

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

Women Literature in Spain: The Search of an Identity

M.^a ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ
G.I. Lenguajes, HUM-224

Fecha de recepción: 27 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 20 de julio de 2011

Resumen: Si en el pasado la historia literaria apenas ofrecía nombres que plasmaran una visión del mundo desde el punto de vista de las mujeres, las escritoras que, en el último tercio del siglo XX, cogían la pluma para expresarse se encontraban con un lenguaje literario que transmitía una tradición en la que ellas, a menudo encorsetadas en los estereotipos de la *donna angelicata*, la amada, la madre o la pecadora, estaban escasamente representadas. De ahí la dificultad que entrañaba hallar, a través del lenguaje heredado, una voz propia que expresara su universo emocional. Se trata de una tarea que las poetisas llevan a cabo, como se muestra en este trabajo, a partir de la revisión de los modelos literarios, los mitos y las creencias de nuestra cultura, haciendo uso con frecuencia de la ironía, lo que conduce a menudo a la recuperación de la imagen materna y a la búsqueda de una genealogía femenina.

Palabras clave: Poesía española. Literatura de mujeres. Feminismo. Identidad.

Abstract: If in the past, literary history scarcely offered names that captured a world vision from women point of view, feminine writers who, in the last third of 20th century, wrote to express themselves encountered a literary language that transmitted a tradition in which they, often straightjacketed in stereotypes such as *donna angelicata*, lover, mother, or sinner, were hardly represented. Hence, the difficulty to find out, through an inherited language, their own voice which would express their emotional universe. It is a task that feminine poets bring about, as it is showed in this work, starting from a revision of literary models, myths and believes of our culture, often making use of irony, what frequently leads to the recuperation of maternal image and to the search of a feminine genealogy.

Key words: Spanish poetry. Women literature. Feminism. Identity.

Introducción

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 editorial¹, hasta el punto de

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”.

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 poetisas-, 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.

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.² 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 qué 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?”³

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”⁴. Ello explica el rechazo del vocablo por

² Según el estudio de M^a 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. M^a 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).

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: 112ss) 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 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)⁵.

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 oprime⁶.

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

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 M.^a Ángeles Hermosilla (1998: 333-335).

espera”, incluido en *Itaca* (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 precedente⁷, 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 mujer⁸, 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 anterior⁹

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.

⁷ Es el caso de la poeta malagueña M^a 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).

Así, [...] cada escritora vuelve a ser proclamada como “la primera” (vid. 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 interroge 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 expresión¹⁰:

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

¹⁰ A juicio de Hélène Cixous (1995: 54-55), en la escritura femenina “escritura y voz se trenzan [...] hacen jaderar el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos”.

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 M^a 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)¹¹, 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.
[...]

¹¹ Este poemario, Premio Nacional de poesía 2007, dedica una parte, “No para sí”, especialmente a las condiciones de la vida de las mujeres.

si levantarás los ojos y me vieras,
si apoyara en tu cuello
mi mejilla.
Si me miraras. (Benegas: 131-132).

Los desencuentros con la madre¹², a la que se acusa de mantener el orden establecido, constituyen un tema tratado asimismo por otras poetisas. He aquí este texto de M.^a 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.

¹² Este problema se refleja también en la narrativa española del siglo XX. Cfr. M.^a Ángeles Hermsilla (2003).

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 Fémmina,/ 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 Ciplijauskaitė
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 Romojaro (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 cierro. 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 (M^a 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 (M^a 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
impronunciable.

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 Mengíbar, 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 M^a 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. M^a 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” (M^a 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 proteja[...] 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,
desanudas 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 dilógica:

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 poetas españolas, Sharon Keefe Ugalde, 1991), sobre los que suele lanzarse la ironía desestabilizadora. Por ejemplo, en Inmaculada Mengibar:

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 guimaldas,
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 doncellez 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 disfrutan de la devoción de su público. Son las santas de una religión nueva. (M^a 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.(M^a 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.^a 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 escaparate,/ 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 poetas, 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” (M^a 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” (M^a Antonia Ortega, Benegas: 195).

Esta reflexión sobre la creación literaria es un rasgo más que, junto a los anteriores, van perfilando el patrón del yo lírico femenino, que, como hemos mostrado, a veces se muestra influido por las corrientes feministas¹³. 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.

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.

¹³ Vid. una revisión en Rosa Eugenia Montes (2005).

- ATENCIÓN, M.^a Victoria. *Cuatro sonetos*, Málaga: Cuadernos de poesía, 1955.
- BALCELLS, José M.^a (ed). *Ilimitada voz. (Antología de poetas españolas, 1940-2002)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003.
- BELDA, Rosa M.^a (ed.). *La poesía de Concha García*, Córdoba: La manzana poética/Litopress, 2006.
- BENEGAS, Noni y Jesús MUNÁRRIZ (eds.). *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 M.^a (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral editores, 1970.
- CASTRO, Juana. *Cóncava mujer*, Córdoba: Zubia, 1978.
- _____, *Arte de cetrería*, Huelva: Diputación, 1989.
- _____, *Del color de los ríos*, Ferrol: Esquío, 2000.
- _____, *La extranjera*, Málaga: Diputación, Puerta del mar, 2006.
- CIPLJAUSKAITĖ, Birutė. *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 M.^a Ángeles HERMOSILLA. “Romanticismo gallego”. En: García Peinado, Miguel Ángel y Juan Pedro Monferrer Sala (eds.) *Poetas románticos universales*. 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, M.^a 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
- _____, “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 M.^a Estévez eds., Sevilla: ArCiBel, 2005, pp. 109-123.

- IRIGARAY, Luce. *Speculum de la otra mujer*, Madrid: Saltés, 1978 (1ª edic. 1974)
_____, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona: La Sal, 1985 (1ª 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 Evaristo CORREA. *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 (ed.). *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, M^a 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, M.^a 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.
_____, *Para decir sí a la carencia, sí a la naranja, al azafrán en el pan*, Ferrol: Esquíu, 2004.
- RAMOND, Michèle (ed.). *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.
_____, *Con voz propia*, Sevilla: Renacimiento, 2006.
_____, *¿Qué cantan las poetisas españolas de ahora? Poesía y poética (1970-2005)*, Sevilla: ArCiBel, 2007 a.

- _____, *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 alii* (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.
- _____, (ed.). *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Córdoba: Diputación, 2002.
- VV. AA. *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid: Visor, 1998.