

tirant
humanidades
prosopopeya

Remedios Sánchez García
Manuel Gahete Jurado
(Coords.)

LA PALABRA SILENCIADA

Voces de mujer en la poesía
española contemporánea
(1950-2015)

Remedios Sánchez García
Manuel Gahete Jurado
Coords.

La palabra silenciada
Voces de mujer en la poesía española
contemporánea (1950-2015)

tirant
humanidades
prosopopeya

EL CAMINO QUE VA DEL YO AL NOSOTROS. EN TORNO A LA POESÍA DE ÁNGELES MORA

MAR CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES
MARÍA DEL CARMEN QUILES CABRERA
Universidad de Almería

1. Introducción. Aproximación a la poesía española en los años 80

En España la llegada de la democracia significa un nuevo modo de interpretar la poesía, que abandona rápidamente la postura *novísima*, y toma dos posturas que ya han quedado debidamente documentadas. Por un lado, la Poesía del Silencio con José Ángel Valente al frente, reforzada con autores de la siguiente generación como Sánchez Robayna, Olvido García Valdés o Concha García. Por otro, La Otra Sentimentalidad, que proyecta desde la ciudad de Granada un nuevo modo de entender la literatura, singularmente, la poesía. A propósito de esto, recuerda Luis García Montero que, en ese tiempo de inauguración democrática, Granada era

una ciudad viva, politizada, que rompía las costuras de sus ternos provincianos y que mezclaba en un solo cóctel las ganas de vivir, de estudiar, de viajar, de anular las viejas represiones, de empaparse de las universidades francesas, inglesas, alemanas, norteamericanas, de discutir sobre Cervantes, Góngora, Machado, Ortega y Gasset, De Kooning, Freud, Althusser, Lacan, Adorno, Barthes, Foucault, y tantos otros nombres que pasaban de los estantes de las librerías a las mesas de noche, cruzando por las asambleas o por los bares de copas (2002: 185).

En torno al grupo, liderado en lo teórico por el maestro Juan Carlos Rodríguez, profesor de aquella universidad y conductor de esas lecturas, se sitúan Álvaro Salvador, Javier Egea, Luis García Montero, Ángeles Mora, Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar,

Juan Vida o Mariano Maresca. Todos jóvenes, bastantes de ellos, estudiantes de Letras (salvo Álvaro Salvador o Mariano Maresca, que iniciaban sus carreras docentes), pero, fundamentalmente, todos, con ganas de que la poesía que hacían significase un cambio revolucionario del mundo desde el *yo* al *nosotros*, de una sociedad que necesitaba encontrar/encontrarse en un camino nuevo, rompiendo con un pasado que se intuye lastrante para sus poéticas aún incipientes. Afirma Andrés Soria que estamos ante «el núcleo de un proceso complejo, que arranca de finales de los setenta, tiñe a otros poetas y prosigue con modulaciones específicas en la obra de cada uno después de 1983» (2000: 118). Y así fue, como veremos más adelante.

En este momento, inaugurando los años ochenta, Juan Carlos Rodríguez defiende la necesidad de reconocer la «radical historicidad de la literatura» (J. C. Rodríguez, 1999: 55) como forma verdadera de que exista una auténtica conexión entre el autor y el lector. El poeta se convierte en la voz de un *yo* que pertenece a la comunidad, que se identifica dentro de ella y se va desdibujando, conforme avanza el poema, como un *yo* dentro de lo que implica, desde términos marxistas, el *nosotros*. En ese sentido, Pablo Aparicio considera que la clave reside en

la conciencia de que el poeta parte de la necesidad real de inscribirse en una práctica configurada de antemano por una serie de nociones (las distintas formas de nombrar al sujeto sin nombrarlo: los aspectos del objeto poético, cuya normatividad, si bien se reconocía como «lenguaje del poder», lo era precisamente porque configuraba también su propio inconsciente ideológico de individuos que nacen y viven en la historia (Aparicio, 2016: 32).

El Manifiesto del grupo, con el postestructuralismo althusseriano de fondo, así lo refleja, remarcando lo novedoso en cuanto a aportación de esta nueva generación de autores. Así, firmado por García Montero y Álvaro Salvador se aclara:

no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula

que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo fi-nisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abor- dar la vida (García Montero y Salvador, 1993: 188).

Ese año 1983 en que se señala la postura de grupo también significa el chispazo de desmembración como tal, la necesidad de dar un paso más porque la Literatura siempre es avance, evolución y cambio. Así lo ha constatado Juan Carlos Rodríguez afirmando en *Dichos y escritos* que «En el 83, La otra sentimentalidad se había comenzado a desvanecer en su sentido originario» (1999: 41).

Es decir, que La Otra Sentimentalidad duró pocos años, pero los suficientes para dejar una impronta esencial en el devenir futuro de la poesía española: la fusión entre vida y literatura que rompe la dicotomía público/privado. Tal y como clarifica Sánchez García (2016). Por eso fue tan necesario aquel rasgar los folios para rehacer lo escrito con un nuevo modo de ser poeta y de producir poesía.

Con el tiempo, lo han visto con claridad muchos (Villena, 1986; García Martín 1988; o García Posada, 1996, etc.) pero lo ha analizado con rotunda claridad Rodríguez, afirmando que enfrente de «la palabra poética del ser heideggeriano o de las formas puras o impuras del kantismo o de las vanguardias artísticas y políticas [...] parecía evidente que se necesitaba una palabra radicalmente histórica» (J. C. Rodríguez 2016: 14-15). Y ahí es donde se sitúa cumpliendo una función esencial La Otra Sentimentalidad. Es decir, la palabra vivida que responde a la realidad de momento, sin evadirse, destruyendo desde dentro el discurso comúnmente aceptado a fin de «desustancializarlo para adquirir un carácter a la vez metafísico y concreto, a la vez ontológico e histórico» (J. C. Rodríguez 2016: 23).

Dentro de esos planteamientos Ángeles Mora publica su primer libro, *Pensando que el camino iba derecho* (1982) justo en el momento clave, en el momento de máxima ebullición de La Otra Sentimentalidad y ese ideario compartido resulta muy evidente en poemas como «Claudicar y muriendo» o «En vano». Aunque estamos ante su *opera prima*, ya se revela la madurez de la poeta

de Rute, que viene a dar algunas claves de una poesía que ha ido evolucionando sin perder los rasgos esenciales: esa cercanía, esa claridad traspasada de color y el rotundo compromiso consigo misma (su yo/mujer) y con el otro que la acompaña en el camino. Mora, en ese momento era estudiante de Filología Hispánica y el poemario, como ya avisaba Miguel d'Ors, estaba cargado de «originalidad, unidad temática y estilística y un suficiente nivel de calidad artística» (1998: 82). *Pensando que el camino iba derecho*, que toma por título un verso garcilasiano, se divide en dos partes: una primera, que es una reflexión sobre el amor y sus consecuencias (plenitud vital —ya sea vivido o recordado— o sufrimiento, depende del momento —nótese la importancia de la cita de Rosalía de Castro: «Yo sé que es un placer que duele», que viene a resumir muy bien lo que aquí se expone desde la absoluta libertad creativa de Mora); la segunda parte, más abundante en imágenes, revela la frustración del sentimiento de triste soledad de la poeta, que pasa del yo de la primera parte a un tú cargado de frustración que resulta identificable como un desdoblamiento de la voz primera (d'Ors, 1998: 86).

2. Ángeles Mora, de *La Otra Sentimentalidad a la Poesía de la Experiencia*

Escribe Juan Carlos Rodríguez que *La Otra Sentimentalidad* y su derivación posterior en *La Poesía de la Experiencia* buscaba:

[...] escribir desde esa otra concepción del mundo que era el marxismo para todo ese ámbito, sólo que desde un punto de vista un tanto peculiar: no ya arrancando desde lo colectivo sino desde la propia subjetividad (pero no concibiéndola como un principio absoluto, sino como construida y podrida por el capitalismo). Partir de la subjetividad (a la vez que se ponía en duda) fue, de hecho, la clave de la otra sentimentalidad y de gran parte del ex-periencialismo. (1999:26).

Efectivamente eso es rotundamente cierto, por lo menos en lo que toca a Ángeles Mora. La poeta que es hoy Mora, tras *Pensando que el camino iba derecho* y la autodisolución de *La Otra Sentimenta-*

lidad, continúa con un libro de ruptura absoluta, según la misma autora, *La canción del olvido* (1985), donde ya se percibe nítidamente el derrumbe de un mundo anterior: «no fue un príncipe azul» y el arranque en la difícilísima construcción de una nueva realidad que ha asimilado lo que implica teóricamente La Otra Sentimentalidad, un grupo que, poco a poco, se va transformando en parte esencial de la llamada Poesía de la Experiencia.

Todo sucede lejos o se apaga/ como los pasos que no doy.// La vida siempre acaba mal./ Y bien mirado:/ ¿puede terminar bien lo que termina?

Su poesía es un pensarse *sujeto*, posicionada en un mundo frágil y contradictorio, cargado de espejismos pero también de verdades que hay que ir desvelando a fuerza de darse golpes contra la realidad. Mora ha logrado la voz propia que tanto tardan en encontrar otros poetas.

Y en esa personalidad propia, tan identificable ya para el lector, abunda en *La guerra de los treinta años* (1990), con el que obtiene el Premio Rafael Alberti, donde en ese camino del «desvelar» a través de poemas contruidos con la lengua de cada día Ángeles es capaz de escribirse, de revelar la existencia de las mujeres:

Por un lado, surge la «existencia» como mujer contra el límite de sociedad y amoralidad que dibuja la ideología dominante¹; por otro lado, surge la simple existencia —o «subsistencia»— como persona, el temblor por el frío, la derrota o el engaño: «Pertenece —lo sabes— a esa raza estafada/ que el dolor acaricia en los andenes./ Medio mundo de engaño conociste/ y el resto fue mentira» (*La chica más suave*) (García, M. A. 2000, p. III)

No hay ningún poema escrito al azar, sino que es un todo encadenado, una meditación honda desde lo cotidiano, del aquí y ahora, encaminada a ponerle nombre a las cosas sin perder el valor de la tradición con la que juega el título del libro. Sirva como ejemplo este fragmento del espléndido «Galeras de Lepanto»:

¹ En alusión al poema «Yo feminista en un concierto».

«Siempre supimos/ que la traición fue un arma de dos filos /o que la muerte deja por los labios/ —viejo alfanje de Orán, oh cimitarra—/huellas de cianuro en cada puerto».

Del mismo año 1990 es también *La dama errante* que, junto a *Cámara subjetiva* (1996), implican una modulación de esa voz ya propia que trata de mantener distancias, donde la ciudad funciona a modo de escenario (todo dentro de los parámetros de la Poesía de la Experiencia, pero desde la singularidad de sentir la cotidianeidad de la poesía que oscila entre «Conocimiento de las ruinas» a «Gastos fijos» en una suerte de mezcla de la lucha constante contra el saberse vencida y de lo materialista prosaico que construyen una vida. Y todo ello cargado de ironía con mirada de mujer siempre implícita que a pesar de las dudas se mantiene firme. No nos resistimos a reproducir aquí el mencionado «Gastos fijos» de *La dama errante*:

Estuve haciendo cuentas
pues no sé hacer milagros
ni esas cosas que dicen
sabemos las mujeres.

Y ahora que estás lejos me
preguntosi acaso vivir sola
no me cuesta más caro.

Tras *Caligrafía de ayer* (2000), poemario claramente experiencial muy en la línea de las anteriores (sus poemas «Mester de juglaría» o «Intuición del tiempo» así lo atestiguan), llega uno de sus poemarios clave, *Contradicciones, pájaros*, con el que la cordobesa obtiene uno de los premios de poesía más prestigiosos de España: el Ciudad de Melilla.

Publicado en el año 2000 por Visor, significa el posicionamiento de Ángeles Mora como una de las autoras clave de su generación. Al margen de cuestiones de género, su sitio en la poesía ya debería haber quedado consolidado. Nuevamente el *yo* dentro de un *nosotros*, esa identidad reflejada en lo cotidiano que se inscribe en un tiempo histórico concreto se convierte en protagonista. La poesía es una práctica socialmente instaurada e histórica, esto

ya lo decía Althusser (1968: 570), pero Mora trata de delimitar esta práctica como herramienta de conocimiento social. Del yo, al nosotros. Escribe Miguel Ángel García que «romper desde el interior de la poesía, sin dejar de escribir poesía, con la ideología dominante de lo poético, que no es sino una derivación de la ideología dominante a todos los niveles en nuestro mundo de hoy» es la ruta poética que transita Mora (2012:287), lo que subyace ya en *Contradicciones, pájaros* de forma clara. Eso se produce ya en «El infierno está en mí», que aborda el nacimiento de la protagonista ficcional poética: «yo siempre estuve fuera./ en otra parte siempre./ Soy una extraña aquí./ Sólo tengo una fuerza, sólo un secreto acaso:/ esta voz que me escribe./ el doble que me habita en el silencio.» Reiteramos: el poeta-la poeta en este caso-es una suerte de «Juan Nadie» al modo de García Montero, la voz de lo que se ve o se oye en la calle cada día que edifica ficciones verdaderas, situaciones posibles («La vida crece aquí,/ sin ir más lejos,/ en mi ventana./Bajo el aire y el sol/y la lluvia /crece la vida como crezco yo, / hundiendo sus raíces en la tierra./Esta flor no lo sabe./ Yo no lo sé.» Comienza «Materia oscura»). Luego está la memoria que funciona a modo de catalizador que estimula pero selecciona/disecciona (elíjase el verbo que se prefiera), la memoria omnipresente ejerciendo su poda necesaria para seguir viviendo con uno mismo.

Esta obra se concibe como un diálogo entre el yo interior y el yo exterior (asumible a un nosotros reinterpretado, capaz de ser ese Juan Nadie antes aludido) que se percibe muy presente desde «El infierno está en mí», uno de los poemas más brillantes de *Contradicciones, pájaros* reflejo del inconsciente freudiano reinterpretado desde el concepto de *otredad* lacaniano, como muy bien apunta García (2012). Es el diálogo con el hombre (en este caso mujer) que siempre va conmigo, desvelándose la verdad más íntima:

El infierno no son aquellos otros
que siempre se quedaron lejos
de mi calor:

el infierno soy yo.

Mi nombre es el desierto donde vivo.
Mi destierro, el que me procuré.

No me he reconocido en este mundo
inhóspito,

tan ancho y tan ajeno.

Supe que mi equipaje, demasiado
indeciso, pronto me delataba: este mundo
tampoco se reconoce en mí.

Esa verdad más íntima, que sólo conoce la protagonista, se expande al entorno con una mirada escrutadora de la realidad, buscando interpretarla, ponerle palabras para aprehenderla y hacerse parte de ella; llámese esta realidad, realidad social, cultural o física. Al fin y al cabo, todo es ideología en la construcción de la misma en tanto en cuanto la produce la sociedad de un momento histórico determinado en el que se enmarca el poema como creación, elaborado desde esta conciencia clara de que el azar tiene poco que ver en el devenir de las circunstancias. Tampoco los poemas responden a una verdad absoluta e inmutable, sino que la interpretación es posible (incluso, en ocasiones, necesaria), pues Mora siempre deja espacio para el lector como constructor último del sentido poético, del valor último de la palabra, adaptable a las circunstancias específicas de cada uno. Y al final lo que queda es la contradicción, la situación paradójica porque como dice la propia autora, la vida «nace de la contradicción, de nuestras propias contradicciones. Si todo lo tuviésemos claro, si no existieran las contradicciones, no necesitaríamos escribir, porque tampoco necesitaríamos hacernos preguntas» (en Rosal Nadales, 2006: 174).

Nuestra poeta avanza *errante*, nómada en el tiempo que es en un juego dialéctico que, a la postre, no es tal juego, porque alcanza a sondar las cosas del otro lado, remedando a Federico García Lorca, aquello que no se puede decir pero que es necesario decir aunque resulte confuso e interpretable. Aunque resulte contradictorio: «*Las contradicciones parecen insufribles/en nuestro mundo./ Pero uno intenta/huir de ellas/como los pájaros:/ huir quedándose*». Efectivamente: huir quedándose. La poeta trasciende la realidad buscando, desde una mirada introspectiva, desentrañar la verdad de las cosas, su esencia primigenia, su verdad última: «*Así el lenguaje/acaba también siendo un animal/herido, un topo que no zapa,/*

*mudo, /helado espejo de sus espías», afirma contundentemente en «El espejo de los espías». En esa misma línea sigue avanzando en *Bajo la alfombra* (2008), en la búsqueda del sentido de lo oculto, de la soledad en un tiempo de crisis emocional, de lo que no se percibe directamente porque se esconde a los ojos: «Escribir es niebla. / Para mí quiero /todas las palabras. /Cuando escribo me escriben. / En su tela me enredo». Es decir, nunca hay un único sentido, una realidad inmutable sino que la verdad percibida provoca la sensación equívoca de ser la única. Por eso escondemos nuestras miserias, aquellas verdades que duelen y no queremos ver (ni que sean vistas), debajo de la metafórica alfombra. Así, escribe en «Bajo la alfombra»: «Las ruinas se pasean por debajo/del techo. Son las moscas, / están como en su casa. Se escabullen también bajo la alfombra/ si quieres esconderlas». La poeta trata de explicarlo utilizando como herramientas el sarcasmo, la ironía, la distancia crítica y, cuando no queda más por hacer, una tristeza inmarcesible, casi amarga, que sólo se salva con la poesía. ¿Significa este libro el fin de una etapa poética? En absoluto, es sólo la mitad del camino y el siguiente poemario, último publicado hasta el momento, *Ficciones para una autobiografía*, así lo acredita.*

3. Aquí y ahora. *Ficciones para una autobiografía*

Ángeles Mora publica *Ficciones para una autobiografía* en 2015. Este magnífico poemario (con el que recibe el premio Nacional de la Crítica 2015 y el premio Nacional de Poesía, 2016), constituye una indagación aún mayor en el yo desde la técnica del desdoblamiento biográfico ficcional buscando la realidad que hay detrás de las cosas pequeñas que hacen la vida. Hasta ahí no estaríamos diciendo nada nuevo. Pero en esta obra no se trata de *lo que dice* sino de *cómo lo dice*. ¿Cómo lo dice, por tanto? Díaz de Castro trata de explicarlo:

[...] replantea, como crónica íntima y a la vez colectiva, la cuestión central de su escritura y también uno de los asuntos esenciales de la poesía contemporánea: la invención del yo como construcción con palabras de una identidad ficcional para tratar de descubrir

alguna forma compartible de verdad personal, inevitablemente fragmentaria y errátil. (2016: 288).

Efectivamente es una crónica ficcional íntima (¿enteramente ficcional o «la verdad a través de la imagen poética» tal y como dice J. C. Rodríguez (2015: 2) en la que el personaje poético refleja todo un proceso de reelaboración de la memoria; de lo vivido, de lo sentido y de lo perdido. Y como enmarque, con dos poemas capitales: el primero, «A destiempo» donde se narra el nacimiento del personaje (visto desde fuera, como experiencia contada por los otros); luego, «Retazos», con la conciencia/consciencia de que cualquier reconstrucción del tiempo pasado es fragmentaria y responde a los intereses de la memoria, que selecciona aquello que menos hierde (ahí está el poema de cierre, luminoso y rotundo «El cuarto de afuera. (Relato en blanco y negro)» dedicado a la figura del padre, médico en el tiempo de miseria que fue la posguerra). Y en medio, el juego permanente entre la realidad y lo que es ficción, que el yo poético es capaz de separar, a veces, delimitando lo que es la realidad y el espejismo: *«nuestro precioso reino escondido/ no era, al fin y al cabo,/ más que el patio trasero de la casa/ y nosotros heroicos fantasmas,/ reflejos infinitos,/ tan felices como infelices»*, escribe en «Adiós muchachos». Porque es obvio lo que ella misma afirmara en una entrevista a propósito de la obra: «Toda autobiografía es una ficción. Y toda ficción es autobiográfica, podríamos decir. Sólo se escribe de lo que uno, de algún modo, ha incorporado a su vida. Pero el hecho es que al volcarse en la ficción se transforma en otra cosa» (Cappa, 2015: s/p).

Pero quien mejor lo ha entendido sin duda es nuevamente Juan Carlos Rodríguez:

Ironía y distanciamiento entre la voz que narra o poetiza y lo que luego el poema nos narra o nos representa. El distanciamiento siempre en el fondo una forma de resistencia, una fuerza de escritura frente a ese guion ya aparentemente determinado al que nos venimos refiriendo. Es pues una escritura histórica y libidinal (y no apriorística o ahistórica) la que aquí se nos ofrece y la que de hecho engarza el poema prólogo del nacimiento con el resto de la obra —y sobre todo con la parte final (2015: 3).

Y eso es lo que implica *Ficciones para una autobiografía*: una forma de resistencia histórica que afecta a toda su poética, de distanciamiento de la educación sentimental (ya se lo decía ella misma a Noni Benegas en 1997: 74), de repaso a la memoria como modo de complicidad con los otros pero también de mirada crítica al pasado.

4. Conclusiones

A lo largo de los ocho libros que componen su obra poética, Ángeles Mora ha desarrollado una identidad como mujer poeta en un contexto de poder mayoritariamente masculino, tal y como aclaró Remedios Sánchez (2014: 34). Araceli Iravedra, autora del estudio más completo sobre la Poesía de la experiencia, ha afirmado en este sentido que «su condición femenina la invitaba también a combatir la ideología que emplaza a la mujer en el terreno de lo sublime, el mismo de la poesía y el sentimiento, a distanciarse del “atroz inconsciente de ser mujer” para negar las marcas diferenciales de una escritura en femenino» (2007: 64). Mora siempre ha defendido esas marcas diferenciales de una escritura en femenino entendiendo la poesía como un espacio ideológico de lucha para buscar la emancipación de la mujer desde un feminismo histórico-materialista, comprometida con su espacio-tiempo concreto y con lo que está por venir. Ya lo vio Luis Muñoz:

«Una lámina delgada define a la poesía capaz de retrucar con una suerte de compromiso histórico con su temporalidad formas de la tradición» (Mora, 1995: 9). La delgada lámina que separa lo visible de lo no visible en la urdimbre del poema y que arranca ya en *La dama errante*, se encuentra en los poemarios que siguen en todo su esplendor desde la conciencia de que una cosa es la realidad y, otra, la realidad *escrita* que está delimitada desde la mirada de quien la produce. En esa lámina delgada se ha movido siempre la obra de la autora, siempre en movimiento, siempre nómada, siempre buscando el camino que a veces se pierde, para volverlo a reencontrar más tarde. Es la de Mora una poética de la búsqueda necesaria elaborada desde el consciente histórico-ideológico: de

la indagación del *yo* en el mundo del *nosotros*, de la búsqueda de la verdad de las cosas sencillas que a todos nos afectan (ese *nosotros*) desde una mirada caleidoscópica coadyuvada por la ironía, la sutileza y la discreta elegancia de quien tiene la constatación, a estas alturas, de que el camino no iba derecho, pero que sus vericuetos y encrucijadas ayudan a comprender la verdad de la vida cotidiana fundada en una poesía escrita para personas normales.

Bibliografía

APARICIO DURÁN, Pablo (2016). «La Otra Sentimentalidad (o el sí a la Historia desde la poesía)». En SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2016)*. Madrid: Akal, pp. 27-42.

BENEGAS, Noni y Jesús Munárriz (1997). *Elas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

CAPPA, Gonzalo (2015). «Entrevista a Ángeles Mora». *Granada Hoy*, 19/4. D'ORS, Miguel (1998). *La aventura del orden: poetas españoles del fin de siglo*. Sevilla.

Renacimiento.

GARCÍA, Miguel Ángel (2000). «Sobre ángeles (o el verbo de las personas)», en Mora, A. *¿Las mujeres son mágicas?* Lucena: Delegación de publicaciones del ayuntamiento.

— (2012). «Labios a la intemperie. La incansable voz baja de Ángeles Mora».

Castilla. Estudios de Literatura, 3, pp. 285-298.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1988). *La generación de los ochenta*. Valencia: Mes-tral.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

— (2003). «La Otra Sentimentalidad». En *La Otra Sentimentalidad. Estudio y Antología*, ed. Francisco Díaz de Castro, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA POSADA, Miguel (1996). *Poesía española 10. La nueva poesía (1975- 1992)*. Barcelona, Crítica.

IRAVEDRA, Araceli (2007). *Poesía de la Experiencia*. Madrid: Visor.

MORA. Ángeles (1982). *Pensando que el camino iba derecho*. Granada: Diputación Provincial.

- (1985). *La canción del olvido*. Granada: Diputación Provincial.
- (1990). *La guerra de los treinta años*. Cádiz: Caja de Ahorros.
- (1990). *La dama errante*. Granada: Caja de Ahorros.
- (1995). *Antología Poética*. Prólogo de Luis Muñoz. Granada: Diputación Provincial.
- (2000). *Caligrafía del ayer*. Rute: Ánfora Nova.
- (2001). *Contradicciones, pájaros*. Madrid: Visor.
- (2008). *Bajo la alfombra*. Madrid: Visor.
- (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos (Sobre La Otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*. Madrid, Hiperión.
- (2015). «Los espacios del tiempo en poesía (Notas para una aproximación a la lectura poética)». *Álabe* 11. [www.revistaalabe.com] (Consultado el 15/8/2017).
- (2016). «La poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a La Otra Sentimentalidad y a la poética de la Experiencia)». En SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2016)*. Madrid: Akal, pp. 9-25.
- ROSAL NADALES, María (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento.
- SANABRIA CAÑETE, Pilar (2000). *Estirpe en femenino*. Córdoba: Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2014). *Humanismo Solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*. Madrid: Visor.
- «Baudelaire versus Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española». En SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2016)*. Madrid: Akal, pp. 257-267.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2000). *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*. Granada: Diputación de Granada.
- VILLENA, Luis Antonio (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- (1997). *Teorías y poetas*. Valencia: Pretextos.

prasopopeya


A lo largo de la Historia de la Literatura el papel de las escritoras ha quedado habitualmente oscurecido exclusivamente por cuestiones de género ajenas a la calidad literaria. Si recordamos las diferentes generaciones que conforman la poesía española del siglo XX, podemos constatar que, tanto en los manuales como en la memoria colectiva, no queda más que una lista de nombres y obras de escritores valiosos sí, pero generalmente, masculinos. De ahí el la necesidad de *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, una obra donde se reúnen treinta estudios críticos sobre las autoras más relevantes del período comprendido entre 1950 y 2015 con las reflexiones de quince de las propias protagonistas, a fin de reconstruir la verdad completa de una historia ideológicamente manipulada. En este ensayo coral se confirma que las poetisas siempre estuvieron ahí, aunque no se haya prestado la debida atención a sus textos en detrimento de la verdad de nuestra historia literaria. En *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea* se rescata su trayectoria analizando sus poemarios y sus circunstancias vitales para comprobar su aportación fundamental a la evolución de la poesía española a fin de reconstruir la auténtica identidad plural y poliédrica de nuestra literatura. Y todo desde una postura de defensa de que, lo valioso en poesía, reside en la aportación cualitativa e innovadora de sus protagonistas y nunca en una discriminada y extraliteraria cuestión de género.

 **tirant**
humanidades
prasopopeya

+ebook
GRATIS

La palabra silenciada
Voces de mujer en la poesía española
contemporánea (1950-2015)

Remedios Sánchez García
Manuel Gahete Jurado
(Coedit)

 **tirant**
humanidades

prasopopeya