<sup>2</sup> En el otro, la historia literaria en el pasado apenas ofrecía nombres —Santa Teresa, Sor Juana Inés o Rosalía de Castro son excepciones— que plasmaran una visión del mundo desde un punto de vista de mujer, o, lo que tal vez fue peor, asoció la sensibilidad femenina a lo trivial o a los sentimientos tiernos, un encorsetado modelo contestado por Rosalía en estos versos: “De aquellas que cantan palomas y flores/ todos dicen que tienen alma de mujer./Pues yo que no las canto,/Virgen de la Paloma,/!ay!, ¿de qué la tendré?”.<sup>3</sup>

La voz poética femenina fue, pues, asociándose a la sensiblería y la palabra “poetisa” alcanzó tal carga peyorativa que se utilizó el término de “poetisos” para designar a los literatos de menor rango y, por el contrario, cuando se elogiaba la obra de una mujer, se hablaba de ésta con el género gramatical masculino. Así sucedió cuando Azorín, al referirse al talento de Rosalía de Castro, que en el verso libre —es de justicia subrayarlo— “logró efectos poéticos semejantes a los que se propusieron los poetas franceses” (Francisco López Estrada, 1969: 98), acusaba de estulticia

a la crítica por ignorar “a uno de los más delicados, de los más intensos y originales poetas que ha producido España”.<sup>4</sup> Ello explica el rechazo del vocablo por parte de las escritoras de poesía, que, en general, prefieren ser llamadas “poetas”, un vocablo que, por otra parte, como periodista o psiquiatra, vale para ambos sexos.

Todo lo expuesto hasta aquí revela que lo femenino es, en gran medida, una construcción cultural, según ha subrayado el pensamiento posmoderno. Así, la teoría feminista francesa sostiene que la identidad sexual no es biológica, sino que responde a una posición cambiante del sujeto. En esta línea, Hélène Cixous (Toril Moi, 1986: 112 y ss) llega a afirmar que el hecho de llevar una firma de mujer no sanciona como femenina una escritura (Id.: 118), aunque es cierto que surge en el hombre más raramente. En la misma dirección, Julia Kristeva considera que no hay una identidad fija (Id.: 171 y ss.) y, lejos de elaborar una teoría sobre lo femenino, hace hincapié en su carácter de transgresión respecto al orden establecido, una posición que, en mayor o menor grado, han adoptado las poetas a la hora de emprender la construcción de un sujeto poético.

En efecto, ya en el siglo xvii nos encontramos con estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz que denuncian la hipocresía masculina, basada en el código del honor vigente en la época: “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón,/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis;/ si con ansia sin igual/ solicitáis/su desdén,/ ¿por qué queréis que obren bien/ si las incitáis al mal” : Clara Campoamor (1983: 201).<sup>5</sup>

Posteriormente no será raro hallar textos en los que aparece la identificación con la suerte de los desfavorecidos por el sistema social: el mendigo, el esclavo o el niño huérfano, como podemos leer en el poemario de Rosalía *Follas novas*:

Tiembla un niño en el húmedo pórtico...  
Del hambre y del frío  
tiene el sello su rostro de ángel,  
[...]  
Y mientras que él duerme,  
triste imagen de dolor y miseria,  
van y vienen, ¡a rezar al *Altísimo*,  
fariseos!, grandes de la tierra,  
sin que del niño la orfandad calme  
de los ricos la sed avarienta.

Mi pecho con angustia se oprime.<sup>6</sup>

Y, ya en el siglo xx, la poesía social fue la válvula de escape de la protesta contra la injusticia – recordemos a Ángela Figueras o Gloria Fuertes – o el canal para expresar la esperanza en la acción solidaria, como se observa en el poema “La espera”, incluido en *Ítaca* (1972), de Francisca Aguirre (2000: 42): “Y si el miedo sigue creciendo/ apoyar una espalda contra otra. Alivia”.

Pero, en estos años de vigencia de la literatura comprometida, las escritoras suelen coincidir en la expresión poética con sus compañeros de generación y raramente se plantean la indagación acerca de un yo poético femenino.

## 1.- La búsqueda de una voz propia

Se trata de una tarea para la que habrá que esperar algunos años. Aunque existe algún precedente,<sup>7</sup> la emprenderán a finales de la década de los setenta, autoras como la cordobesa Juana Castro, quien, en la encrucijada entre una poética realista y la que propugnaba el recuperado grupo Cántico, reflexiona sobre lo femenino en su libro *Cóncava mujer* (1978). Se inicia así la construcción de un sujeto poético de mujer,<sup>8</sup> claramente diferenciado del varón, que, apartado de la influencia materna, aparecía velado o rechazado en el aprendizaje femenino, según constatan estos versos del poema “Zagal” (J. Castro, 2000: 15-16):

Soy el zagal, porque murió mi madre.  
 Para vestir me dieron ropas de muchachos:  
 camisa, pantalones de pana  
 y unas gruesas abarcas que me dañan los pasos.  
 Mi tía me ha cortado las trenzas.  
 Ella dice  
 que un muchacho se debe peinar pronto.

Pertenecientes al libro *Del color de los ríos* (2000), constituyen uno de los momentos culminantes del proceso que Juana ha explorado con maestría a lo largo de su obra anterior.<sup>9</sup>

Sin embargo, en los primeros momentos, las escritoras se percatan de la dificultad de encontrar un lenguaje poético a través del que expresar su mundo emocional. Y es que, en opinión de Juana Castro, “uno de los mayores pecados cometidos por el canon con nosotras ha sido el habernos despojado de memoria histórica, olvidando sistemáticamente a las que nos precedieron.

Así, [...] cada escritora vuelve a ser proclamada como ‘la primera’ (vid. en María Rosal, 2006: 73-74).

A esa dificultad para hallar un discurso propio se refería Steiner (2006: 9) cuando, en una entrevista en *El Cultural* de *El mundo* afirmaba: “Yo no soy feminista, pero sé que la lengua de la mujer no es la del hombre. Entre las tribus del norte de Siberia, las madres les enseñan a sus hijos la lengua masculina que ellas mismas no tienen derecho a hablar”. En efecto, en la etapa preedípica, la niña, al igual que el niño, permanece vinculada a la madre afectivamente y se comunica con ella a través del lenguaje del cuerpo. Es un



período que Julia Kristeva llama 'semiótico' y que antepone al lingüístico, como explica Toril Moi (1995: 169-70). Después, se impone la ruptura con la madre por el acceso al orden simbólico en el momento de adquirir el lenguaje, asociado al orden patriarcal (Beatriz Suárez Briones et aliae, eds., 2000:11). De ahí que el sujeto lírico femenino se interrogue acerca de unos modelos que la tradición le ha ocultado. Veámoslo en este texto de Julia Uceda (2006:55):

LA PRIMERA

¿Cómo lo dijo, cómo  
encontró los sonidos en su boca de barro,

[...]

la primera, la sin memoria,  
sin hoy

ni ayer

ni germen ni más atrás?

[...]

Tuvo que haber un nacimiento  
de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidad,  
amanecer, crepúsculo, roce de otra mano,  
llanto de niño, primer llanto  
de mujer. [...]

O que surja una voz denunciadora, como en el poema siguiente, de la coactiva ley del padre, que impide cualquier tipo de expresión:<sup>10</sup>

LA ERA

Mi padre y yo dormimos  
en la era, y la paja  
nos es lecho de estrellas. Se sienten  
las culebras cruzar toda la noche  
los haces de cebada, y ratas como gatos  
nos roban en el trigo. Me estremezco  
y no grito, porque mi padre ronca  
bebiéndose la luna, y en el aire  
cantan grillos de arena. (Juana Castro, 2000: 19)

Incluso cuando es ejercida violentamente:

PADRE

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.  
Y yo me quedé quieta, porque padre  
roncaba como cuando,  
zagal, dormíamos en la era.  
Me tiró sobre el pasto  
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido  
a sus brazos mi fuerza,  
no quise retirarlo, porque padre  
era padre: él sabría qué hiciera.  
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias. (Id: 22)

Ante esa realidad, la teórica del feminismo francés Luce Irigaray (1978), no conforme con la autorrepresentación de las mujeres al margen del orden simbólico, propone un nuevo orden simbólico femenino, que se alcanzaría gracias a lo que la italiana Luisa Muraro (1991) denomina 'el orden simbólico de la madre'. Así se evitaría lo que Irigaray (1985: 6, 7 y 11) llama *el matricidio*, o sea, la negación de la madre cuando la hija, al entrar en el orden simbólico, observa que la madre y lo femenino carecen de autoridad, circunstancia que es vivida como contradictoria, ya que la mujer necesita el lenguaje para diferenciarse de la madre, pero al mismo tiempo, la ley del padre le pide a la niña 'que sea como su madre'. Esto provoca conflictos en el sujeto lírico, que es



consciente del papel de entrega que se le atribuye. Se refleja en estos versos del poemario *Lo de ella* de Concha García: “Lo de ella es deuda/caerse hacia atrás/[...] Es como vaciarse pero a sabiendas/ te cubre una túnica/ con sabor a otro tiempo/ y estando aquí,/ se percibe” ( en Rosa María Belda, 2006: 88). E incluso se desea una identidad masculina, según se proclama, desde el mismo título, en otro poema:

OTRA

Me gustaría ser un hombre  
de fino bigote que toma el autobús,  
[...]  
un hombre que charla  
con un conductor de autobús  
y le dice: *ya he terminado*  
*por hoy se acabó.* [...] Tiene en los labios un deje de ilusión  
es como si le esperase en alguna parte  
otra cosa, no sé definir qué  
clase de cosa puede ser  
la que haga que alguien  
de estatura media y con bigote  
diga: *he acabado* [...] (Benegas: 239-240).

O, como en Olvido García Valdés (2006: 135),<sup>11</sup> se pone de manifiesto la insatisfactoria relación entre mujeres, obligadas a permanecer en el espacio que el patriarcado les ha asignado:

Juntas en la cocina sin apenas  
hablar, un lugar no exclusivo  
de mujeres, que sigue al parecer siendo  
exclusivo. Casi nada en común,  
salvo contradicciones que sujetan  
y asemejan. Nos enmarcan este espacio  
al que creemos ya no pertenecer

Un lugar, del que el yo lírico trata de escapar,  
aun consciente del paso doloroso –obsérvense  
las isotopías finales– a un paraje que, aunque  
revitalizante, no le es propio:

[...] Al mundo  
salgo que es único consuelo, campos  
y árboles hoy que es mayo, y la savia  
estalla verde y varón según la lengua,  
el mundo que consuela y el que no,  
ajenos ambos hoy a mí, que camino  
con daño en lo ajeno que la vida deja.

También encontramos, en poemas anteriores,  
la incomunicación con la figura materna,  
representada en la imagen de la Virgen María:

LA MADONNA DE SENIGALLIA  
Piero della Francesca  
Serena impronta del volumen, madre,  
en una habitación de muros grises,  
quieta, de pie, el niño en brazos;

tu cuello nos habría sostenido,  
lejana, tu mirada  
habría bastado para hacernos hermosos.  
[...]  
si levantaras los ojos y me vieras,  
si apoyara en tu cuello  
mi mejilla.

Si me miraras. (Benegas: 131-132).

Los desencuentros con la madre,<sup>12</sup> a la que se acusa de mantener el orden establecido, constituyen un tema tratado asimismo por otras poetisas. He aquí este texto de María Antonia Ortega:

LA VIDA ES BREVE...

La vida es breve, pero algunos instantes  
son eternos. Indudablemente tengo un  
ramalazo católico, vivo en una comuna  
de católicos ortodoxos. Pero mi corazón  
canta como una vedette de los años  
sesenta. Unas veces, cuando era más  
sensata, mami, me llamabas egoísta;  
otras, cuando era más original, loca. Así  
era castigada en mi lucha por la libertad.  
Gracias a ti, mami, ahora me da menos  
vergüenza desnudarme que confesarle a  
alguien que le amo. (Benegas: 195-196).

Por ello algunas autoras vuelven la vista a la infancia, esa etapa anterior al orden simbólico, idea que vertebra el primer libro de Blanca Andreu *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagal* y que está presente también, determinando la identidad adulta, en Ana Rossetti:

PURIFÍCAME

[...]  
Mi niña, mi tirana, contemplándote  
sé que todo es inútil, que me parezco a ti,  
y que en ti permanezco voluntaria y cautiva.  
En mi memoria, cárcel,  
tú mi estigma, mi orgullo,  
yo, albacea, boca divulgadora  
que a tu dictado vive  
infancia, patria mía, niña mía, recuerdo.  
(Benegas: 104)

Pero otras, con frecuencia las más jóvenes, buscan una genealogía femenina, como sucede en los versos de Ángela Mallén (2009: 66) que ensalzan la figura de una mujer que el cliché del turista captaría como exótica, pero en la que el sujeto poético se reconoce:

Qué bonita mujer  
debajo de un sombrero jipijapa,  
y debajo de un árbol eucalipto.  
Bajo un cielo tan plano como una piscina.

Mira al ojo con trípode,  
el ojo fijo, absorto de la posteridad.  
Su sonrisa viaja igual que un meteoro.

Qué preciosa mujer  
En gris. En sombras. [...]

Mujer bajo un sombrero. Ella es el origen.  
De ella vengo.

O en estos otros en los que se trasluce ya la función guiadora de la madre, en la que, pese a la aparente inexpresividad, se percibe la ética del cuidado: “Mi madre me llevaba/ todo recto por el frío./ Ahora veo la estatua de hielo que éramos/en aquella ciudad vieja del nordeste./[...] La calle San Antonio,/ enfrente de la tienda/del petróleo y las papas,/junto a los Cines Fémima,/ hasta la pastelería./ Dos galletas ovaladas:/chocolate y anises de colores./Ternura, privilegio./Un cándido secreto./En el centro del frío,/me comía a mi madre” (Id.:36-37). De ahí que, cuando no se encuentre el norte, se busque el regreso al origen, al útero materno, según se lee en el poemario de la ganadora del IV Premio de Poesía Joven “Pablo García Baena”: “Pero lo verdaderamente interesante para ti/[...] es que me he perdido y no sé cómo regresar al vientre/ de mi madre; naturalmente, tengo estudios, sí, soy/más o menos española y yo también dije que me iba/ y luego no me fui, sí, esto es/ un collage, mi vida son pedazos” (Berta García Faet, 2011: 48).

Elocuente asimismo es el poema “Confirmación”, de Concha García: “Que mi madre me dio leche, ya lo sé [...]/ [...]y su femenino amor tuvo que darme/ osamenta y cutis” (Benegas: 229), unos versos que parecen recoger la propuesta de Hélène Cixous (1995: 57), en La risa de la medusa, de desestabilizar el orden simbólico escribiendo con tinta blanca, referencia a la leche materna, que une a la escritora con la fase preverbal, preedípica. Y, en otra

autora, incluso se advierte la gratitud filial: “Era una niña –dijo– y el piano un regalo/ de mi madre [...] De ella vino, sí,/ de ella era la música” (Olvido García Valdés, 2006: 201). O bien, como sucede en el poema “Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre”, perteneciente a Tara, de la joven y conocida escritora cordobesa Elena Medel (2006: 33), la escritura se pone al servicio de la memoria: “[...] Para/ recordar mi origen cada vez que yo viva”. Incluso, en ocasiones, aparece la cadena completa de las mujeres de la familia:



SEPIA

Para Biruté Ciplijauskaité  
 Ahora el tiempo me ha puesto  
 color sepia la blusa y el dorado  
 terrón donde cantaba  
 el libro de mis ojos. Estoy aquí, colgada  
 en la pared de cal, con mi regazo  
 breve dormido tras las tejas.

[...]

Soy tu abuela, la madre  
 de tu madre, que vivió como tantas.  
 Que dio a luz a tu cuerpo  
 y te puso en las manos  
 la existencia y el mundo.

(Juana Castro, 2000: 75)

Así, puede surgir, en el libro de Rosa Romojo  
 (2006: 23) Poemas de Teresa Hassler, el canto a  
 la madre, que, simbolizada en la abeja reina,  
 según sugiere el título, representa el cuidado y la  
 organización de la vida doméstica:

PANAL

¿Podéis verla? Es la madre  
 Todo lo mira desde el ciervo. Todo  
 lo tutela: la calle, la entrada de la casa,  
 la baraja de naipes, el croché, las  
 facturas.

Allí tiene su trono y por allí  
 desfilan todos:

los hijos, las visitas, la tropa de asistentes  
 y empleadas. Es una reina.

Lo es. Lo sabe. Reina. Y yo  
 la amo.

Se reivindica, pues, una sabiduría que, lejos  
 de ser rechazada, se muestra, frente a la  
 ordenada por el patriarcado, más acorde con la  
 condición femenina del sujeto lírico, que se  
 dispone a desandar el camino para rastrear sus  
 propios antecedentes. Veámoslo en el siguiente  
 poema de Neus Aguado (Benegas: 209):

SABIDURÍA

Ungénita de múltiples virtudes,  
 he recorrido la casa patriarcal,  
 la casa donde los eruditos  
 no tienen ni un momento de sosiego.  
 Habías traspasado la puerta esmerilada,  
 la del espíritu en armonía:  
 otra casa te acoge, en otras reinas,  
 y es hacia allí adonde encamino el paso.

2.- La diversidad de la poesía femenina

Ahora bien, la exploración de una voz propia de  
 mujer no significa que exista una uniformidad  
 en la creación poética de las escritoras, sino que,  
 como en el caso de los varones, se caracteriza  
 por la variedad, que con frecuencia se observa

también a lo largo de una obra (vid., a modo  
 de ejemplo, la antología de María Rosal, 2003,  
 en cuyos poemarios subyace una herencia  
 literaria que abarca desde el clasicismo áureo  
 hasta el surrealismo de *Tregua*), pero que  
 también encontramos en el mismo libro de una  
 autora, donde pueden darse cita lo breve y lo  
 extenso, el verso y la prosa (por ejemplo, Luz  
 Pichel, 2004 y Olvido García Valdés, 2006), la  
 poesía visual y el misticismo (Clara Janés, 1999),  
 sin descartar, a la hora de estructurar el poema,  
 otros géneros: 'la carta' en Eloísa Otero (1995)  
 e Isabel Pérez Montalbán (1999) y 'el diario'  
 en Isla Correyero (1996).

En las antologías y poemarios consultados, el  
 estilo va desde la huella del Siglo de Oro  
 (especialmente, Ana Rossetti, Ángeles Mora o  
 María Rosal) al surrealismo (sobre todo en  
 Blanca Andreu), pasando por el poema en prosa  
 simbolista (María Antonia Ortega, Graciela  
 Baquero, Isla Correyero o Chantal Maillard), el  
 influjo de la filosofía oriental (Clara Janés,  
 Andrea Luca, Pilar González España y Chantal  
 Maillard), la lírica inglesa, ya sea el modernismo  
 o la poesía desgarrada de Bukowski (Balbina  
 Prior, 2001), y la retórica del silencio (María José  
 Flores, Pilar González España, Ada Salas o  
 Elena Pallarés), un cauce que se ajusta muy bien  
 al decir poético femenino y que sugiere ese  
 estadio preverbal, unido a lo materno, al origen  
 (Toril Moi, 1986: 169-170). He aquí un poema  
 de Ada Salas (Benegas: 577):

CUERPO...

Cuerpo  
 a tu hambre.

Sombra a tu silencio.

O este otro, perteneciente a *Doce lunas de eros*,  
 de Cecilia Domínguez (2003: 119):

SEPTIEMBRE

En mi cuerpo  
 tus manos  
 prolongan  
 el estío

En este tipo de poemas el erotismo nace de la  
 sugerencia, que es capaz de involucrar al lector  
 en la vivencia amorosa. Pero a veces el poema  
 queda traspasado por la inefabilidad de la poesía  
 sanjuanista. Lo advertimos, dentro del libro *Ella  
 guarda secretos*, de Elena Pallarés (2006:65), en  
 poemas como este:

TE DIRÉ sin palabras  
 lo que no me permiten  
 decirte las palabras:  
 el amor es un verbo  
 impronunciado.



En realidad, no es infrecuente hallar en otras autoras momentos cercanos también a la experiencia mística, como en algunos poemas de *Arte de cetrería*, de Juana Castro (1989) o en gran parte de los de Clara Janés. Veamos una muestra:

CANTO AL AMADO

Canto al amado,  
a la tierra cuyo seno custodia  
lo que fue apoyatura de su ser,  
a la ardilla que se posa en su reposo,  
a la hiedra que corona su existencia.  
Canto a la voz que nace de su puñado de ceniza,  
Silencio teofánico,  
cristal de lo absoluto,  
sustancia mínima  
que desplaza las cadencias del viento  
y el trueno  
con su fulgor vibrante.  
Canto y soy todo ofrenda;  
mi garganta es la gruta  
que las sombras acoge,  
sus palabras.

Sólo su boca espero en mi oquedad  
para pronunciarlas. (José María Balcells, ed., 2003: 206)

Y también es frecuente en el discurso poético “innovador y complejo”, como lo define Candelas Gala (2005:147), de Sara Pujol (2001: 19), donde el verso se alarga hasta superar las quince sílabas o se acorta, según el ritmo de la contemplación meditativa y la palabra se convierte en un vehículo de indagación y de sabiduría (“ Amor, hondura de mi hondura, este cuerpo, norte del alba,/ [...]dentro de ti me busco: en la dulce simetría de tus ramas,/en la fuerza de la belleza, en tu tiempo que no cumple al tiempo;/ dentro de mí te busco y tu silencio responde a mi silencio”) que se manifiesta en la unión de los contarios:

Luz, soy yo, ¿me oyes?, ¿no me reconoces, hierba de Jericó?,  
yo que en mi conciencia, que se disuelve en existencia, uno el  
mundo y la carne, el amado y la amada, y todo se separa y se une (Sara Pujol, 2004: 21)



De este modo, el lenguaje místico, que puede ser un vehículo para la búsqueda de la identidad, según observamos en algunos poemas de María Rosal comentados en otro lugar (María Ángeles Hermosilla, 2005: 116-118), se revela muy idóneo para resquebrajar el discurso central masculino, ya que, como expone Irigaray (1978: 238), supone la disolución del sujeto en el objeto, un estado al que las mujeres, cuya posibilidad de ser sujeto niega o reprime el discurso patriarcal, se sienten llamadas. Se trata de una “escritura femenina” en el sentido de Cixous (1995: 61), referida al estilo, no a la firma de mujer, y que caracteriza asimismo a los textos vanguardistas escritos por hombres – en tanto que los escritores disidentes pueden ser marginados por el orden simbólico –, a los que prestó atención Kristeva (1974).

En todo caso, los modelos de la tradición literaria a menudo se ponen en tela de juicio mediante la ironía (Ángeles Mora, María Sanz, María Rosal, Aurora Luque, Inmaculada Mengibar, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, etc.), como veremos más adelante, y los procedimientos formales utilizados entran al servicio de la creación de una realidad nueva. Así, las líneas fragmentadas de un poema visual parecen representar los alambres de un tendedero de ropa, pero tienen un sentido casi transgresor: “Poema a Hinojosa”, de María Antonia Ortega» (Benegas: 196-99); el soneto con estrambote sugiere, pese a lo que pudiera pensarse del título, tomado de Adriano —el amante es a la vez amigo y enemigo—, la posibilidad del múltiple orgasmo femenino (vid. María Ángeles Hermosilla, 2005: 125-126): “Hospes comesque corporis”, de María Rosal (2003: 182). No falta el léxico proveniente de la labor doméstica, pero referido a la composición del poema: “Uno friega los platos/ embebidamente y piensa: ya falta/ poco, ya estoy acabando/ (una taza, cubiertos...) Y después/ sigue haciendo con gusto lo que queda/ sin prisa, sabiendo que se acaba” ( Olvido García Valdés, Benegas: 139); ni las imágenes de la costura, con idéntica finalidad: “Labor atenta de hilo solo/ — sigues tejiendo tu tapiz indócil— / [...] una puntada aquí[...] / — acaba ya esa labor de sombras— / reconoce/vencida/ que únicamente ofreces hilo solo” (Esperanza Ortega; Benegas: 356).



O las imágenes culinarias, que sugieren desolación: “Llueve sobre la incertidumbre,/ también llueve dentro de la casa/ y sobre las sartenes, donde de nuevo se fríe/ un tiempo viejo, un tiempo Berlin/ años treinta, oscuro y desolado” (Julia Otxoa, Benegas: 180). Pero no son las únicas, sino que, por el contrario, se aprecia una gran riqueza de imágenes de diferente procedencia, como, por presentar sólo una pequeña muestra, las relativas a la caza, en Arte de cetrería, de Juana Castro (1989); las vegetales, de la misma escritora, a través de las que se rinde culto a la diosa prehistórica en *Narcisia*: “Como la flor madura del magnolio/ era alta y feliz. En el principio/ sólo Ella existía [...] / ¡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,/ [...] porque es hermosa y grande,/ oh la magnolia blanca. Sola!” (Juana Castro, 2006: 67-68); las espirituales o religiosas: “Pertenezco a un género incierto./ No entre el hombre y la mujer./ Ni entre el mono y el hombre./ Sino entre el hombre y el ángel” (María Antonia Ortega, Benegas: 193); las que proceden del ámbito científico: “[...] tiene un magnífico pez en la pecera/ craneal/ que come plancton de neuronas/ y sólo es fotografiado por la NASA” (Andrea Luca, Benegas: 282); las bélicas: “dejo crecer una costra [...] que me circunde y protege[...] de la bala del riesgo en cualquier esquina” (Balbina Prior, 2001: 12); las zoomórficas, que aluden a la manipulación del lenguaje en poesía: “[las pescaderas] asoman sus uñas rojas cuando/ destripan al pez y/ le cambian el nombre/ el poema se les parece” (Esther Zarraluqui, Benegas: 252); las taurinas: “ Los hay también que cogen/ al toro por los cuernos/ [...]Y existen esos otros,/ [...] que un día se despiertan/ con el costado herido,/ con la sangre rondando la cintura/ y cogen el estoque/ y salen a la plaza/ sin mucha convicción, pero con arte” (“A las cinco de la tarde”, de María Rosal, 2003: 115). O, también de esta poeta, imágenes del lenguaje administrativo (“Se abre la sesión”, Id: 125) y de las nuevas tecnologías, que expresan el sentimiento amoroso: “Tan sólo su locura me estremece/ y yo se la devuelvo/ en megabytes desordenados,/ —ebria de amor,/ ya libre—, acariciando/ mi sistema binario desbocado,/ mis ventanas al viento con el alba,/ el CD Rom tan terso, la memoria...(“E-mail”, Id.: 135)

En cuanto a los temas, aparte de algunos comunes a gran parte de las escritoras —ya apuntados en el apartado anterior—, como la reflexión sobre el yo femenino y la relación con la madre o con

otras mujeres, uno de los que está más presente es el amor, al igual que en la poesía escrita por hombres. Pero, frente a la concepción idealizada que ponía, en la tradición petrarquista, una distancia insalvable entre los amantes, en la lírica de mujeres la experiencia amorosa se manifiesta más real, basada en una vivencia compartida –“Entre tú y yo no hay ningún no” (Blanca Andreu, Benegas: 344)– que, en ocasiones, queda sugerida en el blanco del poema:

Pon un beso en mi boca.

Ámense

tu silencio y el mío.

(Ada Salas, Benegas: 578)

Y no está ausente el desamor:

¿Y cómo amarnos ya

allí donde el amor

moría tantas veces?

(Esperanza Ortega, Benegas: 357)

En cualquier caso, con frecuencia se invierte la imagen que tradicionalmente la poesía ha ofrecido de la mujer, relegada al papel de amada. Ahora, en cambio, puede convertirse en sujeto deseante, según se muestra en el poema “Diótima a su muy aplicado discípulo”, de Ana Rossetti:

[...] Apresúrate,

desanudadas las cintas,

comprueba la pendiente

durísima del prieto seno, míralo, tócalo

y en sus tiosos pináculos derrama tu saliva

mientras siento, en mis piernas, tu amenaza.

( Benegas: 95)

E incluso es ella la que toma la iniciativa, seduce e ironiza sobre el compromiso que expresa el amante: “Supón que me presento/ cualquier día en tu casa./ [...]Supón que te desnudo/ con besos y sonrisas,/ [...] y me marchó,/ y me juras/ – dentro de un orden, claro –/ fidelidad eterna” (María Rosal, Benegas: 404). O la que, como también sucede en el poema anterior, decide dejar la estancia donde ha tenido lugar el juego amoroso, que, en el poema de Amalia Bautista “La croupier”, alcanza una dimensión dialógica:

Me condujo a su casa. Al otro día

me fui despacio y le dejé dormido

y en penumbra, con marcas de los pliegues de la ropa en la cara y en los hombros.

Nunca volvió al casino, porque el juego no era lo suyo. Nunca he vuelto a verle.

(Amalia Bautista, Benegas: 459)

El papel activo del sujeto poético femenino a menudo va unido a la reinterpretación de la mitología y de los arquetipos de la cultura

occidental (cfr. Michèle Ramond, ed., 2006: 25-156 y, en algunas poetisas españolas, Sharon Keefe Ugalde, 1991), sobre los que suele lanzarse la ironía desestabilizadora. Por ejemplo, en Inmaculada Mengíbar:

COSAS DE MUJERES

Pero seamos realistas

Penélope, cosiéndole,

no es más feliz que yo

ahora rompiéndole

la cremallera. (Benegas: 448)

O en Amalia Bautista:

LAS DONCELLAS

He conocido a algunas. No parecen

mortales. Ni se enfadan ni se ríen

a carcajadas [...]

La vida entera pasan esperando.

Nunca se desesperan. Aunque a veces,

la inmensa mayoría de las veces,

no hay dragón que quiera secuestrarlas

ni caballero andante que las salve.

(Benegas: 460-461)

Asimismo en Juana Castro, que desenmascara la preparación femenina orientada, desde los relatos infantiles, al feliz casamiento:

MARÍA DESPOSADA

Era blanca la boda: un milagro

de espumas, de azahar y de nubes.

Cenicienta esperaba.

[...]

Blancanieves dormía.

Al galope

un azul redentor doraba la espesura

y la Bella Durmiente erguía su mirada.

Las vestales danzaban. Y las viejas mujeres,

en las noches de invierno,

derramaban sus cuentos de guirnaldas,

de besos y de príncipes

[...]

Y a la boda se fueron una tarde

con su mística plena. Y cambiaron

la hora de su brújula

por el final feliz de los cuentos de hadas.

(Juana Castro, 2006: 42).

De igual forma, cuando se recurre al sistema literario es para cuestionar los valores en los que se cifra, cuya transgresión se resuelve lúdicamente en el poema, según se aprecia en esta versión del amor cortés de Neus Aguado:

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

[...]

Cómo cabalga, cabellera al aire, en bruma rosa.

Cómo apaga su sed bermeja en la hendidura. (Benegas: 206).

Una solución análoga se advierte en el tratamiento de uno de los tópicos más recurrentes, desde Horacio, en la literatura universal: el *carpe diem* (María Rosal, 2003: 44). En el poema "Isolda", de Ana Rossetti, a pesar de la factura clásica y de la similitud rítmica, centrada en la reiteración anafórica de locuciones conjuntivas temporales, con sonetos tan conocidos como "Mientras por competir con tu cabello", de Góngora y "En tanto que de rosa y azucena", de Garcilaso, una voz de mujer parece responder – de ahí la repetición de "antes de que" con la que, en nuestros autores áureos, se apremiaba a la amada a gozar el presente – al sujeto lírico masculino de la tradición literaria con una súplica provocadora que rompe la imagen estereotipada de la 'mujer-rosa' y deja traslucir un yo fragmentado que anhela la unión amorosa: repárese en los dos heptasílabos finales, con idéntico ritmo acentual, que, por su disposición, podrían formar el alejandrino que se repite en el poema:

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi extravío,  
que explique el desvarío de mi sangre,  
le suplico:

Antes de que se muera el jazmín de mi vientre  
y se cumplan mis lunas puntuales y enteras  
[...]

antes de que la edad extenúe en mi carne  
la vehemencia, que por favor lo diga.

[...]

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi locura  
y me entregue al furor que la pasión exige,  
se lo ruego, antes de que me ahogue  
en mi propia fragancia, por favor,  
por favor se lo ruego:

que lo beba conmigo. (Benegas: 97)

A esta mirada desmitificadora tampoco escapa la religión, cuyo discurso se reescribe en términos femeninos:

Yo rezo a las santas de mi devoción: a Frida Kahlo, que hizo una iconografía de sí misma, y vio a Dios reflejado en su propio rostro. Yo rezo a Camille Claudel, que insufló pasión a la materia inerte; a Janis Joplin, porque cantaba sin música, y a Marilyn Monroe, cuya doncella siempre fue la soledad. Mejor que tuvieran grandes defectos que pequeñas virtudes, pues ellas son las santas que no están sobre un altar, sino sobre un escenario, y disfrutaban de la devoción de su público. Son las santas de una religión nueva. (M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Benegas: 195).

Y para ello puede utilizarse el esquema de la salve, que ya afloraba como intertexto, entre otros, en el soneto a Valladolid de Góngora, aunque ahora la estructura oracional persigue una finalidad metapoética. En "Profanaciones", de Josefa Parra, María, nueva Venus, se convierte en la fuente de inspiración femenina:

Dios te salve, Señora de los ojos tristísimos,  
llena eres de gracia, el Amor es contigo.

Bendita tú eres entre todas las mujeres,

[...]

Salve

[...]

Contigo

es el fuego celeste que me arrasa. Bendita  
eres todos los días con sus noches. Bendita

la herida de tu nombre clavándose en mis versos. (Benegas: 602)





E incluso en poetas como Ana Rossetti, consciente de que la jerarquía eclesiástica ha ignorado a las mujeres como sujetos, el lenguaje religioso sirve como vehículo de expresión erótica (vid. María Rosal, 2007 b) que llega a alcanzar un tono irreverente:

SEXTO

Pero acúsome también de ser tribuna de orgullo. Acúsome de toda la vanagloria que me asiste al comprobar que vos, capaz de convocar con una divina fórmula la carne y la sangre de Ntro. Señor, jamás poseeréis la palabra que hiciera nacer el texto de mi cuerpo entre vuestros dedos consagrados. Y acúsome, reverendo padre, del sentimiento de rebeldía y de triunfo con que me embriaga esta crueldad. (Benegas: 108)

Sea por medio del lenguaje eclesiástico o no, otro de los temas al que prestan atención las poetas de nuestros días es el cuerpo —el propio y el del varón—, cuyo tratamiento ofrece posibilidades raramente explotadas hasta hace pocas décadas. Así, los caracteres anatómicos masculinos

constituyen el centro de la mirada del yo lírico, que, invirtiendo el ejemplo de la poesía clásica, llega a sacralizar la figura deseada:

CHICO WRANGLER

Dulce corazón mío de súbito asaltado.  
Todo por adorar más de lo permisible.  
[...]

Porque una camiseta incitante señala,  
de su pecho, el escudo durísimo,  
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.  
Todo porque una piernas, una perfectas piernas,  
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.  
Se separan. (Ana Rossetti, Benegas: 101).

Pero aún es más frecuente la alusión al propio cuerpo, que, en algún caso, fiel a la concepción senequista —recordemos el soneto de Quevedo “Miré los muros de la patria mía” —, se asocia a la casa:

Mi cuerpo me da miedo algunos días, como si fuese una casa abandonada con los cristales de las ventanas rotos y muchas veces saqueada, como si fuese una casa construida al borde del precipicio, como si fuese una casa que nunca hubiera servido de hogar, como si ya se hubiesen muerto todos. Mi cuerpo ya es demasiado grande para mí. (María Antonia Ortega, Benegas: 191).

También puede ser una vía de conocimiento en poetas como Ángeles Mora (cfr. Azucena González, 2007: 100-103). O de experimentación de sensaciones placenteras: el soneto “Hortus clausus”, de María Rosal (2003: 46), vertebrado por sucesivas anáforas que remiten al de Quevedo “A un hombre de gran nariz”, se suceden una serie de metáforas referidas al sexo femenino que culminan en una incitación al goce (vid. M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, 2005: 115).

En cualquier caso, ya no se pretende cantar la belleza de una mujer inaccesible, conforme al código petrarquista, sino construir una imagen femenina más cercana a la realidad —“¿Eres diosa o camino?/ Mujer acaso. Y basta (María Rosal, Benegas: 401)—, que, lejos de una visión idealizada, registra un momento de la jornada laboral de una trabajadora:

Las pescaderas  
remueven el hielo  
hablan con el cliente y piensan

en sus cosas, algunas  
 con los pezones duros bajo  
 el milagro de sus puntillas  
 de noche aman sus carnes (Esther Zarraluqui, Benegas. 253)

O incluso presenta a una muchacha enferma: “Entre las bellas anoréxicas hay una/ lanzada al aire/ de la muerte,/ elevándose. Obstinada la austera/ se cuenta las costillas y la pelvis, [...] La bella es sangre de esqueleto” (Isla Correyero, Benegas: 296).

En cambio, la idea de mujer que se rechaza es la que ofrece con frecuencia la sociedad de consumo —“Cómo me dueles, mujer de nylon y escarapate,/ de belleza en siete días,/ y norte deshabitado,/ mujer colonizada y rota” (Julia Otxoa, Benegas: 173)—, que responde a un rígido estereotipo, contestado por el sujeto lírico femenino: “Dicen que sólo tiene curvas y belleza,/ dicen de ella./ [...] Yo digo/ [...] Hay talento y secreto en esta bella” (Isla Correyero, Benegas: 297-298). O bien a una visión uniformada, ante la que el yo poético, convertido en estatua, reacciona dirigiéndose a su escultor: “Pero, de todo, lo que más me duele/ es bajar la cabeza y ver la placa:/ “Desnudo de mujer”, como otras muchas./ Ni de ponerme un nombre te acordaste”. (Amalia Bautista, Benegas: 458).

Se trata, pues, de buscar una identidad propia, acorde con el deseo personal de cada mujer. Por ello, en el caso concreto de nuestras poetisas, no puede faltar la preocupación por el lenguaje poético, que, como hemos analizado, aflora en una gran riqueza de imágenes (domésticas, eróticas, zoomórficas, religiosas, etc), cargadas a veces de un fuerte dramatismo:

Hablar  
 es estar colgado de una sogá,  
 suspendido sobre un caldero de agua hirviendo,  
 boca abajo.  
 Las palabras mantienen la tensión de la cuerda,  
 el vapor consume la sed de los labios  
 y la noche enfría el caldero (Menchu Gutiérrez, Benegas: 312)

No obstante, pese a la dificultad de la escritura, la tarea se revela extraordinariamente gratificante, tal como, después del intencionado balanceo en el equívoco, se asevera: “Escribir es el oficio más antiguo del mundo. [...] Consiste en volver a crear el mundo” (María Antonia Ortega, Benegas: 194). Y, sobre todo, constituye una necesidad vital para el ser humano, a cuya justificación, a modo de poética, dedica Chantal Maillard (2004: 69-89) la segunda parte del poemario que obtuvo el premio Nacional de Poesía de 2004: “Escribo/ para que el agua envenenada/ pueda beberse” (Id.: 89). Pero la poesía no es inocente y la condición de escritor se revela amenazadora: “Un verdadero poeta habría de quedarse escribiendo siempre en su habitación, porque si sale de ella es capaz de destruir el mundo” (María Antonia Ortega, Benegas: 195).

Esta reflexión sobre la creación literaria es un rasgo más que, junto a los anteriores, va perfilando el patrón del yo lírico femenino, que, como hemos mostrado, a veces se muestra influido por las corrientes feministas.<sup>13</sup> Porque, en opinión de Juana Castro (2006: 17), estas teorías “necesitan, como toda teoría, de un vehículo estético que las haga llegar por caminos menos intelectuales, más universales y más nuevos” y “la indagación estética, la experimentación plástica y del lenguaje podrían también enriquecerse con los conocimientos y ensayos feministas”, como antes bebieron en el existencialismo o en el marxismo.

Sin embargo, conviene subrayar que la voz poética de las mujeres, aunque diferente en muchos aspectos



del modelo tradicional heredado, en modo alguno es homogénea, sino que, al igual que en los varones, se expresa de manera plural. Sólo con la incorporación de todas las manifestaciones de la sensibilidad masculina y femenina, la poesía puede seguir reflejando los nuevos matices del espíritu humano, al tiempo que enriquecerse con todo ese variado caudal de voces.

CITAS:

1. De hecho, como afirma Esther Tusquets en el prólogo a la edición española de un libro de título provocativo —Stefan Bollmann (2006: 18), *Las mujeres que leen son peligrosas*— “en pocos campos de las actividades humanas ha ganado la mujer tanto terreno como en la escritura”.
2. Según el estudio de María José Porro (1995), en la historia literaria la mujer ha cumplido la función de objeto erótico, raramente de sujeto, y la belleza ha sido su principal atributo. Sobre la misoginia en la literatura medieval, cfr. María Cruz Muriel Tapia (1991), *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*.
3. Traducción de Noni Benegas, en el prólogo de la antología *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (Noni Benegas y Jesús Munárriz eds.: 1997: 26), que ofrece una rica muestra de la lírica de mujeres y, en este sentido, junto a *Ilimitada voz*, de José María Balcells (2003), es de obligada referencia. De ella hemos recogido buena parte de los textos poéticos de este trabajo. De aquí en adelante, se citará por el primero de los antólogos, Benegas, seguido del número de página.
4. Cita que figuraba en alguno de los reputados manuales de literatura para bachillerato de F. Lázaro Carreter y E. Correa Calderón (1971: 83).
5. Reedición del ensayo que, sobre la poeta mejicana, escribió en 1943 esta autora, defensora, en la II República Española, del voto femenino, en contra de la opinión de la mayoría de los parlamentarios. Le sigue una antología de poemas realizada por Julio Llamazares.
6. Traducción de Celia Fernández y María Ángeles Hermsilla (1998: 333-335).
7. Es el caso de la poeta malagueña María Victoria Atencia (1955: 149), quien, desde sus primeros libros, consigue alzar una voz de mujer plena en versos como éstos: “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”.
8. El camino recorrido en este sentido ha sido muy fructífero. Como afirma Biruté Ciplijauskaitė (2004: 11), “la progresión ha sido deslumbrante” y en la actualidad “el yo queda bien consciente, sólidamente construido”. Cfr. también Rosaura Álvarez (2003) y, sobre la poesía y la poética de las escritoras españolas, María Rosal (2007 a)
9. Vid., acerca de la poesía de Juana Castro, Sharon Keefe Ugalde, ed. (2002).
10. A juicio de Hélène Cixous (1995: 54-55), en la escritura femenina “escritura y voz se trenzan [...] hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos”.

La poesía de mujeres en español: la poesía de mujeres en español.

- 11 Este poemario, Premio Nacional de poesía 2007, dedica una parte, "No para sí", especialmente a las condiciones de la vida de las mujeres.
12. Este problema se refleja también en la narrativa española del siglo XX. Cfr. María Ángeles Hermsilla (2003).
13. Vid. una revisión en Rosa Eugenia Montes (2005).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Francisca. *Ensayo general*. Madrid: Calambur, 2000.
- Álvarez Rodríguez, Rosaura. *Sobre nueva poesía de mujer en España*. Granada: Academia de las Buenas Letras, 2003.
- Atencia, María Victoria. *Cuatro sonetos*. Málaga: Cuadernos de poesía, 1955.
- Balcells, José María. *Ilimitada voz. (Antología de poetisas españolas, 1940-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003.
- Belda, Rosa María. *La poesía de Concha García*. Córdoba: La manzana poética/ Litopress, 2006.
- Benegas, Noni y Munárriz, Jesús. *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Bollmann, Stefan. *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva, 2006
- Campoamor, Clara. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Valencia: Júcar, 1983.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral editores, 1970.
- Castro, Juana. *Cóncava mujer*. Córdoba: Zubia, 1978.
- Castro, Juana. *Arte de cetrería*. Huelva: Diputación, 1989.
- Castro, Juana. *Del color de los ríos*. Ferrol: Esquío, 2000.
- Castro, Juana. *La extranjera*. Málaga: Diputación, Puerta del mar, 2006.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2004.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Correyero, Isla. *Diario de una enfermera*. Madrid: Huerga, 1996.
- Domínguez, Cecilia. *Octubre*. Sevilla: ediciones Baile del Sol (colección Plenilunio), 2003.
- Fernández, Celia y Hermsilla, María Ángeles, "Romanticismo gallego". En: *Poetas románticos universales*, Miguel Ángel García y Juan Pedro Monferrer eds., Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pp. 315-349.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000.
- Gala, Candelas. "Escribiendo el silencio: la contemplación poética de Sara Pujol". En: *Revista de Literatura*, LXVII, 133, 2005, pp. 147-163.
- García Faet, Berta. *Introducción a todo*. Córdoba: La Bella Varsovia, 2011.
- García Valdés, Olvido. *Y todos estamos vivos*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- González, Blanco, Azucena. *El instante, la contradicción. La poesía como experiencia y conocimiento en Rosaura Álvarez y Ángeles Mora*. Granada: Diputación, Colección Genil de Literatura, 2007.



- Hermosilla, María Ángeles. "La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres". En: *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*. Carmen Becerra ed., Vilagarcía de Arousa: Mirabel, 2003, pp. 337-358
- Hermosilla, María Ángeles. "La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal". En: *Cuerpos de mujer, en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos. Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Mercedes Arriaga y José María Estévez eds., Sevilla: ArCiBel, 2005, pp. 109-123.
- Irigaray, Luce. *Speculum de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1978 (1ra. edic. 1974)
- Irigaray, Luce. *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona: La Sal, 1985 (1ra. edic. 1981).
- Janés, Clara. *Cajón de sastre*. Málaga: Diputación, Centro Cultural Generación del 27, 1999.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Lázaro, Fernando y Correa, Evaristo. *Literatura Española Contemporánea*. Salamanca: Anaya, 1971.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos, 1969.
- Maillard, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Mallén, Ángela. *La noche en una flor de baobab*. Córdoba: Asociación cultural Andrómina (colección Las lobas), 2009.
- Medel, Elena. *Tara*. Barcelona: DVD, 2006.
- Miró, Emilio. *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia, 1999.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995 (1ª edic. 1986).
- Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Aportaciones a la crítica feminista". En: *Káñina. Rev. Artes y Letras*. Universidad Costa Rica, vol. xxix (1 y 2), 2005, pp. 89-109.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Muriel, María Cruz. *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres: Guadiloba, 1991.
- Otero, Eloísa. *Cartas celtas*. León: Instituto Leonés de Cultura, 1995.
- Pallarés, Elena. *Ella guarda secretos*. Zaragoza: Olifante, 2006.
- Pérez Montalbán, Isabel. *Cartas de amor de un comunista*. Valencia: Germanía, 1999.
- Pichel, Luz. *El pájaro mudo y otros poemas*. San Sebastián de los Reyes: Ayuntamiento, 2004.
- Porro, María José. *Mujer "sujeto"/ mujer "objeto" en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad, Atenea, 1995.
- Prior, Balbina. *En los andenes de la era Heisei*. Móstoles: Ayuntamiento, A la luz del candil, 2001.
- Pujol, Sara. *Intacto asombro en la luz del silencio*. Ferrol: Esquíu, 2001.
- Pujol, Sara. *Para decir sí a la carencia, sí a la naranja, al azafrán en el pan*. Ferrol: Esquíu, 2004.
- Ramond, Michèle. *La femme existe-t-elle?*. México/París: RILMA 2/ADEHL, 2006.
- Romojaro, Rosa. *Poemas de Teresa Hassler: Fragmentos y ceniza*. Madrid: Hiperión, 2007.
- Rosal, María. *Travelling de acompañamiento*. Fernán Núñez: Ayuntamiento, ediciones Puerta de la Villa, 2003.
- Rosal, María. *Con voz propia*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Rosal, María. *¿Qué cantan las poetisas españolas de ahora? Poesía y poética (1970-2005)*. Sevilla: ArCiBel, 2007 a.
- Rosal, María. *Carnavalización y poesía. (Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía erótica de Ana Rossetti)*. Córdoba: La manzana poética, 2007 b.
- Steiner, George. "Entrevista". En: *El Cultural de El mundo*. 2006, 17 de julio, p. 9.
- Suárez Briones, Beatriz et aliae, eds. *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Uceda, Julia. *Zona desconocida*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2006.
- Ugalde, Sharon Keefe. "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca". En: *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Biruté Ciplijauskaitė ed., Madrid: Orígenes, 1991, pp.117-140.
- Ugalde, Sharon Keefe. *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba: Diputación, 2002.
- Varios autores. *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1998.