

MUJER Y POESÍA ESPAÑOLA: 1980-2000

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

RAZONES PARA UN FENÓMENO

La incidencia de la mujer en la escritura poética en España y en español durante el período cronológico comprendido entre 1980 y 2000, es decir a lo largo de los veinte años finales del siglo XX, constituye un fenómeno inusitado en España, y tanto desde una consideración cuantitativa como desde la vertiente de las aportaciones de contenido y de técnica literarias. Bien es verdad asimismo que, en otros países (Estados Unidos, Alemania, Italia, así como en varios de Latinoamérica) también se ha asistido al auge de la literatura y, más en concreto, de la poesía femenina. Pero dicho auge se produce generalmente antes y no es tan espectacular como en España. La duración de la dictadura de Franco explicaría el retraso del fenómeno respecto a otros países, e igualmente la incomparable explosión del mismo. En otras latitudes, tal suceso habría podido crecer de modo más lento, gracias a las libertades de las que se careció en España. Pero aquí, y aunque no solo aquí, podemos hablar rigurosamente en términos de *boom* al referirnos al incremento inaudito de la literatura escrita por mujeres en los cuatro lustros que contemplamos.

Si se empieza por considerar el primer aspecto, el del auge estadístico de las ediciones de poemarios compuestos por mujeres, habrá que convenir en que dicho incremento se notó de manera muy evidente en la década de los ochenta. En otras palabras: en dicha década, el incremento que ya venía manifestándose en las anteriores alcanzó unas cotas sin precedentes, y por tanto muy llamativas. Se han ofrecido diversos argumentos para una explicación de este hecho, argumentos que sintetizaremos aquí.

Factores determinantes de tal estado de cosas pudieron resultar, entre otros, y durante la transición democrática, la progresiva incorporación de la mujer a cotas de presencia más amplias en la dinámica de la sociedad, y particularmente en el ámbito laboral, con el consiguiente descenso de la natalidad y en contrapunto el aumento del tiempo dedicado a la lectura y, en su caso, a la creación, lo que ha repercutido en un más alto grado de producción literaria, sobre todo en géneros en principio más hacenderos; la difusión del pensamiento feminista; los frecuentes primeros premios y accésits de poesía, algunos muy significativos, obtenidos por algunas poetisas en concursos no excluyentes; algún certamen de poesía reservado a escritoras; la confección de selecciones que divulgan versos de mujeres y en las distintas lenguas españolas; las revistas que, sin estar especializadas en literatura femenina, se han ocupado de ella, a veces con números monográficos; el eco periodístico obtenido por las noveda-

des literarias de las autoras, muchas de las cuales también realizan colaboraciones de crítica literarias en rotativos; las tesis y artículos centrados en poetas o en grupos de ellas; los simposios y encuentros especializados, en los que se ha estudiado a autoras concretas, o se han expuesto temas del tipo “imágenes de la mujer” en textos literarios; una más efectiva disponibilidad de las editoriales para publicar entregas poéticas de mujer, sea por convicción literaria, sea por razones de imagen derivadas de una cuota presentable, sea por mera astucia comercial; la aparición de un sello editor preferentemente dedicado a sacar a luz poemarios, originales o traducidos, de escritoras de ayer y de hoy; la recuperación de la literatura hispana de mujeres de todas las épocas en colecciones al efecto, o en iniciativas editoriales diversas, a veces de carácter regional; la creación de librerías y bibliotecas especializadas en algunas ciudades españolas...

Algunos de tales factores, en particular los más directamente relacionados con la dinámica empresarial del sector del libro, dinámica siempre renqueante en poesía, fueron valorados con desconfianza justificable o hipercrítica por varias escritoras, quienes sospechaban que, detrás de la extraordinaria publicidad que ayudó a proyectar el fenómeno de la literatura de mujeres en los ochenta, podría principalmente agazaparse el propósito del fomento del consumo de un producto susceptible de dinamizar un tanto el mercado editorial de la poesía.

Las autoras que tuvieron tal sospecha ante el *boom* de la literatura femenina, especulaban con que éste pudiera depender, en gran parte, de una operación de *márketing*, y solían pensar asimismo que nos encontrábamos en la encrucijada de una nueva trampa para la marginación de la mujer, añagaza tanto más taimada cuanto más sutil. El ardid podría cifrarse en que las creaciones poéticas femeninas, por estar en el candelero cuanto se refiere a la mujer, se recibirían como agua de mayo por las editoriales y otros medios difusores de cultura, y por ende muchas mujeres habrían publicado más por la condición de serlo, que por las cualidades de sus libros, que es como decir que las editoriales se atuvieron al eslogan de que la mujer “vende”, dentro de las modestísimas cifras de venta aplicables en el caso de la poesía.

Con todo, los factores enumerados están ahí, y también está ahí la indudable creatividad desarrollada, seguramente la razón más importante del *boom*, porque la creatividad ha hecho posible la adherencia de otras causas, acompañadas de la valía literaria de no pocas trayectorias poéticas de escritoras, valía

en cuyo haber se contemplan las inéditas perspectivas aportadas, por lo que parecerá lógico que la poesía creada por la mujer, en el período que nos ocupa, haya acaparado poderosa y justamente la atención cultural en los lustros de referencia.

DOS MEDIOS DE MARGINACIÓN

Pero dicha valía literaria no ha sido a menudo reconocida, sino que hubo y sigue habiendo resistencia a aceptarla, y sólo se admite muy lentamente. Incluso ha habido y hay una estrategia de frenado, de marginación, que ha ido perjudicando la credibilidad poética de muchas autoras, y no sólo en los últimos años del siglo XX, sino durante toda esa centuria, y tal reserva sigue produciéndose en la actualidad. Ayer manteniéndolas fuera de las fotos de grupo. Hoy manteniéndolas fuera de muchas antologías.

Al respecto, se da un hecho que es interesante considerar y que afecta a las autoras, y no a los autores. Existe el precedente de que las escritoras de promociones anteriores no fueron retratadas como formando parte de grupos poéticos, tal como denunciaba Fanny Rubio en una entrevista: «...ni el veintisiete, ni el treinta y seis, ni el cincuenta, las grandes generaciones literarias, consideraron a una sola mujer, y no ha sido porque no las hubiera – todos sabemos quiénes son –, sino por la pequeña miseria de quienes – autores, historiadores, etc.–, teniendo capacidad de asumir en su día ideologías más o menos revolucionarias, incluso sonadas homosexualidades o furros etflicos aparte, no aceptaron de ninguna manera que las poetas fueran incorporadas a una simple foto de grupo, esa foto distinta que contribuye siempre a alojar a quien ha quedado marginado del icono anterior”.¹

Como sabemos, las fotos de grupo fueron sustituidas funcionalmente por las antologías a partir del medio siglo, y así desde los setenta los poetas ya no se retratan como lo había hecho el 27 y el 50, sino que los retratos han sido suplantados por inclusiones grupales en las diversas antologías. Pues bien: a la tradicional marginación de las poetas de las fotos de grupo, y por supuesto en las selecciones poéticas, ha sucedido su marginación en algunas antologías de

¹ En Sharon Keefe Ugalde. *Conversaciones y poemas*. Madrid: Siglo XXI, 1991; página 34. Véase asimismo el artículo de Fanny Rubio titulado “El poeta y la foto”, en *El País* (28 de octubre, 1987); página 12.

los ochenta y noventa, o bien se las ha incluido en otras como guinda o cuota mínima, con lo que el antólogo se protege de la probable acusación de haber marginado la poesía femenina.

Y añadamos aún que la marginación de las autoras, en muchas antologías,² o su escaso peso específico en no pocas de esas recopilaciones, constituye un obstáculo muy grande para que los lectores puedan conocer la verdadera importancia de las creaciones poéticas escritas por mujeres. La causa radica en que ese tipo de libros son una clase de publicaciones al que se acude muy frecuentemente, y lo que en ellas no figura da la impresión de haber sido desechado por ser inferior a cuanto se incluye.

Pero quizá lo más lamentable de dicha marginación no sea solamente que perjudica el conocimiento de la importancia de la poesía femenina, sino que también la poesía española se ve afectada cuando a un colectivo, el de las poetas, se lo minusvalora, mientras el otro, el de los poetas, no sufre tal depreciación.³ Este estado de cosas, en fin, parece que ni beneficia al público lector ni a la historia de la poesía española contemporánea, aunque no negaremos que pueda ser útil a los intereses concretos de quienes tal vez temen que la notable valía de tantas poetas, y no de unas pocas, puede conducir a una severa revisión de las características del panorama poético.

TENDENCIAS POÉTICAS

Las poetas reflejan, en sus itinerarios creadores, rasgos de las tendencias principales en las dos décadas que aquí se consideran, e incluso aportan particularidades singulares al mosaico literario del período, un mosaico en el que conviven estéticas diferentes entre sí, y en el que se viene insistiendo en que, si alguna nota define al conjunto, es la de la pluralidad de opciones.

² Acerca de esta cuestión, es esclarecedor el artículo de Cecilia Dreymüller "La presencia de la mujer en las antologías poéticas", en el monográfico "Mujeres poetas" de la revista *Zurgai* (junio, 1993); 20-22. La marginación de las poetas de las antologías no es un problema exclusivamente español. También se detecta en otros países, y a causa de los mismos prejuicios críticos. Respecto al Perú, por ejemplo, lo ha señalado Lady Rojas-Trempe en su libro *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteidea, 1999; páginas 19-20 y 114.

³ Así lo siente Noni Benegas en el estudio preliminar a la antología poética compilada por ella misma y por Jesús Munárriz bajo el título de *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión, 1997; página 18.

Entre las direcciones cultivadas procede subrayar la práctica de la llamada poética del silencio, una opción con vínculos de abolengo clásico en las letras españolas, y que algunas poetisas de los setenta secundaban ya con anterioridad a su cultivo por los novísimos. En efecto: la poética del silencio se atisba ya en el primer libro de dos autoras del setenta, Clara Janés y Ana María Fagundo, es decir en sus respectivos poemarios *Las estrellas vencidas* (1964) y *Brotos* (1965). Dicha poética tocó a su ocaso en el primer lustro de los ochenta, lo que no obsta para que desde entonces siga aflorando aisladamente. Han sobresalido en dicha poética Amparo Amorós, Carmen Borja, Ada Salas, María José Flores, Eloísa Otero y otras autoras, amén de Julia Castillo, poeta proclive a una línea conexas a la del silencio, la conceptual o minimalista.

Para comprender el rasgo más pertinente de esta tendencia en el XX, conviene atenerse a las apreciaciones realizadas por Aurora Egido, que ha estudiado los rasgos de la poética del silencio en el Renacimiento y Barroco españoles. A su juicio, dicha poética se diferencia de la contemporánea en que “El silencio actual se atiene más a otras instancias, aunque éstas no estén ausentes en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Ya no se trata de una reflexión sobre el sentimiento como dominante, sino de una toma de conciencia de los límites del lenguaje. La depuración posromántica se ha mostrado altamente fructífera en este sentido”.⁴

La vertiente metapoética ofrece alguna conexión con la del silencio, porque en ambas priman aspectos diversos de la problemática del lenguaje. La poética del silencio es una tendencia, explica Amparo Amorós, “que cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje, que adopta una postura más modesta, menos enfática, ante la efectividad del decir y – acorde con el nihilismo y el desencanto de su momento histórico – vuelve los ojos al callar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, la concentración y la síntesis como síntomas más lúcidos de la insuficiencia expresiva de las palabras – tópico de tan larga y antigua tradición...”.⁵

La metapoésía, en cambio, revela otras preocupaciones, pues indaga

⁴ Cfr. Aurora Egido. “La poética del silencio. Su pervivencia”, en su libro *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990; página 83.

⁵ Véase Amparo Amorós Moltó. “La retórica del silencio”, en *Los Cuadernos del Norte* 16 (noviembre-diciembre, 1982); página 21.

en la relación entre lenguaje y sociedad, o reflexiona acerca de la identidad conflictiva del escritor en tanto que escritor. Acerca de este modo de discurso poético, ha escrito Guillermo Carnero que “La auténtica metapoesía ha de venir siempre aureolada de verdad emocional y de hondura problemática, y a partir de ahí puede adquirir tanta densidad como se quiera acerca de la simbiosis de cultura y vida a ras de tierra, o bien ofrecer un planteamiento voluntariamente desnudo sobre el asidero y la justificación que la escritura es para un escritor”.⁶ Esta corriente fue una de las ramas cultivadas por los novísimos, y ha mantenido su actualidad en el corte cronológico que se ha acotado. En esta opción se inscribe una de las vetas más constantes de Ana María Navales y de Pureza Canelo, autoras respectivas de sendos títulos muy elocuentes al respecto, y que aparecieron en 1999: *Escrito en el silencio* y *No escribir*.

Otra línea poética, también muy seguida por los novísimos, pero cuya vía de difusión en modo alguno procede que se circunscriba a dichos poetas, o sea la que manifiesta elementos culturalistas varios, ha vertebrado los versos de varias poetas de gran relieve, y por supuesto de otras de relieve más discreto. Esta práctica culturalista fue cultivada también por poetas de la promoción de los cincuenta como Dionisia García y María Victoria Atencia. Entre las poetas de los setenta son especialmente afectas al culturalismo Clara Janés y Ana Rossetti. A fines de los ochenta el culturalismo ya había decaído, pero algunas autoras todavía lo plasmaban, y su impronta permanece aisladamente.

En la órbita culturalista puede incardinarse la rama poética que secunda la tradición de la Antigüedad, desde una perspectiva mayormente grecista. Luis Antonio de Villena, definidor de esta veta, aportaba datos *ad hoc* como los libros *Hiperiónida* (1982) de Aurora Luque; *Las Bacantes* (1984) de Mercedes Escolano; *En el banquete* (1987) de Andrea Luca. Villena postuló que dicha tradición había evolucionado de guisa que también se ofrece con el tiempo sin exteriorizaciones classicistas: “Si en principio, escribe, *tradición clásica* es la búsqueda (con intención renovadora) del mundo grecolatino; yendo más adelante, *tradición clásica* puede ser además la búsqueda de los autores que, remitiéndose en última instancia al concepto lírico o satírico de la poesía helénicoromana, resulten históricamente más cercanos al que escribe, incluso preferentemente hispanos. Y así cuando la tradición clásica se vuelve cuestión de senti-

⁶ En Guillermo Carnero. “Pureza Canelo. *No escribir*”. *El Cultural* (31 de octubre, 1999); página 12.

mientos, temas y tono, puede prescindir de las referencias exteriores clasicizantes que, finalmente, acaban por resultar retóricas”.⁷ Villena ejemplifica la poética femenina que prescinde de exteriorizaciones clasicistas en Esperanza López Parada.

Como no procede hablar hoy literalmente de surrealismo, nos valdremos del comodín de “neosurrealismo” para incluir en dicho concepto la idea de un lenguaje de raíz surreal mediatizado por propuestas posteriores diversas. Esta tendencia no sería sino la más mayoritaria de las ramas de una opción más general, la irracionalista.⁸ Aclarado el vocablo, procede decir que el neosurrealismo ha repercutido considerablemente, nada más comenzar los ochenta, cuando ya la faceta surrealista de los novísimos era una práctica pretérita. El neosurrealismo ha resultado desigual en la más estricta comprensión de la palabra, ya que propició algún éxito espectacular, varias escrituras apreciables, y no pocas imitaciones de aluvión. El neosurrealismo no vertebró macro ni microgrupo alguno en la poesía femenina española, pero en esta tendencia, si bien con un grado de impregnación no poco distinto entre las distintas autoras, puede nombrarse a alguna poeta de los setenta, como Ana María Navales, y a autoras posteriores como Blanca Andreu – cuyo surrealismo parece partir del de Juan Larrea –, Amalia Iglesias Serna, y poetas más recientes, como Ana Merino y Rosario Neira, etc.

También al iniciarse los ochenta pudo darse fe de una dirección poética neorromántica, caracterizada por el intimismo y por su contrafaz, un rumbo que adquirirá fuerte impulso a fines de la década y en los albores de los años noventa. Juan José Lanz explicaba que esta corriente había surgido, y cito, “como un modo de oposición a la voluntad de evitar la anécdota personal que caracterizó una parte importante de la poesía española del primer lustro de los setenta”. Y añadía que tal neorromanticismo “volverá, tras un proceso de progresiva ironización y distanciamiento, a ser característico de la creación lírica de fines de los ochenta y comienzos de esta nueva década”.⁹ El neorromanticismo ha

⁷ Cfr. Luis Antonio de Villena. *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor, 1992; página 21.

⁸ Así lo postula Basilio Rodríguez Cañada en su prólogo a *Milenio. Ultimísima poesía española. Antología*. Madrid: Sial, 1999; páginas 35-36.

⁹ Véase Juan José Lanz. “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, en *Ínsula* 565 (enero, 1994); página 6.

sido cultivado, entre otras, por la poeta novísima Ana María Moix, pero una de las autoras más representativas de esta lírica es, a mi entender, Margarita Merino.

Lanz subrayaba que el malditismo es el rostro oscuro de la faceta neorromántica, y en el malditismo se inscribió *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980) de Blanca Andreu. En el neorromanticismo también cabe incluir a Luisa Castro, a quien se consideró un ejemplo de una estética de la crueldad.¹⁰ Acaso quepa relacionar igualmente con tal estética alguna de las vetas temáticas de la poesía de Isla Correyero, en varios de cuyos textos, por ejemplo de *Crímenes* (1993), o de *Diario de una enfermera* (1996), lo que se pretende, so capa de exponer sentimientos crueles, no es sino la denuncia de situaciones duras y comportamientos insensibles, aquejados justamente de crueldad.

Una tendencia importantísima en los ochenta y que ha pervivido a lo largo de la década siguiente es la conocida como poesía de la experiencia, la cual, según Antonio Jiménez Millán, concibe “el poema como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo ésta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales”.¹¹ Esta tendencia se originó en el grupo granadino denominado “otra sentimentalidad”, del que formaba parte Ángeles Mora, y que recuperaría el discurso testimonial, oponiéndose al afán de originalidad extremada de los vanguardistas. En el radio de la poesía de la experiencia han sido mencionadas autoras como Inmaculada Mengíbar y Concha García, además de diversas poetas en gallego, catalán y vasco.¹²

Un supuesto especial lo constituye la opción por una poética muy inequívocamente no seguidista de ninguna de las líneas antecitadas, y menos todavía de aquéllas que se convirtieron en predominantes en las décadas del setenta y ochenta, es decir el culturalismo y sobre todo la poesía de la experien-

¹⁰ Se remite a Miguel Casado. “87 versus 78”, en *Ibidem*, página 8.

¹¹ Cfr. Antonio Jiménez Millán. “Un engaño menor: las generaciones literarias”. *Scriptura* 10 (1994), página 16.

¹² En euskera, esta línea poética tiene en Amaia Itúrbide a una cultivadora muy notable. Véase el artículo de Javier Rojo “La poesía de la experiencia en lengua vasca: el sujeto frente a la historia”, en *Ínsula* 623 (noviembre, 1998), páginas 25-26.

cia. Se alude a la llamada poesía de la “diferencia”, en la que se ha vinculado a voces tan disímiles como las de Juana Castro, Concha García y María Antonia Ortega.¹³

Asimismo hay que citar, y sin que agotemos un recuento aproximado de poéticas, aquéllas en las que se observan sesgos literarios que pueden calificarse como nueva épica, poesía mística en una amplia acepción del término, poética simbolista, poesía fenomenológica, sensista, radicalista, etc.

La tendencia que se conoce como nueva épica es la que elabora poemas en los que se rescata una memoria individual o colectiva.¹⁴ Esta línea está muy influenciada por Saint-John Perse, y la representa un libro como *Elphistone* (1988) de Blanca Andreu.

Respecto al concepto de poesía mística, resulta muy susceptible de que se considere en una acepción tan amplia como inconcreta, y por tanto admite significados muy varios. Podrían conceptuarse como “místicas” aquellas plasmaciones poéticas en las que alienta el ansia de armonía o de unión integral, alienándose el yo en ese fundirse. Así puede interpretarse la clave de la escritura poética de Clara Janés, y la de conjuntos como el de Mercedes Escolano *La Almadraba* (1986).

Empero, habría que aceptar también interpretaciones menos asociables la mística tradicional,¹⁵ en la que dicha unión está referida a Dios o al Absoluto. No se olvide que Blanca Andreu obtuvo, con *Báculo de Babel*, el premio de Poesía Mística Fernando Rielo en 1982, y un crítico se preguntaba: “¿Es mística su poesía? En todo caso, no mística a lo beato ni a lo santo de altar, quien

¹³ Acerca de la poesía de la “diferencia”, es provechosa la lectura del prólogo de Antonio Garrido Moraga a su antología *De lo imposible a lo verdadero (Poesía española 1965-2000)*. Madrid: Celeste, 2000, páginas 20-22.

¹⁴ Para una ampliación del concepto, véase Bernardo Delgado y Juan José Lanz. “La nueva épica”, en Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1992; páginas 219-222.

¹⁵ Sobre el concepto de poesía mística aplicable a poetas de nuestro tiempo, cfr. el estudio de Pilar Martín Espíldora “La poesía mística de Fernando Rielo, o la necesidad de reevaluar la poesía mística”, en *Cuadernos de ALDEEU* 11 (1995); páginas 25-32. Añádase complementariamente el artículo de Zelda Brooks y Alberto I. Bagby “El misticismo en la poesía española actual”, en *Horizontes* (Ponce, Puerto Rico); páginas 39-40 (octubre, 1976-abril, 1977); páginas 33-39.

sabe si a lo luciferino”.¹⁶ Y me parece que igualmente habría que asociar a un concepto dilatado de mística el libro de Ana Rossetti *Punto Umbrío* (1995), libro en el que está latente el universo clásico, y en particular el horaciano, y que asimismo cabe entender como de alcance metafísico, pero en el que varios poemas revisten dimensión mística merced a algunos aspectos del lenguaje poético, como acontecía ya en una obra anterior de Ana Rossetti, *Devocionario*, en la que la mística del Eros humano es la que arrebató el sentido, no la mística de Dios.

Tocante a la poesía simbolista, recordemos que María del Carmen Pallarés se ha valido repetidamente del empleo de símbolos, a veces animalísticos, como senda de acceso a reductos radicales del yo, así como a puntos últimos de la realidad de las cosas. En la recuperación simbolista cabría incluir asimismo a Blanca Andreu, sin olvidar los elementos simbolistas actuantes en la poética de Luisa Castro.

Fenomenológica denominó Chantal Maillard a su creación poética, que consistiría en “la mínima expresión capaz de manifestar el instante”.¹⁷ Con relación a una muy hipotética tendencia “sensista”, su definidor Miguel Galanes se refería a ella señalando que “El Sensismo es una representación de la individualidad dispersa en la intelectualización de las sensaciones”.¹⁸ Este crítico citaba como ilustración del sensismo a Blanca Andreu, pero esta autora se apresuró a negar cualquier vínculo con esta supuesta tendencia.

Consignamos, por último, la existencia de una corriente que cabe denominar “radicalismo”, y que ha sido captada y definida por Isla Correyero en la antología de 1998 que tituló *Feroces*. La línea de referencia se distingue por una radicalidad temática y de expresión que lleva a los poemas los temas de siempre, pero plasmados, digámoslo con palabras de la antóloga, “...con más ferocidad, más callejeramente, más heridos, más violentos, más cínicos, más desesperados, más vivos, históricamente a veces”.¹⁹

¹⁶ En Francisco Carrasquer. “Breve muestreo de la joven poesía española”, en *Letras Peninsulares* 1.3 (Winter, 1988); página 316.

¹⁷ Chantal Maillard. “Apuntes para una poética”. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1991; página 4.

¹⁸ Cfr. Miguel Galanes. “El imperio de la diversidad: culturalismos, sensismo y otros”, en *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre, 1989), páginas 61-62.

¹⁹ La cita procede de la presentación de Isla Correyero a su antología *Feroces (Radicales, margina-*

Poetas representativas de este decantado radical son Isabel Pérez Montalbán y Graciela Baquero.

Como apostilla, anoto la casi nula participación de las autoras en la historia de la poesía experimental española durante la segunda mitad del siglo, y por tanto en el marco cronológico que estamos considerando,²⁰ lo que acaso se deba a que se trata del campo más distante de la radical expresión de la subjetividad, que parece una de las notas más distintivas de la poesía femenina.

Resulta perfectamente excusable aclarar, pero lo aclaro, que el reconocimiento, en una trayectoria individual, de cualquiera de las direcciones citadas, no implica que una autora no haya poetizado dentro de otras poéticas, referidas o no. Por el contrario, hay casos en los que la poeta se ha valido, en distintos libros, y aun en uno mismo, de varias de las apoyaturas referidas o sin referir. Y también diremos que, como suele suceder, algunas de las direcciones antedichas son a menudo vías de partida que van evolucionando hacia estilos personales de madurez, cuya caracterización individualizada exigiría un número de menciones igual al número de autoras que mencionáramos, por lo que huelga convertir esta parte del discurso en un centón abreviado. Asimismo apuntaremos, con la cautela obligada, que tal vez constituya una peculiaridad de la poética femenina española e hispánica actuales, un elevado índice de trasvase de una poética a otra, sea por rehuir encasillamientos, sea por encontrarse especialmente motivadas hacia experiencias creadoras todavía no exploradas por ellas.

RASGOS TEMÁTICOS

Un primer rasgo caracterizador de la poesía escrita por mujeres en la España de los veinte años finales del siglo XX puede ser obtenido a través de un procedimiento tan necesario como el de su contrastación con la perspectiva poética más común entre las promociones de los años cincuenta y sesenta. Si se

les y heterodoxos en la última poesía española). Barcelona: DVD, 1998; página 10.

²⁰ No figura autora española alguna en la antología de poesía experimental que, con el título de *La escritura en libertad*, publicaron Fernando Millán y Jesús García Sánchez (Madrid: Alianza, 1975). A dos autoras de poesía experimental (Mari Carmen de Celis y Elena Asins) menciona Rafael de Cózar en su estudio "Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias", en *Canente* 6 (noviembre, 1989); página 168.

efectúa tal contrapunto, se aprecia que la poesía femenina anterior a los setenta fue más limitada que la que se empezó a desplegar en dicha década. Limitada desde el punto de vista cuantitativo, es decir en lo referente al número de mujeres dedicadas a la poesía; y sobretodo limitada desde los ángulos temático y formal.

Por lo que hace a la temática, se advierte que algunos decenios atrás el orbe amoroso, el ámbito doméstico, decantado especialmente, y salvo contadas excepciones, hacia la maternidad, y el acontecer cotidiano, eran predominantes frente a otros núcleos de inspiración secundarios, entre los que no faltó la poesía de índole religiosa, el interés hacia cuestiones sociales, el testimonio del dolor por las consecuencias bélicas, y excepcionalmente alguna experimentación lúdica con los asuntos. Y haremos aquí un inciso para indicar que tanto esta última práctica como la social ya en su día implicaron una ampliación, por parte de la escritura femenina, del estrecho abanico de temas que tradicionalmente se le reservaban, a modo de reducto temático “propio”.

El nudo que unía los temas principales era el sentimiento y la expresión de la experiencia de la soledad. Este reducido elenco, formulado a base de una aplaudida finura y delicadeza estilísticas, con el aderezo de una jaleada sensibilidad deliciosa, llegó a convertirse en una tópica socorrida, la cual es asociada convencionalmente a la poesía de las mujeres, y todavía hay quienes siguen asociándola, sea por ignorancia supina, sea por prejuicios desfasados que operan como si no se hubiera producido cambio alguno en la escritura femenina española a lo largo de las últimas décadas del veinte.

Pues bien: todos estos temas subsisten, pero quedan incorporados, mediante subordinación, en una red temática más variada, o sufren un proceso de replanteamiento crítico, o simplemente se sitúan en otro contexto, lo que les confiere una significación más acorde con los signos del presente. La temática de la maternidad, por ejemplo, inspira versos planteados desde aspectos inéditos en libros como *Cuéntamelo otra vez* (1999), de Amalia Bautista, y *Del color de los ríos* (2000), de Juana Castro. Ni que decir tiene que la plasmación de la soledad no puede dejar de manifestarse en todo tiempo, pero ahora aparece de modo distinto, porque ya no estamos ante una soledad experimentada en el reducido espacio hogareño, sino ante la soledad sentida por quien vive y participa de las dialécticas y enredaderas de los engranajes sociales, así como de las variopintas posmodernidades entre las que la sociedad española se ha movido.

Hoy como ayer, la soledad puede experimentarse en un espacio cerrado, pero ya no es la soledad del hogar la que se padece, sino la de un piso urbano, o mejor la de una habitación en una ciudad donde a veces se producen encuentros amorosos que acaban desembocando en más soledad. Pero la ciudad no inclina siempre a sentirse solo e incomunicado, sino que brinda numerosas posibilidades creativas, desde el simbolismo de la construcción de la propia escritura en *Dresde* (1990), de Fanny Rubio, hasta la transposición al verso de una mirada atenta sobre las cotidianidades que conforman el día a día urbano, una mirada que, como en *Algunas ciudades* (1994), de Esther Morillas, puede trocar cada acontecimiento, por nimio y anodino que sea, en instancia metafísica. Otra óptica metafísica sobre la ciudad se debe a Graciela Baquero, cuya cotidianidad urbana se concentra en el enfoque de la marginación más cruda, y más sobrecogedoramente inquietante, en sus conjuntos *Contactos* (1985) y *Crónicas de Olvido* (1997).

Frente a la poesía de etapas precedentes, la de los cuatro lustros finales de la pasada centuria ha replanteado subversivamente la temática amorosa, y como consecuencia de la subversión explora el erotismo femenino a resultados de considerarlo camino imprescindible para el autodescubrimiento de la mujer en tanto que mujer, y para el cambio de sus roles tradicionales por otras funciones. El inveterado papel de la mujer como musa y objeto pasivo en el tándem erótico, el pudor respecto a su propio cuerpo y a su virtualidad y opciones sexuales, así como su actitud subordinada y reducida al sentimiento, son imponderables de una herencia que significativas poetisas de los setenta, ochenta y noventa han tratado de arrumbar definitivamente, pero no sin que a menudo la lucha contra los valores del pasado se traduzca en escisiones íntimas del yo, aunque tampoco faltan quienes asumen la tradición del rol femenino sin cuestionarlo. Vinculado al tema del sexo está el del cuerpo humano como tal, el del hombre y el de la mujer. Entre las numerosísimas opciones de ilustración, podríamos mencionar ahora puntos de vista poéticos tan poco frecuentados tradicionalmente como los del desenfado lúdico de lo erótico, a cargo de Ana Rossetti, o incluso su potenciación consciente del sustrato erótico de la devoción religiosa, o la exploración de la bimensionalidad sexual del ser humano en Andrea Luca.

Son varios los modos con que se pretende contrarrestar las presiones heredadas. Enumeramos algunos: merced al rechazo del falso pudor que coarta e incluso bloquea la expansión del sexo en las orientaciones elegidas; merced al rechazo opuesto, o sea el de subrayar la importancia del sexo, el cual se relega no de manera pacata o inhibida, sino desmitificadora de condicionantes

seculares; merced al rechazo de un código erótico inveterado que si ensalzó determinados caracteres de la amada, tales caracteres no la colocaban precisamente en un plano de igualdad activa con el hombre, sino que la encerraron en el cautiverio de las virtudes consagradas.

Tales rechazos, tales negaciones, se acompañan de alternancias en positivo, así la de la búsqueda y expresión de la identidad femenina; la inversión de los roles tradicionales entre sujeto y objeto amorosos; un sumergirse en lo autobiográfico no para hacerse con materia anecdótica para el verso, antes bien para adentrarse en aspectos inéditos de las relaciones entre la autobiografía y el poema, una dialéctica que hace de la creación poética un expresar la vida que, paralelamente, es savia intrínseca de esa misma vida. Vivir y crear se vinculan intrínsecamente, así pues, en y para la mayoría de las poetisas, aunque no falta quien desestima que su obra literaria se encuentre atada a experiencias anteriores, e incluso tampoco falta quien asevera que su experiencia se larva en virtud de la escritura, y no al contrario.

En el universo poético de las autoras hay que hacer notar también la nada esporádica presencia del mito en sus poemas. Varias poetisas, efectivamente, se han visto obligadas a elaborar mitos adecuados para la expresión del proceso de transformaciones de los valores tradicionales sobre el binomio hombre-mujer, o acuden a mitos antiguos que se enfocan a la luz de valoraciones hodiernas y rupturistas. Los mitos vetustos comportan un sistema ideológico patriarcal no homologable con las rutas contemporáneas del discurso femenino, y en consecuencia se procede a la apropiación del mito codificado para revisarlo de modo que se adecúe a las nuevas iniciativas fruto de la experiencia lúcida de la mujer.

En los ochenta prevalecieron aquellos temas a través de los cuales resultaba más propicia la búsqueda de la identidad en la mujer. Pero en la década final del XX los pretextos de inspiración se irían diversificando. Al respecto, anotamos que no faltan las seculares conexiones entre pintura y poesía en la obra de autoras como Carmen Pallarés, Olvido García Valdés y Menchu Gutiérrez, y la música resulta pretexto relevante en conjuntos como *Jazz* (1991), de Beatriz Villacañas, y consustancial en la obra de Amparo Amorós *Árboles en la música* (1995), cuyos poemas se inspiran en sendas piezas musicales.

Incluso iban a aparecer motivos tan insólitos como los científicos, o los que responden a pretextos orientales. La filosofía oriental impregna la obra

poética de Chantal Maillard, y de Pilar González España, poetas las dos que conocieron aquella filosofía *in situ*, puesto que la primera estudió religión india en Benarés, y la segunda residió en Pekin, habiendo publicado en 1997 el libro de poemas *El cielo y el poder*, inspirado en la sabiduría china milenaria. Parecidamente raro en poesía española resulta acudir a motivos científicos, pues en el XX sólo habían servido como tema, de manera excepcional, en la obra poética de María Cegarra (1903-1993). Y sin embargo en tales motivos se ha basado Ángela Vallvey en un libro de tan ilustrativo título como *El tamaño del universo* (1998), en el que comparecen nociones científicas, y en el que se mencionan nombres como Galileo, Darwin, Einstein y otros. La materia médica se refleja en el libro de Isla Corretero *Diario de una enfermera* (1996), y temática científica hay también, aunque sometida a una ironía muy agudizada, en *Diseños experimentales* (1997), de María Eloy García.

Más rara todavía es la confección de libros con notoria intencionalidad poética, una clase de contenidos en el que ha de citarse el conjunto de Isabel Pérez Montalbán *Cartas de amor de un comunista* (1999). Y no poco inesperado resulta que una mujer haya escrito poesía taurina, pero a Ana Isabel Ballesteros Dorado se le debe un poemario de este tipo, *Tercio de muerte* (1998).

Además, la corriente de poesía radicalizada de la que dimos cuenta más arriba ha insistido en asuntos como el de la defensa ecológica del medio natural, el retorno a factores culturales de la generación *beat* norteamericana y europea, la referencia a las letras del rock, la cotidianidad marginal, etc.

DEL LENGUAJE POÉTICO

Con respecto a las poetas que las precedieron, las que nos ocupan han aportado nuevas perspectivas en los géneros poéticos, amén de que ofrecen más casos de cultivo de más de una modalidad literaria, dedicación que suele concretarse en el verso y la novela. En una relación de quienes han elaborado novelas figuran autoras como Ana María Navales, Clara Janés, Ana Rossetti, Menchu Gutiérrez, Ángela Vallvey, Luisa Castro, y otras. Más allá de la escritura de poesía y novela, en varias autoras se da la tendencia a la canibalización genérica,²¹ es decir a compaginar los dos géneros antecitados con la confección

²¹ Sobre el concepto de canibalización en la escritura femenina, cfr. Susana Reisz. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat, 1996; páginas 51-52.

de otros, por ejemplo el cuento, el diario, las letras de canciones, el guión televisivo, el ensayo, la crítica periodística, la investigación científica de carácter filológico, la tarea antologizadora, e incluso el teatro y hasta el libreto operístico. En este apartado multigenérico, y con contribuciones a algunos de los géneros mencionados, deben ser citadas Ana María Moix, Ana Rossetti, Isla Correyero, entre otras.

Hay que enfatizar igualmente que en la poesía femenina anterior no se dan apenas ejemplos de cuestionamiento de los patrones y esquemas genéricos, mientras en la poesía de las dos décadas finiseculares del XX sí se dan ejemplos, aunque no constituyen una pauta creacional predicable de la mayoría de las autoras. Pero en algunas, ciertamente, sí se pretende el logro de composiciones inclasificables según los paradigmas que acostumbran a prodigarse en textos poéticos, alcanzándose así una suerte de transfuguismo complejo.

En la poesía femenina creada a partir de los ochenta no resulta menos evidente una inclinación bastante extendida hacia el libro orgánico, unitario, una práctica que ya se había dado desde hacía décadas – recuérdese *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde –, pero de modo más esporádico. Esta práctica encuentra su mejor plasmación en el poema-libro, aunque puede extravasarse en articulaciones más amplias, como por ejemplo la trilogía, si bien este supuesto es muy poco habitual. La praxis del poema-libro cabe desenvolverla a modo de una andadura novelesca, a base de un sujeto lírico que protagoniza una trama. Así está organizado, por ejemplo, un conjunto poético como *Usted* (1986) de Almudena Guzmán. Situaciones sucesivas del calvario de Jesucristo resultan hilo conductor argumental de los poemas de Isla Correyero en su libro *La Pasión* (1998), pero las posibilidades son, obviamente, múltiples.

La articulación unitaria puede basarse asimismo en un esquema, o en un discurso de índole teatral, lo que ocurre en libros como *Escenas principales de un actor secundario* (1999), de Irene Sánchez Carrón, y en *Junio López (Poema dramático)* (1999), de María Antonia Ortega. Cierta intersección contigua a los predios teatrales presenta el libro de Lola Velasco *La cometa o las manos sobre el papel* (1992), en cuyos textos se va gestando un diálogo alternante entre una cometa y las manos que la manejan. Y es que, además del lírico, no solo es el narrativo el vector actuante en poesía, sino también el de la teatralidad, teatralidad que, amén de constituir una perspectiva clave en la poética de la experiencia, igualmente servirá como espina dorsal del monólogo en libros

tan dispares como *Los devaneos de Erato* (1980) de Ana Rossetti, y *Cárcel de amor* (1988) de Amalia Bautista.

Esta decantación de muchas poetas hacia conjuntos unitarios, aparte de responder a una tendencia generalizada en cuyo fomento han podido intervenir determinadas consignas editoriales, así como de jurados de premios, puede ser exponente de un estadio poético de la escritura femenina más complejo que el de etapas anteriores, ya que el poema indiviso parece demandar un esfuerzo compositivo más meditado y de aliento más sostenido. También parece incontrovertible que el desarrollo temático de un libro consistente en un único poema, se disponga éste o no en fragmentos, responde a un reto a la ambición literaria que, al menos *a priori*, empareja más dificultad que la suma de textos diferentes a lo largo de un libro de poemas convencional, en el que las desigualdades *in malo* pueden ser conjuradas más fácilmente por compensación de calidades entre unos y otros poemas.

Otro aspecto alternativo de la escritura poética de la mujer en esos cuatro lustros antedichos, afecta a la problematicidad de la expresión de la persona primera en los poemas, problematicidad casi siempre debida a reacciones de la autora ante jerarquías sociales y literarias que se ciernen sobre ella. Frente a tales acechanzas, se ha reaccionado con actitudes y con estrategias distintas, pero incardinadas en general en la pauta de la evasión del yo directo, en la cual se han producido tantas variables que es factible en unos pocos lustros registrar más variaciones para el camuflaje del yo, con la consiguiente gama de ambigüedades en el discurso, que en todos los siglos de historia literaria española como llevamos a cuestras. Sortear la referencia directa a sí misma puede deberse a una timidez personal, pero resulta más oportuno hablar aquí de una rebeldía consciente, o de un reflejo de una nueva identidad femenina cuya fluidez y porosidad – argumentaba una investigadora – borra límites entre el mundo exterior y el yo íntimo de la poeta.²²

Un panorama global del lenguaje poético de las distintas autoras se nos muestra muy variado, hasta el punto de que en el transcurso de una misma trayectoria individual, pueden producirse diferencias acusadas. Las poetas han plasmado sus obras haciendo evidente, desde el gusto por una lengua poética

²² Cfr. Sharon Keefe Ugalde. "La subjetividad desde 'lo otro' en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, 1992; página 315.

deslumbrante y sonora, hasta el aprecio de una lengua antirretórica e incluso coloquial, lengua ésta que también algunas autoras han llevado al poema en prosa; desde la contención en pro de una palabra esencializada hasta el vértigo de librarse a una verbosidad torrencial. En los ochenta se puso de relieve, como uno de los signos distintivos de la escritura poética de la mujer, tanto un celo extremo en la lengua literaria cuanto la aparición de desafíos lingüísticos rupturistas como los de Pureza Canelo, y su verso “a contra moda”, o de Concha García y su “estilo fracturado”.²³

Tales sesgos de ruptura fueron aliviándose en ambas autoras a medida que iban cuajando su identidad poética, pero en su día se interpretaron como epifenómenos de un yo escindido a causa del empuje personal en pos de una expresión radicalmente genuina que pugna por emerger a través del peso demolidor del legado literario, el cual es susceptible también de ser parodiado, en algún caso con técnicas lingüísticas rabiosamente transgresoras, como en no pocos poemas de Tina Suárez.

La insumisión en el lenguaje se reprodujo en las postrimerías del XX, como consecuencia de un giro de la poesía hacia un radicalismo agresivo que incorpora al verso un léxico correspondiente al llamado “realismo sucio”, un vocabulario que, con anterioridad, sólo había sido usado ocasionalmente, y con otras finalidades. Amparo Amorós, en efecto, se había valido del lenguaje soez y jergal en *Quevediana* (1988), pero en función satírica de tipos, actitudes y modos de vivir, y dentro de los parámetros burlescos áureos. En cambio, la ferocidad lingüística que empareja la tendencia radical implica cuestionamientos que afectan a la sociedad entera, en una suerte de rebelión alternativa.

Por lo que hace a un aspecto formal tan de recibo como el de la métrica, las poetas nos han ofrecido en esos lustros, amén del cultivo del versículo, un variado muestrario de formulaciones en tipos de versos y en clases de agrupaciones originales de los mismos. Líneas tan cortas como las del trisílabo encontramos en algún poema de *Travesía del olvido* (1998) de Laura Campmany, y andaduras dilatadas de hasta veintitrés sílabas en versos de *Baladas del abismo* (1989) de Margarita Merino. Empero, ante tanta gama de fórmulas, cabe

²³ En Sharon Keefe Ugalde. “Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca”, en el volumen editado por Biruté Ciplijauskaitė *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes, 1991; página 123.

preguntarse si existe algún hecho generalizable, y creemos que sí, porque es mayoritaria la preocupación por el ritmo, por la musicalidad en el lenguaje poético, y esporádica la búsqueda de significación a través de la ruptura rítmica deliberada.

La poesía femenina se ha caracterizado por el versolibrismo, pero a partir de la segunda mitad de los noventa se ha asistido a la creación, por parte de algunas autoras, de estructuras tan inveteradas como la del soneto, elaborado a veces con voluntad de asunción clasicista, como es el supuesto, por ejemplo, de Laura Campmany, y en ocasiones con perspectiva que puede interpretarse como irónica, como ocurre en *Las moras agraces* (1999), de Carmen Jodra Davó. Insólito es el peculiarísimo rescate de la lira a cargo de Esther Jiménez en *Mar de Pafos* (2000), y de Beatriz Villacañas, en varios de los poemas de su inédito *Dublín*.