

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 721

septiembre-octubre [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX

Volumen III



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



POESÍA ESPAÑOLA EN CASTELLANO ESCRITA POR MUJERES (1970-2000): BOSQUEJO A GRANDES PINCELADAS

Sharon Keefe Ugalde

Department of Modern Languages. Texas State University
su01@txstate.edu

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura

CLXXII 721 septiembre-octubre (2006) 651-659 ISSN: 0210-1963

ABSTRACT: *An outstanding phenomenon of the literary history of Spain during the last third of the twentieth century is the proliferation of poetry written by women. A feminist paradigm of reading makes evident a collective voice. To sketch of the nature of the poetry written by women during this period the author makes reference to a painting by María Blanchard, "Mujer con abanico" and underscores the following characteristics: the representation of desire without false modesty, the proliferation of the long poem and the textual strategy of revisionism, the relation of the postmodern lyric subject to feminist perspectives, the representation of a nomadic subject, and the reevaluation of the semiotic order. Paradoxically, the strength of the collective voice opens a variety of subject positions and makes the "feroz individualismo" of the writers resound.*

KEY WORDS: *Twentieth-century Spanish poetry. Feminism. Revisionism. Ekphrasis. Nomadic subject. Semiotic order. Long poem.*

En los últimos meses de 1999 la Fundación Cultural MAFRE patrocinó una exhibición de pintura titulada: *Fuera de orden: Mujeres de la vanguardia española*. Me llamó la atención el doble sentido de la frase "fuera de orden," que tanto refiere al talento excepcional de las artistas como al hecho de que en las primeras décadas del siglo XX no era común que las mujeres sobresaliesen en las artes. Al comenzar a trazar este bosquejo, me acordé de un cuadro de la exhibición, del "Mujer con abanico" de María Blanchard (ver cubierta del volumen), y, aunque es poco convencional, opté utilizar la contemplación del cuadro como esquema de mi análisis. Es un proceder menos rígido que dictan las normas académicas, y constituye, igual que la "subjetividad nómada", un intento de "liberar la actividad del pensamiento del yugo del dogmatismo falocéntrico" y dejar que "surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas" (Braidotti, 2000, 36 y 32). El texto visual de "Mujer con abanico" fluctúa entre la figuración y la fragmentación, y su estructura favorece los límites ambiguos. Como telón de fondo de este trabajo, refleja el fluir subjetivo de los comentarios

RESUMEN: Un fenómeno destacado de la historia literaria de España en el último tercio del siglo XX es la difusión de poesía escrita por mujeres. Un paradigma feminista de lectura discierne una voz colectiva. Para esbozar las particularidades de la poesía escrita por mujeres durante este periodo se refiere a un cuadro de María Blanchard, "Mujer con abanico" señalando las siguientes características: la representación del deseo sin un falso pudor, la proliferación del poema unitario y de la estrategia textual del revisionismo, la relación del sujeto lírico posmoderno con perspectivas feministas, la representación de una subjetividad nómada, y la revaloración del orden semiótico. Paradójicamente es la fuerza de la voz colectiva que abre distintas posiciones de subjetividad y hace resonar el "feroz individualismo" de las escritoras.

PALABRAS CLAVES: Poesía española del siglo xx. Feminismo. Revisionismo. Ékfrasis. Sujeto nómada. Orden semiótico. Poema unitario.

A Andrew P. Debicki,
In memoriam

y, además, tiene otro fin: llamar la atención al papel de la recepción en la transacción artística. El estilo cubista de Blanchard acentúa el papel del receptor porque exige un alto grado de participación de su parte. Con respecto a la literatura escrita por mujeres, es necesario no perder de vista el hecho de que no todos leemos un texto de la misma manera. Al aprender a leer, también aprendemos paradigmas implícitos de cómo leer, estrategias interpretativas y suposiciones culturales (Kolodny, 1985, 150). Si los lectores son en su mayoría hombres, como históricamente han sido, o si los lectores con el poder de influir la difusión y la canonización de la literatura —los editores, los críticos, los académicos— son hombres, se imponen paradigmas de lectura que ven el mundo desde la perspectiva del género masculino y fácilmente los textos que representan otras perspectivas se quedan al margen por 'poco interesantes'.

Para subrayar la dificultad de modificar los hábitos de la recepción textual, Annette Kolodny utiliza el ejemplo de *Hamlet*: "It is, after all, an imposition of high order to ask

the viewer to attend to Ophelia's sufferings in a scene where, before, he had always so comfortably kept his eye fixed firmly on Hamlet" (Kolodny, 2000, 150). Para deshacerse del paradigma de lectura habitual, Judith Fetterly insiste en "a resisting rather than an assenting reader and, by this refusal to assent, to begin the process of exorcising the male mind that has been implanted in us" (Fetterly, 1978, xxii). Aprender a leer con un paradigma feminista fija la mirada en todo lo que concierne a las mujeres como colectividad —la historia, las experiencias sociales y anímicas compartidas, el cuerpo, la sexualidad, y también las estrategias textuales e imágenes que provienen de ámbitos compartidos. Es éste el prisma a través del cual leo la poesía que forma la base de este estudio, y lo hago con la intención de abrir los textos a interpretaciones frecuentemente desapercibidas con los hábitos tradicionales de interpretación.

Alcemos el fondo ecrástico, que nos es útil por tres motivos: destaca el hecho de que a finales del siglo XX ya no está "fuera de orden" que las mujeres de España sobresalen en el campo de la poesía, también subraya el papel esencial de la recepción en el análisis de la literatura escrita por mujeres, y nos recuerda que el conocimiento es accesible a través de estructuras fluidas y ambiguas.

EL COLOR ROJO: EL DESEO

Lo primero que atrae la mirada es el color rojo, que sugiere la pasión, y apunta a un elemento fundamental de la poesía femenina de finales del siglo XX: la representación del deseo. Las poetisas al indagar el amor y el deseo dan un paso adelante en el proceso de auto-descubrimiento, y participan en la creación de posiciones de la mujer-sujeto desconocidas en la lírica de siglos anteriores. Predomina un sujeto erótico activo, una voz de mujer que celebra los placeres corporales. La maestría artística y provocadora de Ana Rossetti ejemplifica la tendencia. En poemas como "El jardín de los suplicios" (*Los devaneos de Erato*) y "Festividad del dulcísimo nombre" (*Devocionario*), el empleo de una mimesis festiva subversiva expresada con brío el ardor sexual. *Imperfecto amor* y *Al final del agua* de Elsa López brindan otros ejemplos de la expresión explícita del gozo sexual. López crea una voluptuosidad difusa utilizando la acumulación de sensaciones, una abundancia de referencias corporales (labios, hombros, caderas, muslos), y una

imagería que funde paisaje y cuerpo. Cecilia Domínguez tampoco tiene reparos a la hora de cantar el deseo y el gozo. En *Doce lunas de Eros* transforma la agenda cotidiana —citas con la peluquería, el dentista, tintorería, etc.— en un diario erótico con anotaciones pormenorizadas. Usurpar un objeto habitual, como la agenda, es una estrategia textual que ilegitimiza la representación del deseo femenino, como si poetizarlo fuera tan normal como apuntar una cita en la agenda.

Sobresale el nombre de Clara Janés entre las poetisas que representan el erotismo desde la perspectiva de una mujer. En *Creciente fértil*, Janés rompe los tabúes que pesan sobre la voz de las mujeres, autorizando la inscripción del deseo sin el modelo fálico. El cuerpo femenino pierde sus connotaciones degradantes, arraigadas en la dicotomía espíritu-carne, y brilla como fuente de plenitud y de poder. Juana Castro coincide con Janés en la representación de un sujeto femenino erótico activo. Con imágenes neo-barrocas de gran plasticidad, Castro alude al cuerpo de la mujer y nombra lo que siempre se había mantenido escondido, la vulva. En "Inanna" (*Narcisia*), una mezcla de prodigiosas imágenes y alusiones míticas y litúrgicas, logra expresar con audacia los múltiples placeres del cuerpo femenino. La proliferación de la poesía erótica se intensifica al final del milenio y se proyecta hacia el futuro. Entre los numerosos ejemplos figuran *Pronóstico reservado* de Tina Suárez Rojas, *Poemas del cuerpo* de María José Flores, *No amarás* de Mercedes Escolano, *Tregua* de María Rosales, y el último libro de Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*.

La liberación del cuerpo femenino del discurso patriarcal no sólo significa el fin del falso pudor sino la posibilidad de imaginar una relación amorosa desjerarquizada. Carmen Pallarés, en *Historia de Adán y Eva*, por ejemplo, evade el binomio *yo/tú*, a favor de la tercera persona plural, *ellos*. La estructura binaria, tan perjudicial para las mujeres, como arguye convincentemente Hélène Cixous, queda disuelta al entremezclarse las letras de los nombres de Adán y Eva, y, a la vez, Eva queda absuelta de la culpa de la expulsión del paraíso:

Un horizonte largo, luna nueva.
La serpiente abandona su árbol de oro.
Ellos, tendidos junto al animal,
ven dibujarse en la pulida fruta
las letras a, de, uve, ene, e.
pierden sus ojos en lo alto. (Pallarés, 1989, 11)

Las poetas ya no están dispuestas a silenciar la celebración de los placeres corporales ni tampoco el deseo sexual que no se conforma con el modelo patriarcal de la heterosexualidad. Ana Rossetti subvierte la autoridad absoluta de la heterosexualidad bipolar, imaginando representaciones del género abiertas a diferentes formulaciones del deseo. En "Homenaje a Lindsay Kemp y a su tocado de plumas amarillas", la poeta elude a una actuación travestida de Kemp en *Salomé* de Oscar Wilde para crear una subversión carnavalesca de la estructura binaria del género, que culmina en el momento en que Salomé-Kemp se desvela:

Mostró al fin el último reducto,
 Araña tejedora entre las blancas ingles,
 Cruelísima venganza que abultaba
 Tras la postrera seda.
 Y al final, su secreto delta fue ofrecido
 A rapaces miradas. (Rossetti, 1985, 47)

En *El don de Lilith* Andrea Luca expresa una ambigüedad parecida al enfatizar la fluidez: "Si como mujer pido, sé álamo; / si como hombre, dos montañas y un volcán" (Luca, 1990, 37).

Otras poetas, más que subvertir la construcción rígida del género, celebran el amor entre mujeres. Señalamos, por ejemplo, el libro *Par* de Cinta Montagut. En poemas como "*Una sábana de hilo cubrirá tu desnudo...*", sobresalen imágenes de paridad, de cuerpos iguales, "de pozos paralelos" (Montagut, 1993, 60), y una visión del amor como éxtasis y salvación. María Victoria Reyzábal en *Ser en paradojas* lleva la representación de la perspectiva lésbica más allá del gozo erótico y del amor salvador a un pronunciamiento del orgullo lesbiano. En un texto fragmentado que no obedece las reglas sintácticas, la poeta canta una visión que valora lo metamórfico y lo desjerarquizado. El poema comienza con una especie de canto laudatorio, "eróticas. audaces. lesbianas. preciosas" (Reyzábal, 2001, 40).

No todo es *jouissance* y celebración; algunas autoras contemplan el lado oscuro de la pasión. Este matiz se destaca en *No temerás* de Juana Castro, en el cual el sujeto lírico descubre una furia atrapada en lo más íntimo del ser y un deseo de venganza. En *Vísperas de la ausencia*, Cecilia Domínguez se enfrenta con "las simas más hirientes del sentimiento amoroso. La zona de equilibrio que se sitúa entre la posesión y los celos" (Domínguez, 1989,

contraportada). Francisca Aguirre explora una zona afectiva parecida en *Ensayo general*. El discurso existencial y amoroso del libro representa "un amor tan desesperado como irrenunciable, sublime y terrible al mismo tiempo pues da vida y la destruye" (Miró, 2000, 20). Aurora Luque también indaga el lado oscuro del deseo. En "La calle de Altamirano" (*Problemas de doblaje*) el deseo figura como portador de su propia destrucción. La vibrante aura del placer sexual se transforma en ilusión falsa al ser contemplada retrospectivamente, como subrayan los versos finales del poema:

—*Carpe noctem*, amor. Pero los astros eran
 (antes no lo supimos)
 fosforescencias sobre los armarios. (Luca, 1990, 54)

EL COLOR BLANCO: AUTORIZACIÓN DE HISTORIAS SILENCIADAS

Cuando vuelvo a contemplar el cuadro de María Blanchard esta vez son los tonos blancos que atraen la mirada: blanco, páginas blancas, tantos siglos de páginas en blanco. Las poetas del último tercio del siglo XX se apropian de esas páginas y de la autoridad para escribir en ellas sus historias, largamente silenciadas. Con sorprendente frecuencia escogen el poema unitario, una forma poética que hereda la voz pública de la épica con su énfasis en *la colectividad y la continuidad cultural*. Históricamente las mujeres no tenían acceso a esa voz pública que hablaba en nombre de todos y autorizaba los relatos y valores del grupo. La razón principal por el interés reciente en el poema unitario es precisamente la reivindicación de la ausencia de las perspectivas de las mujeres en los grandes relatos culturales. Las escritoras españolas, como las de otras nacionalidades, se dan cuenta de hasta qué punto la mujer ha tenido que reprimir su experiencia o ajustarla a los relatos inventados por los hombres, y también reconocen que sin articularse, las posiciones de sujeto se limitan o desaparecen (Christ, 1989, 5). Las poetas manejan hábilmente las convenciones de la épica, que conlleva la voz de la autoridad colectiva, a la vez que desconstruyen una sobre-determinación que excluía a las mujeres.

A partir de 1947, con la publicación de *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, va en aumento el número de poetas que legitiman la herencia mítica e histórica femenina escribiendo poemas unitarios. En las décadas de los 70 y de los

80 aparecieron en España textos fundacionales para la historia de la poesía escrita por mujeres (Ugalde, 1995, 336-7). Se destacan *Ítaca* de Francisca Aguirre, *María la perdida* de Carmen González Más, *En busca de Cordelia* de Clara Janés, *Contemplación del destierro* de Paloma Palao, *Odisea definitiva (libro póstumo)* de Luisa Castro y *Narcisia* de Juana Castro. Son textos elípticos y abiertos; no se trata de formular una identidad femenina definitiva (Ugalde, 1995, 375-6). Al concluir *En busca de Cordelia*, por ejemplo, no se revela ninguna verdad absoluta. Lo único que descubre el sujeto lírico es lo que ella *no* es, y divisa una visión ambigua de lo que podrá ser en el futuro:

Cordelia ya no está. Ha partido de nuevo.
 ¿La encontraré algún día?
 No lo sé.
 Ni sé
 cuántas muertes me esperan todavía
 pero empiezo a comprenderlo todo
 desde este nuevo
 punto de vista. (Janés, 1975, 32)

La protagonista de *Odisea definitiva (libro póstumo)* rechaza tajantemente las leyes del Patriarcado, que la atrapan en "el horror / de ser un ave bajo tierra", y dice sentenciosamente:

Quiere responderte con la misma frase lapidaria,
 hija de siglos,
 ¡Ah! qué terrible llanto las cariátides, qué terrible llanto, pero
 yo
 no pertenezco a la historia
 y no tengo amistades de piedra. (Castro, L., 1984, 21)

Desde su recién estrenada posición de sujeto independiente la protagonista de *Odisea* se enfrenta con, pero no resuelve, el dilema de cómo gozar de la energía y la trascendencia que proporciona *Eros* sin participar en los valores patriarcales. En *El don de Lilith* de Andrea Luca el ave Fénix simboliza no el fin sino el comienzo del proceso de auto-descubrimiento. Poemas unitarios que enfocan específicamente en la mujer *escritora* y en la aventura poética modifican el discurso existente y contribuyen a "normalizar" la plena participación de las mujeres en la producción cultural. Un ejemplo sobresaliente es *Como si fuera una palabra* de Esperanza Ortega. El sujeto lírico, al aludir a una antecesora, Sor Isabel de Jesús, realza la existencia de

una tradición de literatura escrita por mujeres, y luego asume el papel de escritora en busca de la luz poética salvadora.

LA FIRMA DE LA PINTORA: INTERACCIÓN CON LA TRADICIÓN DOMINANTE

Ahora dejo que los ojos se muevan al azar por el lienzo hasta que se fijen en la firma "M. Gutiérrez" en la esquina inferior a la izquierda: ¿Es la obra realmente una creación de la artista *individual* María Gutiérrez Blanchard? ¿Cuánto en ella pertenece a una tradición artística previamente constituida? Son preguntas que resaltan la interacción compleja que existe entre la escritora y la tradición literaria patriarcal. Para las poetisas, la búsqueda de la originalidad es enredada porque no se trata simplemente de rechazar tendencias gastadas de los antecesores inmediatos o rescatar estilos olvidados, sino confrontar las milenarias y malversadas imágenes literarias de las mujeres. El poema unitario es una respuesta al dilema de cómo relacionarse con el canon; pero hay otra de gran aceptación entre las poetisas del último tercio del siglo XX: la estrategia textual del revisionismo. Como explican Adrienne Rich, Alicia Ostriker, Claudine Hermann, Hélène Cixous y otras, las autoras usurpan discursos existentes, imágenes, y narrativas, para subvertirlas o transformarlas. Hay alusiones a figuras femeninas míticas, bíblicas, literarias, y artísticas, y también del cine y de la canción popular. Se juntan en un grupo ecléctico: la mujer de Lot, Greta Garbo, Danae, Annelein, Rita Hayward, Ana Karenina, Cordelia, Nora (de Ibsen), la chiquita Piconera, Emma Bovary, Marilyn Monroe, Penélope, Eva, la Virgen María, la Condesa de Chichón (de Goya), Ofelia y otras. Sin duda las poetisas se sienten atraídas por estas figuras canonicadas, tanto por su significación expresiva acumulada como por el hecho de que son mujeres. Pero por otra parte, aludir a ellas resulta paradójico porque son figuras creadas desde las preocupaciones y perspectivas masculinas, como el lenguaje mismo. En vez de sacrificar la riqueza poética y la autoridad pública de las imágenes, las poetisas optan por la revisión, uniéndolas a una herencia femenina que autoriza la voz de las mujeres (Ugalde, 1992, 165). Establecen un diálogo con ellas para construir identidades distintas a la que la imagen icónica representa por coerción.

La Ofelia de Shakespeare ejemplifica el proceso de revisión. En sus múltiples reinscripciones en la literatura y en la pintura,

ella representa la fragilidad, la pasividad, y la locura. Se viste de blanco, es un objeto transparente, un espejo que refleja el estado de ánimo de Hamlet y un símbolo de la muerte. En suma, un modelo de comportamiento poco apropiado para mujeres en busca de una subjetividad activa. Sin embargo, las poetisas se sienten atraídas por ella. En el poema "Ofelia" (*Marta Et María*) de María Victoria Atencia, la figura simboliza la desesperación de no existir como sujeto, en *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* de Blanca Andreu y en el poema "Ofelia" (*Memorial de Amauta*) de Amalia Iglesias Serna su presencia autoriza la escritura femenina. Lo más frecuente es dar con una Ofelia transformada en símbolo del gozo sexual como en "Minué" (*Agua de luna*) de Rosa Romojaro, "Ofelia Blanca" (*Jazmines de noviembre*) de Margarita Borja, y en "Le perturban las cosas..." (*Al final del agua*) de Elsa López. En "Ofelia" (*Cartografía ardiente*) de Noni Benegas, "la pobre criatura" celebra su sexualidad, ahogándose, no en un río de pena, sino en puro gozo:

mi cuerpo late,
del dentro irradío haces.
Soy la fiebre y la hoja, la joven ahogada entre las hiedras.
(Benegas, 1995, 17)

MÚLTIPLES MATICES OSCUROS: INTERSECCIÓN DE LA POSMODERNIDAD Y EL FEMINISMO

Si dejo que los ojos recorran el extremo superior del cuadro, bajar por el margen de la izquierda y luego cruzar por el pequeño espacio debajo de los cuadrados rojos en la parte inferior, van acumulándose matices de negro y gris, como si se tratara de espacios ambiguos, indefinidos, tal vez amenazantes. Asocio la multiplicidad de tonos oscuros y la ausencia de una clara división entre matices con formulaciones posmodernas, que a partir de los años setenta irrumpen en la poesía española escrita por mujeres. La confusión del centro con la periferia, la disolución de la verdad y de la autoridad absoluta, la inestabilidad, la ambigüedad y la fragmentación son manifestaciones características de la producción literaria posmoderna. Craig Owens subraya que existe una íntima relación entre la cesación posmoderna del dominio de los grandes relatos y las preocupaciones feministas: "For what made the *grand récits* of modernity master narratives if not the fact that they were all narratives of mastery, of man seeking his telos in the conquest of nature? What function did

these narratives play other than to legitimize Western man's self-appointed mission of transforming the entire planet in his own image" (Owens, 1992, 175). El reconocimiento de que los sistemas de representación sólo admiten una visión —la del sujeto masculino— desata una fuerza desconstruiva que rechaza el pensamiento binario. La producción cultural de las mujeres comparte con la posmoderna la crítica del concepto de la verdad única y la desarticulación del binarismo, que clasifica a la mujer como algo negativo e inferior.

En el contexto de la poesía española escrita por mujeres prevalece el nombre de Ana María Moix como precursora del planteamiento posmoderno-feminista. Entre 1969-1972, años en los que publicó su principal obra poética, la autora ya cuestionó los fundamentos de la cultura occidental y las normas genéricas, apostando por una fragmentación textual radical, con preguntas retóricas sin contestación, la repetición al azar, la inconsistente falta de puntuación, los espacios en blancos esparcidos sin ninguna lógica. Donde mejor se discierne el rechazo de un centro único masculino que excluye la diferencia sexual es en *Baladas de Dulce Jim* y en la primera parte de *No time for flowers*, en los cuales la autora juega con los clichés desgastados del discurso patriarcal que define a la mujer como objeto del deseo sexual y objeto de la representación artística.

Los libros *Habitable (Primera poética)* y *Tendido verso (Segunda poética)* de Pureza Canelo constituyen otro destacado cuestionamiento posmoderno del sistema de representación. Candelas Newton asevera que "la particular articulación del lenguaje en Canelo como un proceso en constante movimiento, y su atención a la posición de la sujeto hablante como identidad configurándose en su actividad discursiva, elabora una poética femenina cuya crítica de la tradición discursiva dominante coincide con la de la posmodernidad" (Newton, 1996, 170). Fanny Rubio en *Dresde* igualmente apuesta por la capacidad del poema de desestabilizar el orden simbólico.

LÍNEAS ROTAS: LA SUBJETIVIDAD FRAGMENTADA

Si esta vez no sólo me fijo en los colores de "Mujer con abanico", sino también en las formas, se hacen visibles, a la izquierda en la parte inferior, unas líneas negras que se entrecruzan, como si fueran caminos rotos. Proyectados a

la poesía actual escrita por mujeres señalan la representación de una subjetividad fragmentada. Es una fragmentación distinta a la que caracterizaba a las autoras del siglo XIX, quienes vivían un conflicto entre su papel de mujer y su papel de escritora (Gilbert, 1984, 76). Ahora la fragmentación es una reflexión del estado nómada de la cultura actual, un mundo global que es precisamente el no-lugar, el no-centro, la no-fijación. Del nomadismo surgen el dolor del naufragio y el anhelo imposible de la reintegración, pero a la vez, la subversión de las convenciones sociales e impedimentos frente al arraigo del absolutismo (Braidotti 31). Una visión de la fragmentación íntima y cultural es evidente en obras de tan variados discursos y registros como las de Olvido García Valdés, Concha García, y Amalia Iglesias Serna.

La serenidad y equilibrio de la poesía de Olvido García Valdés oculta la expresión inquietante del nomadismo. Palpita un anhelo de reconciliación con un mundo familiar y seguro, pero predomina una sensación de desarraigo. La pausada reflexión y el rigor intelectual de su discurso no atenúan la intensa afectividad. La mirada va de las cosas exteriores a la densidad conceptual, y con frecuencia el lenguaje concentrado se reduce a elementos mínimos. Un poema minimalista sin título del libro *del ojo al hueso* ilustra la expresión sintética de la fragmentación íntima:

fulgor de los espinos y el musgo, casa
no hay para nadie, en los bosques
moramos. (García Valdés, 2001, 75)

La dolorosa incertidumbre de la falta de solidez del yo se manifiesta en la textualidad misma. Un tono experimental, la ausencia del hilo narrativo, la elipsis sintáctica y semántica y los ritmos pocos fluidos también contribuyen a la comunicación de subjetividad fragmentada.

Reiteradamente en la obra poética de Concha García encontramos a un sujeto lírico desarticulado, múltiple, ambiguo y metamórfico. Se aferra a objetos y ritos cotidianos pero nada le salva del naufragio del no-centro. Es una subjetividad vacía y sin asideros que en el libro *Ayer y calles* se fragmenta en una proliferación de *performance*, un "*simulacro*," detrás de la cuál, se disipa los puntos de referencia de la realidad (Baudrillard, 1994, 16-17). En *Cuántas llaves* las letras cursivas indican explícitamente diferentes identidades y en *Lo de ella* "ella" es un pronombre ambiguo; podría referirse a una

amada o "aludir a los 'otros yoes' del yo lírico" (García Jambrina, 2004, 7). Los sujetos nómadas de Concha García ocupan un espacio urbano y deambulan por un no-lugar de abstractos bares, calles, y cuartos de hoteles.

Dados y dudas inicia una nueva etapa en la producción poética de Amalia Iglesias Serna. El libro significa un alejamiento de una escritura de destierro—el forzado abandono de la patria de la niñez y del idilio del amor—y un acercamiento a una subjetividad nómada que no encuentra un lugar a donde regresar ni recrear en la imaginación. Predomina el escalofrío de la transitoriedad:

Tal vez mejor
ser peregrino que sendero,
no repetir más huellas.
Nómadas, y pasar como este cielo. (Iglesias Serna, 1986, 60)

La lista de poetas que representan la desorientación de una subjetividad fragmentada se alarga al acercarnos al siglo XXI. Podríamos añadir el nombre de Menchu Gutiérrez con la publicación *La mano muerta cuenta el dinero de la vida*, como también el de María Eloy-García con su libro rebelde y fragmentado, *Metafísica del trapo*, y el de Guadalupe Grande. En *La llave de niebla* Grande transforma con esmero el lenguaje cotidiano en imágenes sorprendentes, logrando una representación intensa y precisa de la subjetividad como un naufragio urbano. El final del poema "Postal I" sintetiza la visión del no-lugar: "Una ciudad, hoy, es estar lejos" (Grande, 2003, 75).

EL ABANICO AMARILLO: LA HERENCIA DEL ORDEN SEMIÓTICO

Vuelvo la mirada hacia el cuadro de Blanchard y el abanico amarillo flota delante de mis ojos. Desde un principio me llama la atención, como el *punctum* que Roland Barthes describe en su análisis de la fotografía, "A photograph's *punctum* is that accident... which pricks me but also bruises me, is poignant to me" (Barthes, 1981, 27). El *punctum* del cuadro—el abanico amarillo—me transporta al pasado, a las voces de las poetas de medio siglo, la gran mayoría de las cuales siguen publicando, y sin las cuales este bosquejo sería incompleto. En la década de los noventa fallecieron varias supervivientes de la Generación de

1927 y de la *primera promoción de la posguerra*: Susana March en 1990; Carmen Conde, 1996; Elena Martín Vivaldi, 1997; y Ernestina Champorcín y Gloria Fuertes en 1999. Las autoras de la generación de medio siglo, nacidas entre 1924-1938, son las veteranas del fin del milenio.

Durante el régimen franquista llevaban a la espalda el peso de una doble censura—la nacional, que negaba la libre expresión de una política de oposición y acceso a información del extranjero, y la de la feminidad "oficial" que limitaba o castigada la participación de la mujer en la esfera pública. Al contrario de la censura nacional, la del género no se elimina por decreto porque el silenciamiento de las mujeres como grupo tiene raíces profundas en la cultura Occidental. Con casi medio siglo de retraso "las niñas de la guerra" empiezan a recibir el reconocimiento merecido. Sobresalen los nombres de Elena Andrés; Francisca Aguirre; María Victoria Atencia, Premio Nacional de la Crítica en 1998; Julia Uceda, Premio Nacional de Poesía en 2003; y María Beneyto "Premio Nacional de la Crítica en catalán, en 2003.

Al contrario de lo que se podría esperar, dadas las circunstancias históricas, las poetas de medio siglo indagan la temática de la mujer, tanto su subyugación como su diferencia. Varias anticipan la subversión de la mujer-objeto y la feminidad como categoría cerrada e inflexible; poemas como "Peregrino" (*Eva en el tiempo*) de María Beneyto confirman su papel de precursoras. Otro ejemplo singular es "Yo soy la mujer dulce" (*Cristal*) de Pino Betancor, en el cual la voz lírica rechaza la mujer-objeto y exige nombrarse a sí misma: "lláme por mi nombre, por el que conozco... No puedes poseerme si tan sólo soy sueño" (Betancor, 1956, 50).

Otras poetas de la generación cuestionan la sobre valoración del orden simbólico en la cultura occidental. En sus textos rescatan el orden semiótico, que Julia Kristeva, basándose en el Orden Imaginario lacaniano, identifica con la etapa pre-edípica del proceso de la individualización, durante el cual el cuerpo de la madre ocupa el espacio principal (Kristeva, 1984, 86-89). Los impulsos básicos pre-edípicos desembocan en el *chora*, en el cual el cuerpo de la madre ocupa el espacio principal y existe un fluir pre-lingüístico desorganizado de movimientos, gestos, sonidos y ritmos. No es que el orden semiótico sea exclusivamente de la mujer, sino que tiene sus raíces en la madre: "One might say that Kristeva stakes a claim on behalf of women

to this unrepressed and un repressive flow of liberating energy. The avant-garde poet, man or woman, enters the Body-of-the-Mother and resists the Name-of-the-Father. Mallarmé, for example, by subverting the laws of syntax, subverts the Law of the Father, and identifies with the mother through his recovery of the 'maternal' semiotic flux" (Selden, 1985, 144). Carmen González Más, tanto en *Juana la más loca* (1968) como en *María la perdida* (1971), crea una visión alternativa para la humanidad, apostando por una revalorización de lo semiótico. Para Elena Andrés la liberación del *chora* es una preocupación fundamental. La voz lírica canta al margen de la lógica y de la racionalidad sumergiéndose en un ámbito de sueños y fantasías donde roza lo mágico, lo esotérico y lo oculto. Es una voz lírica que "nunca podrá ser apresada por el orden simbólico ya que acarrea con ella todos los terrores y aspiraciones inenarrables del orden imaginario" (Bravo, 1996-97, 384). En el poema "Bajo los pinos" (*Desde mis señales*) Andrés comunica la intensidad del anhelo de fundirse con la naturaleza y el cuerpo de la Madre:

Este azul es mi tierra
 ¡desnáceme en tu bóveda,
 acógeme en tu vientre
 como a precriatura! (Andrés, 1971, 88)

Durante unos cuarenta años, desde *Vida anterior* (1962) a *Balneario. La memoria encantada*, (2000), María Beneyto reitera el deseo de redimir y hacer audible la voz reprimida del orden semiótico: "Su avance adquiere así un valor apostólico: el de compartir la voz del lado oscuro de la naturaleza con la cultura oficial, cuyos parámetros lógicos insisten en silenciarla por su divergencia amenazante" (Newton, 1989, 22). Francisca Aguirre no es menos enfática cuando en el poema "Nunca os diré que sí" (*Los trescientos escalones*) insiste en el papel esencial del irracionalismo en su poesía:

Dejadme con mi obstinación de bestia irracional
 a quien la lógica no sirve.
 No me digáis que no. (Aguirre, 1996, 97)

Julia Uceda, por su parte, realza el mundo de los sueños. En "Libertad de luz" (*Campanas en Sansueña*) resuenan sonidos indescifrables que simbolizan el regreso a los límites del lenguaje anterior a los nombres, donde es posible descubrir la luz y penetrar los misterios de la existencia.

FIGURAS REFRACTADAS: LA VOZ COLECTIVA Y LAS VOCES INDIVIDUALES

Al contemplar el cuadro por última vez me concentro en la figura central, y me deleita un pequeño hallazgo; descifro una segunda figura, arrodillada, con un brazo sobre extendido que sostiene un espejo, e inmediatamente, otras sorpresas: un ojo reflejado en el espejo, y a la derecha al nivel del abanico, otro rostro.

Primero consideremos la singular figura de la mujer con abanico que domina el espacio y se alza verticalmente. Ella subvierte la horizontalidad, signo de la pasividad y la inferioridad pasiva asignadas a las mujeres en la pintura del fin-de-siglo (Dijkstra, 1988, 61). En nuestro análisis la figura vertical representa la voz *colectiva* de la poesía escrita por mujeres, cuya fuerza desborda los límites de la literatura e impacta la construcción social del género, abriendo nuevas posiciones de sujeto a las mujeres.

¿Y las otras figuras reflejadas en los espejismos enigmáticos? Su multiplicidad e inestabilidad, más que una imagen del sujeto fragmentado posmoderna o del pesimismo de la ausencia de lo real detrás del *simulacro*, sugieren las diversas perspectivas desde las cuáles las poetisas se expresan. Sería erróneo pensar que todas escriban sobre los mismos temas y que tengan las mismas preferencias estéticas. La poesía femenina, como categoría cerrada y unitaria no existe. En su introducción a *Poesía feme-*

nina representativa (1950-1960), Carmen Conde subraya la ausencia de una voz única: "¿Alguna de nuestras colegas canta con voz distinta? Ella da mayor variedad al conjunto. No es un coro lo que hemos organizado: En un país de feroz individualismo, resulta perfectamente natural la variedad en todo" (Conde, 1971, 30). Amelia Valcárcel, con ingenio conceptista, formula la relación entre ser una poeta individual y pertenecer a la voz colectiva de las mujeres: "Hay siempre y por desgracia que recordar a bastantes varones que somos iguales y a algunas mujeres que aún somos idénticas" (Valcárcel, 1994, 115). La figura vertical central del lienzo, rodeada de las refacciones de las otras figuras, nos recuerda que, paradójicamente, la voz *colectiva* hace posible *el feroz individualismo* que señala Conde.

PUNTO FINAL

Aunque aquí pongo punto final a este bosquejo podría empezar de nuevo optando por otro paradigma de lectura—por ejemplo, el generacional—para explorar la relación de las poetisas con sus coetáneos, o por el de alguna tendencia literaria específica como el minimalismo o el neosurrealismo, o podría seleccionar como paradigma de lectura, 'los grandes temas' para estudiar como las poetisas representan los temas de siempre—la muerte, el amor, y la fugacidad del tiempo. Pero por ahora prefiero quedarme agarrada de la mano de "Mujer con el abanico" y del paradigma feminista de lectura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Francisca, (1971): *Ítaca*, Madrid: Ed. Cultura Hispánica.
- (1976): *Los trescientos escalones*, Irún: Col. Premios literarios "Cuidad de Irún".
- (1996): *Ensayo General*, El Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Col. Esquíu.
- Andrés, Elena, (1971): *Desde aquí mis señales*, Salamanca: Álamo.
- Andreu, Blanca, (1981): *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid: Rialp.
- Atencia, María Victoria, (1984): *Marta & María*, 2ª ed., Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- Barthes, Roland, (1981): *Cámara Lúcida. Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, New York: Hill and Way.
- Baudrillard, Jean, (1994): *Simulacro y Simulación*, trad. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: Universidad de Michigan.
- Benegas, Noni, (1995): *Cartografía ardiente*, Madrid: Verbum.
- Beneyto, María, (1952): *Eva en el tiempo*, Valencia: El sobre literario.
- (2000): *Balneario. La memoria encantada*, Xàbia: Poética 80.
- Betancor, Pino, (1956): *Cristal*, 2ª ed., Madrid: Ediciones La Palma.
- Borja, Margarita, (1991): *Jazmines de noviembre*, Alicante: Editorial Aguaclara y Ayuntamiento de Orihuela.
- Braidotti, Rosi, (2000): *Sujetos nómadas*, Buenos Aires: Paidós.
- Bravo, María Elena, (1996-97): "Ausencias/presencias en la poesía de postguerra: El caso de Elena Andrés", *Letras Peninsulares*, 11 (23), 377-389.

Recibido: 28 de abril de 2006

Aceptado: 30 de junio de 2006

- Canelo, Pureza, (1979): *Habitable (Primera poética)*, Madrid: Rialp.
- (1986): *Tendido verso (Segunda poética)*, Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- Castro, Juana, (1986): *Narcisía*, Barcelona: Taifa.
- (1994): *No temerás*, Madrid: Torremozas.
- Castro, Luisa, (1984): *Odisea definitiva. Libro póstumo*, Madrid: Arnao.
- Christ, Carol P. (1980): *Diving Deep and Surfacing*, Boston: Beacon.
- Cixous, Hélène, (1975): *La Jeune Néé* (en colaboración con Catherine Clément), París: UGE 10/18.
- (1980): "The Laugh of the Medusa", trad. Keith Cohen y Paula Cohen, *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks y Isabelle Coutivron, Amherst.: Universidad de Massachusetts, pp. 245-64.
- Conde, Carmen, (1947): *Mujer sin Edén*, Madrid: Jura.
- (1971): *Poesía femenina española (1950-1960)*, Barcelona: Editorial Bru-guera.
- Dijkstra, Bram, (1988): *Idols of Perversity*, Oxford: Universidad de Oxford.
- Domínguez, Cecilia, (1989): *Víspera de la ausencia*, Madrid: Libertarias.
- (2000): *Doce Lunas de Eros*, Tenerife-Madrid: Ediciones La Palma y CajaCanarias.
- Eloy-García, María, (2001): *Metafísica del tra-po*, Madrid: Torremozas.
- Escolano, Mercedes, (2001): *No amararás*, Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Fetterley, Judith, (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Universidad de Indiana.
- Flores, María José, (1999): *Poemas del cuerpo*, Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- García, Concha, (1994): *Ayer y calles*, Madrid: Visor.
- (1998): *Cuántas llaves*, Barcelona: Icaria.
- (2003): *Lo de ella*, Barcelona: Icaria.
- García Jambina, Luis, (2004): "Lo de ella", *ABC Blanco y Negro*, 632 (6 marzo), p. 7.
- García Valdés, Olvido, (2001): *Del ojo al hueso*, Madrid: Ave de Paraíso.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1984): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Universidad de Yale.
- González Más, Carmen (1968): *Juana la más loca*, Madrid. [La autora]
- (1971): *María la perdida*, Madrid. [La autora]
- Grande, Guadalupe, (2003): *La llave de niebla*, Madrid: Calambur.
- Gutiérrez, Menchu, (1997): *la mano muerta cuenta el dinero de la vida*, Madrid: Ave de Paraíso.
- Herrmann, Claudine, (1989): *The Tongue Sna-tchers*, Lincoln, Universidad de Nebraska.
- Iglesias Serna, Amalia, (1986): *Memorial de Amauta*, Madrid: Endymion.
- (1996): *Dados y dudas*, Valencia: Pre-Textos.
- Janés Clara, (1975): *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, Salamanca: Álamo.
- (1988): *Creciente fértil*, Madrid: Hiperion.
- Kolodny, Annette, (1985): "Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", en *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, ed. Elaine Showalter, New York: Pantheon Books, 144-167.
- Kristeva, Julia, (1984): *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller, New York: Universidad de Columbia.
- López, Elsa, (1987): *Del amor imperfecto*, Melilla: Rusadir.
- (1994): *Al final del agua*, Isla de Tenerife: El gabinete isleño.
- Luca, Andrea, (1990): *El don de Lilith*, Madrid: Endymion.
- Luque, Aurora, (1990): *Problemas de Doblaje*, Madrid: Rialp.
- (2003): *Camaradas de Ícaro*, Madrid: Libros Visor.
- Miro, Emilio, (2000): "Mester de vida", *Ensayo General (Poesía completa 1966-2000)*, Francisca Aguirre, Madrid: Calambur.
- Moix, Ana María, (1969): *Baladas del dulce Jim*, Barcelona: Saturno.
- (1971): *No Time for Flowers y otras histo-rias*, Barcelona: Lumen.
- Montagut, Cinta, (1993): *Par*, Barcelona: El Bardo.
- Newton, Candelas, (1989): "Voces silenciadas: la poética de María Beneyto", *Alaluz*, 22 (12), 21-38.
- (1995): "Un interlocutor eclipsado: El discurso femenino en la poesía española actual", en *Discurso femenino actual*, ed. Adelaida López de Martínez, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 161-177.
- (1996): "Intertextualidad, escritura femenina y postmodernidad en la poética de Pureza Canelo", *Hispanic Journal*, 16(1), 169-182.
- Ortega, Esperanza, (2002): *Como si fuera una palabra*, Barcelona: Lumen.
- Ostriker, Alicia Suskin, (1986): *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Boston: Beacon Press.
- Owens, Craig, (1992): *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, ed. Scott Bryson, Berkeley: Universidad de California.
- Pallarés, Carmen, (1989): *Luces de travesía*, Madrid: Libertarias.
- Palao, Paloma, (1982): *Contemplación del destierro*, Madrid: Endymion.
- Reyzábal, María Victoria, (2001): *Ser en para-dojas*, Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación.
- Rich, Adrienne, (1979): *On Lies, Secrets and Silence: Selected prose 1966-1978*, New York, Norton.
- Rosales, María, (2001): *Tregua*, Madrid: Hipe-rión.
- Romojaro, Rosa, (1986): *Agua de luna*, Málaga: Puerta del Mar.
- Rossetti, Ana, (1985): *Indicios vehementes*, Madrid: Hiperión [incluye *Los devaneos de Erato*].
- (1986): *Devocionario*, Madrid: Visor.
- Rubio, Fanny, (1990): *Dresde*, Madrid: Devenir.
- Selden, Raman, (1985): *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Lexington: Universidad de Kentucky.
- Suárez Rojas, Tina, (1998): *Pronóstico reser-vado*, Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria.
- Ugalde, Sharon Keefe, (1992): "The Feminiza-tion of Female Figures in Spanish Women's Poetry of the 1980s", *Studies in Twentieth Century Literature*, 16(1), 165-84.
- (1995): "End-of-the-Century Spanish Women Poets Go Public: Gender and the Long Poem", *Revista de Estudios Hispá-nicos*, nº 29, 365-381.
- (2004): "Los grandes temas: ellas tam-bién", *Zurgai (La voz de mujer en caste-llano, catalán, euskera y gallego)*, 6-17.
- Uceda, Julia, (1977): *Campanas en Sansueña*, Madrid: Dulcinea.
- Valcárcel, Amelia, (1994): *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*, Barcelona: Anthropos.