

# La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA  
UNIVERSITAT D'ALACANT

*Recibido: 22 de mayo de 2020*

*Aceptado: 30 de julio de 2020*

**Abstract:** In the years after the death of Franco, there was a significant increase in the presence of women poets in lyrical compilations and anthologies. Against the inherited idea that women concede privilege to intimacy, the work of these authors showed progress towards collective considerations on love and sex, the codes of power, and the body exalted by tradition and thus erased. Their gynocentrism did not swell the volume of dominant poetics, but it grew along the edges: against the anecdotic, denotative tenuousness; against culturalist *horror vacui*, moral biography; against leibnizian optimism, the naked soul; against plethoric verbalism, laconism. To that end, they needed to enable a language which no longer spoke of woman as a theme or muse but as a self-thinking subject, and from that watchtower, to project a different world view.

**Key Words:** Women's poetry, anthologies, gynocentrism, poetic self.

**Resumen:** Desde la muerte de Franco hasta los años ochenta aumentó mucho la presencia de mujeres poetas en recuentos y antologías líricas. Contra la idea heredada de que las mujeres privilegian la intimidad, en estas autoras se evidenció un avance hacia lo coral, en consideraciones sobre el amor y el sexo, los códigos del poder, el cuerpo sublimado por la tradición y, por ello mismo, borrado. Su ginocentrismo no engrosó el cauce de las poéticas dominantes, sino que fue creciendo en los márgenes: frente a lo anecdótico, la tenuidad denotativa; frente al *horror vacui* culturalista, la biografía moral; frente al optimismo leibniziano, el alma en carne viva; frente al verbalismo pletórico, el laconismo. Para ello tuvieron que habilitar un lenguaje que ya no hablaba de la mujer como tema o musa, sino como sujeto que se pensaba a sí mismo y, desde esa atalaya, proyectaba sobre el mundo una mirada distinta.

**Palabras clave:** Poesía de mujeres, antologías, ginocentrismo, sujeto poético.

### **La paloma de Kant (o la falacia de lo extraordinario)**

Caracterizar la poesía de mujeres de un tiempo histórico determinado, en concreto los años de transición a la democracia y una primera estabilización de esta, presupone asumir la existencia de rasgos específicamente femeninos, aun cuando hagamos una aplicación extensa de esta especificidad. Cuando comenzaron a normalizarse antologías solo de mujeres, a partir de la de Ramón Buenaventura (1985), varios antólogos, entre ellos el citado, dieron cuenta con nombres o sin nombres de algunas poetisas que habían rehusado ser incluidas en una selección restringida solo a mujeres. En tal sentido, sería algo ni más ni menos reprochable que cuando identificamos una corriente amplia o mayoritaria con el tiempo histórico dominado por ella, dejando que sus signos se impongan sobre la idiosincrasia no solo de los autores ajenos a dicha corriente, sino incluso sobre quienes la constituyen, que resultan despojados de su singularidad en el altar de los valores ordinarios: así cuando reducimos la poesía de la segunda mitad de los cuarenta a la lírica existencial, cuando emparejamos las poéticas del 68 con la estética *novísima*, o cuando embutimos la lírica de los ochenta en la camisa demasiado estrecha de la poesía de la experiencia. La utilidad didáctica del recurso es indudable, pero se consigue mediante dos cercenamientos, uno colectivo y otro personal: el de las tendencias que no se ajustan a ese reduccionismo, y el de los autores que desbordan las hornacinas hechas para la generalidad. Respecto a este último caso asumimos que esos retratos al bulto sirven para los poetas rasos, no para los mariscales ni para los francotiradores que se escapan del yugo (como si los caracteres dominantes fueran de aplicación a los poetas no dominantes, o no relevantes por razón de su genio; no en balde Stendhal aguardaba a que su obra fuera comprendida cincuenta años después de escrita). Aceptado esto, no habría razón para no aplicarlo a la poesía de mujeres cuando se la presenta segregada de la poesía general.

Así serían las cosas, claro, si las cosas fueran así. Pero debe desestimarse la idea, en última instancia derivada del Romanticismo, de que los caracteres comunes no son atribuibles a los creadores grandes, máxime en la lírica, género que no admite el troquel y cuya "excepcionalidad" es constitutiva, pues en ella se suspenderían los patrones convenidos socialmente. Al cabo, la soberanía espiritual solo se expresa en un contraste que se establece entre el individuo y el entorno, cuyas pautas pueden asumirse, matizarse o reprobarse, pero de las que en ninguna instancia se prescinde: San Juan de la Cruz

no habría alcanzado sus alturas uránicas sin la filografía neoplatónica y sin la retórica petrarquista, ambas heredadas. E incluso el repudio militante o consciente de las señales de cada tiempo histórico suele responder a un rechazo de los valores precedentes y recibidos, no de los estrictamente coetáneos y aportados, en tanto que los jóvenes que surgen para *crear* la literatura reaccionan contra un medio que no es el suyo propio, sino el vigente en el momento de su aparición: cuando claman contra el presente, los insurgentes románticos no lo hacen contra los valores románticos, sino contra el estado de cosas del momento de su irrupción; y otro tanto cabe decir acerca de las hostilidades teóricas de Gimferrer y aledaños cuando ajustaban cuentas con todo lo existente, que no era lo que llegaba (o sea, ellos), sino lo que se iba (la tradición a la que, con grosera generalización, habían tachado de realista).

De hecho, una personalidad singular solo manifiesta esa singularidad en contraste con las señales de la época, lo mismo que la de una sección —la poesía de mujeres— solo lo hace en contraste con las señales del todo. Así como, en la crítica del idealismo platónico, recurre Kant al ejemplo de la paloma que no puede volar en el vacío, pese a la suposición de que sin la resistencia del aire surcaría más liviana el espacio, así también los signos del marco contextual, aun cuando parezcan obstruir la peculiaridad de los distintos, son lo que les permite desplegar esa misma peculiaridad. Después de todo, la ideología que constituye ese contexto, y que cristaliza en un inconsciente normativo, destituye la validez de un presunto canon intemporal y el esencialismo de una obra pretendidamente ahistórica (Rodríguez 2001). De una manera u otra, incluso para discordar es fundamental la idea de *pacto*, y no solo en lo referido a las grandes corrientes literarias; también cuando tratamos de poesía de mujeres.

De poesía de mujeres, pues, sí cabe hablar en cuanto mujeres, independientemente del grado de acuerdo de las autoras sobre su particularidad en cuanto tales (lo que no debe confundirse con que aprueben figurar en antologías de mujeres, o incluso con que aprueben la misma existencia de esas antologías). Aplicando la reflexión al lapso que va desde la muerte de Franco —la del franquismo fue otra cosa— a la consolidación democrática, ello no obedece a un apriorismo arbitrario, sino que responde a que la situación a la que se incorporan las poetas, a medida que el proceso transicional desemboca en el asentamiento del PSOE en el poder, implica, se quiera o no, una postura disidente o diferente respecto al *statu quo ante*, el de los hervores del 68. En este

punto, los ochenta comportaron una ruptura respecto del 68, pero el 68 no rompió con la poesía de posguerra en lo tocante al lugar poético de la mujer.

### Una mirada a la espalda

En el franquismo, es claro, se había dado una poesía sin apenas mujeres: unas, porque no pudieron conseguir un desarrollo estético a la altura de sus posibilidades, debido a los mil obstáculos que les puso el medio cultural; otras porque, aun habiendo superado esos obstáculos, no alcanzaron adecuada visibilidad, por los prejuicios y las inercias de una sociedad literaria habituada a no verlas. En punto a las manifestaciones reivindicativas de la poesía femenina, quedan como testimonio, casi flores en el desierto, las muestras antológicas acopiadas por Carmen Conde (1954, 1967, 1971) y Romano Colangeli (1966). Al margen de su tarea selectora, en el *corpus* extenso y poco decantado de la bibliografía de Carmen Conde hay alguna expresión relevante de una poesía (*Mujer sin edén*, 1947) que concilia el desarraigo existencial de aquellos años con la afirmación de un sujeto femenino que repudia el arquetipo bíblico —la Eva genesiaca— basado en la identificación entre mujer y pecado (o inducción al pecado), y sirve como base de escrituras muy posteriores. Resulta curioso que, por las mismas fechas, una poeta como Ángela Figuera, que había de significarse años después en la propuesta de un nuevo canon femenino, ya en el seno de la protesta socialrealista en la que destacó sobremanera, estableciese en *Mujer de barro* (1948), su estreno literario, un espacio de mujer correspondiente todavía al icono del ángel del hogar (incluso en aquella cara oculta de su rivalidad con otras mujeres, en su caso con su futura nuera, que podría disputarle, si no el sillón de reina, sí el amor del hijo).

Era esperable que la escasa relevancia de la mujer en la poesía de posguerra tocara a su fin, tal como sucedió en otros ámbitos, con las efervescencias del 68 y las expectativas de un final de época. Eso, al menos, cabía suponer de los jóvenes que propugnaban una renovación que arrancara la costra casticista de la cultura española y cortara el cordón umbilical con el franquismo en las expresiones del arte y la literatura (aunque la incidencia del franquismo solo en la alta posguerra operó literariamente mediante el sometimiento y la impregnación doctrinal; luego lo hizo fundamentalmente *a rebours*: una acusación de los sesentayochistas a sus predecesores realistas, alguaciles alguacilados, es que su militancia antifranquista los había contaminado de franquismo, empobreciendo temáticamente su poesía

e instrumentalizando su lenguaje). Sin embargo, llegado el momento no solo no se produjo la parigalidad de las poetas con sus compañeros —los estadios culturales no cambian en un instante, en tanto que consecuencia de los procesos formativos precedentes—, sino que ni siquiera se evidenció esa propensión a la igualdad en la vitrina de la cultura o en el terreno de las formas.

No es caso de dilatarse mucho en ello, pero hay algunos indicios que, sin constituir pruebas fehacientes, así invitan a considerarlo. Se trata de las dos antologías que surgieron para dar cuenta de la nueva situación tras la eclosión del 68, cuando sus líneas fundamentales se habían pronunciado suficientemente: una, la de Enrique Martín Pardo (1970, 1990), incluía a seis autores, de los cuales ninguna mujer; la otra, la de José María Castellet (1970), incluía a nueve autores, de los cuales una mujer. La caracterización de las nuevas poéticas que hacían los dos antólogos eran divergentes, aun compartiendo algunos nombres, no obstante lo cual ambos volúmenes traslucían coincidentemente la irrelevancia de la mujer como sujeto creativo. Es cierto que Castellet incluía en su selección a Ana María Moix, a quien incluso dedicaba el libro —que, escribe el antólogo, debiera haberlo dedicado a Gimferrer, por cuanto le había prestado ayuda para llevarlo a término (Castellet 1970, 7)—; pero lo hace por lo que él mismo llama casi con coquetería “una debilidad senil”: la que delata el paternalismo del *mestre* con *la nena* (uso los términos con que se les conocía a uno y otra entre los del círculo). La condición de Ana María Moix como elemento lateral del grupo, en cuyas manifestaciones socioliterarias cuesta mucho escucharla, contrasta con lo que sucede con su hermano Ramón —luego Terenci— Moix, escritor de otros géneros, tal como queda dibujado en la novela formativa de Vicente Molina Foix *El joven sin alma* (2017), en la que se recrea la conformación del núcleo de los *novísimos*; y eso que, frente a lo que sucede con algún antologado, sin obra o con muy escasa obra poética publicada —el propio Molina Foix—, cuando apareció la antología *la nena* ya había dado a las prensas dos libros de poemas (*Baladas del dulce Jim* y *Call me Stone*, ambos de 1969), y ese mismo año de 1970 publicó su novela *Julia*.

Incluso si atendemos a trayectorias individuales, fuera ya del coto restringido de las antologías colectivas de presentación, resulta difícil saber si el extrarradio en que se han movido ciertas poetas se debe a la inercia de la preterición histórica de las escritoras, a la que no puso término la revolución juvenil, o a una segregación de carácter estético, que de todos modos no sería necesariamente igual que la que pudieran

haber sufrido aquellos compañeros varones que no se ajustaban a las pautas dominantes. La razón, a la que volveremos luego, tiene que ver con la novedad que aporta una perspectiva ahormada de manera muy diversa a la de los varones. Para dar algún nombre, pienso, por ejemplo, en Clara Janés, con publicaciones previas a la irrupción sesentayochista (*Las estrellas vencidas*, 1964), aunque su voz se afiance a partir de *En busca de Cordelia y poemas rumanos* (1975) y *Libro de alienaciones* (1980). Una primera particularidad de Janés con respecto a las señales generacionales se expresa en la condición fronteriza de su poesía, que desborda los anaqueles del género literario y se plasma lo mismo en un *libro de artista* que en un libreto de ópera; pero mucho más importante es que se sitúe temáticamente enfrente de la espesura argumental, con patente desconfianza en las posibilidades denotativas del logocentrismo, siempre en relación con la mitología de la madre telúrica; o sea, siempre en relación con su condición de mujer. Su personalidad creadora se delata no en las conexiones con estos o los otros autores, sino en la concatenación de hitos que conducen al tabernáculo de lo axial femenino, tal como se expone en *Kampa* (1986), *hortus conclusus* donde queda acotada su devoción por Vladimir Holan, y se despliega en *Creciente fértil* (1989), en que recurre a claves de la cultura babilónica para trazar un mapa de la sensualidad y del amor de los cuerpos. Pienso también en Pureza Canelo, que si en *Celda verde* y *Lugar común*, ambos de 1971 y premio Adonáis de 1970 el segundo, daba cuenta de un proceso de formación poética, a partir de entonces procede a una escrutación de lo lírico que no coincide en lo sustancial con la metapoesía de un segundo momento generacional —considérese, por ejemplo, el Carnero de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), o el Talens a partir de *Ritual para un artificio* (1971)—, sino que se concibe como campo en que se funda un sujeto en que convergen el yo existencial y el yo creador, siempre en combate con las posibilidades comunicativas de la lengua; así cabe percibirlo en *Habitable (Primera poética)* (1979), *Tendido verso (Segunda poética)* (1986) o *Pasión inédita* (1990).

En la década del setenta, antes y después de la muerte de Franco, se produjo una poderosa incentivación de la educación de la mujer que solo se traduciría editorialmente después, ya en los años ochenta. Lo cual explicaría, por un lado, la mayor presencia de mujeres poetas en los panoramas selectivos o historiográficos de aquellos años (hay más mujeres que publican poesía, luego hay más mujeres en dichos panoramas); pero también hace más sangrante la desigualdad subsis-

tente, que ya no vendría casi fatalmente explicada, como en las primeras décadas de la posguerra, por una pobreza real de su presencia editorial. Para decirlo sobre meras hipótesis, la invisibilidad de las mujeres en dos antologías que hubiera preparado el mismo autor con idéntico criterio, y publicado el mismo año (acordemos que a mitad de los ochenta), una dedicada a autores vivos de cualquier edad y otra a los surgidos tras el franquismo, no estaría por igual justificada (o injustificada): pues mientras que, en una, el selector opera sobre el pasado, cuando eran pocas las mujeres que publicaban, en la otra lo hace sobre una realidad vigente o *sucedíéndose*, en que la situación editorial de varones y mujeres está mucho más nivelada. En otras palabras, una presencia equiparable de hombres y mujeres en el primer caso habría exigido una distorsión de la realidad representada, en la que no existió tal proporción; en el segundo caso, en cambio, el mayor equilibrio de partida exigiría el correspondiente equilibrio en las muestras de la representación.

### Los indicios del cambio

Para visualizar el tránsito entre ambas situaciones, convendría disponer de elementos de continuidad en el curso de los años que registrarán los hipotéticos cambios. En este sentido, las antologías no nos sirven de manera absoluta, porque carecen de este factor de continuidad que permite el cotejo. Incluso los premios literarios, ya de por sí poco relevantes, suelen tener una existencia breve, durante la que se mantienen más o menos vigentes los rasgos de época. Quizá solo el premio Adonáis permita, a estos efectos, el contraste a que aludimos, habida cuenta de que, desde el momento de su creación en 1943, se ha convocado anualmente hasta hoy, sin otras discontinuidades que las habidas en la década del cuarenta; y de que en cada convocatoria ha solido distinguir a varios autores, habitualmente a tres —un premio y dos accésits—, lo que hace más amplio y por tanto más válido el campo de análisis. Añádase, y no es cosa baladí, el que este premio se dirige a los jóvenes, lo que neutraliza la dispersión que supondría el que se otorgara a personas de generaciones diversas. No es este el lugar de efectuar un estudio de resultados en la relación entre hombres y mujeres, que por otra parte solo sería fiable si dispusiéramos asimismo de los concurrentes al premio en cada ocasión. De todos modos, y sin pretender darle la entidad representativa de la que carece, un barrido de las mujeres que obtuvieron el premio o algunos de sus accésits rinde los siguientes resultados: en los años sesenta, ninguna mujer alcanzó

el premio y dos cosecharon sendos accésits (Julia Uceda y Elena Andrés); en los años setenta, hubo dos mujeres premiadas (Pureza Canelo y Julia Castillo) y cuatro accésits (Paloma Palao, María Rosa Vicente Olivas, Ana María Navales y Rosa María Echevarría); en los años ochenta, hubo dos premiadas (Blanca Andreu y Amalia Iglesias Serna) y ocho accésits (Julieta Dobles, Amparo Amorós, Carmen Pallarés, María del Mar Alférez, Rosana Acquaroni, María Luisa Mora Alameda, Carmina Casala y Aurora Luque). Eliminando la distinción entre premio y accésit, la evolución parece clara: dos mujeres en los años sesenta, seis en los setenta, diez en los ochenta.

Este crecimiento debe visualizarse en su incidencia en las estéticas de los años ochenta, en buena medida surgidas para responder a ciertos caracteres del 68. Si hubiéramos de sintetizar las notas más perceptibles de la nueva poesía, estableceríamos dos: la recuperación de un yo al que el antisentimentalismo sesentayochista había puesto coto, y la recuperación de un referente, frente al repudio de cualquier forma de realismo dictado también por sus predecesores. Para aquellos, el rechazo del yo conectaba con la impugnación del Romanticismo, o mejor de la evisceración confesional y gesticulante a que habían llegado sus epígonos; y el del referente se fundaba en la simplificadora caracterización realista a que habían procedido respecto al grueso de la poesía de posguerra, de la que solo perdonaron las excepciones. Así que los jóvenes de los ochenta, liberados de prejuicios anteriores, abrieron las compuertas a un sujeto menos reservado y a un mundo más explícito. Según en otro lugar expuse, “el yo retornaba a la casa del ser, ni disfrazado con ropajes culturalistas, ni desvaído por la calígene verbalista, ni anegado en la irracionalidad en que desembocaron las *Iluminaciones* rimbaudianas”; y, en correspondencia con este retorno, “se iban sentando las bases para una restitución del referente poético: el mundo regresaba, por su parte, a la casa del verbo” (2010, 22-23).

El proceso seguido en la recuperación del yo no fue unitario, y exigió, de todos modos, algunos filtros que aliviaran los excesos sentimentales contra los que no estaban de acuerdo quienes se incorporaban en los años ochenta; cuestión esta en la que no difieren mucho de sus predecesores. A estos efectos, habría que cuestionar el sobreentendido de que las mujeres han solido ser más proclives al sentimentalismo autobiográfico, no importa con cuántos velos se recubra. En la poesía femenina de los ochenta no se percibe, al menos no palmariamente, una presencia de lo personal tangente con el autobiografismo como la que se dio en la novela de posguerra, según se aprecia en los casos de



Carmen Laforet —*Nada*—, Dolores Medio —*Nosotros, los Rivero*— o Carmen Martín Gaité —*Entre visillos*—, en cuyos personajes tanto hay de las propias autoras. En lo atinente a la recuperación del realismo, se produjo asimismo sin incurrir en las exigencias conativas y las constricciones ideológicas que habían caracterizado a los poetas del *engagement* socialrealista —Gabriel Celaya o Ángela Figuera—, incluso en menor medida a algunos autores del medio siglo. Las circunstancias no eran ya las de la dictadura, aunque resultaba difícil conceptualizar, en el momento en que estaba gestándose la *movida*, las claves morales de los nuevos tiempos, en que se cruzaban el hedonismo social, el conformismo posibilista y la institucionalización de los antiguos insurgentes, a quienes correspondía pasar de la protesta antisistema a timonear la nueva acción cultural y política. Junto a ello, resulta evidente la metabolización del culturalismo anterior, pues, entre la muerte de Franco y la mitad de los ochenta, se disolvió en la reflexión ontológica y metapoética, o más a menudo se integró en la experiencia biográfica, incluso adoptando en alguna ocasión correlatos que admiten la expresión, si no patética, netamente romántica.

Es bien sabido que en la nueva situación intervinieron poetas de formación sesentayochista que, por distintas circunstancias, tardaron en incorporarse a la publicación. Juana Castro aplica en *Cóncava mujer* (1978) y *Narcisia* (1986) el instrumento de la autorreflexión contemplativa, como un modo de marcar el nuevo territorio de la mujer sujeto y objeto a un tiempo. Ana Rossetti utiliza un imaginario pagano-cristiano que le permite una lectura desautomatizadora y sorprendente de los tópicos del erotismo apropiados por una mirada distinta a la que había prevalecido en la tradición mediata e inmediata (*Los devaneos de Erato*, 1980; *Devocionario*, 1986). La poesía de Rosa Romojaro (*Secreta escala*, 1983; *Funambulares mar*, 1985) se define por el extrañamiento y un conciliador encuentro de opósitos entre el barroquismo áureo de su retórica y un psiquismo atenuado y enjuto, como si respondiera a modelos guillenianos de los años veinte. La tempranamente desaparecida Paloma Palao estipulaba en un poema de *El gato junto al agua* (1981) una suerte de recordatorio necrológico donde fijaba su etopeya: “perteneció/a la generación perdida, no tuvo/ guerra a la que le sujetaran, / ni amo, ni dueño, ni posición torcida.” Años más tarde, Luis García Montero, un poeta de la nueva generación que se daba a conocer por entonces, escribiría su poema “La inmortalidad” (*Completamente viernes*, 1998), donde verbaliza una postura semejante a la anterior en su soberanía espiritual: “Nunca

he tenido dioses [...] Durante mucho tiempo estuvo libre/la silla de mi juez/y no esperé juicio/en el que rendir cuentas de mis días.” Pero en la actitud de Paloma Palao se contenía una rebelión contra los señores que la habían subyugado por su condición de mujer: “no quiso/comulgar con ruedas de molino,/ni tener hijos con ruedas de molinos...”

### Las nuevas amazonas

En todo este proceso, hubo algunos centros de acción artística que galvanizaron la renovación poética antes de que terminara de asentarse la corriente dominante en los ochenta, en que la reacción contra el endocentrismo sesentayochista provocó una pérdida de prestigio del discurso vanguardista y subrayó, en sentido contrario, el humor, la escritura en tono menor, la contextualización urbana y un lenguaje normalizado en el que los procedimientos tropológicos y los vislumbres imaginísticos están embridados por una pretensión comunicativa. Pues bien, en este panorama tan poco propicio a la escritura de la vanguardia, se produjo a comienzos de los ochenta una resurgencia de la dicción irracionalista, en la que algunas poetisas tuvieron una participación fundamental. En la presente ocasión, además, esta escritura estuvo sancionada por la reputación, ya declinante, del premio Adonáis; y, aunque parezca asunto menor, las propuestas irracionales, surrealistas o lindantes con el surrealismo, no estaban acompañadas de la liturgia gestual del malditismo, como fue habitual en la década anterior y lo sería también en otras manifestaciones coetáneas (en la línea de Leopoldo María Panero o del malogrado Eduardo Hervás, que prosiguen en estos años Haro Ibars y otros). El libro de Blanca Andreu *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), que obtuvo el Adonáis de 1980, efectuaba una incursión en el espacio amoroso, mediante la fluencia de imágenes con una enunciación salmódica y un aire ceremonial que parecía inducido por sustancias psicotrópicas. Otras aportaciones más tardías, como la de Amalia Iglesias, ganadora del Adonáis de 1984 (*Un lugar para el fuego*, 1985), daban réplica en este mismo sentido no solo a sus predecesores sesentayochistas; también a los poetas de “la otra sentimentalidad” que, por entonces, se estaban alzando con el santo y la limosna de la nueva poesía.

Lo cierto es que puede consignarse una participación nutrida de muchas autoras, incorporadas en estos años a la publicación, y su asentamiento en entresijos o rincones que dejaba desocupados una

poesía progresivamente dominante y ubicua, construida con criterios de teatralidad alrededor de un sujeto *en situación*. Era esta una línea a la que se refería años atrás Gabriel Ferrater, en carta a Gil de Biedma de 13 de octubre de 1959, en que le comentaba las impresiones producidas por el recién aparecido *Compañeros de viaje*; al cabo, la poesía de Biedma trataba de ofrecer, como decía también de la suya propia, “una imagen sincera y matizada de la vida moral de un hombre” (tal como pudiera hacerlo una obra no lírica). La recreación que en los ochenta se hizo de estos modelos puso énfasis en las propuestas argumentales del poema, que recogía aspectos de la biografía personal, con los que se sustituían los elementos de reflexión pura o provenientes de la cultura y del arte. Pero si así fue de una manera general, restaurándose el nexo con la tradición del realismo mediodecimo que el sesentayochismo había cercenado, la poesía femenina no se sumó a este dictado. La razón de que las poetisas aparezcan distanciadas de esa corriente central no es debida, entiendo, a su desconexión de “la otra sentimentalidad” y sus primeras razones poéticas; de hecho, en aquellos años hay autoras involucradas, con mayor o menor intensidad, en ese movimiento inicialmente granadino que se dio en los albores de la década del ochenta: he ahí nombres como los de Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar o Teresa Gómez. Cosa distinta es la desembocadura de esa poética —que tenía consistentes pilares ideológicos y una vertiente retórica precisa— en el delta de la poesía de la experiencia, que quedaría como curso prevalente casi hasta el fin de siglo. Ese paso supuso una inflación del anecdotario biográfico del que se hacía derivar la susodicha *vida moral*. Si vale la simplificación, la construcción de un sujeto que, en sus propósitos primeros, conviene a esa poética terminó desplazada, si no siempre en los autores originales sí en la estela de condensación que se formó enseguida tras ellos, por la tematización de ese sujeto, constituidos sus avatares diarios en motivos de los poemas.

En este camino no pudieron participar indiscriminadamente las mujeres poetisas, que tenían un empeño peculiar respecto de los varones. Si en términos generales la nueva poesía procedía a la conversión del sujeto en tema, en el caso específico de la mujer, que tradicionalmente había sido tema, había que habilitar una categoría adecuada a su nueva función, a la que responde justamente el título de estas páginas: ¿cuál y cómo es la “musa” que crea la poesía de quienes hasta hace poco fueron, ellas mismas, musas cantadas por los poetas? Como afirma Benegas, el problema de “dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto* de esa poesía —musa, madre, amada, naturaleza—” comporta reconducir la lengua

heredada para hallar el lugar en la tradición en que “la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe” (en Benegas & Munárriz 1997, 23). En este proceso, que es también el de construir un lenguaje, se sitúa el nudo gordiano de la cuestión.

Las más importantes poetisas del periodo estuvieron, pues, ocupadas en un proyecto en el que quedaban en un segundo término ensimismamientos y onfalismo, también ligerezas de anecdotario, toda vez que, en relación con lo dicho, para ellas la nervadura de los nuevos tiempos tenía mucho de médula, aunque personal, compartida; o sea, de tarea de mujer, de las mujeres. Pienso, por ejemplo, en el crecimiento hacia lo coral de determinadas invocaciones estrictamente íntimas, tal como se da, un caso entre otros, en la poesía de Amalia Bautista, y cuya lectura no solo admite, sino que exige, una perspectiva femenina desde la que se expone un contenido de aplicación a todas las mujeres.<sup>1</sup> Lo que antes era un asunto que se trataba desde lo ajeno, se convierte en un punto de vista que permea todo el objeto de la contemplación, cualesquiera que sean los motivos de los que se ocupe el poema: el amor y el sexo, la desobediencia frente a los códigos del poder, el diálogo entre la realidad y el deseo, la centralidad de un cuerpo sublimado y, por ello mismo, borrado. Como quiera que ese tratamiento implica la impugnación de los modelos androcéntricos y de sus sistemas jerarquizados de valores, numerosas autoras rebuscan en los veneros de la tradición grecolatina o bíblica, e incluso en la misma tradición española más o menos inmediata, antecedentes de esta actitud de insurgencia, que remeda el *Non serviam* del ángel caído. De ella había muestras ya en ese cruce entre existencialismo y ginocentrismo del libro citado de Carmen Conde de 1947, y, desde luego, en la figura de Lilith a la que dedica algún poema Alfonso de la Torre en *Oratorio de San Bernardino* (1950), en que la lamia o lechuza —con precedente en Isaías— encarna la perversidad de una mujer empecatada en la lascivia, que hace un corte de mangas a la tradición evaica:<sup>2</sup> Lilith

<sup>1</sup> Pero también, curiosamente, se critica un discurso masculino que diluye la individualidad de la mujer concreta en el magma de lo coral femenino. Léase, por ejemplo, el poema de Amalia Bautista “Desnudo de mujer” (*Cárcel de amor*, 1988), cuyos últimos versos son: “Pero, de todo, lo que más me duele / es bajar la cabeza y ver la placa: / ‘Desnudo de mujer’, como otras muchas. / Ni de ponerme un nombre te acordaste.”

<sup>2</sup> Ese mismo año de 1950 Juan Eduardo Cirlot —tan presente en Clara Janés, su editora literaria— escribió su novela *Nebiros*, prohibida por la censura y solo publicada en 2016. En ella se produce el encuentro erótico del *alter ego* del autor con la serpiente bíblica Lilith, encarnada en una prostituta deforme. Aunque, dada la fecha

en lugar de Eva. Las jóvenes poetas que en los ochenta y primeros noventa aspiraban no solo a un lugar en la poesía del presente, sino a la remoción de aquel arquetipo de la mujer engendradora, prosiguieron esa línea de Conde, Cirlot, De la Torre: Andrea Luca (*El don de Lilith*, 1990), Guadalupe Grande (*El libro de Lilit*, 1996).

### El lenguaje y el mundo

La búsqueda de ese *locus* implica, se ha apuntado atrás, la constitución de un lenguaje, en tanto que el lenguaje recibido sustancia en lo retórico-formal un sistema cuya demolición o simple desatención por parte de las poetas se corresponde con el rechazo de la situación en que ese sistema había cuajado. De una forma u otra, se planteaban aquí las razones que adujeron algunos poetas del entorno socialrealista —Crespo, Carriedo— cuando, en el medio siglo, se percataron de que el orden establecido contra el que actuaban no podía debelarse con el discurso anquilosado en que se expresaba dicho orden. De ahí la importancia que tienen resortes formales a los que se presta en general escasa importancia, y las formas rítmicas en que esa poesía se encauza musicalmente. La consideración de los ritmos clásicos como una camisa de fuerza simbólica no era algo nuevo en las poetas del posfranquismo, pues tenía ilustre progenie; y nada se diga de la rima, ese “tirano empurpurado” y “estigma del esclavo,” ese cascabeleo que pretende tiranizar el pensamiento, según lo expuso Delmira Agustini en “Rebelión” (*El libro blanco*, 1907). En la época de las vanguardias tuvo una activación importante la relación de la escansión clásica con la anuencia ante el estado de cosas que se pretendía hacer saltar por los aires: Francisco Ayala comentó despectivamente el primer libro de Cernuda en *La Gaceta Literaria*, por clasicista y antimoderno, sobre el axioma antiestrófico de Benjamín Jarnés (“Se vuelve a la jaula cuando no se sabe qué hacer con las alas”).<sup>3</sup> Frente a una vuelta a la estrofa que se produciría en los años ochenta —Fernando de Villena, Francisco

---

de publicación, no cabe hablar de influencia en el tratamiento del motivo que aquí nos ocupa, es indicio de un enfoque que está presente en otros textos del autor (y en alguno de la época); así en su libro de poemas *Lilith* (1949), con ilustraciones de Cuixart y Tàpies.

<sup>3</sup> A ello se refirió críticamente Gerardo Diego en el primer número de la revista *Carmen* (diciembre de 1927), que se concretaba en su suplemento *Lola*, y que se cerraba con el artículo “La vuelta a la estrofa,” con el que parecía contestar, más que a Jarnés o a Ayala, a Agustini, sobre la idea de que, frente a los modelos del XVIII, en el siglo XX la estrofa es elección, no obligación: “Estrofa, siempre, estrofa, arriba o abajo, esclava o sin nombre. [...] La esclavitud está abolida” (s. p.).

Castaño..., y antes que ellos el sesentayochista Antonio Carvajal—, en las mujeres poetas no se da ese giro salvo por excepción, tal como señala José María Balcells (2003, 50). La quiebra del metro, la suspensión del sentido ilativo, los vislumbres alógicos, la retórica enjuta, la pérdida de conectores sintácticos, la prelación de la mirada sobre lo mirado...: todas estas y otras señales son maneras de plasmar el conflicto con un mundo heredado y el desacuerdo con las palabras en que la realidad ha delegado su representación.

De un modo u otro, la escritura de mujeres fue creciendo a despecho de la poesía relativamente concorde que dominaba en los años ochenta, aunque su consolidación habría de esperar, en muchos casos, a la década del noventa. Así, frente a los ángulos de lo anecdótico, se alzaban la tenuidad denotativa (Olvido García Valdés) o la aspiración trascendente (María Antonia Ortega); frente al *horror vacui* del museo culturalista, el injerto de la cultura en la biografía moral (Aurora Luque); frente a la armonía de un universo leibniziano, el alma en carne viva de Isla Correyero o Isabel Pérez Montalbán; frente al verbalismo reticular y pletórico, el laconismo cartujano de Ada Salas o la frágil dureza cristalina de Esperanza López Parada.

De ello o de parte de ello ya dio cuenta, aunque no fuese ese su propósito, la antología de Ramón Buenaventura *Las diosas blancas* (1985), una valiosa galería a pesar del tono de gracieta, entre el guiño frívolo y la provocación misógina, utilizado por el antólogo. Desde Amparo Amorós a Luisa Castro, las veintidós incluidas mostraban unos modos de poesía que difícilmente tenían inserción en las poéticas que, ya para entonces, comenzaban a estar atenuadas a los códigos de la experiencia; como si suscribieran tácitamente una forma de disenso respecto a los cauces mayoritarios. Es cierto que, por el año en que apareció, la antología no había podido recoger en su cauce todas las voces y las cuerdas que protagonizaron el espacio más amplio del periodo —digamos que hasta 1992—, pero ya apuntaban en ella formas y direcciones que se manifestaron en una antología posterior, esta vez de Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra* (1997), atenuada según especificaba el título a dos décadas de poesía española —las antologadas habían nacido entre 1950 y 1971: de Ana Rossetti a Ana Merino—. Claro que, para entonces, la poesía de la experiencia estaba replegándose a sus cuarteles de invierno, cuestionada en el interior por muchos de sus cultivadores que pretendían abrir las ventanas, y refutada en el exterior por autores apostados en muy diversas trincheras estéticas. Así las cosas, la nueva antología no pretendía ser una lanzada

a moro muerto; aunque no faltaban razones que permitieran suponerlo así.

### Obras citadas

- Balcells, José María (ed.). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas (1940-2002)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.
- Benegas, Noni & Jesús Munárriz (eds.). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Intr. Noni Benegas. Madrid: Hiperión, 1997.
- Buenaventura, Ramón (ed.). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985.
- Castellet, José María (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Conde, Carmen (ed.). *Poesía femenina española viviente: antología*. Madrid: Arquero, 1954.
- *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera, 1967.
- *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera, 1971.
- Martín Pardo, Enrique (ed.). *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Madrid: Hiperión.
- Molina Foix, Vicente. *El joven sin alma*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia (Antología)*. Madrid: Calambur, 2010.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, [1984] 2001.
- Romano Colangeli, Maria (ed.). *Voci femminili della lirica spagnola del '900'*. Bologna: Pàtron, 1966.