
Decir la escritura, habitar la propia voz: (auto)figuraciones de la mujer-poeta en *Ficciones para una autobiografía* (2015) de Ángeles Mora



Rocío Ibarlucía

Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas, Argentina
rocioibarlucia@gmail.com

Fecha de envío: 11/8/2020. Fecha de aceptación: 10/6/2022

Resumen

Desde la década de 1980 hasta la contemporaneidad, numerosas poetas españolas se han propuesto elaborar nuevas figuraciones de la mujer que escribe mediante la desarticulación de las representaciones literarias de lo femenino, generalmente encasillado como “ángel del hogar”, “musa”, “diosa”, “madre”, “esposa”, “amante”. Estos gestos provocadores respecto de la tradición lírica atraviesan la obra de Ángeles Mora (Granada, 1952), cuya irreverencia se hace a media voz, con delicadeza y, a veces, con ternura. El presente artículo procura examinar la construcción de un nuevo sujeto lírico en tres poemas autorreferenciales —“Consonancias conmigo en asonante”, “Noche y día” y “Lugares de escritura”—, publicados en su libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), en los que se observa una revisión de la subjetividad femenina que, con sutileza, rechaza el imaginario patriarcal y las construcciones dominantes respecto de la poeta. A través de un análisis textual, se indagan diversas estrategias discursivas que ponen en evidencia la artificiosidad de las imágenes cristalizadas sobre la mujer en pos de construir una nueva subjetividad femenina elaborada desde dentro.

■ **Palabras clave:** poesía española contemporánea, Ángeles Mora, representación, sujeto femenino.

Inhabiting one's own voice, reflecting on writing: self-figurations of the female poet in *Ficciones para una autobiografía* (2015) by Ángeles Mora

Abstract

From the 1980s to the present, many Spanish poets have set out to develop new figures for women who write by disarticulation of literary representations of the feminine, usually typecast as “angel of the home”, “muse”, “goddess”, “mother”, “wife”, “lover”. These provocative gestures about the lyrical tradition go through the work of Ángeles

Mora, whose irreverence is made in half voice with delicacy and tenderness. In this article, we discuss three autobiographical poems —“Consonancias conmigo en asonante”, “Noche y día” and “Lugares de escritura”— published in her book *Ficciones para una autobiografía* (2015), where we observe a revision of female subjectivity that rejects patriarchal imaginary and dominant constructions with respect to the poet. Through a textual analysis, we look into various discursive strategies that highlight the artificiality of crystallized images about women in pursuit of build a new female subjectivity developed from within.

Keywords: contemporary spanish poetry, Ángeles Mora, representation, female subject.

Introducción¹

La producción poética desarrollada por mujeres españolas se ha consolidado a lo largo del siglo XXI, gracias a la publicación de numerosas obras, antologías y entregas de premios que logran revertir su posición periférica respecto del hombre en el campo estético local. Desde la muerte de Franco en 1975, el panorama para las escritoras comienza a transformarse paulatinamente, a causa de su intervención en nuevos espacios, como el político, el académico y el literario (Benegas, 1997: 53). Asimismo, numerosas antologías permitieron poner en circulación sus textos durante la década de 1980, como *Las diosas blancas* (1985), *Voces nuevas* (1986) y *Panorama antológico de poetisas españolas (siglo XV al XX)* (1987); en la década siguiente, las publicaciones se incrementan, entre las que destacamos *Ellas tienen la palabra* (1997), cuyo exhaustivo prólogo de Noni Benegas intenta explicar los motivos por los cuales la mujer, a pesar de estos significativos avances, continúa teniendo un lugar relegado en el panteón literario, históricamente dominado por la masculinidad. A partir de 2000, la visibilidad editorial de las poetisas crece exponencialmente; entre el largo listado que se abre en 2001 con *Mujeres de carne y verso* de Manuel Francisco Reina, distinguimos la antología de poesía transatlántica en español publicada en 2016 y editada por las poetisas españolas Raquel Lanseros y Ana Merino, quienes reúnen textos poéticos de más de ochenta mujeres de ambas orillas nacidas entre 1886 y 1960. Su título, *Poesía soy yo*, reescritura del verso “Poesía... eres tú” de Bécquer, pone en evidencia la operación de las autoras de invertir el lugar dominante de la mujer en la poesía, esto es, pasar de objeto a sujeto.² Esta proliferación de las antologías de mujeres demuestra una voluntad por hacer ingresar su obra dentro del canon, en tanto dichas colecciones brindan información respecto de “los modos de leer, los modos de conservar y legitimar, (...) y contribuyen al establecimiento de un canon estético” (Ferrari, 2008: 42). Es evidente, pues, que en las últimas décadas ha existido un interés por desestabilizar las lecturas canónicas respecto de las mujeres en la poesía española contemporánea.

Por otro lado, si bien se han logrado valiosas conquistas, el desprecio hacia la obra escrita por mujeres persiste en España, incluso por parte de aquellos que han elaborado antologías para darlas a conocer, como es el caso paradigmático de Ramón Buenaventura quien, en el prólogo a *Las diosas blancas* dice: “En cuanto a la inferior calidad de la poesía escrita por mujeres, no busco ofender; es un hecho, consecuencia

¹ Este artículo ha sido presentado como trabajo de aprobación del seminario de posgrado “Auto-representación y rol social de las poetisas en España (del Romanticismo al siglo XIX)”, a cargo de la Dra. Laura Scarano, Dra. Marta Ferrari y Dra. Verónica Leuci, dictado en el marco del Doctorado en Letras de la UNMdP.

² En la introducción de *Poesía soy yo* y en línea con los estudios mencionados anteriormente, Lanseros y Merino reconocen el vacío editorial impuesto a la literatura escrita por mujeres, ostensible en las antologías de poesía, pero también en otros géneros, como el cuento: “La literatura escrita por mujeres se ha visto sometida, a través del tiempo, a unos filtros de valoración mucho más exigentes, cuando no directamente excluyentes, que aquellas obras producidas por sus homólogos varones” (2016: 8).

inevitable de la recién mencionada escasez de poetas femeninos” (1985: 16). Por la ausencia histórica de las mujeres en el canon poético y por las razones ideológicas y culturales que explican su exclusión en los discursos literarios, ensayísticos e historiográficos (Sánchez García y Gahete Jurado, 2017), se pueden comprender las causas por las cuales las poetas siguen desplegando a través de la escritura diversas estrategias de representación a fin de resquebrajar sus configuraciones cristalizadas y crear una nueva subjetividad. Las poetas necesitan decirse a sí mismas, habitar sus propias voces, para poner en jaque el imaginario patriarcal que las ha confinado a la condición de objeto de la poesía.

Ángeles Mora (Granada, 1952) forma parte de este “boom de mujeres escritoras en el panorama poético” (Rosal Nadales, 2011), que desde la década de 1980 fracturan el sujeto tradicional femenino —ángel del hogar, musa, diosa, madre, hija, esposa, amante—, siempre escrito desde la perspectiva del otro, el hombre. Si bien estas estereotipias se han forjado a lo largo de la historia, en España se consolidan durante el siglo XIX, cuando se impone como modelo social de mujer “el ángel del hogar”, derivado de “la perfecta casada” que Fray Luis de León delinea durante la Contrarreforma, como bien señala Cantero Rosales (2007). La escritora zaragozana María del Pilar Sinués (1835-1893), por ejemplo, se apropia de este modelo en *El ángel del hogar*, donde sentencia, desde una perspectiva ultracatólica, que “La instrucción de la mujer debe estar reducida únicamente a sentir, a amar a su esposo y a saber educar a sus hijas para que sean lo que ellas deben ser: buenas esposas y buenas madres” (1881: 213). Asimismo, le niega a la mujer la posibilidad de la ciencia y al hombre, las faenas domésticas; quienes deseen trastocar estas atribuciones de lo femenino son considerados por la autora como “cabezas enfermas”. Tales discursos prescriptivos sobre la mujer han delimitado desde entonces su espacio de acción, el ámbito privado-doméstico, a la vez que la han invalidado para ejercer la actuación pública como ciudadana y como sujeto político.³

No obstante, en este mismo período dominado por el modelo del “ángel del hogar” y en pleno auge del romanticismo, surge una “literatura de la mujer”, en términos de Susan Kirkpatrick, que en España se consolida con Rosalía de Castro y Carolina Coronado, quienes se atrevieron a escribir “como mujeres” —superando la escritura “a pesar de ser mujer”—, como hicieron sus predecesoras Sor Juana, Santa Teresa, por mencionar algunas de las más destacadas. Aunque los tópicos permitidos en la escritura femenina eran la contemplación de la naturaleza, la devoción religiosa, la descripción de las labores domésticas y la maternidad, podemos encontrar entre las dos románticas mencionadas los comienzos de una genealogía matrilineal de poetas que se atreven a discutir —en este período, de manera oblicua— ciertas temáticas prohibidas como las políticas, filosóficas, sociales y hasta eróticas.

Esta filiación de mujeres continúa en la II República (1931-1936), cuando nuevas poetas (Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin) se proponen resquebrajar los lugares comunes sobre lo femenino a través de la escritura y de las luchas políticas, las cuales se consolidan con la promulgación del sufragio femenino, el divorcio, el aborto, la patria potestad y el matrimonio civil (Benegas, 1997). Estos avances inéditos, sin embargo, sufren un retroceso durante y después de la Guerra Civil Española, en especial, en la década de 1940, cuando el franquismo impuso el para-

³ La investigadora argentina Marta Ferrari ha publicado recientemente *Amazonas de las letras* (2021), libro que recopila documentos inéditos escritos desde 1835 que discuten el rol de las mujeres en España. La autora realiza una minuciosa lectura de textos escritos por hombres y mujeres, como el de María del Pilar Sinués, que giran en torno de la figura de la literata española del siglo XIX. A la vez que analiza la perspectiva tradicionalista de quienes critican y denigran a las poetas, también se detiene en los escritos de las románticas liberales Rosalía de Castro y Carolina Coronado para observar las estrategias desplegadas a modo de resistencia en contra de la subjetividad femenina dominante.

digma de “La Sagrada Familia” sustentado en la trilogía Dios, Patria y Hogar. Uno de los órganos de divulgación de este modelo nacionalista, patriarcal y católico de feminidad ha sido la Sección Femenina del Partido Falange Española, fundada en 1934 por Pilar Primo de Rivera, desde la cual, una vez más, se hace uso del “ángel del hogar” para enfatizar los valores de sumisión, sacrificio y fragilidad.⁴ En los volúmenes colectivos de alabanza a la gesta falangista, como las publicaciones de Pilar Millás Astray o las revistas *Garcilaso* y *Escorial*, es posible observar la vuelta a los valores tradicionales del siglo XIX, por los cuales la mujer es considerada un ser inferior al hombre o una menor de edad, incluso en términos legales, dado que está condenada a ser una propiedad del hombre.

Durante los años cincuenta, en conjunto con los poetas sociales, emergen voces femeninas como Gloria Fuertes (1917-1998), cuya búsqueda ética y estética está al servicio de construir una literatura comprometida y de denuncia contra el régimen franquista. A través de un lenguaje coloquial y el uso de la ironía, introduce una nueva subjetividad femenina, caracterizada por la marginalidad, en tanto se atreve a salir del hogar para hacer circular su voz por espacios públicos como el mercado, la calle y la plaza. Otra figura representativa de la literatura española del medio siglo es, sin dudas, Carmen Martín Gaité (1925-2000), cuya obra poética, narrativa y ensayística desestabiliza los lugares cristalizados de la mujer.⁵

La poesía escrita por mujeres se afianza en la década de 1980, como dijimos, gracias al desarrollo de “la movida” frente a tantos años de censura y opresión. La transición democrática se traduce también en una “transición lírica”, según Benegas (1997: 53), que se caracteriza por difuminar los límites entre el yo lírico y la voz autoral, entre lo poético y lo no poético. A su vez, las poetas nombran sus cuerpos antes censurados convirtiéndose en sujetos de deseo, redefinen la sentimentalidad femenina, introducen en la poesía objetos de sus vidas cotidianas, ocupan espacios públicos, cuestionan los estereotipos de belleza instalados por los medios de comunicación (Rosal Nadales, 2013).⁶ En las antologías de poesía femenina del siglo XXI, según

4 A través de las publicaciones periódicas *Y. Revista para la Mujer Nacional Sindicalista* (1938-1946) y *Medina* (1941-1945), como estudia Ángela Cenarro Lagunas (2017), es posible reconocer tensiones entre las propias falangistas sobre el modelo de mujer que pretenden difundir, aunque sus discursos presentan una correlación con el lema de “las Tres K” —Kinder, Küche, Kirche (“niños, hogar, cocina”)—, proveniente de la liga de mujeres durante el nazismo (Jiménez, 1981). Nuevamente, las tareas de la mujer se reducen al ámbito doméstico, a la “vocación maternal”, mientras que su capacidad intelectual queda anulada. Asimismo, se reformula el Código Penal a fin de penalizar el adulterio solo para la mujer, castigar las leyes anticonceptivas, lo cual exhibe la imposición de una sexualidad reprimida, asociada al pecado.

5 Carmen Martín Gaité ha realizado valiosos aportes a los estudios de literatura y género, en especial sus ensayos *Usos amorosos de la postguerra española* y *Desde la ventana*, ambos de 1987. En el último, la autora propone la imagen de la mujer que mira a través de la ventana para escapar del encierro hogareño mediante la imaginación. La ventana puede entenderse como un símbolo del tedio y aburrimiento de la mujer casera, pero al mismo tiempo como una frontera entre el adentro y el afuera, entre lo conocido y lo desconocido, entre pasado y futuro. Mientras que la casa y el cuerpo son la cárcel, late el deseo de salir por la ventana hacia la libertad. Esa transgresión de “la mujer ventanera” desarrollada en su ensayística también atraviesa su escritura poética, en particular en su libro *Después de todo. Poesía a rachas* (1993), en el cual se produce una exploración —íntima, hacia adentro, en soledad— del ser femenino, quien se encuentra en pugna con la escritura, como bien señala Cristina Piña (1993), siempre en conflicto entre los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana.

6 Poetas como Ana Rosetti (*Indicios vehementes*, 1985; *Virgo potens*, 1994), María Sanz (*Los aparecidos*, 1991), Aurora Luque (*Carpe noctem*, 1994), Concha García (*Cuántas llaves*, 1998) cuestionan el ideal de amor romántico a través de la ironía y el humor, y lo reemplazan con nuevos paradigmas subversivos, al contaminar los espacios sagrados con imágenes eróticas, al hablar del amor con fecha de vencimiento, al celebrar la masturbación femenina, al desmentir el concepto de “media naranja” (cfr. Rosal Nadales, 2013). La desmitificación del amor romántico y la defensa del sensualismo femenino también han sido trabajados por Ángeles Mora, en poemas como “Casi un cuento”, “Sueños de seductor”, “Gastos fijos” de *La dama errante* (1990) o “Cámara subjetiva” (*Contradicciones, pájaros*): “Una mujer sentada en la terraza/ se seca el pelo. / La cabeza inclinada sobre un albornoz entreabierto. / Los dos senos redondos/ en los muslos dormidos. / Una sombra se asoma/ al resplandor del sueño” (Mora, 2001: 27).

señala Laura Scarano (2020), es posible observar una línea de continuidad respecto de la producción de la década de 1980, aunque también proponen nuevos tópicos antes excluidos como la figura del varón como objeto de deseo sexual, el homoerotismo, las fases temporales del cuerpo biológico (maternidad, ciclos menstruales, aborto, envejecimiento, menopausia), enfermedades como la bulimia y la anorexia, el cuerpo deserotizado, entre tantas otros.

Estos gestos provocadores respecto de la tradición lírica atraviesan la obra de Ángeles Mora, incluso la desarrollada en años más recientes. Sin embargo, su poesía no puede leerse como un panfleto de la lucha feminista, en tanto las denuncias e irreverencias se hacen a media voz, con delicadeza y a veces con ternura. Esos gestos sosegados pero provocadores respecto de la subjetividad femenina dominante se inscriben, pues, en una serie matrilineal de poetas españolas que tiene sus primeras manifestaciones en las románticas liberales y que crece de forma exponencial en la contemporaneidad. Nuestra autora, además, se apropia de un tópico frecuente en esta genealogía literaria, que es el de las figuraciones de la mujer que escribe. En el presente trabajo, analizaremos la construcción de un nuevo sujeto lírico en tres poemas autorreferenciales de Ángela Mora —“Consonancias conmigo en asonante”, “Noche y día” y “Lugares de escritura”— publicados en su libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), donde observamos una revisión de la subjetividad femenina que, con sutileza, rechaza el imaginario patriarcal y las construcciones dominantes respecto de la mujer poeta.

Ángeles Mora y la otra sentimentalidad

Ángeles Mora comienza su carrera poética en los años 80, como miembro activo del grupo nacido en Granada y denominado “La otra sentimentalidad”, cuyos máximos exponentes han sido Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, aunque también forman parte Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado y las mujeres Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar. Bajo la tutela del profesor universitario Juan Carlos Rodríguez, este movimiento lírico, en oposición a los novísimos de los años 1970, se propone “construir el yo como la clave de la poesía moderna” (Rodríguez, 2001: 10). En 1983, García Montero publica en el diario *El País* un manifiesto que promueve sustituir la sensibilidad heredada por otra sentimentalidad, libre de prejuicios, donde tiene lugar la ternura como “una forma de rebeldía” (García Montero, 1983). Los poetas contaminan su obra de un lenguaje cotidiano, narrativo, cuyas temáticas son la intimidad y la experiencia, al hablar en tono medio de la vida diaria. Sin embargo, esta “cotidianización de la poesía”, lejos de concebir el poema como imitación de la vida, debe entenderse como experiencia estética: “el personaje construido en las palabras no cuenta la inasible vida de su autor empírico sino que en el acto poético cuenta la historia de todos los hombres que leen y coescriben ese texto” (Scarano, 2007: 31).⁷ La noción de experiencia y la inclinación autobiográfica de los textos de estos poetas implican un rescate de operaciones ficcionales, en los que priman las máscaras textuales construidas por el escritor o la escritora en un afán por rehumanizar la poesía. Respecto de la vinculación entre poesía y experiencia estética, la propia Ángeles Mora sostiene:

⁷ Esta aclaración ya se realiza en el manifiesto anteriormente mencionado: “comprenderemos que el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones” (García Montero, 1983). La experiencia, entonces, no son los hechos empíricos, sino aquellos que están mediados por el lenguaje. Ángeles Mora es consciente de esta complejidad y, por lo tanto, de que es posible convertir su propia imagen en un objeto cultural, en un conjunto de representaciones, ya no construidas desde la perspectiva masculina.

Para mí la poesía es vida, no es que imite a la vida, sino que tiene su propia vida. El poema “No soy yo”, tampoco es “la expresión de mis sentimientos” o de mi verdad interior, el poema es algo que “se hace”, se produce. Aunque el poeta utilice su experiencia y sus sentimientos y, claro está, su inconsciente, los utiliza como “materiales de construcción” de esa construcción que decimos que es todo poema. (1997: 157)

La narración de pequeñas historias cotidianas, el lenguaje coloquial y urbano, desde una mirada finisecular y posmoderna que descrea de los grandes relatos y habla desde una nueva sentimentalidad, propia de la gente común y corriente, son rasgos que también sustentan la obra de Ángeles Mora, desde sus comienzos en los años 80 hasta su producción contemporánea. Continuada de la tendencia a escribir desde la experiencia, aunque evidenciando que se trata de un artificio, numerosos poemas de Mora tienen como referente la propia creación poética, es decir, presentan escenas de escritura desde la mirada de la mujer que escribe mientras lava los platos, interrumpida por las tareas diurnas y domésticas. Denuncia, con sutileza e ironía, las adversidades que sufre una mujer escritora, quien debe romper con los mandatos familiares para poder elaborar un poema. Se atreve, así, a producir desarticulaciones de la representación tradicional de la mujer.

Ficciones para una autobiografía, libro de poemas publicado en 2015, brinda en su título varias claves de lectura: ficción y autobiografía, dos términos centrales que expresan una creación o invención de sí misma. La autobiografía es la escritura de un “yo” a través de una “re-presentación” o “re-construcción” de algo que se rememora, puesto que siempre interviene una elaboración textual del “yo” (Molloy, 2001). Los poemas de Ángeles Mora ponen en evidencia estas máscaras textuales del sujeto, que se emplazan en escenas de lectura o escritura de mujeres interrumpidas por las obligaciones prácticas; escribir para este sujeto femenino es un arte de la interrupción y de la postergación. Condenadas a las labores diarias, los versos son los lugares propicios para suspender las tareas del hogar, para adentrarse en la oscuridad y replegarse en su propia intimidad —poética—. Estos autorretratos de la poeta se construyen a partir del uso del “yo”, la persona gramatical dominante en *Ficciones para una autobiografía*, quien modifica su identidad continuamente, se mueve con fluidez entre los platos y los libros, entre el pasado y el presente, ocupando espacios existentes e imaginarios. En efecto, Juan Carlos Rodríguez ha definido la poética de Mora como “nómada” (2001: 15), por estar en continuo movimiento, habitando un lugar sin lugar. Uno de esos sitios ocupados por el sujeto poético es la propia escritura, la hoja en blanco que espera ser escrita, y que le da vida al sujeto. En los poemas que analizaremos es posible observar sus reflexiones respecto del acto de escribir —en sus temas y en sus procedimientos—, lo que devela el artilugio de la composición y, en consecuencia, la artificiosidad de las imágenes dominantes de mujer. Por estos motivos, se desprende que la mujer en la poesía también ha recibido una falsa identidad elaborada desde la mirada del otro, y ahora tiene la oportunidad de ser redefinida desde dentro.

El periódico o el ganchillo: primeros gestos de rebeldía

“Noche y día” es uno de los poemas autorreferenciales de *Ficciones para una autobiografía* que plantea desde el título una antítesis entre los dos momentos del día, asociados a la libertad de los libros y a los mandatos sociales, respectivamente. El sujeto, conjugado en primera persona del singular y en femenino, rechaza las tareas diurnas —hogareñas— en pos de habitar la noche, tiempo propicio para el placer de la lectura y la escritura. A pesar de manifestar una resistencia frente a las obligaciones propias del ama de casa, dicha protesta es sutil y calma, puesto que se construye una

imagen del yo “de temperamento sosegado” (Mora, 2015: 18), que se atreve a desear algo diferente para sí. En esta lucha interna entre obedecer y desear, el “yo” se permite emplear verbos que exponen sus pequeños gestos de rebeldía: por un lado, usa negaciones como “no quiero”, “me niego” y “nunca quise” (18), reveladoras de actitudes contestatarias frente al sistema de pensamiento masculino y dominante, que retiene a las mujeres en ámbitos domésticos; por otro lado, los verbos “quiero tan solo que el reloj se olvide”, “prefería leer el periódico”, “aprendí a amar lo quieto, ser dueña de mis noches” (18-19, la cursiva es nuestra) son expresiones de deseo, no experimentadas o concretadas, pero sí dichas y anheladas. Estas acciones que marcan las preferencias y elecciones del “yo” están conjugadas en pretérito imperfecto, lo que evidencia que se trata de hechos del pasado que se hacían con regularidad, o en presente, por lo que esta predilección del sujeto por la noche tiene vigencia aún. Con delicadeza, se burla de los tiempos exigidos a las mujeres mediante la apropiación de un lugar masculino, donde moran los libros.

La noche es deseada, prolongada, momento irresistible para el “yo”, que se entromete en la vida diurna mientras se realizan las pesadas tareas domésticas: “en la cocina duermen/ los platos, cacerolas desmadejadas,/ en cambio, libros por leer me llaman,/ vivos, desde la mesa,/ folios en blanco” (18). Los objetos representativos del día y la noche, de la mujer y el hombre, de la obligación y la libertad, se encuentran personificados, aunque se escoge darles vida a los libros, que la esperan a ella para ser leídos y escritos.

La estrofa siguiente apela a un recuerdo de la infancia, en clave autobiográfica —siguiendo las premisas de todo el poemario al tratarse de *ficciones para una autobiografía*—, cuando se repetía la desigualdad de género con sus padres: “Recuerdo las cuartillas/ donde mi padre escribía las cartas/ por las noches, mi madre/ las firmaba también, dejando/ un instante botones y zurcidos/ o el ganchillo de las veladas mustias” (19). A través de este regreso a la experiencia, de donde toma “materiales de construcción”, en un tono confidencial y mesurado, desliza la persistencia de ciertos hábitos sedimentados en la sociedad contemporánea, como asociar los trabajos intelectuales al hombre y los manuales a la mujer. La firma de la madre, su único acercamiento a la escritura, es un acto fugaz, utilitario y secundario respecto de su marido. Frente a esta actitud de la figura materna, el “yo” expresa su identificación con “lo masculino”, al preferir la lectura del periódico o la escritura de garabatos a la luz de la lámpara. Sin embargo, termina obedeciendo y asumiendo los roles impuestos: “Los padres no barrían la casa,/ mi padre entraba poco en la cocina,/ yo hacía la mayonesa/ o limpiaba el polvo para ayudar:/ de día” (19). Los versos finales, que están en pasado, contrastan con los versos iniciales cuyo tiempo es el presente y el del deseo de no querer que termine la noche. Mientras que el pasado es de obediencia, el presente es de negación, rebeldía, oposición, aunque cabe decir que se trata de una subversión a media tinta.

En este poema, pues, el sujeto se (re)construye mediante el distanciamiento del modelo de mujer imperante, al dejarse seducir por el placer de los libros, pese a que ello implique la coexistencia de sus tareas domésticas y sus pasiones nocturnas. Expone de forma mesurada las contradicciones de una joven mujer escritora y lectora, que prefiere la (in)quietud de la noche a las imposiciones patriarcales del día. Para ello, examina el espacio de la memoria y se sumerge en escenas que desde la infancia reprimen la libre expresión y obstaculizan el ejercicio de la escritura. La vida cotidiana de la mujer se hace material poético y, así, se permite construir una subjetividad femenina que se anima a desear, aunque todavía no a accionar, transgrediendo la herencia materna que la condena a la marginalidad y el silencio.

8 De aquí en adelante, las referencias bibliográficas de la obra *Ficciones para una autobiografía* serán consignadas solamente con el número de página.

La tragedia de ser el blanco del poema

“Consonancias conmigo en asonante” es otro texto metapoético de *Ficciones para una autobiografía*, puesto que, a través de un diálogo íntimo entre “yo” y “tú”, el sujeto intenta dar una definición de la poesía y, a la vez, una definición de sí misma. Y decimos “misma” en femenino en tanto el sujeto, conjugado en primera persona del singular, se considera “una chica sentimental de clase media” (31), cuya “tragedia” consiste en “recoger” las palabras que “ruedan/ como se deshilacha un collar de perlas/ falsas” (31). Estos versos sugieren el carácter autobiográfico del sujeto, anclado en el presente, aunque simultáneamente el último verso expone su condición poética: “En el blanco que soy se clava mi poema” (31). El “yo” se construye gracias a las palabras del poema que se incrustan en ella. En esta tensión entre el sujeto lírico y el autobiográfico habita el sujeto, es decir, a partir de la fusión entre “escritura-biografía-ficción” (Díaz de Castro, 2016: 289). A pesar de tener atributos de una mujer “común y corriente” —tal como ha desarrollado en otros poemas y acorde a las búsquedas estéticas de “la otra sentimentalidad” (Scarano, 2010)—, al mismo tiempo hay una conciencia de la ficcionalidad del sujeto, como de la ficcionalidad de la poesía. Hablar sobre el artificio que es escribir responde a las búsquedas estéticas de Mora, como hemos señalado anteriormente: se escribe desde la experiencia, de donde se obtienen “materiales de construcción” para elaborar un poema. En efecto, “Consonancias conmigo en asonante” deja entrever a través de la comparación entre la escritura y el collar de perlas —falsas— que la tarea de la poeta consiste en volver a juntar o reordenar las palabras caídas, dispersas en el suelo, es decir, trabaja con los restos, los residuos, los vestigios de un collar de perlas falsas que se ha desprendido. Su material para la poesía son las perlas falsas, objeto cotidiano que sustituye la originalidad por la copia, la simulación, la inautenticidad, por lo que se desacraliza el halo sagrado de la poesía al llevarlo al plano de la vida diaria, propia de una “chica sentimental de clase media”. Su irreverencia consiste en hacer poesía a partir de elementos superfluos de la cotidianeidad.

Además, la reconfiguración de la subjetividad femenina es posible gracias a la apropiación de una labor doméstica históricamente impuesta a las mujeres; nos referimos a las tareas manuales como el hilvanado, bordado o tejido. En este texto, la mujer que habla es una poeta que recoge las perlas no para usarlas en sus fines prácticos y convencionales, como embellecerse u ordenar, sino para escribir. El poema vuelve a la tradición de la costura o el hilado, pero esta vez para bordar un discurso poético, para coser las palabras que forman parte del poema que leemos. La relación entre texto y tejido, ya presente en su etimología, aquí es puesta en primer plano para evidenciar que la mujer puede llevar el hilo del poema, urdir sus versos, coser poetizando, es decir, en sus manos sigue residiendo su tarea, aunque ahora se trata del poder de la palabra. Desde estas sutilezas, con pocas palabras, a media voz, el poema edifica una nueva subjetividad de la mujer, volviendo a imágenes o símbolos asociados con lo femenino, pero trasladados a un nuevo territorio, que es el de la escritura poética.⁹

La escritura es, por otro lado, una experiencia de dolor para este sujeto poético, en tanto la compara con una flecha que se clava en el “yo”, sujeto definido como un blanco donde se incrusta la punta de esa flecha. Si bien “La poesía no mata”, tiene una punta

⁹ La vinculación entre las mujeres y el hilado presenta una larga tradición literaria que remite a la mitología griega. Penélope y Ariadna son quizás las dos figuras representativas del uso del tejido para la liberación. Otras poetisas españolas contemporáneas se apropian de estas imágenes que ponen a dialogar narración y tejido, como Rosa Lentini en *La noche es una voz soñada*: “Voces que os unís como hilos ciegos a la noche (...)/ decidnos si una manera de arraigar son estas palabras/ que insisten en coser nuestras voces, responded si una manera de nombrarnos es este lenguaje de signos rotos en el recuerdo” (Lentini, 1994). En estos versos también puede leerse el tejido de las voces de las poetisas, que encuentran en el poema su hábitat, el lugar donde pueden vivir.

filosa que lastima con sus palabras, que “me queman”, debido a que el acto de recoger las perlas/las palabras es una “tragedia” y un ejercicio penoso e incómodo: “recogerlas —aunque duelan— es mi tragedia de chica sentimental de clase media” (31). Escribir, volver a hilvanar el collar de perlas, implica un sufrimiento físico, afecta al cuerpo de quien escribe. Pasión y dolor son atributos históricamente asociadas a la mujer, como sostiene Ludmer: “se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción” (1984: 47). Pero la escritura, en este poema, le permite subvertir tal distribución histórica, al tratarse de un sufrimiento que culmina en la apropiación de un lugar asignado para el hombre: la poesía. Podríamos pensar que Ángeles Mora hace uso de las “tretas del débil” de las que habla Ludmer a través de la alteración del sitio que ocupa la mujer en la escritura: “la treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1984: 54). El sujeto femenino de su poema recurre a las tareas manuales concedidas por la tradición patriarcal, pero les asigna un nuevo uso: transforma las perlas falsas en material poético, vuelve a hilvanar pero ahora para crear versos. La escritura actúa como una “vasta máquina transformadora” (Ludmer, 1984: 47) de los esquemas predefinidos para la mujer, potenciando el efecto subversivo del texto.

Por otro lado, esta vinculación entre la poesía y la flecha recuerda el famoso verso de Gabriel Celaya “la poesía es un arma cargada de futuro”, aunque dicha consigna sufre una reescritura en clave contemporánea y femenina, puesto que, lejos de su contexto cultural de origen vinculado con la poesía social de posguerra, ahora se repliega en un “yo” femenino, atravesado por la experiencia colectiva de muchas mujeres; por lo que ya no es propiedad del “nosotros” de la poesía política del medio siglo, sino que se incrusta en la mujer-poeta lastimándola y a la vez formándola a ella y a su poema.¹⁰ En otras palabras, la tradición es leída desde la interioridad de la mujer. La poesía se encarna en la intimidad y viceversa, dando a entender que la subjetividad —femenina— se hace a través de la escritura. Mientras se borda el poema, también se (re) construye la identidad de la mujer. La chica sentimental de clase media recoge las perlas falsas para crear un nuevo collar que, a pesar de usar piezas viejas, preexistentes (las palabras ya dichas en otros poemas), las coloca en un nuevo orden. Recoger esas perlas es una tragedia, una condena, pero también un poder, un acto de resistencia frente a la falsa identidad que se ha construido sobre la mujer.

Por otro lado, es pertinente señalar el juego de palabras del título: “Consonancias conmigo en asonante”. En primer lugar, expone una paradoja al incluir en una misma frase la consonancia y la asonancia y, en segundo lugar, la referencia al “yo” en el pronombre personal indica que tales términos afectan al sujeto que escribe. La “consonancia conmigo” podría interpretarse como la correspondencia entre la primera persona del singular y el poema, definidos a lo largo del texto de manera interde-

¹⁰ Resulta pertinente distinguir el sujeto colectivo presente en “Consonancia conmigo en asonante” del “nosotros” recurrente en la poesía de Gabriel Celaya, dado que este último responde a una estética radicalmente diferente: la “poesía social”. Surgida tras la Guerra Civil y durante el franquismo, y encabezada por poetas como Miguel Hernández, Blas de Otero y Gabriel Celaya, esta corriente poética y política de la lírica española abandona el arte vanguardista para dar testimonio del dolor mediante la elección de un sujeto colectivo, situado en un aquí y ahora, involucrado en las circunstancias sociales, que protesta en contra de las injusticias. Lejos de la intimidad y de la intemporalidad, la primera persona del plural resulta ser un instrumento de denuncia y acción contestataria, en tanto apela e involucra a los lectores en su compromiso social y, así, busca incidir en la praxis social (Castellet, 1960; de Luis, 1965; Scarano, 1991). En cambio, el sujeto de Ángeles Mora está emplazado ya no en el nosotros comprometido políticamente con los problemas propios del medio siglo, sino en un yo femenino, que a pesar de hablar desde lo singular, está atravesado por la experiencia del colectivo de mujeres que claman por decirse a sí mismas, en lugar de ser habladas por los escritores varones.

pendiente, en relación de igualdad, en tanto sus existencias dependen una de la otra. El cuerpo del poema y el cuerpo de la mujer que lo escribe se forman a la vez, compartiendo las mismas heridas, fisuras, desdichas. Tal reciprocidad se dice a través de versos con rima asonante (comparten las vocales e-a), respetada en todo el texto, que le brinda una musicalidad sutil a la lectura. Pero su estructura no presenta un molde fijo: así como el poema tiene como referente la poesía de palabra sencilla y desnuda, manchada por la vida diaria (la perla falsa) en lugar de una palabra sublime, bella y “femenina”, la forma del propio texto continúa dicha simpleza al usar términos breves, sin ornamentos ni versificaciones preestablecidas.

Estas alusiones a la sonoridad en las palabras que conforman el título pueden vincularse con la tensión permanente entre la armonía y la disonancia generadas en el “yo” durante el acto de escribir. No olvidemos que para el sujeto poético es una tragedia, un acontecimiento que implica dolor, que produce quemaduras, pero al mismo tiempo es lo que le permite (re)contruirse a ella misma a través de las palabras. De igual modo, otro paratexto encabeza el poema, como si se tratara de un subtítulo escrito en mayúsculas: “DÁNDOME PIE”. La frase refuerza que este poema le ofrece ocasión o motivo para escribir y para ser o hacerse a sí misma. La subjetividad del poema es, pues, un blanco de la fecha, y también un blanco de la hoja que espera ser escrita para formarse a sí misma, atravesada por las palabras que ella recoge de los collares provenientes de la tradición, que deberán descolocarse para ser hilvanados con un nuevo orden y una nueva voz.

El vicio de la escritura

Tal como sostiene el título, “Lugares de escritura” pone como referente los espacios donde habita la poesía: las palabras “se buscan/ o te encuentran” en sitios inesperados e insólitos, como la cocina, la calle, el tren, el autobús; o en lugares más convencionales para la tradición lírica, “como el mar en verano, las noches/ de insomnio” (39) o en “el recuerdo importuno,/ más bellissimo acaso,/ de algo que no ocurrió tal vez como creemos” (39). Si bien los versos de Mora frecuentan espacios de la cotidianidad, también retornan a la tradición, en clave irónica o intimista, revisitada desde la experiencia. Al igual que los textos anteriores, las palabras se personifican exponiendo que el acto de escribir tiene vida propia, pues anida espacios y va al encuentro con el sujeto. Nuevamente, la escritura se lee en diálogo con el “yo” del poema, pues la existencia de ambos es posible gracias a su relación recíproca.

Las palabras, además, “se entretejen”, verbo que apela a la etimología de la palabra texto, ya evocada en poemas anteriores, lo que nos lleva a construir imágenes que asocian la escritura con el tejido. El juego de hacer versos, retomando el poema de Gil de Biedma, es entendido como un entramado de palabras, que se construye y rearmada constantemente, en tanto es materialidad maleable, como la arcilla. Escribir, entonces, es un oficio, como cualquier otro, y el escritor o, en este caso, la escritora es una artesana de la palabra. Retoma la labor históricamente femenina del tejido para resignificarla en el contexto de la escritura y proponer ahora un tejido de palabras, en lugar de hilos. La poesía que se teje, además, es “para alcanzar migajas/ de realidad, a veces/ un succulento almuerzo” (39), es decir, no busca copiar la realidad, tampoco evadirse de ella, pero se es consciente de que en el afán de asir esa realidad a través de la escritura a veces se obtienen sobras, a veces una aproximación a la experiencia diaria, siempre de forma estética, consciente del artificio. Para definir la escritura poética recurre a metáforas textiles y culinarias, que persisten en la estrofa siguiente: “Mientras lavo los platos,/ como pájaros,/ nuevos versos me rondan,/ entre el jabón y el agua,/ exigiendo cobijo, letra escrita/ (que luego borraré seguramente/ para empezar de nuevo)” (39).

Estos versos pueden ser leídos en diálogo intratextual con “Noche y día”, en tanto una vez más este sujeto femenino propone un diálogo entre la cocina y la escritura. A causa de las tareas del hogar, la poeta se ve obligada a escribir sus versos en el aire mientras lava los platos, acechada por palabras voladoras que la asaltan en su cotidianidad. Por otro lado, los versos “le exigen cobijo”, un lugar u hogar donde estar y ser, de modo que las palabras buscan habitar en ella, hacerse carne en su cuerpo y en el cuerpo de la letra escrita. Por otro lado, es destacable el uso del paréntesis, donde se aclara la tarea de reescritura permanente, aludiendo a la escritura como un proceso continuo de versiones y reversiones, como un trabajo que nunca cesa. En efecto, el último verso del poema, “Escribir es un vicio que nunca se detiene” (39), enfatiza dicha concepción al cerrar con una definición de la escritura poética, a la que considera como un vicio —defecto, exceso o placer prohibido—, que no puede abandonar a pesar de la ocupación con otras tareas obligatorias, propias del hogar. La escritura como producción incesante de versos, que atraviesa la experiencia cotidiana de quien le da vida, que la arremete en cualquier tiempo o espacio, es un acto de resistencia y liberación para la mujer, quien puede, pese a las demandas diarias y los obstáculos impuestos por el mundo patriarcal, seguir escribiendo.

Conclusiones

“Ficciones” es la palabra que da comienzo a este libro, término que subraya el carácter artificial de esta nueva subjetividad femenina construida en los poemas. Nos hace ver que la imagen cristalizada de la mujer configurada en la tradición lírica ha sido fabricada por la mirada del hombre, pero que ahora puede desmontarse por medio de una reinención de sí misma:

La poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer. De ahí, tal vez, la dificultad que la mujer ha tenido que superar para escribir poesía siendo a la vez poesía y poeta, que es lo que le decía su ideología, su inconsciente, creyéndose en bastantes casos, pero no siempre obligada sin darse cuenta a utilizar un discurso poético sublimado, femenino o cursi. Ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Solo dándose cuenta del artilugio, se pudo escribir desde fuera de la trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí. (Mora, 1997: 157)

La mujer, en la obra lírica de Mora, se pronuncia a sí misma como poesía, puesto que no deja de ser tema u objeto referido, pero simultáneamente se dice a sí misma, desde la voz de la mujer-poeta. Mediante la revisión de su papel de objeto y a través de diversas autorrepresentaciones, postula una nueva subjetividad femenina diferenciada de las imágenes patriarcales. Estos tres poemas construyen un sujeto distante respecto de la subjetividad tradicional, al encontrar en la escritura poética el lugar donde subvertir los roles impuestos y, así, recrearse. En los textos trabajados, el “yo” se atreve a transgredir —de forma sosegada— las tareas (sustituye lavar los platos, cocinar o tejer por leer el periódico y escribir versos), los espacios (la cocina por la biblioteca o el escritorio) y los tiempos (el día por la noche) asignados a la mujer. A su vez, estos tres textos metapoéticos conciben la poesía como (auto)conocimiento y (auto)descubrimiento y como factor de construcción del “yo”, como sucede en otras poetas españolas contemporáneas (Rosal Nadas, 2011: 164). Es la escritura la que permite componer, a partir de las hilachas dejadas por la tradición, su propia subjetividad, acorde con una posición reivindicadora de los derechos de la mujer. Fractura la imagen romántica del “ángel del hogar”, con ironía, ternura y delicadeza, al mostrarse y mostrarnos como sujetos de deseo, libres de tomar decisiones y ser dueñas de la noche.

Noni Benegas, en el prólogo ya referido, dedica un apartado a analizar cómo las mujeres “dicen la escritura” en sus poemas, puesto que la palabra es un motivo recurrente en muchas escritoras desde fines del siglo XX. Para analizar estos poemas autorreferenciales, advierte que la poeta busca a través del lenguaje habitar la propia voz, mediante la negación a ocupar los sitios vigentes o a volver a los estereotipos anquilosados (Benegas, 1997: 74-75). En efecto, estos enfrentamientos han sido trabajados en los poemas seleccionados de Ángeles Mora, donde vimos que su lenguaje arrastra una tradición amenazadora, que la condena a las tareas domésticas, diurnas, vedadas del placer de la lectura o de la profesionalidad de la escritura, lo que la obliga a recrear dicho lenguaje por medio de nuevas estrategias de representación y construir, así, una enunciación personal y no una robada por la lengua heredada. Esta subversión de la tradición es, no obstante, sutil y delicada, sugerida y a media voz, en tanto por momentos no se atreve a abandonar por completo los estereotipos femeninos. A través de evocaciones a situaciones íntimas, vivencias cotidianas, términos coloquiales, se enfrenta a las imágenes totalizadoras y masculinas desde miradas parciales y cotidianas que se detienen en lo efímero. La poesía de Ángeles Mora logra en la propia escritura poética trastocar —con sugerencias— ciertos mandatos sociales impuestos al género femenino durante siglos.

El “yo” es el pronombre desde donde hablan los poemas, por tratarse de una autobiografía —ficcional—, es decir, habla un “yo”-mujer-poeta, que dialoga con un “tú”, segunda persona que ya no es el hombre, posible príncipe azul, sino que suele ser el propio poema.¹¹ Dialogar “contigo”, con el poema, es dialogar “conmigo” a fin de (re)construir desde la ficción poética la identidad propia. El continuo ir y venir por el vicio que es la escritura es también un viaje introspectivo por los recovecos de la intimidad de la mujer. Y sus definiciones del “yo”/mujer y de la escritura no son grandes verdades, sino que se trazan como historias mínimas dichas al paso, mientras se lavan los platos. A pesar de ese tono medio, confidencial e íntimo, el espacio de lo privado se hace plural, se convierte en la voz que representa a un colectivo de mujeres que laten como “un rumor de fondo queriendo aparecer” (26). “Igual que si la tierra se moviera”, un murmullo de voces “que ya no se conforman,/ mujeres que callaron tanto tiempo” (26) ahora laten, dan golpes, bullen, “para nunca estar solas” (26). Estos versos del poema “Sola no estás”, del mismo libro de 2015, también le hablan a un “tú”, que ya no es ni el hombre ni la poesía, sino otra mujer, a quien le expresa su hermandad literaria.¹² Las nuevas representaciones de lo femenino construidas en

11 Ángeles Mora parodia la figura del príncipe azul en el poema “Emboscadas”, perteneciente a *Ficciones para una autobiografía*, al hacer caer la imagen idealizada del hombre perfecto: “Cuando llegó el príncipe azul/ era tan azul, tan azul/ que caía sobre mi rojo/ apagándolo” (Mora, 2015: 13). La reescritura de los cuentos de hadas y sus estereotipos consiste en revertir la posición pasiva de la mujer frente al varón a través de un tono cotidiano e íntimo. El desencanto del amor romántico había sido elaborado por la poeta en “En un profundo sueño” (*La canción del olvido*, 1985).

12 Las escritoras del Romanticismo ya habían comenzado a gestar un movimiento de solidaridad femenina mediante la construcción de espacios para intercambiar sus preocupaciones estéticas, publicar sus textos, dirigir revistas, organizar tertulias, escribir prólogos. Son conscientes, como advierte Noni Benegas (1997), de la comunidad literaria que ellas mismas formaron por primera vez en la historia de la literatura española. Tal hermandad es expresada en poemas de Carolina Coronado, quien apela a las lectoras mujeres a través del vocativo “hermanas mías”. La tradición matrilineal es retomada por ciertas poetisas sociales de posguerra y mediosiglo, como Gloria Fuertes, quien realiza homenajes a las compañeras de oficio al evidenciar que no se escribe de manera aislada, sino que hay otras mujeres escribiendo con ella. Esta reconstrucción del linaje de mujeres escritoras es un tema recurrente en poetisas contemporáneas, como puede verse en “Justicia poética” de Rosa Berbel: “Quiero conocer a todas mis madres/ reconstruir mi linaje y mi conciencia/ a partir de los versos las renunciadas/ las huellas de todas las mujeres/ que he sido al mismo tiempo” (*Supernova*, 2016). Las mujeres se presentan como protagonistas de la historia, activas, creadoras y deseantes, unidas por una lucha colectiva, por lo que varios textos escogen el uso del pronombre “nosotras”, en representación de las voces de mujeres históricamente silenciadas. Algunos poemas recientes que revisan la genealogía o herencia matrilineal en España son “Bella durmiente” de Miriam Reyes (2004), “Mujer mirando al sur” de Juana Castro (2010), “Genealogía” de Erika Martínez (2012) y “Felisa y Josefa” de Leire Olmeda (2015).

sus poemas también responden a una lucha colectiva, que está en marcha, a pesar de la aparente quietud. Aunque se elija hablar en primera persona del singular, existe una conciencia colectiva que vincula sus deseos individuales con una comunidad femenina que puja por salir del silencio y habitar su propia voz.

Referencias bibliográficas

- » Benegas, N. (1997). Estudio preliminar. En Benegas, N. y Munárriz, J. (eds.). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, pp.17-88. Madrid, Hiperión.
- » Berbel, R. (2016). *Supernova*. Azuqueca de Henares, Bandaàparte Editores.
- » Buenaventura, R. (1985). Introducción. En Buenaventura, R. (ed.). *Las diosas blancas*, pp. 9-23. Madrid, Hiperión.
- » Cantero Rosales, M. Á. (2007). De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, Nº 14.
- » Castellet, J. M. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona, Seix Barral.
- » Castro, J. (2010). Mujer mirando al sur. En *Heredad seguido de Cartas de enero*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- » Cenarro Lagunas, Á. (2017). La Falange es un modo de ser (mujer). Discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945). *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, Nº 37: 91-120.
- » De Luis, L. (1965). *Poesía social. Antología*. Madrid, Alfaguara.
- » Díaz de Castro, F. (2016). Reseña de Ficciones para una autobiografía. *Diablotexto*, 1: 288-292.
- » Ferrari, M. B. (2008). *Poesía española del 90. Una antología de antologías*. Mar del Plata, Eudem.
- » Ferrari, M. B. (2021). *Amazonas de las letras*. Rosario, Mar Serena.
- » García, C. (1998). *Cuántas llaves*. Barcelona, Icaria.
- » García Montero, L. (1983). La otra sentimentalidad. Diario *El País*, 7 de enero. Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html
- » Jiménez, E. (1981). La mujer en el franquismo: doctrina y acción de la Sección Femenina. *Tiempo de historia*, año VII, Nº 83.
- » Kirkpatrick, S. (1991). Introducción. En *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, pp. 11-45. Madrid, Cátedra.
- » Lanseros, R. y Merino, A. (eds.). (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid, Visor de Poesía.
- » Lentini, R. (1994). *La noche es una voz soñada*. Pamplona, Pamiela.
- » Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En González, P. y Ortega, E. (eds.). *La sartén por el mango*, pp. 47-55. Río Piedras, Ediciones Huracán.
- » Luque, A. (1994). *Carpe noctem*. Madrid, Visor Libros.
- » Martín Gaité, C. (1987a). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama.
- » Martín Gaité, C. (1987b). *Desde la ventana*. Madrid, Espasa-Calpe.
- » Martín Gaité, C. (1993). *Después de todo. Poesía a rachas*, 4ª ed. corregida y aumentada, presentada por Jesús Munárriz. Madrid, Hiperión.

- » Martínez, É. (2012). Genealogía. En Bagué Quilez, L. y Rodríguez Rosique, S. (eds.). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, p. 207. Zaragoza, Letra última.
- » Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Mora, Á. (1985). *La canción del olvido*. Granada, Diputación de Granada.
- » Mora, Á. *La dama errante*. Granada, La General.
- » Mora, Á. (1997). Poética. En Benegas, N. y Munárriz, J. *Ellas tienen la palabra*, pp. 157-158. Madrid, Hiperión.
- » Mora, Á. (2001). *Contradicciones, pájaro*. Madrid, Visor.
- » Mora, Á. (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid, Bartleby.
- » Olmeda, L. (2015). Felisa y Josefa. En *Una crisis en verso y lucha*. Madrid, Amargord.
- » Piña, C. (1993). Desde la ventana: la escritura femenina y la poesía de Carmen Martín Gaité. En *Carmen Martín Gaité*, pp. 49-54. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Semana de autor.
- » Rosal Nadales, M. (2011). La poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX. *Itinerarios*, 13: 157-167.
- » Rosal Nadales, M. (2013). La fractura del amor romántico en la poesía escrita por mujeres. *Sociocriticism*, vol. XXVIII, 1 y 2: 343-370.
- » Reina, M. F. (2001). *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*. Madrid, La Esfera de los Libros.
- » Reyes, M. (2004). *Bella durmiente*. Madrid, Hiperión.
- » Rodríguez, J. C. (2001). Prólogo. Ángeles Mora o la poética nómada. En Mora, A. *Contradicciones, pájaros*. Madrid, Visor.
- » Rosetti, A. (1985). Indicios vehementes. En Ugalde, S. K. *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. Madrid, Siglo XXI.
- » Rosetti, A. (1994). *Virgo potens*. Valladolid, El Gato Gris.
- » Sánchez García, R. y Gahete, M. (coords.). (2017). *La palabra silenciada. Voces de mujeres en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia, Tirant humanidades.
- » Sanz, M. (1991). *Los aparecidos*. Guadalajara, Diputación de Guadalajara.
- » Scarano, L. (1991). *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de postguerra)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- » Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.
- » Scarano, L. (2010). La poesía de Luis García Montero: Una historia de todos en primera persona. *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario*. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1167/ev.1167.pdf
- » Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, N° 7: 35-60, diciembre. Disponible en:

- » https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/144884/CONICET_Digital_Nro.c14ea872-f598-4eca-a84f-9d570faod788_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- » Sinués, M. del P. (1881). *El ángel del hogar: estudio*. Tomo I. Madrid, Librerías de A. de San Martín.