

---

## Ellas tienen la palabra. *¿Último capítulo de una poesía de género?*

Rosa M<sup>a</sup> Belda  
Xelo Candel  
(Universitat de València)

**C**ontinuar hablando hoy en día de *poesía escrita por mujeres* o de *poesía femenina* nos lleva indefectiblemente a desempolvar viejas controversias que parecían haber quedado atrapadas en las leyes del tiempo, pero también nos obliga a plantearnos nuevas respuestas y a valorar en su justa medida la oportunidad o no de seguir marcando la diferencia con respecto a un discurso que, para ser coherentes, deberíamos denominar *masculino*. Reconocemos que el tema puede resultar tedioso para quienes acostumbren a leer las múltiples antologías que sistemáticamente ven la luz o las críticas publicadas en las secciones culturales de los periódicos contra los antólogos por parte de quienes reclaman una mayor ecuanimidad en la selección y una menor parcialidad en los comentarios. No en vano todos hemos sido testigos en los últimos tiempos de las continuas acusaciones dispensadas por las poetisas que consideran la omisión de sus nombres en las antologías al uso una forma encubierta de discriminación sexual y de las veladas excusas de los que, aduciendo, entre otras, razones estéticas o cronológicas, consiguen salir indemnes del paso.

No pretendemos alimentar esa algarabía poniendo de manifiesto una vez más la obviedad de un hecho que no por real deja de ser inquietante. Nada más lejos de nuestra intención que proclamarnos fiscales de unos cuantos talentos perdidos en la antesala del Parnaso. Pero ello no significa que seamos cómplices de quienes han acostumbrado sus oídos a un sonso-

nete que, a fuerza de repetirse, les está resultando algo incómodo<sup>1</sup>. Hoy más que nunca creemos necesario dejar de merodear por los aledaños y medir bien las consecuencias que puede conllevar en poesía, y quede claro que estamos hablando de literatura y no de privilegios sociales, continuar exaltando la diferencia de género.

Una vez revisados y superados los debates feministas que surgieron en Estados Unidos durante los años 60 y 70, nos parece poco oportuno insistir de nuevo en un enfrentamiento de posturas en torno a “la igualdad” y “la diferencia”. Tanto la crítica al androcentrismo, auspiciada por las feministas de la diferencia, como la consideración de que la diferencia de género era un modo de impulsar la dominación masculina, respaldada por las feministas de la igualdad, caían, desde nuestro punto de vista, en la trampa de definir a las mujeres con estereotipos creados culturalmente: todas las mujeres compartirían en tanto tales una misma identidad. De hecho, a mediados de los años 80, este debate empezó a resultar estéril, a medida que se iban consolidando otros núcleos que reivindicaban igualmente sus diferencias raciales, sexuales, étnicas o culturales, y cuestionaban frontalmente los valores universalistas<sup>2</sup>. El derrumbamiento del monopolio centralista provocó la creación de un espacio cultural múltiple. Ahora bien, esa misma pluralidad cultural, que en términos marxistas estaría implicando un conflicto de ideologías, podría ser interpretada de maneras bien diferentes. Nancy Fraser (1995: 35), en un recomendable artículo sobre el tema que nos ocupa, se plantea si en realidad el multiculturalismo debe entenderse como un ataque a los modelos universales de racionalidad y justicia o si, por el contrario, es un modo de promover todos aquellos ideales mediante la participación democrática. En otras palabras:

¿La ‘política de la identidad’ lleva inevitablemente a la balcanización de la cultura, a la esencialización de las diferencias de grupo y, por último, a la limpieza étnica? ¿O supone más bien un proceso de comunicación por encima de las diferencias?

<sup>1</sup> “La crítica no consigue avanzar más allá de la reiterada pregunta: ¿Existe una escritura ‘femenina’? colocando a esta producción literaria en un grado cero que continúa borrándole elegantemente. Esa crítica oscila entre el gesto paternalista, la trivialización y el ataque, a menudo irónico, a lo que pueda diferenciar con una marca enunciativa de género el espacio literario.” (Genovese, 1997: 58)

<sup>2</sup> “Axioma del *canon* de la ‘gran literatura’ es que representa experiencias ‘universales’, pero desde la incorporación de las mujeres y de distintos grupos étnicos se ha demostrado su falsedad. [Se trata de] la preferencia de un grupo selecto de machos blancos de clase media alta, y las que venían pasando por elecciones fundadas en criterios puramente estéticos desvelan ahora su contenido ideológico, social y político.” (Suárez Briones, 1997: 6)



Fraser propone encontrar la manera de combinar un multiculturalismo, que sea antiesencialista, con la lucha por la democracia y la igualdad social, una tesis que consideramos correcta y adecuada en un contexto de política feminista, de derechos sociales que favorezcan la integración de la diversidad. Queda claro que, si no existe una base social de igualdad, cualquier intento de poner en práctica las diferencias culturales queda anulado. Ahora bien, es necesario preguntarnos si estos mismos parámetros nos sirven al hablar en términos exclusivamente literarios. Para ello, habrá que empezar por plantearse qué se quiere evidenciar cuando se habla de *poesía escrita por mujeres*<sup>3</sup>, es decir, cuando la atención se traslada a un sujeto biológicamente marcado. Recordemos que las feministas angloamericanas centraban sus estudios en mujeres reales, biológicas, que parten de experiencias compartidas; el propio término *ginocrítica*, acuñado por E. Showalter, desarrollaba teorías y métodos basados en la experiencia femenina. Desde nuestro punto de vista, esta aportación, además de elaborar una imagen universalista y, por tanto, imprecisa de las mujeres, privilegiaría una lectura sexual del texto que nos parece contraproducente, ya que no siempre podría corresponderse con una reivindicación de género, no siempre podría responder a valores feministas. Aun suponiendo que una mujer quisiera transmitir su visión de mundo, no sería legítimo universalizar su discurso porque no todas las mujeres se sentirían identificadas con el modelo propuesto. Por otra parte, la etiqueta *literatura femenina* nos resulta todavía más discutible. Parece remitirnos al discurso en sí: lo femenino, desde esta óptica, no sería más que una determinada marca textual. Convengamos, sin embargo, en que sería totalmente impropio buscar determinadas marcas textuales exclusivas de lo femenino, con lo que el problema surge de nuevo al preguntarnos sobre su esencialización. El feminismo francés, influido por el pensamiento postestructuralista, huía de la idea biológica de la mujer porque creía que era un concepto cultural y resolvía el tema hablando de un *efecto de escritura*. El texto no puede ser vinculado a una intención autorial, porque *gynesis* ataca frontalmente el concepto de autor. En opinión de Mary Jacobus, las francesas insisten con su *écriture féminine* no en la sexualidad del texto sino en la textualidad del sexo; no se refieren a una tradición de mujeres escritoras, sino a un cierto modo de escribir.

<sup>3</sup> “‘Literatura femenina’ [...] producción de escritura que centra su sistema de representaciones en el mundo de la intimidad, lo privado, el adentro familiar, más que el afuera público y social. [...] No ‘literatura femenina’ sino ‘literatura escrita por mujeres’. Una literatura que responde a dimensiones más sociales e históricas del sujeto que escribe” (Olea, 1997: 59)

Como vemos, el tema no agota sus posibilidades, son múltiples las perspectivas que adopta y múltiples las acotaciones que podemos aportar. Continuar, pues, hablando hoy en día de *poesía escrita por mujeres* o de *poesía femenina* supone mantener una escritura sexista y provocar una lectura limitada y determinista. Somos conscientes de que esta postura puede ser atacada por las más fervorosas simpatizantes de la cultura —políticamente correcta— de la diferencia; sin embargo, en nuestra defensa alegamos que con todo ello no estamos sugiriendo que un texto no pueda quedar marcado por la intencionalidad de su autor, sino que ésta debe desvincularse de los esencialismos de género. Nos importa la ideología de un texto, pero no su sexualidad. Pero, sobre todo, nos importa su valor estético.

Entretanto, es fácil comprobar que las viejas controversias aún siguen vigentes en la poesía española, y buena prueba de ello, de la involución, del ciclo sin retorno en que parece haberse convertido la discusión en torno a la *escritura femenina*~la *escritura de mujer* y su presencia pública es el hecho de que, casi quince años después de la publicación de *Las Diosas Blancas* —la antología que quería ser el testimonio de la presencia de la mujer en la poesía española—, surge *Ellas tienen la palabra*, con idéntico propósito que la anterior: intentar normalizar el acceso de la mujer al *canon* literario y paliar la escasa atención que se dispensa a la presencia femenina en la poesía actual. De entrada, ello podría interpretarse como el fracaso de los objetivos marcados en *Las Diosas Blancas* y, sin embargo, se sigue afirmando que los años ochenta marcan la irrupción de las mujeres en el panorama de la poesía.

Para analizar qué ha sucedido en esta última década con la poesía escrita por mujeres, vamos a repasar algunas de las antologías más difundidas desde 1985 —año de la publicación de *Las Diosas Blancas*— hasta hoy y discernir la relación de los criterios selectivos de las antologías con la presencia o ausencia de mujeres antologadas<sup>4</sup>. Comprobaremos que en la mayoría de ellas no se contempla la poesía escrita por mujeres como una categoría aparte —excepción hecha de colecciones como, por ejemplo, la creada por Torremozas—, pero el hecho de que no presenten una proporción equiparable a la poesía escrita por hombres es ya lo suficientemente clarificador, puesto que es en las antologías donde esa desproporción queda manifiesta de manera más clara. A nosotros no nos interesa constatar esta evidente desproporción existente entre los

<sup>4</sup> Evidentemente ésta es una muestra muy sesgada de las antologías publicadas durante este periodo, pero intenta recoger al menos las más difundidas y representativas en el ámbito nacional.



nombres de las mujeres y los de los hombres, tanto como indagar cuáles han sido los motivos por inclusión u omisión que se han aducido. Con ello, no pretendemos rastrear las huellas de la poesía escrita por mujeres en estas antologías, pues sería algo así como buscar razones donde los propios antólogos no las dan.

En 1985 se publicó la antología de Ramón Buenaventura *Las Diosas Blancas* con el subtítulo “Antología de la joven poesía española escrita por mujeres”. No dejará de sorprendernos la razón que le movió a este propósito: “hago esta antología de poemas escritos por mujeres porque me apetece levantar un censo de amores posibles. Llevándola adelante, he descubierto que la única poesía que de verdad me gusta es la que escriben las mujeres” (p. 10). Ni que decir tiene que adulación tan excesiva no puede menos que provocar ciertas sospechas. Pero ahí no acaba la cita, la proclamada heterosexualidad del antólogo que le impide gozar con la misma fruición de la poesía escrita por hombres es toda una lección de sentido común: “La otra, la de los hombres, es cosa de rivales o camaradas o páticos [*sic*]. Está muy bien: pero siempre me ha resultado molesto tener que reconocer que un tío es guapo” (p. 10), suponemos que quiere decir buen poeta. No resulta muy extraño que acto seguido, liberado ya del juego especular, narcisista y autocomplaciente, se atreva a argumentar, esta vez en serio, su postura ante la poesía: “es la mía una actitud sexual ante el arte —que entiendo como seducción, como revivencia del mito seminal de la tierra y el cielo. Quien esté huero de líbido que lance el primer cantazo” (p. 10). Sin duda, un juego metafórico tan sutil habría hecho las delicias de aquel otro intérprete del “alma” femenina que fue Freud.

Evidentemente, para Ramón Buenaventura no cabe otro lenguaje para hablar de mujeres que el lenguaje de la seducción y, afectado por un complejo de donjuanismo, se dispone a seguir la gastada estrategia de alternar una de cal y otra de arena. Primero afirma que han transcurrido “miles de años sin que ninguna mujer escriba nada hondamente femenino y al alcance de las entendederas viriles” (p. 13), es decir, de las suyas. Después de esta afirmación, para “solidarizarse” con las mujeres, prosigue con una perorata en torno a la “injusta” visión masculina del clítoris desde el siglo XVIII a nuestros días, pero vuelve inmediatamente a sus críticas, afirmando que “la inferior calidad de la poesía escrita por mujeres, no busco ofender: es un hecho, consecuencia inevitable de la [...] escasez de poetas femeninos” (p. 17). Nuestras “entendederas femeniles” no captan esa causalidad.

A lo largo del prólogo, las alusiones a la calidad poética de las escritoras no superan nunca la nota media. Se muestra excesivamente dogmático, cayendo



una y otra vez en grandes errores de cálculo que nada tienen que ver con la calidad literaria, pero deja entrever una enmascarada estrategia de descalificación: “en la crónica de la Literatura no pasan de cuatro o cinco las escritoras verdaderamente considerables que *florecieron* antes del siglo XIX” (p. 17). Asimismo, sorprende la falta de rigor histórico y documental aportados por el antólogo para justificar la escasez de poesía escrita por mujeres, ya que la falta de educación y de independencia económica o, parafraseando a Virginia Woolf, de una “habitación propia” son argumentos nimios para él, únicamente válidos en las clases sociales menos privilegiadas, puesto que las mujeres de posición acomodada disfrutaban, aparte de una buena educación, “de no poco ocio y no ya de habitación propia, sino de aposentos y criados” (p. 16). Aun así, el antólogo, quizás por conmiseración, se dispone a antologar textos escritos por mujeres. Las razones que le mueven a tan loable fin son varias. En primer lugar, porque “el trabajo de gente joven [...] merece ayuda” (p. 20); en segundo lugar, porque a pesar de que hay “una notable diferencia de calidad a favor de los hombres [no es] de uno a cien” y, en tercer lugar, porque “las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres” (p. 21). Pero, ¿el problema de las mujeres escritoras de todos los tiempos, según el antólogo, no era su incapacidad para escribir nada que estuviera “al alcance de las entendederas viriles”? El lenguaje femenino sería, pues, el único capaz de configurar una verdadera revolución estilística frente al de “los poetas machos, que parecen más sumisos a la tradición” (p. 21). Al margen de la desconcertante utilización de estos términos zoológicos, el tono empleado en tan indulgente afirmación podría fácilmente prestarse a una lectura maliciosa en la que se interpretara que las poetas mujeres no se someten a la tradición porque carecen de ella.

Finalmente, en el apartado “Datos indispensables”, nos confiesa que su criterio selectivo, lejos de consideraciones estéticas, viene determinado por la pura casualidad, pues una de las razones de peso esgrimidas es que las “desafortunadas” que quedaron excluidas de su antología “habrían podido ‘disputar’ algún puesto, si hubieran estado junto al teléfono durante el verano” o si él “hubiese leído su obra quince días antes” (p. 21). El prólogo se completa con las introducciones a la obra de cada una de las poetas en las que el antólogo explica su relación con ellas, las expectativas que le suscitaron sus encuentros y las perspectivas ante otros futuros, escrito a modo de cuaderno de bitácora. Las consideraciones sobre sus obras, estilos o concepciones poéticas sobran. Reconocemos que la intención inicial que promovió esta publicación era compleja y



arriesgada —así lo demuestran la selección de algunos nombres y el hecho de que las voces de poetas como Neus Aguado, Aurora Luque o Concha García se desestimaran—, pero consideramos que, debido al planteamiento y tono empleados, la crítica más reacia a contemplar seriamente la poesía escrita por mujeres continuará encontrando en esta antología una buena excusa para seguir haciéndolo.

Un año después de *Las Diosas Blancas* aparecía *Postnovísimos*, en la que Luis Antonio de Villena presentaba una generación posterior a la de los novísimos, cuyo brote surgió entre 1976 y 1980; en ella contemplaba lo que él denominó el “giro, o segundo movimiento, de los novísimos” (p. 16), incluyendo a los poetas excluidos de la selección de Castellet, y a los jóvenes postnovísimos que se vieron más bien como continuistas. Considera que esta última generación es plural, tolerante y en ella no predomina ninguna estética, pero, pese a la gran variedad de opciones que presentaban los postnovísimos, Luis Antonio de Villena señala dos líneas: la tradición clásica, pasada por el tamiz individual, y la poesía del silencio; entre los poetas seleccionados recoge a Julia Castillo y Blanca Andreu.

En 1987 coinciden dos antologías que amplían la nómina de los poetas novísimos instaurada por Castellet. Julia Barella, en *Después de la modernidad*, selecciona a poetas de diferentes ámbitos lingüísticos e intenta la difícil tarea de encontrar coincidencias estilísticas o epocales entre ellos. En ningún momento justifica esta selección ni tampoco la ausencia de mujeres. M<sup>a</sup> Pepa Palomero, en *Poetas del 70. Antología de la poesía española contemporánea*, recoge a Clara Janés, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti entre los veintiocho poetas incluidos.

En *La generación de los ochenta* (1988), José Luis García Martín continúa la línea iniciada en su anterior antología, *Las voces y los ecos* (1980), de ofrecer periódicamente un panorama de las voces más recientes, recogiendo en esta ocasión a los autores que empezaban a publicar en 1980 y que, según él, representan ya una nueva generación poética. Sorprende la rotundidad con la que afirma que una de las características de la generación última es la abundancia de poesía femenina, cuando paradójicamente sólo selecciona a una poeta, Amalia Iglesias, —a pesar de señalar “en el todavía bastante confuso panorama generacional” (p. 23) hasta siete tendencias estéticas— y cuestiona que la notoriedad de algunas poetas, como Blanca Andreu, se deba a criterios estrictamente literarios. En su opinión, la aparición de colecciones o editoriales dedicadas a la poesía escrita por mujeres se debe únicamente a una moda y no contempla

la posibilidad de que dicha aparición representara una alternativa necesaria ante su escasa difusión. Por otra parte, considera que no hay una ruptura llamativa con respecto a la generación anterior, pero sí se produce “un cambio de perspectiva, un reajuste en el sistema de valoraciones literarias” (p. 21). Un año más tarde, en *El amor en poesía. Antología*, añade, al de Amalia Iglesias, los nombres de Clara Janés, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés y Ana Rossetti. Posteriormente, en su libro *La poesía figurativa* (1992), alude de nuevo a la gran irrupción de libros escritos por mujeres y atribuye a lo que él considera una “discriminación positiva” la publicación de “tantos libros tan detestablemente escritos” (p. 122). Cabría señalar que este fenómeno al que alude no es exclusivamente femenino. De hecho, puede constatarse en cualquiera de las colecciones de poesía existentes.

En *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)* (1992), Luis Antonio de Villena recoge sólo a los poetas que se inscriben en lo que él denomina la tradición clásica, aunque reconoce la existencia y los logros de otras líneas de la poesía actual. En cuanto a la poesía de tradición clásica, augura un giro hacia la intensificación del realismo, un “realismo sucio”, una “nueva poesía social”, o bien hacia la apertura de nuevos caminos en la expresión de la interioridad. Cita en el prólogo a algunas poetisas cuyos libros podrían incluirse en la línea predominante en esta antología: Ana Rossetti, Aurora Luque, Mercedes Escolano, Andrea Luca y Amalia Bautista. Sin embargo, las excluye de su selección sin argumentar los motivos. Entre los diez poetas antologados, sólo aparece una mujer: Esperanza López-Parada.

*La prueba del nueve* (1994) es la antología que mayor número de mujeres incluye: Olvido García Valdés, Concha García y Esperanza López-Parada, un tercio del total de poetas antologados. En esta antología, que analizaremos más adelante, Antonio Ortega pretende establecer las características comunes a la poesía más actual, aquélla que aporta alguna novedad respecto de la poesía canónica de los ochenta.

*Selección nacional* (1995) de José Luis García Martín surge, según el autor, para completar *La generación de los ochenta* y apuntar nuevos valores. Entre los quince poetas seleccionados se incluyen dos mujeres: Aurora Luque que, como él mismo afirma, cronológicamente pertenecería al grupo anterior (de manera que rompe con el criterio cronológico que había sido discriminador para antologar a otras poetisas) y, como valor de futuro, Silvia Ugidos. Mención aparte merece *Treinta años de poesía española* (1996) por su alegre desdén



hacia las mujeres poetas, pues de las tres décadas estudiadas tan sólo destaca a Ana Rossetti<sup>5</sup>.

La aportación de Germán Yanke en *Los poetas tranquilos* (1996) no supone, en este sentido, ninguna novedad en el panorama poético. Selecciona un total de nueve escritores afines por criterios estéticos a su idea de la poesía. Se reconoce deliberadamente partidista —lo cual es una opción personal totalmente legítima—, afirmando que la estética figurativa es la que predomina en la mejor poesía española. Ahora bien, nos parece demasiado atrevida la generalización que hace en la siguiente afirmación, con la que, de paso, nos sugiere que la poesía de mujeres se aleja de los parámetros de la mejor poesía española: “Habré de reconocer que, al menos estadísticamente, la poesía escrita por mujeres se aleja de esos parámetros: parecen sentirse más a gusto en el ámbito de las intuiciones y sentimientos desbordados” (p. 18), sólo justificable al hilo de la forzada inclusión de Ana Rossetti en la antología. En consonancia con lo citado, se puede entender que más adelante sitúe la poética de los seleccionados “más próxima al retorno a una modernidad racionalista de Habermas que a la batalla contra las totalidades de Lyotard y sus partidarios” (p. 33).

Miguel García-Posada publica en 1996 *La nueva poesía (1975-1992)* con el objetivo de “ofrecer la mejor o la más interesante poesía que se ha escrito en España en estos dos últimos decenios” (p. 30). Aunque pretende una antología no programática, reconoce que es difícil no ser parcial. En efecto, los rasgos con que describe este periodo poético —poesía urbana, ficcionalización del yo poético, poesía narrativa, formalismo métrico, relectura de la tradición, retorno a los temas realistas, etc.— coinciden casualmente con las características que definen la poesía figurativa. Lo más curioso, y a estas alturas no diremos que sorprendente, es su afirmación de que “el versolibrismo es hoy un fenómeno sobre todo femenino, como puede comprobarse en las antologías *ad hoc*, por ejemplo las de Buenaventura (1986) o Ugalde (1991)” (p. 19), que, enunciada tras señalar la vuelta a las formas métricas clásicas como una de las características de esta nueva poesía, es tanto como decir que actualmente la poesía escrita por mujeres y la poesía de verso libre escrita por hombres no se encuentra entre la “más interesante poesía que se ha escrito en España” (p. 30), excepción hecha, deducimos, de Rosa Romojaro, Ana Rossetti, Blanca Andreu y Almudena Guzmán, que sí aparecen antologadas en este libro.

<sup>5</sup> “Que la selección es partidista resulta innegable; que en sus juicios haya cierta proclividad a la ceguera, o al empleo de anteojeras, es una certeza que a veces lo conduce a la injusticia” (Prada, 1996: 18)

En *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"* (1997), Luis Antonio de Villena destaca tres tendencias en la poesía actual: la llamada *poesía de la experiencia*, figurativa o realista; la que parte de la que se llamó en principio *poesía del silencio* y practica una poesía metafísica o minimalista; y una tercera tendencia más heterogénea en la que incluye entre otras a la llamada *poesía de la diferencia*. Si en *Fin de siglo* había una exigua representación femenina, en cambio en *10 menos treinta* no aparece ninguna: "No hay mujeres —naturalmente me he planteado el tema— porque, entre las jóvenes, las que me interesan más, Esperanza López-Parada y Concha García, rebasan la edad establecida y no he sido capaz de encontrar novedades en el camino que busco, lo que no quiere significar que no existan" (pp. 40-41). En efecto, existen<sup>6</sup>.

Trece años después de *Las Diosas Blancas*, volvemos a empezar. En 1997 aparece *Ellas tienen la palabra*, que se inicia con una explicación sobre la acotación de género de la antología. En la "Justificación" de Jesús Munárriz queda claro el criterio y los objetivos que la rigen, así como su objetiva representatividad en cuanto a la selección de poetas. Destaca el cuidado trabajo que hay detrás de esta selección, que recoge muy diversos estilos y concepciones del quehacer poético y que pretende paliar, como señalábamos antes, la escasa presencia de la poesía escrita por mujeres. Entendemos que no se trata de una antología oportunista, como lo fue *Las Diosas Blancas*, porque actualmente el feminismo no goza de una total aceptación; de hecho, una de las poetas que no aparece renunció a su inclusión alegando el "criterio feministoide"<sup>7</sup> de la antología.

<sup>6</sup> No hemos citado *Conversaciones y poemas* (1991) de Sharon K. Ugalde, pues entendemos que se trata de un estudio a partir de las conversaciones con poetas, cuyo "propósito fundamental (es) examinar de cerca la transformación reciente de la poesía femenina española y vislumbrar algunas de sus características nacientes", y no de una antología al uso, aunque incluya una selección de poemas de las poetas entrevistadas, pues ni es su objetivo inicial —la "selección de poemas fue algo tardía en el proceso de la preparación del libro"—, ni la selección responde a criterios de actualidad, generacionales, de calidad, etc.: "Al seleccionar los poemas se tuvieron en cuenta tres factores: que se hubiera hablado del poema en la entrevista, que el poema se prestara a una lectura feminista y que fuera representativo de algún aspecto característico de la obra de la autora." (Ugalde, 1991: 7-19)

<sup>7</sup> "Cuando me llamó Benegas, que es argentina, me recalcó la importancia de la editorial, como si yo no la conociese. "Mirá —me dijo—, te llamaba porque estamos acá viendo una antología en Hiperión..." Muy bien, le dije, ¿cuál va a ser el criterio? "Bueno, mujeres y tal, date cuenta que las mujeres estamos muy discriminadas, no aparecemos en ninguna parte, en la antología de García Martín sólo aparece una...". Ya sabe, ese rollo victimista (...) Puedo entender las razones editoriales de este tipo de antología (al parecer venden mucho), e incluso puedo simpatizar con las buenas intenciones que las animan. Pero de buenas intenciones está el infierno empedrado: ¿quién recuerda una sola 'diosa blanca'?; yo, ahora de pronto, sólo me acuerdo de Ramón Buenaventura, el antólogo." (Bueres, 1998: 34)



En su estudio introductorio, Noni Benegas parte del hecho de que la poesía escrita por mujeres sigue quedando al margen del *canon* y su presencia en las antologías es escasa y nunca coincidente. Esto último no nos parece indicativo de una maniobra excluyente, pues, como hemos podido observar, el carácter partidista de muchos antólogos obliga a seleccionar nombres de diferentes estéticas en cada una de las antologías. Luisa Castro denuncia, por ejemplo, que el número de mujeres representadas en las antologías es simbólico, pero no real. En la misma línea, aunque con un tono más contundente, se sitúa Menchu Gutiérrez al explicar que es consciente de las estadísticas sobre la poesía escrita por mujeres, pero no puede hacer más que constatarlas, ya que no tiene muy claro si el efecto que se busca al pasar a la acción no sería contraproducente. Añade N. Benegas que esta marginación es fruto de la ausencia de criterios para valorar la actual poesía escrita por mujeres y destaca como característica común a las poetisas su desprecio a “esa tradición que las encasilla en una imagen vaporosa y emotiva, asociada a lo femenino”<sup>8</sup> (p. 22) y que las lleva a plantearse: “cómo dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto* de esa poesía”; cómo lograr “decirse en una lengua heredada e inscribirse en una tradición en que la mujer aparece representada según el punto de vista del otro” y cómo conseguir, al igual que alguna de sus precursoras, definir “un sujeto lírico diferente con un lenguaje propio e inconfundible” (p. 23). Una de las poetisas más clarividentes, en lo que se refiere al análisis del tema que nos ocupa, es Ángeles Mora, para quien la mujer se vio obligada a distanciarse del ámbito del sentimiento y de la sensibilidad, al que también pertenece la poesía, y en el que la habían instalado: “es decir, ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Sólo así, dándose cuenta del ‘artilugio’, se puede escribir desde fuera de esa trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí” (p. 158).

Muchas de las antologadas también consideran que la no inclusión puede ser debida a la diferencia de criterios entre su poesía y la que buscan los antólogos. Aurora Luque denuncia el olvido que han sufrido muchas escritoras que tuvieron reconocimiento en su época literaria, y asume, entre escéptica y conformista, que la ausencia actual de las mujeres en las antologías se debe a que son inclasificables en los esquemas de los antólogos: “La ausencia de mujeres puede ser un asunto de heterogeneidad, de disonancia” (p. 412). La mayor

<sup>8</sup> Es decir, lo mismo a que se refería Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949, cuando hablaba de superar la construcción que de la mujer se ha hecho o subvertir el “eterno femenino”.

parte de ellas huye de las clasificaciones, buscando la libertad expresiva<sup>9</sup>, aunque, en palabras de María Sanz, “esta posición se paga muchas veces con el silencio o la eliminación por parte de quienes manejan las tramoyas del gran teatro del mundo poético” (p. 260). Para Olvido García-Valdés el problema se reduce a una cuestión de poder: “Quien tiene poder *habla*, a quien tiene poder se le ve, quien no lo tiene se vuelve invisible: ésta es una cuestión sociológico-política que acaba siendo literaria, de valoración literaria”<sup>10</sup> (p. 128).

Cuando Rosana Acquaroni se plantea la ausencia casi total de la poesía femenina en las últimas antologías, se pregunta si realmente existe una poesía escrita por mujeres que se oponga, en su concepción poética o en su modo de concebir el discurso, a la escritura de los hombres, o si se trata tan sólo de un artificio extraliterario: “sería interesante analizar si se puede hablar de *poesía femenina* y, por tanto, de *poesía masculina*; si estos términos son equiparables a los de *poesía escrita por mujeres* y *poesía escrita por hombres*; en qué consistirían sus diferencias; si se puede dar una poesía *femenina* en un poema *escrito por un hombre* y viceversa” (p. 548). Olvido García Valdés encuentra en la literatura escrita por mujeres —Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik o Katherine Mansfield— “un valor añadido, una clase de proximidad distinta a los otros casos, casi como si se pudiese hablar de *otra lengua*”<sup>11</sup> (p. 127). Aunque rechaza que se pueda hablar de una literatura *femenina*, cree que sí se puede hablar de una escritura *de las mujeres*, basándose para ello en la experiencia histórica y en una diferente manera de ver y pensar el mundo. También Mercedes Escolano prefiere no hablar de *literatura femenina* porque es, según su opi-

<sup>9</sup> Almudena Guzmán insiste en que su poesía no se atiene a ningún molde formal ni temático y, a pesar de que con frecuencia se la suele incluir en la poesía de la experiencia, ella se considera “uno de esos islotes que nadie sabe muy bien en qué corriente poética ubicar” (p. 517). En opinión de Guadalupe Grande las corrientes estéticas determinadas por los críticos son limitadoras de la emoción poética por lo que tampoco se encuentra cómoda en ellas.

<sup>10</sup> De la misma opinión es Carmen Pallarés, quien realiza una dura crítica a la poesía instalada en el poder: “si no deja de practicarse la concesión indiscriminada de premios y galardones a libros cuyo único interés radica en el nombre de su autor, y si no acaba de considerarse seria y repetidamente que un poeta, hoy día, ha de consagrarse con cada uno de sus libros, con cada uno de sus poemas, y no sentirse ‘instalado’ de por vida apoyado en uno o dos de sus poemarios, a causa de unos cuantos aciertos” (p. 113-114)

<sup>11</sup> En este sentido, tanto Luisa Castro como Concha García se acercarían a la postura revolucionaria de Kristeva, por ejemplo cuando esta última afirma que siempre ha intentado subvertir el lenguaje: “Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales” (p. 228).



nión, una etiqueta sexista, pero sí reivindica un lugar para las mujeres que escriben. La calidad no tiene relación con el sexo del autor: “Ser mujer y escritora no resultan para mí ningún conflicto, porque nunca me planteo que soy mujer cuando escribo” (p. 536). Esta preocupación por el sujeto poético es evidente en algunas poetisas como Ana Merino, quien defiende que la poesía no posee un sexo definido y conviene, con Foucault, en que no es necesario conocer la identidad del autor. Para Ada Salas “La voz del poema es siempre un heterónimo. Y tal vez uno distinto en cada verso, en cada libro. Por eso la escritura es tan gratificante: se puede ser muchos hombres, se puede ser *tan hombre*” (p. 571). Por el contrario, Neus Aguado considera que las mujeres pueden emplear un sujeto poético femenino sin ser marginadas y aboga porque aportemos como mujeres “una visión distinta, en el sentido de que nuestra percepción es distinta” (p. 203). Por su parte, Andrea Luca presenta un sujeto femenino que manifiesta una homosexualidad explícita y busca la androginia como ideal.

Para intentar dar una respuesta personal a estos planteamientos que, como hemos visto, no son ajenos a ninguna de las poetisas, pues todos ellos han sido objeto de debate y reflexión individual o colectiva<sup>12</sup>, N. Benegas describe de forma interesante y exhaustiva el desarrollo de la poesía femenina en el ámbito hispánico desde el siglo XIX hasta hoy. En el epílogo resume lo que considera las características de la poesía de mujeres en la actualidad: “están abiertas al mundo” (p. 82); “hablan de las diferencias de clase y de los más desfavorecidos y marginales, con quien algunas se identifican”; “cuestionan la ideología subyacente en los medios de comunicación y en los acontecimientos políticos y sociales”; “dicen el malestar entre los sexos y proponen nuevas maneras de encarar las relaciones mediante la eliminación de los roles y las jerarquías y la creación de nuevas identidades fluidas y porosas” y, por último, “enfocan la soledad de forma positiva y la reclaman para su desarrollo personal y el espacio de su creación” (p. 83).

La crítica que nos planteamos a propósito de la propuesta de Noni Benegas no tiene que ver con la discriminación positiva de la mujer, que establece como criterio de la selección —pues es evidente, como hemos comprobado tras el rastreo de algunas de las antologías publicadas en los últimos años, la escasa presencia pública de las mujeres en la poesía—, sino por su reduccionismo, ya que convierte la poesía femenina en un *ghetto*, un hecho que teme también

<sup>12</sup> Como se pudo constatar en el *I Encuentro das poetisas peninsulares e das illas*, celebrado en junio de 1996 en Vigo, así como en el *II Encuentro Nacional de Poetas Españolas*, celebrado en Córdoba en 1997.



Rosa Lentini cuando reconoce que las antologías de poesía escrita por mujeres marcan una sensibilidad distinta, pero también corren el peligro de crear un reducto de escritura de mujeres. En efecto, porque del análisis de N. Benegas se deduce que la mujer cuando escribe poesía siempre se sitúa como género y no como persona, es decir, reduce su mundo y sus aspiraciones a la conciencia de género y a la superación de los roles tradicionales. En otras palabras, propone una lectura feminista de la poesía escrita por mujeres de la que no alcanzamos a ver su utilidad ni su sentido, al menos cuando se privilegia sobre otras interpretaciones. En las notas históricas acerca de las poetisas que les precedieron — analizadas, exclusivamente, desde el punto de vista feminista— se atribuyen como características de la poesía femenina rasgos comunes a la poesía de todos los tiempos, y, por tanto, también rastreables en poetisas hombres. Por ejemplo, la afirmación de que “las convenciones poéticas —rima, métrica y ritmo— caen bajo la lupa de las hispanoamericanas” (p. 37), no nos parece atribuible únicamente a la poesía femenina de estas poetisas; también resultan cuestionables afirmaciones como la de que la poesía constituye para las mujeres “un elemento privilegiado de conocimiento para darse, a través de las palabras, un nombre y una existencia propia” (p. 39), pues también lo constituye para los hombres —recordemos las palabras de Edmond Jabès: “Para existir se necesita sólo ser nombrado”—; tampoco podemos estar de acuerdo con su afirmación, al tratar de un poema de Carmen Conde, de que “la hablante reflexiona sobre todas las que ha sido o pudo ser, más allá del destino convencional que le estaba reservado” (pp. 38-39), pues ésta es una preocupación, la de trascender aquello para lo que hemos sido destinados, común al ser humano, y ampliamente manifestada en poesía escrita por hombres. Y es que ciertos procedimientos de los que se sirven las poetisas pueden ayudarles a encontrar, desde su posición de mujeres marcadas por el rol femenino que tradicionalmente se les ha asignado, otra identidad o constituirse en otro sujeto; pero son mecanismos de los que también se vale la poesía escrita por hombres con la misma o con diferente intención, es decir, no son exclusivos de la preocupación y la escritura de mujeres. N. Benegas, al supeditar su análisis a la conciencia de género, utiliza los versos de las poetisas que antologa para justificar sus propias tesis, interpretándolos, en muchas ocasiones, de manera forzada, y en sentido diferente de aquel con que fueron escritos. Por ejemplo, cuando cita este verso: “Voy a hablar y hay tantas historias como cuerpos y tantos cuerpos como materiales” (p. 63), de Esperanza López-Parada, no pensamos que haya que deducir necesariamente, como hace la antologista, que los cuerpos aludidos sean únicamen-



te femeninos, por el simple hecho de que sea femenina la voz que se expresa. N. Benegas cuando interpreta los versos de estas poetisas opera en ocasiones con un reduccionismo que contradice su propia tesis de que un sujeto múltiple y disgregado caracteriza la poesía femenina.

Tras la lectura de los poemas y las poéticas de las escritoras, descubrimos que una parte no muy numerosa defiende y postula idéntica tesis que la antóloga, pero la mayoría de ellas, aunque conscientes del carácter de la antología, no privilegian la temática de género en sus versos. En muchos casos, el mundo de lo femenino se cuele de forma anecdótica como una parcela más de la vida de estas mujeres, un plus sociocultural.

En realidad, lo único que discernimos, tras la lectura del prólogo y la antología, como trazos o características comunes en estas poetisas es: en primer lugar, que la realidad cotidiana se nutre también de la realidad y circunstancias de otros lugares lejanos a los que la información nos permite llegar, y que se traduce en una sensibilidad crítica hacia los otros; en segundo lugar, la recurrencia a los desdoblamientos del sujeto y la pluralidad de voces que le representan y le diluyen en la búsqueda de un estilo propio y, en tercer lugar, tal como señalábamos, la aparición del mundo de lo tradicional femenino y su punto de vista en las relaciones amorosas, formando parte de la anécdota que se desarrolla en el poema. Curiosamente, las dos primeras características las recoge A. Ortega en su antología *La prueba del nueve* cuando define la poesía actual, junto a otras características que también describe N. Benegas. En efecto, A. Ortega observa en la poesía actual una invitación a “una reflexión crítica sobre la realidad” (p. 10), la búsqueda de una “nueva óptica” para construir una obra “capaz de transformar en su aparente fugacidad (...) nuestra visión del mundo” (p. 11), lo cual coincide con esa sensibilidad crítica hacia los otros a la que nos referíamos y que apunta N. Benegas, cuando dice: “Muchas cuestionan la ideología subyacente en los medios de comunicación y en los acontecimientos políticos y sociales” (p. 83). De nuevo, al afirmar que “El ámbito (...) no se reduce ya a las cuatro paredes del cuarto”, el contacto con otras realidades (las empuja) “a posicionarse ante fenómenos que desbordan el reducido espacio familiar y la vida íntima (...) (se) desdibuja la división público~privado” (p. 65), coincide con A. Ortega cuando éste cita a J. C. Suñén: “el uso de lo privado como una arma arrojada” (p. 10) para expresar la capacidad de incidir sobre la realidad de lo público. Del mismo modo, considera A. Ortega que “No existe un yo único, un *personaje* inamovible e integrador que represente la experiencia vital (...) sino un repertorio de modos de mirar y de decir” (p. 12); el

“sujeto como el discurso se elaboran”, es un “sujeto en proceso” (p.14), al igual que N. Benegas para quien “si no hay un solo cuerpo tampoco hay un solo yo”, “el yo trabaja en muchas direcciones (...) y es incesantemente reelaborado” (p. 68). Añade A. Ortega: “La búsqueda de una *voluntad de estilo* como expresión individual” (p. 9), característica que apunta N. Benegas cuando habla de “constituir la voz propia” (p. 79), aunque ella la reduce al campo de lo femenino. Las siguientes consideraciones de A. Ortega: “Percepción no dogmática de la tradición y de la Modernidad, sin rechazos categóricos ni defensas ingenuas” (p. 9) y “la *tradición* como un importante campo de prácticas textuales” (p. 10) las hemos observado en estas poetas y en su relación con la poesía que constituye el *canon*. Finalmente, para A. Ortega “tampoco existe un lenguaje convencionalmente *poético* (sino que) se funda en su propia exigencia, en el ritmo del poema (...). El lenguaje trata así de escapar de lo trivial, del lugar común y, a la vez, del discurso *poetizante*” (p. 14). Parejamente piensa N. Benegas, para quien en la poesía escrita por mujeres “desaparecen las convenciones entre lo que tradicionalmente se consideraba poético” (p. 57) y se produce una “revisión irónica de los lenguajes tradicionales (...) unida a la reflexión sobre la escritura” (p. 83).

Reseñamos tan amplia coincidencia porque no nos parece casual. Ambos antólogos, por diferentes motivos, se muestran pluralistas. A. Ortega entiende que así es el panorama poético actual. Pero en el caso de N. Benegas se trata de una necesidad, porque así lo requiere la variedad de poéticas que se incluyen en su antología. De hecho, también se ve obligada a incluir entre los rasgos definitorios de la escritura femenina alguna de las características atribuibles a la poesía canónica de los ochenta, a la llamada *poesía de la experiencia*. Por ejemplo cuando afirma que “las fronteras entre el yo lírico y la biografía de sus autoras se tornan borrosas” (p. 57); que “Ningún episodio real o imaginario por nimio o impropio que parezca, se resiste a ser nombrado” (p. 57); que “El yo interior busca conocerse a través de los rituales cotidianos” (p. 72); que evocan “las vivencias cotidianas con ritmos que incorporan, en ocasiones, formas de la métrica clásica, mezclados con palabras de la realidad actual para situar el hecho que se narra en el presente (...), citas y paráfrasis de autores clásicos, siempre con las lentes de la ironía puestas” (p. 80), y, finalmente, cuando afirma que “El poema es la transcripción de una mirada que no juzga, constata” (p. 82).

Entendemos que la razón que posibilita la convivencia de tan diversas y, por otra parte, tan generalizadoras características de la poesía escrita por muje-



res se debe al afán de N. Benegas por incluir a todas las que antologa en este *canon* que crea, pues la nómina de poetas es tan amplia que recoge muy diversas tendencias de la actual poesía española, y esto viene a constatar que, en realidad, no existe tal escritura diferenciada y sí una diversidad de propuestas estéticas entre las antologadas, tantas como nos ofrece el panorama poético actual. Por tanto, el problema de la escasa difusión de la poesía escrita por mujeres no es “la falta de instrumentos críticos para juzgar sus obras” (p. 84), como apunta N. Benegas, sino la pervivencia del punto de vista masculino o la inercia, sobre todo entre los críticos, de prestar más atención a obras escritas por hombres.

En cierta manera, podemos observar que hay un desfase entre la opinión de las poetas y la de la antóloga. E. Showalter (1977) hablaba de tres fases literarias en las escritoras: la primera, la fase “femenina” o de imitación del *canon* establecido; una segunda fase “feminista”, de protesta o defensa por parte de la mujer y una tercera fase “de la mujer”, de autodescubrimiento. Tras la lectura de la antología, deducimos que las poetas se sitúan en esta tercera o última fase, no así N. Benegas, que se situaría en la segunda fase, la de defensa de la mujer ante un aparato crítico incapaz de interpretarla y analizarla. Lo cierto es que estas poetas, tal como indicaba S. de Beauvoir, superan la construcción socio-cultural que de ellas se ha hecho, subvierten el “eterno femenino” y reinterpretan la historia desde su propio punto de vista, aceptando las diferencias culturales, se autodescubren. N. Benegas hace una lectura política como aquella que propuso K. Millet, con el fin de desmontar el poder masculino —contra el poder masculino, el poder transformador de la lectura—, o como la estrategia lectora que propone I. Zavala (1993). Pero esta lectura se debería hacer, pensamos, a sabiendas de que puede no ser la que el texto demanda del lector o del crítico. Por supuesto, también esta lectura mostraría parcialmente el valor estético del texto, si de lo que se trata es de demostrar idéntica calidad literaria en los textos escritos por mujeres y en los textos escritos por hombres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARELLA, Julia (1987), *Después de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.  
 BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (1997), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión.  
 BUENAVENTURA, Ramón (1985), *Las Diosa Blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.



- BUERES, Enrique (1998), "Silvia Ugidos. Ironía y autobiografía" (entrevista), *Clarín*, nº 13, Oviedo.
- CONDE, Carmen (1954), *Poesía femenina española viviente*, Madrid, eds. Arquero.
- EAGLETON, M. (1991), *Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Longman.
- FRASER, Nancy (1995), "Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la 'diferencia' en EE. UU." *Revista de Occidente*, nº 173, Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1980), *Las voces y los ecos*, Gijón, Júcar.
- (1988), *La generación de los ochenta*, València, Mestral.
- (1989), *El amor en poesía. Antología*, Gijón, Júcar.
- (1992), *La poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento.
- (1995), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Llibros del Peixe.
- (1996), *Treinta años de poesía española*, Granada, Comares.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1996), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- GENOVESE, Alicia (1997), "La doble voz: poetas argentinas en los ochenta", *Feminaria*, nº 13, Buenos Aires.
- MILLET, Kate (1995), *Política sexual*, Madrid, Cátedra.
- MOI, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- OLEA, Raquel (1997), "La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra", *Feminaria*, nº 13, Buenos Aires.
- ORTEGA, Antonio (1994), *La prueba del nueve*, Madrid, Cátedra.
- PALOMERO, Mari Pepa (1987), *Poetas del 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.
- PRADA, Juan Manuel de (1996), "Cómo consagrar y condenar a los poetas", *ABC Cultural*, nº 268, 20 de diciembre, Madrid.
- SHOWALTER, Elaine (1977), *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton, N. J., Princeton University Press.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1997), "Feminismos: qué son y para qué sirven", *La página*, nº 29, Santa Cruz de Tenerife.
- UGALDE, Sharon Keefe (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1992), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor.
- (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, València, Pre-Textos.
- WOOLF, Virginia (1977), *A Room of One's Own*, Londres, Granada.
- YANKE, Germán (1996), *Los poetas tranquilos*, Granada, Comares.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. (coords.) (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia*, Vol. I, Barcelona, Anthropos.