

Hijas de su tiempo: la integración poética femenina¹

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Recibido: 15 de junio de 2020

Aceptado: 7 de julio de 2020

Ya está todo en sazón. Me siento hecha
M^a Victoria Atencia

Desde el llamado *boom* de la poesía femenina en España, la lírica escrita por mujeres sufrió una transformación irreversible que afectaría no solo al aumento de mujeres en el panorama sino, sobre todo, a la forma en que desde entonces afrontarían el acto de escribir (Ugalde 1991, VII). Con todo, la emergencia de estas voces que “por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos” (Buenaventura 1985, 20) no fue, en ningún caso, un fenómeno *ex nihilo*. Desde nuestro punto de vista, lo que se conoce como *boom* hunde sus raíces en la configuración de la tradición lírica femenina surgida al amparo del Romanticismo a mediados del siglo XIX.

Tal y como estudia Kirkpatrick (1992), en torno a 1840 emerge por primera vez en la historia de la literatura española una generación de poetisas que, como tal, excedía la excepcionalidad de los siglos anteriores para constituirse en términos colectivos. Sin embargo, el Romanticismo concedió a la mujer escritora una “liberación solo relativa” (1992, 12) pues, si de un lado “valorizaba el sentimiento y la espontaneidad” (1992: 8), de otro les otorgaba “la autoridad de escribir *como mujeres*,” lo que supone que “la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características exigidas de ellas en el campo social” (1992, 14).

¹ Algunas de las ideas expuestas en este prólogo proceden de la tesis doctoral “Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI,” posible gracias a una ayuda para la Formación del Personal Investigador del Programa Propio de la Universidad de Alcalá.

De esta manera, la relegación de la mujer al ámbito de lo doméstico al amparo del modelo normativo del “ángel del hogar” impulsado por la ideología liberal burguesa habría de traducirse en la escritura de un sujeto poético al que se le presuponía una “subjetividad” plegada a sus funciones de madre y cuidadora, con la consiguiente imposibilidad de expresión de toda una serie de intereses atribuidos al varón, tales como el deseo sexual, la ambición o los asuntos públicos (Kirkpatrick 1991, 56-67). Desde este momento, la lírica escrita por mujeres en España es la historia de una lucha con la palabra que, en muchas ocasiones, pondrá a prueba su capacidad para decir lo indecible, sirviéndose para ello de las infinitas posibilidades del lenguaje poético.

A grandes rasgos, y tal y como demuestra María del Mar Ramón Torrijos (2017) en su estudio sobre la lírica amorosa de las poetas del 27, estas primeras décadas del siglo XX se caracterizan por la oscilación —muchas veces “dentro de la trayectoria poética de una misma autora” (2017, 66)— entre la textualización de un sujeto plegado al modelo normativo tradicional y el reflejo, más o menos explícito, de una nueva identidad —“la mujer moderna”— que aspira a “alcanzar mayores cotas de independencia y romper con los estereotipos establecidos” (2017, 75).

A este impulso le seguiría la importante labor de apertura protagonizada por las poetas de la posguerra española. Como detalladamente estudia María Payeras Grau, en estos años la mujer comienza a ganar “puestos en el terreno intelectual” (2009, 38) y, además, “no se mantiene al margen de las líneas poéticas dominantes en cada momento, sino que se integra en ellas y las amplía” (2009, 61). De hecho, Angelina Gatell sostiene en *Mujer que soy: la voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2006) que “es en aquellos años, plagados de dificultades de todo tipo, cuando realmente se produce la irreversible incorporación del discurso femenino a la poesía española.” Auspiciadas por las duras condiciones del momento, muchas poetas cultivaron la poesía social y testimonial del medio siglo, “respondiendo más a una llamada formulada desde lo más profundo de su ser solidario, participativo, que de cualquier otro estímulo intimista” e instalándose “plenamente en la problemática que impulsa a un sector muy importante de la poesía de aquellos años” (2006, 22-23).

Son estos los años de publicación de *Mujer sin edén* (1947), libro con el que Carmen Conde inaugura una línea revisionista de los relatos culturales heredados que habría de continuar hasta nuestros días —de Amalia Bautista a Elena Medel— (cfr. Rosal Nadas 2006, 756-

777). Paralelamente, Ángela Figuera cuestionará, entre otras cosas, la maternidad como destino femenino impuesto en un contexto marcado por la desolación y la miseria, abriendo un camino que, salvadas todas las distancias, ha sido continuado en la actualidad por una poeta como Miriam Reyes. En definitiva, lo acontecido a finales de los años 70 puede ser visto como el resultado de un largo proceso que arranca de los orígenes mismos de la tradición lírica femenina y que en ningún caso podría explicarse sin la contribución de todas aquellas poetas que, paradójicamente, necesitaron de sus sucesoras —las “diosas blancas”— para ser rescatadas del olvido (Benegas 1997: 19).

El *boom* de la poesía femenina trajo consigo una mayor presencia de mujeres en el panorama lírico. Tras la muerte de Franco, la Transición y los primeros años de la Democracia configuraron un clima de libertades que favoreció la emergencia de un grupo de mujeres poetas que, por primera vez, comenzarían a publicar siendo jóvenes, alineándose a la generación a la que por edad pertenecían (Benegas 1997, 56). Si, hasta entonces, la publicación de antologías específicamente femeninas había sido un fenómeno relativamente excepcional (cfr. Balcells 2006b), desde la mitad de los años 80 su publicación se incrementa paulatinamente hasta naturalizarse. Tras el éxito de las *Diosas blancas* (1985) han sido muchas y muy variadas las selecciones que han tratado de contrarrestar la ausencia de voces femeninas en las mal llamadas antologías “generales.” Tal y como propone Laura Scarano en su contribución al presente monográfico, las antologías “de género” constituyen una vía para afianzar la presencia de la mujer en el campo literario. Al mismo tiempo, los estudios feministas y de género “han contribuido a consolidar la figura de la autora como ‘objeto cultural’ además de sujeto diferenciado,” mientras que la formación de colectivos, los manifiestos y las hermandades permiten resituar “de otra manera el rol de las poetas.”²

Lo cierto es que a pesar del notable incremento de mujeres en el mundo literario y de la evolución cuantitativa que en este sentido puede constatar (cfr. Balcells 2006a), la realidad material de los hechos revela que los espacios compartidos siguen perpetuando la tradicional marginación de las poetas. Sobre el porqué de esta cuestión reflexiona Ángel L. Prieto de Paula en su estudio, concluyendo que la razón habríamos de encontrarla en “la novedad que aporta una perspectiva ahormada de manera muy diversa a la de los varones.”

² A lo largo del presente prólogo, citaremos ideas y fragmentos procedentes de los artículos que el lector encontrará en las páginas que siguen, limitándonos aquí a mencionar el nombre del investigador al que corresponden.

Lo cierto es que la inferior presencia de mujeres poetas en los medios de difusión hace necesario *mostrar*, incluso a día de hoy, un caudal de producción lírica que, desde nuestro punto de vista, hace muchas décadas se integró definitivamente en las líneas estéticas del momento, invalidando cualquier argumento en contra de su inclusión en los medios de difusión compartidos o en los panoramas críticos y las historias de la literatura que, soterradamente, van escribiéndose en la crítica literaria tanto periodística como académica.

En efecto, si nos centramos en el mapa de las posiciones estéticas que dibujan la poesía española desde los 80 hasta la primera década del siglo XXI —periodo que abarcamos en el presente monográfico—, comprobamos de inmediato la plena integración de las producciones poéticas femeninas en el cauce lírico general.

La generación de los 80 o de la democracia cuenta con una primera etapa marcada críticamente por la pluralidad y el continuismo con respecto al último tramo de la promoción anterior (Lanz 2007, 193).³ Suelen señalarse como líneas fundamentales de este primer momento el neosurrealismo, el minimalismo, la neo-épica y la poesía de la experiencia (Lanz 2007, 198-199). En cuanto a la primera de ellas, fue precisamente una mujer, Blanca Andreu, quien con la publicación de sus dos primeros libros, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) y *Báculo de Babel* (1983), se convertiría en su máxima representante, encabezando, además, el relevo generacional que poco después la crítica se encargaría de promocionar (Villena 1986, 25). Por su parte, la poesía del silencio, englobable dentro del minimalismo (Lanz 2007, 198), se ubicaría entre 1969 —fecha de su inicio— y 1985/89 —años de su declive— (Amorós 1991, 477, 603). No obstante, lejos de desaparecer, la poesía del silencio halló continuidad en los autores de la generación de la democracia, extendiéndose incluso a la promoción del 2000. Tal vez el caso más paradigmático sea el de Ada Salas, que ha sido considerada como una de las mayores representantes de dicha tendencia a la luz de su obra publicada desde el final de los 80 y durante toda la década del 90. Asimismo, entre los poetas del 2000, la poesía del silencio resonará en la obra de autoras como Marta López Vilar. Tal y como lúcidamente afirma Javier Helgueta Manso en su estudio sobre estas dos poetas, incluido en este monográfico, el

³ Seguimos las consideraciones de Lanz (2007, 181-218), quien distingue dos fases generacionales comprendidas entre 1977-1982/84 y 1984-1989, señalando la apertura de una nueva etapa a inicios de los 90. Tomamos su análisis como referencia, aunque fechando el inicio de una tercera fase en 1994.

“empleo del silencio por parte de las mujeres en la poesía española de la postdictadura y del cambio de siglo se convierte en una de las pruebas de su progresivo empoderamiento.” En lo concerniente a la poesía figurativa, esta encontrará eco en la obra de Ángeles Mora desde sus inicios, una autora que explícitamente se “identifica con el movimiento poético emergente, conocido inicialmente como ‘la otra sentimentalidad’” —que, posteriormente, habría de disolverse en el más ancho cauce de la poesía de la experiencia (Prieto de Paula y Langa Pizarro 2007, 104)—, tal y como constata Sharon Keefe Ugalde en su estudio sobre *Ficciones de una autobiografía* (2015); un libro que sintetiza “la obra anterior” y en el que siguen dándose algunas de las constantes definitorias de la poesía de la experiencia. Asimismo la poesía de Aurora Luque —cuyo poema “Sobremesa” analiza Francisco Díaz de Castro en las páginas que siguen— ha reflejado muchos de los rasgos fundamentales de esta poética, en el marco de una obra fuertemente impregnada de la tradición clásica y de sus “mitos universales,” que “dan su sombra esencial a los grandes temas del presente.”

Para Lanz, a esta primera etapa generacional, ubicada entre 1977-1982/84, le seguiría una segunda fase iniciada hacia 1984 y configurada en torno al impulso que una de esas vertientes, la poesía de la experiencia, recibiría desde mediados de los años 80 hasta ser considerada como hegemónica frente al resto de opciones (2007, 197-198, 200). En buena medida, la creación de este relato estuvo sustentada en una idea de oposición que amalgamaba todas las estéticas diferentes de la figurativa en un amplio espectro, dando lugar a una concepción dicotómica del hecho poético. Sin embargo, toda esta serie de opciones poéticas dejadas al margen en favor de la dominancia experiencial, lejos de desaparecer, continuaron siendo cultivadas. Todo ello generó un clima asfixiante que desencadenaría, hacia 1994, una serie de respuestas críticas encaminadas a reivindicar la efectiva existencia de todas esas otras estéticas, abriéndose una tercera fase (1994-2000) en la que se sentarían las bases del desarrollo posterior de la lírica española. En estos años, críticos como Antonio Ortega, con *La prueba del nueve*, Miguel Casado, con su contribución al monográfico de *Ínsula* o Juan Carlos Suñén en *Diablotexto*, todos ellos de 1994, propondrían una ampliación de la nómina generacional. En este entorno, destacan las voces de poetas como Olvido García Valdés o Concha García, caracterizadas por la problematización del lenguaje, aunque con notables diferencias entre sí. Si bien, en ningún caso son

las únicas: ahí están Esperanza López Parada, Menchu Gutiérrez o Esperanza Ortega, por citar algunos de los ejemplos más significativos.

A la progresiva apertura del panorama contribuiría, además, la propia derivación interna de la poesía de la experiencia y el reencontro entre estéticas hasta entonces antagónicas, tal y como se proponía demostrar Luis Antonio de Villena con la publicación de *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"* (1997). Asimismo, en torno a 1999 se produce la consolidación como corriente de la "poesía de la conciencia crítica," cohesionando toda una serie de prácticas individuales que venían reivindicando el compromiso poético de manera aislada (García-Teresa 2013). En este contexto, destaca la obra de Isabel Pérez Montalbán, considerada como una de las representantes fundamentales de dicha tendencia, aunque no solo, tal y como muestran las sucesivas ediciones de los encuentros onubenses *Voces del Extremo*.

Este es el caldo de cultivo en el que fermenta la emergencia de la generación posterior a la de los 80, la del 2000, caracterizada, precisamente, por la renuncia a los enfrentamientos estéticos que habían dominado el panorama lírico de los 90, con la consiguiente síntesis de opciones diversas e incluso antagónicas, tal y como constataba el título elegido por Luis Antonio de Villena para la antología que venía a confirmar el cambio de rumbo planteado en 1997: *La lógica de Orfeo (Antología) (Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española)* (2003).

Se trata de una promoción que, surgida a inicios de la primera década del siglo XXI, por primera vez se configura en torno a la diversidad, haciéndose eco de una interesante amalgama de opciones sustentada en la superación de las dicotomías. En términos generales, pueden destacarse algunas tendencias, si bien difícilmente van a darse en estado puro. Como estudiamos en otro lugar, teniendo como referencia las diferentes aportaciones críticas que a este respecto han ido publicándose desde, al menos, el año 2000, podríamos hablar de cuatro vectores, dentro de los que pueden darse cita otros aspectos fundamentales como la ironía o el compromiso: "estética del fragmento," "surrealismo," "simbolismo" y "realismo" (Rodríguez Callealta 2019, 13).

En este contexto, puede situarse la breve, pero intensa, obra de Carmen Jodra, cuya interpretación "está lejos de esa dicotomía y largo debate entre la poesía de la experiencia o del silencio," de acuerdo con el marco generacional en que se inscribe. Tal y como subraya

Marta López Vilar en su trabajo sobre el tema, en ella asistimos a un remozado culturalismo sustentado en la actualización de la tradición grecolatina que, lejos de servir al enmascaramiento del yo, como había sido frecuente entre los novísimos, cataliza una concepción de la “experiencia” en la que lo cotidiano y lo cultural resultan indisolubles, tal y como propone López Vilar siguiendo la definición de Carnero, y haciéndose eco de un neoclasicismo en el que la regularidad métrica se combina con lo coloquial y “con altas dosis de ironía y caricatura.”

De alguna manera, ello enlaza con las opciones más cercanas a la dicción clara, entre las que tendría cabida la trayectoria de Lola Mascarell, una autora que, a caballo entre lo celebratorio y lo elegíaco, reivindica el prodigio de lo cotidiano desde una “mirada contemplativa” dirigida “tanto hacia dentro como hacia fuera.” Por medio de una sencillez expresiva que, ocasionalmente, no desdeña el minimalismo y el fragmentarismo, la autora nos ofrece una “poesía cordial” en la que “vida y escritura van de la mano como algo natural,” tal y como lúcidamente sintetiza Almudena del Olmo en su colaboración. Asimismo, la singular trayectoria poética de María Ángeles Pérez López se dibuja en los contornos de una “cotidianeidad” tamizada por “un prisma en el que se proyectan sus vertientes genealógicas, soñadora, dialógica y misteriosa.” Definida por José María Balcells como “una poética de la domesticidad,” su palabra lírica “se ha decantado hacia una limpidez verbal” que, no obstante, “discurre con frecuencia a través de sesgos de índole literaria irracionalista” para ofrecernos un universo poético en el que el cuerpo y el erotismo llegan a imbricarse, en ocasiones, con lo político.

Por su parte, Marta del Pozo se aleja deliberadamente de la tradición del realismo en sus dos únicas entregas hasta la fecha. En palabras de Juan Carlos Abril, es la suya una “vanguardia mixta, sintética y amplia, ecocrítica, transversal, rabiosamente creativa, puesta en una nueva (...) dirección semántica y actualizada, y que por supuesto cree aún en la palabra poética, frente al desgaste de otros lenguajes trillados.” En este marco de referencias, podemos citar la propuesta de Julieta Valero, quien, tal y como estudia Ángel Luis Luján Atienza en las páginas que siguen, “huye de todas las trampas de la referencialidad” por medio de un “lenguaje voluntariamente elusivo y fragmentado” para “articular lenguaje y compromiso,” desde un “consciente entronque con las corrientes vanguardistas” que nos permite considerarla dentro la amplia tradición hispánica de “poetas no figurativos con un fuerte contenido de protesta.” Finalmente, aunque

desde un planteamiento distinto, también el último libro de Itzíar López Guil, al que Pedro Ruiz Pérez dedica su contribución al presente monográfico, cabría inscribirlo en la tradición del compromiso. Lejos de “la visión dicotómica y las opciones excluyentes” que dominaron el panorama lírico y crítico de la última década del siglo pasado, la autora nos ofrece “un feliz punto de equilibrio,” una “tensión entre el orden y el fragmento,” en su intento por “trascender lo subjetivo y lo cotidiano con una forma de compromiso que lo es ante todo con una realidad que incluye también el mundo de las imágenes y los sueños.”

Dentro de este marco de referencias, ofrecemos al lector un monográfico que ya desde su título apunta la intención de mostrar la efectiva integración de las poetisas en el panorama común compartido. Si, tal y como estudia Francisco Ruiz Casanova, son aquellos autores y obras que “se perciben como significativos” los estudiados en las monografías y los ensayos “de cierta magnitud” que, a su vez, suponen “el paso previo” a las historias de la literatura (2007, 199-200), en el caso de las escritoras se hace todavía más necesario promover los trabajos especializados. Teniendo en cuenta que, aún a día de hoy, siguen sin figurar equitativamente en los medios de difusión compartidos y, más aún, que se trata de producciones recientes que, por lo tanto, cuentan, por lo general, con escasos artículos académicos centrados en sus respectivas creaciones, quisimos fomentar la reflexión y el análisis, contribuyendo, de paso, a otorgarles la entidad que tienen, pero que tantas veces les ha sido negada.

Obras citadas

- Amorós, Amparo. *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Balcells, José María. “Al otro lado del desierto: las poetisas y las antologías generales.” *Voz y letra: Revista de literatura*, 17, 2 (2006a): 123-142.
- . “Del género de las antologías ‘de género’.” *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 721 (2006b): 635-649.
- Benegas, Noni. “Estudio preliminar.” *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, 1997. Madrid: Hiperión, 2008: 15-88.
- Buenaventura, Ramón. “Prólogo dos.” *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985: 15-20.

- García-Teresa, Alberto. *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierradenadie Ediciones, 2013.
- Gatell, Angelina. *Mujer que soy: la voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Madrid: Bartleby, 2006.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1992.
- Lanz, Juan José. *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir, 2007.
- Payeras Grau, María. *Espejos de la palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009.
- Prieto de Paula, Ángel L. y Mar Langa Pizarro. *Manual de Literatura Española actual*. Madrid: Castalia, 2007.
- Ramón Torrijos, María del Mar. “La poesía amorosa en el panorama poético de la España de Pleguerra: las poetras olvidadas de la generación del 27.” *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 7 (2017): 49-79.
- Rodríguez Callealta, Ana. “Los poetras españoles del 2000 frente al espejo de la crítica y el lenguaje (o lo que queda de él).” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826 (2019): 4-24.
- Rosal Nadas, María. *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2006. Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf>. Consultado: 15.7.2020
- Ruiz Casanova, Francisco. *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ugalde, Sharon Keefe. “Introducción.” *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1991: VII-XIX.

