

STUDIA IBERICA
et
AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American
Literary and Cultural Studies*

Year 7 - Issue 7 - Dec. 2020

General Editor and Coordinator

Enric Mallorquí-Ruscalleda

(Indiana University-Purdue University, Indianapolis)

***POESÍA ESPAÑOLA ESCRITA POR MUJERES
DESDE 1980: TEXTOS Y CONTEXTOS***

Ad Hoc Editors

Ana Rodríguez Callealta

(Universidad de Alcalá)

José María Balcells

(Universidad de León)

ISSN: 2327-4751 (print)

ISSN: 2327-476X (online)

La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género

LAURA SCARANO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
CONICET, ARGENTINA

Recibido: 3 de abril de 2020

Aceptado: 30 de julio de 2020

Abstract: In our century, several instruments and activities have consolidated a greater presence of female poets in the Spanish aesthetic field. The proliferation of “gender anthologies,” as a material form of compensation, have acquired an editorial power in a new, more open and flexible scenario. Along with these anthologies, many individual poetics, group *manifestos*, blogs and digital magazines, are designing a new landscape, where sociability networks among poets are strengthened, along with the emphasis of authorial studies. These “gender” strategies incubated several categories within which “sorority” (sisterhood) appears as a new and recurrent verbal image (even though it was first proposed by Miguel de Unamuno), but it is nothing more than a reconfiguration of the old women’s reunions (or feminist “tertulias”) and gatherings, in the form of physical and virtual collective ways that are regaining a greater visibility and participation of women writers in the intellectual field.

Key words: Female poets, sororites, networks, gender, sociability.

Resumen: En el siglo actual, diversos instrumentos y actividades han consolidado una mayor presencia de las mujeres poetas en el campo estético español. La proliferación de las “antologías de género” como formas materiales de compensación ha reposicionado su protagonismo editorial en un nuevo escenario más abierto y flexible. Junto con ellas, muchas poéticas individuales, manifiestos grupales, blogs y revistas digitales, están diagramando un nuevo panorama, donde las redes de sociabilidad entre las poetas se afianzan de modo contundente, al cobijo de los pujantes estudios autoriales. Estas estrategias incubaron varias categorías dentro de las que “sororidad” aparece como lexema novedoso y recurrente (aunque fue propuesto por primera vez por Miguel de Unamuno), pero no es más que una reconfiguración de las antiguas tertulias y agrupamientos femeninos, en forma de colectivos o hermandades físicas y virtuales, que contribuyen a una mayor visibilización y participación de las poetas en el campo intelectual.

Palabras clave: Mujeres poetas, hermandades, redes, género, sociabilidad.

1. Prácticas de redes, hermandades femeninas y sororidad

Habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad
vienen de *frater*, hermano, y Antígona era *soror*, hermana.
Y convendría acaso hablar de *sororidad* y de *sororal*, de hermandad femenina.
¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más...
(Miguel de Unamuno)

El antiguo concepto de *República de las letras*, acuñado en el siglo XV, como “comunidad de intelectuales,” puede servirnos hoy para visualizar los nuevos agrupamientos de poetisas mujeres como una comunidad imaginaria, dotada de un sistema de comunicación múltiple y “conformando una red intelectual o red de redes” (Burke 2001, 36). La pertinencia de un abordaje de la poesía actual a través de las redes instituidas por las autoras nos permite atender no sólo a los discursos producidos, sino a las relaciones y vínculos que se establecen entre sus protagonistas. De hecho la teoría de los campos, cuyo centro es la noción de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu o la de “formaciones culturales” de Raymond Williams, excede la mera biografía individual y la categoría de “generación” como herramientas para comprender los procesos culturales. Se trata de abordar “un espacio macroestructural a fin de reconstruir en su interior trayectorias individuales u obras personales,” en palabras de Claudio Maíz, pero poniendo el foco en “la producción intelectual a través de actores sociales indagados mediante un método relacional de interacciones” (2013, 28). Pues precisamente son estas redes las que brindan “recursos materiales y simbólicos a sus participantes que les permiten tener una actuación destacada en el espacio público y político,” y nos permiten calibrar sus dinámicas internas: “los contactos y las afinidades ideológicas de sus protagonistas, definiendo así su pensamiento e influencias doctrinarias o aportes foráneos” (Maíz, 29). Así, al considerar los marcos en los que tienen lugar los acontecimientos de la vida literaria en determinado momento, la noción de red se convierte en “una herramienta pero también una metáfora que permite pensar los fenómenos de la cultura de modo más dinámico y extensivo” (Maíz, 30).

Las estrategias y prácticas “de género” asentadas hoy mayoritariamente en redes incubaron varias categorías dentro de las que “sororidad” apareció como lexema novedoso y recurrente, aunque se trata de un concepto acuñado hace más de un siglo por el escritor vasco Miguel de Unamuno. Como bien lo ha investigado Marta Ferrari:

Si bien, la palabra “sororidad” no fue reconocida por la Real Academia Española hasta finales del año 2018, el polifacético y controvertido escritor vasco, Miguel de Unamuno hacía uso de ella, hace ya casi un siglo, en al menos dos de sus publicaciones. Probablemente la primera vez que aparece el término sea en el Prólogo a su novela *La tía Tula* (1920), [donde] se detiene a realizar una observación que puede parecer de naturaleza filológica o lingüística pero termina siendo de índole psicológica. La extrañeza que moviliza al autor es que así como existe en nuestro idioma la palabra “paternal” y “paternidad” y “maternal” y “maternidad,” debería existir junto con los conceptos de “fraternal” y “fraternidad” los de “sororal” y “sororidad” (2019, s/p).¹

Interesante genealogía de este ya antiguo vocablo, cuyo origen ha quedado casi en el olvido, y que surge con poderosa contundencia en los manifiestos feministas actuales, como podemos leer en este ejemplo:

Solidaridad, hermanamiento, complicidad o alianza entre mujeres, todo ello es la sororidad. Un término que inspira al movimiento feminista y que, dicen, es clave para crear redes de mujeres que caminen juntas hacia la igualdad. El 2018 trajo consigo la incorporación a la RAE de este término, una de las palabras más esperadas por el movimiento de las mujeres. Bajo la definición de “agrupación que se forma por la amistad y reciprocidad entre mujeres que comparten el mismo ideal y trabajan por alcanzar un mismo objetivo”, sororidad ya tiene su hueco en la academia (De Grado, 2019, s/p).

Durante la denominada segunda ola del feminismo (1960-1980) en los Estados Unidos, muchos grupos de mujeres se formaron en torno a intereses en común para prestarse apoyo mutuo y comprensión, empleándose la palabra *sisterhood* para definir estas relaciones entre

¹ Y continúa Ferrari: “Luego de remontarse a las sagradas escrituras para reflexionar sobre el íntimo nexo que une civilización a virilidad y a fratricidio, el autor afirmará: ‘Hablamos de patrias y sobre ellas de fraternidad universal, pero ¿no es una sutileza lingüística el sostener que no pueden prosperar sino sobre *matrias y sororidad*? [...] Para Unamuno la existencia y reconocimiento de este concepto era de extrema urgencia y necesidad, prueba de ello es la publicación al año siguiente, en el semanario *Caras y Caretas* de Buenos Aires, del artículo titulado ‘Ángeles y abejas’, del 12 de marzo de 1921. Allí afirma Unamuno que ‘habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de *frater*, hermano, y Antígona era *soror*, hermana. Y convendría acaso hablar de sororidad y de sororal, de hermandad femenina. ¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más. Que así como *matria* no querría decir lo mismo que patria, ya que tampoco maternidad es igual que paternidad, no sería la sororidad lo mismo que la fraternidad. Una hermana no es un hermano” (2019, s/p).

iguales. Fue utilizada en los años 70 por Kate Millet, referente del feminismo de la segunda ola y autora de *Política sexual*. La antropóloga mexicana Marcela Lagarde utilizó en 1989 la palabra “sororidad” desde una perspectiva feminista, con el fin de designar la solidaridad entre las mujeres que luchan por sus derechos. Reaparecerá el término en 2002, en un libro conjunto de varias autoras panameñas, y en el ensayo *Malas*, escrito por la ex ministra del PSOE Carmen Alborch, quien menciona 19 veces la palabra “sororidad” para explicar su nuevo significado, citando como referencia a Lagarde. Esta investigadora mexicana es una de las principales impulsoras del uso contemporáneo del término, en el contexto de la lucha feminista, definiendo la sororidad como

una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer (Lagarde 2006, 123).

En resumen, el vocablo “sororidad” responde históricamente a tres enfoques: el de Unamuno, que buscaba un concepto simétrico al de “fraternidad” (de etimología masculina); el de las universidades norteamericanas que alumbraban *sororities* como grupos caritativos y de diversión formados por mujeres; y finalmente el del feminismo actual, con una connotación militante (Grijelmo 2018, s/p). Este “feminismo sororo” va creciendo en red y remite a una práctica común: el cuidarse entre mujeres como una forma de vida, un hábito antropológico comunitario; pero la novedad está ahora en lo que suma, en esa manifiesta “rebeldía al patriarcado” y a su modelo de enfrentamiento entre mujeres. Sororidad remite pues a una especie de “pacto entre mujeres” frente al “modelo de competición” que impone el patriarcado, en palabras de De Grado (2019, s/p).

2. Los estudios autoriales: “Sí importa quién escribe...”

“No hay una escritura femenina,
pero sí hay una escritura de las mujeres.”
(Olvido García Valdés)

Contradiendo aquel murmullo de Becket (“No importa quién escribe...”), que trata de exorcizar Michel de Foucault en su afamado artículo “¿Qué es un autor?” de 1969, y de la mano de la creciente visibilización editorial de la instancia productora, las poetisas hoy sí quieren ser reconocidas y vistas como autoras. Los llamados “Estudios autoriales”, además de los estudios de género, han contribuido a consolidar la figura de la autora como “objeto cultural” además de sujeto diferenciado, atendiendo al conjunto de representaciones e interpretaciones que la configuran como una construcción textual-cultural plausible de uso colectivo. En tales cristalizaciones se potencian dos categorías relacionadas que determinan qué es un/a autor/a en general, y en nuestro caso quién se dice poeta siendo mujer: el de representación y el de experiencia.² Ambos conceptos modulan el proceso en el que se construye la subjetividad poética y supone una autoconciencia de la autora sobre su identidad problemática, las mediaciones entre su textualización y su realidad empírica y la interrelación entre su mundo interior y el mundo exterior. De ahí que situemos el concepto de “representación” en tanto “construcción cultural” como instancia clave para la inscripción del género. Como bien señala Iris Zavala: “La representación forma parte de las figuraciones de la palabra, de donde provienen todos los significados culturales” (35). Por eso los textos literarios “son proyectores de identidades sociales, de subjetividades, de *taxinomias* y juicios valorativos” (Zavala 55), que proyectan en el imaginario social identidades estereotipadas. Sin duda, reescribir ese canon patriarcal significa analizar esas formas de textualización de la mujer, no recayendo en un análisis meramente temático de roles e imágenes femeninas, sino atreviéndose a deconstruir “el *sociotexto*,” “lo dicho y lo no dicho,” “las alusiones tópicas, los clisés, los nudos temáticos (todo aquello que la sociocrítica ha llamado *sociograma* y Bajtín llama *ideologema*), que llevan inscriptas sus ideologías y hegemonías” (Zavala 67).

² Ya nos hemos dedicado extensamente a las travesías teóricas e históricas del concepto de “experiencia” y sus relaciones con el término alemán *erlebnis* en nuestro libro *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (Scarano 2007).

Sabemos que la intencionalidad autoral se expresa en el lenguaje a través de marcas, índices, elecciones léxicas y retóricas, que nos reenvían —siempre de manera difusa y desplazada— a esa entidad extratextual a quien llamamos autora. La *función-autor* de Foucault, la *imagen autorial* de Ruth Amossy, el *ethos* prediscursivo y discursivo de Dominique Mainguenu o la noción de *postura* de Jerome Meizoz, entre muchas aportaciones teóricas (que ya hemos estudiado en otros trabajos), nos permiten discernir la figuración de un personaje verbal que se nos presenta como poeta mujer con intereses específicos.³ Este escenario teórico nos ofrece una más amplia visión de la experiencia sexual humana y sus géneros, que van más allá de las categorías binarias de hombre-mujer, heterosexual/homosexual. Y reposiciona la cuestión de la autoría de forma renovada.

Cuando se reivindican hoy las llamadas “políticas de identidad,” desde la firme creencia en el yo como entidad ficcional y construida, se pone en entredicho la tradición barthesiana de “la muerte del autor.” Destaquemos en este sentido la postura de las críticas Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, quienes reescriben aquel título de Foucault al añadir la *a* en su libro “¿Qué es una autora?” Al mismo tiempo, replican la polémica sentencia de Roland Barthes en su ensayo coetáneo de 1968, “La muerte del autor.” El postestructuralismo debilitó el proyecto de la teoría literaria feminista, porque en la década de los 80 los postulados y supuestos de ambos entraron en conflicto directo. Aquel “autor” barthesiano que había que abolir había sido “un significante trascendental,” un “ser unificado, sin costuras —a la vez individual y colectivo— que comúnmente denominamos ‘hombre’” (Moi, 1988, 22), “el sujeto político, epistemológico, jurídico de la modernidad,” supuestamente universal. Pero la teoría feminista no podía sumarse a ese planteo, y así lo argumenta con razón Toril Moi:

la decisión posmoderna de que el Autor ha muerto junto con el sujeto no necesariamente es válida para las mujeres y para éstas

³ Para Meizoz la *postura autorial* es una “fabricación que implica un proceso identitario,” ya que “escribir, es entrar en escena” (2015, 29). Y Juan Manuel Zapata aporta importantes aclaraciones al concepto de proyecto autoral, el cual “se presenta como un estudio sistemático de la función-autor que se ejecuta en tres movimientos inseparables: 1) los modos de inscripción de la “presencia autorial” tanto en los textos: novelas, poesías, teatro, etc., como en los paratextos: correspondencias, autobiografías, prefacios, manifiestos, etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos” (2011, 48).

prematuramente clausura la cuestión de la agencia. Dado que las mujeres no han tenido la misma relación histórica entre la identidad y el origen, la institución y la producción que han tenido los hombres, pienso que (colectivamente) no se han sentido lastradas con demasiado Yo, Ego, Cogito, etc. Como el sujeto femenino jurídicamente ha sido excluido de la *polis*, por ende descentrado, “sin origen”, desinstitucionalizado, etc., su relación con la integridad y la textualidad, el deseo y la autoridad estructuralmente muestra diferencias importantes con respecto a esa posición universal (1988, 106).

Este giro no es menor y permite la circulación de nuevos conceptos para estudiar la poesía escrita por mujeres, no porque sus tópicos o matrices no aparezcan también en la poesía en general, sin distinción de género, sino porque gravitan de otro modo en la figuración de la mujer que escribe. Ya se ha dicho que el canon funciona como el mito, porque naturaliza lo que es un producto cultural de una época y de unos intereses específicos dominantes, enmascarando en verdades universales una ideología contingente y parcial. Por eso se ha insistido que la escritura de mujeres constituye un *contra-canon* (Senís Fernández), opuesto a lo que fuera la *doxa* poética de primacía masculina. Consuelo modesto pero efectivo para décadas de minorización.

El surgimiento de una “crítica literaria feminista” estuvo en principio concentrada en dos primeras líneas de análisis: el estudio de obras escritas por mujeres y las imágenes de mujer en la literatura en general. Este impulso revisionista —que Elaine Showalter ha definido como “a complete and cataclysmic change in all our ideas of literary history and literary meaning” (1989, 10)—, nos obliga a redefinir períodos literarios y rehacer el canon. Como bien lo describe Suárez Briones:

la consecuencia más clara de esta primera oleada de estudios críticos ha sido el cambio de sensibilidad perceptible en los ambientes críticos más avanzados, hasta entonces acorazados hacia el sexismo evidente en tanta literatura y su exégesis. Es de esperar que, a medida que la crítica literaria feminista vaya calando en los ambientes más esclerotizados de la recepción literaria, en todos los ambientes, se producirá una reevaluación radical de los criterios estéticos y una drástica revisión de los viejos y nuevos maestros (tanto escritores como críticos literarios) (2000, 28).

La especificidad de una escritura femenina es uno de los puntos de mayor controversia, cada vez más puesto en discusión por las teorías culturales: “Los debates acerca de la representación y de la experiencia reflejan la tensión general en toda investigación feminista entre lo que, en términos de política feminista, se conoce como la oposición entre *feminismo de la diferencia* y *feminismo de la igualdad*” (Suárez Briones 2000, 30). Esto ha evolucionado hacia intereses mucho más diversificados en los estudios actuales. Sin duda incluso, muchas críticas feministas “ya no mantienen una actitud celebratoria frente a todos los textos escritos por mujeres, ni sostienen, necesariamente, la idea de una escritura femenina o de mujer” *per se* (Arnés 2009, s/p). La segunda ola feminista no sólo cuestiona la cultura patriarcal, sino que el interés se vuelca primariamente hacia “la mujer escritora y a la escritura como modo de resistencia” (Suárez Briones 2000, 27). En este sentido, cabe destacar el aporte de dos feministas, influenciadas por Michel Foucault, que plantean otras concepciones de género que urge considerar, como la Teoría performativa del género de Judith Butler y las Tecnologías de género de Teresa de Lauretis, que realizan una aproximación al sujeto a partir del “hacer.”

Judith Butler afianza un concepto de género abierto, opuesto al modelo dualista hegemónico, el modelo binario, para construir las identidades.⁴ Es un intento teórico de construir un sujeto del feminismo a partir de la performatividad, es decir de la capacidad de la mujer para abrirse a significaciones e intervenciones personales en la construcción de la propia imagen y de la auto-percepción, por encima de la norma del género que se les designa y que suele ser central en el proceso de adquisición de la identidad y de estructuración de la subjetividad. Pero además pone en diálogo otras variadas disposiciones que matizan la reducción de la identidad a la sola naturaleza sexual, como bien lo enfatiza aquí:

Si una “es” mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es, porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades. Es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene (1990, 49).

⁴ Citemos tres de sus obras más relevantes donde desarrolla esta teoría performativa: *The sex which is not one* en 1985, *Gender Trouble* en 1990 y *Undoing Gender* en 2004.

Por otro lado, el aporte de Teresa de Lauretis, a través del concepto de “tecnologías del género,” contribuye a visualizar la experiencia como catalizador de las formas en que se construye el género, no sólo por la diferencia sexual, sino a través de representaciones lingüísticas y culturales, relaciones raciales y de clase.⁵ Vinculado con la semiótica de Peirce, el ser y saberse mujer surge de experiencias puntuales que generan signos, al modo de nuevos interpretantes, nuevas representaciones, que originan nuevos hábitos y significaciones sociales y se apoyan en valores culturales que se van modificando. Este repertorio de vivencias e imágenes asociadas al género se convierten en un dispositivo social que se comienza a articular en un determinado tiempo histórico para expresar un sentido común. El género para Lauretis no es algo natural o meramente biológico, que pertenezca sólo a los cuerpos, pre-existente a la cultura, sino que se construye a partir de representaciones, hábitos, comportamientos y relaciones inculcadas socialmente, como grabadas en lo que Fredric Jameson llamaría “el inconsciente político” de los discursos culturales dominantes y sus “narrativas principales.” Por eso sostiene que es una “tecnología política de poder” sumamente compleja y aboga por superar la dicotomía hombre-mujer como una oposición sexual universal. Por el contrario, al no haber una esencia de género universalizada, una arquetípica esencia de mujer, hay que ser capaces de articular las diferencias *dentro* de las mujeres (clase, raza, orientación sexual, etc.).

Para buena parte de la crítica feminista actual los textos funcionan como soportes de significación que abren dimensiones ideológicas, donde se puede observar cómo las marcas de género instituyen las redes de la cultura (sus lugares de inteligibilidad o exclusión y sus políticas). Así lo propone Nora Domínguez quien, centrándose en el análisis de la producción de diferencias (por ende, de sistemas de poder) sexogenéricas, buscará decodificar las tensiones que se establecen entre valores estéticos y políticos, es decir, entre textualidad-sexualidad, género literario-género sexual y políticas sexuales-políticas de la literatura, para así proveer nuevas representaciones (1998). Claramente, este tipo de lectura es hoy llevado a cabo por diferentes tradiciones críticas que, generalmente, buscan leer las imposiciones de la norma, las prácticas contra-hegemónicas y las identidades en relación con las localizaciones de los diferentes poderes y sus narrativas. Sin embargo,

⁵ Especialmente en *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), *Feminist Studies/Critical Studies* (1986) y *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* London (1989).

la especificidad de la crítica feminista radica en que, consciente de los conflictos sexo-genéricos a lo largo de la historia, mantendrá el foco en las construcciones (o borramientos) del concepto “mujer” y de los sujetos femeninos. (Arnés, 2009, s/p).

3. Estrategias de compensación: antologías de género, genealogías matrilineales, manifiestos

“Compensar significa ganar en equilibrio
y en amplitud de posibilidades...”

(Lanseros & Merino)

Entre las nuevas formas de sociabilidad femenina entre poetas, atenderemos al fortalecimiento de las llamadas “antologías de género” como una vía editorial para consolidar su presencia efectiva desde lo que se ha llamado “la mirada de la compensación.” Otras prácticas e intervenciones como la formación de colectivos, los manifiestos y las hermandades resitúan de otra manera el rol de las poetas en el campo, sumando voces y propuestas en escenarios diversos y cambiantes, superadores de las antiguas tertulias semi-clandestinas del Romanticismo o los minoritarios recitales individuales. Por otro lado, el reconocimiento de una tradición poética femenina se profundiza en las últimas décadas en términos de estudios historiográficos de la serie matrilineal, configurando una genealogía que rescata poetas olvidadas o censuradas, especialmente a partir del Romanticismo y rastreando su presencia en toda la extensión del siglo XX, desde el modernismo hasta la posguerra. Estos afanes de aglutinamiento y las acciones llevadas por mujeres en las últimas décadas reconocen en España una etapa histórica, en la exitosa gesta femenina de los años de la II República con las libertades adquiridas (voto, patria potestad, divorcio, aborto), anuladas durante el franquismo, apenas sobreviviendo en clandestinos encuentros de mujeres poetas, como la hoy reivindicada tertulia de “Versos con faldas” patrocinada por Gloria Fuertes y sus compañeras en los sótanos de Madrid.

Olvido García Valdés sentencia lo que parece ser hoy un aserto consensuado:

¿Cómo no va a haber tenido [una importancia nuclear], para la literatura y para la lengua, la situación jurídica, económica, social y cultural de las mujeres a lo largo de la historia? Si los escritores y escritoras somos sujetos de experiencia y conocimiento, como las

demás personas, y sujetos hablantes como ellas [...] ¿cómo no va a influir la experiencia histórica, [...] cómo no va a ir creando una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos? (en Benegas 1997, 128).

Anna Díaz-Plaja sobreentiende que la literatura escrita por mujeres es distinta, como distinta es la literatura escrita por distintas mujeres, hecho evidente ya que no solo hay grandes tendencias, sino intereses particulares que marcan estilo:

Para los que así piensan [en literatura no se puede hacer división de sexos], no estaría de más recordar algo tan obvio como que, durante siglos, ha sido el hombre el que ha escrito. [...] Cuando la mujer ha roto la barrera de las palabras y se ha puesto a escribir, ha tenido que forjar su propio camino. Pero no caigamos en la fácil tentación de dibujar un estilo “de mujer” en el que coloquemos automáticamente a todas las féminas que escriben. Esto sería tan absurdo como decir que Proust escribe como Moliere por el mero hecho de que los dos son franceses. Cada mujer se enfrenta con la creación desde sus propias características, desde su individualidad, desde su personalidad única, su manera de entender el mundo (Díaz-Plaja 1978, 30).

En las décadas de los 80 y 90, irrumpen con fuerza en España varias antologías de poetas mujeres, que —a la par del progresivo auge de los estudios feministas— han cumplido un rol fundamental en el campo crítico y editorial. Sin ignorar las limitaciones del subtipo y los reparos que suscitó la categoría en sí, tendiente a formar una minoría o *gueto* femenino frente a las llamadas “antologías generales” (con poetas de ambos sexos), cabe destacar su función estratégica para afianzar estas nuevas redes de sociabilidad femenina. Según un pormenorizado estudio cuantitativo, hasta los años 80 del siglo XX se habían editado en España 14 antologías de género.⁶ Tras la Transición, la voz femenina comienza a introducirse en las antologías poéticas generales paulatinamente y aparecen estudios, no solo de las propias escritoras sino de variados críticos, junto con números monográficos en revistas importantes de la época. Pero será en la década del 80 cuando surja

⁶ La primera fue *Escritoras españolas contemporáneas*, publicada en Madrid por la Biblioteca Universal en el año 1880, y desde esa fecha hasta los años 50 del siglo XX se publicarán 5 más (Ravira Jiménez 2010, s/p). A partir de esta década comienza Carmen Conde su labor recopiladora con tres de los ocho títulos que se publican en este periodo: *Poesía femenina española viviente*, de 1954 que en una segunda edición pasó a llamarse *Poesía femenina española (1939-1950)*, y *Poesía femenina española (1950-1960)* de 1971.

una crítica claramente encaminada a analizar la poesía escrita por mujeres.⁷ Los años 90 consolidan la tendencia y se triplica el número de antologías de género,⁸ donde destacamos, por la trascendencia teórica de su prólogo, *Ellas tiene la palabra subtitulada. Dos décadas de poesía española*, editada por Noni Benegas y Jesús Munárriz (1997). A partir del año 2000, el crecimiento es exponencial y la lista se multiplica hasta el día de hoy.⁹

Noni Benegas traza en el Prólogo a dicha antología un fresco del progresivo advenimiento de nuevos sujetos líricos femeninos en la historia de la poesía, desde la Ilustración y el Romanticismo, paralelo a la generalización del “desprecio por la poesía femenina,” acuñándose la palabra “poetisa” con matices despectivos. Las poetisas debieron deconstruir un sujeto femenino “que siempre fue objeto de esa poesía —musa, madre, amada, naturaleza—,” además de tener que inscribir su voz “en una lengua lírica heredada” y en “una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe” (1997, 23). Aquel viejo estigma de ser el “ángel del hogar,” con la fijación del excluyente rol de madre y esposa (inspirado en *La*

⁷ Es inaugurada por *Poesía feminista del mundo hispánico. Desde la edad media hasta la actualidad* publicada por Ángel Flores, en México en 1984. Le siguen *Las diosas blancas* de Ramón Buenaventura, en 1985, *Voces nuevas* de Luzmaría Jiménez Faro, en 1986 y su *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*, en 1987.

⁸ Destaquemos la relevancia de la antología de Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991); y la continuidad de las sucesivas entregas de antologías de Luz María Jiménez Faro, como *Antología poética de escritoras del siglo XIX* de 1992 y *Poetisas españolas. 1. Hasta 1900* de 1996.

⁹ El nuevo siglo se abre con *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* en 2001, de Manuel Francisco Reina (que incluyó poetisas hispanoamericanas, así como a varias de otros idiomas del Estado español) y *Poetisas Españolas: De 1976 a 2001*, de Luz María Jiménez Faro en 2002. A fines de 2003, la Universidad de Cádiz publicó *Ilimitada voz. Antología de poetisas españolas. 1940-2002* de José María Balcells, subtitulada “Antología de poetisas españolas. 1940-2002,” con ciento cuarenta y nueve voces de al menos cinco generaciones, con textos escritos desde 1940. De 2004 es la primera antología de M^a. Rosal Nadales, titulada *Poetisas españolas de hoy*, y de 2006 *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*. A fines de 2005 sale la recopilación de Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego, titulada *Di yo. Di tiempo. Poetisas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*; en 2006 la de Balbina Prior, *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, y en 2007 *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70* de Sharon Keefe Ugalde. Remitimos a un capítulo en un libro propio que da cuenta más pormenorizada de las antologías publicadas en las dos décadas del siglo XXI [Scarano 2019].

perfecta casada de Fray Luis), fue uno de los modelos que consolidó un discurso conservador, abonado por la religión católica, vigente hasta el franquismo con su ideario fascista, que impuso una figura de mujer como “custodia de la raza, la cultura patriarcal y el sentimiento nacionalista” (42). Estos roles impusieron conductas que sin embargo no estaban determinadas por la biología. Más bien, “se construye el género haciéndolo pasar por natural, endosándole atributos, carencias y más que nada objetivos, supuestamente innatos, pero que en realidad responden a intereses de los grupos de poder de ese momento” (26). Con el advenimiento de la ideología liberal y romántica, con poetas pioneras como Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, se comenzará a socavar ese modelo, y las poetas hispanoamericanas de fin de siglo y primeras décadas del XX (Gabriel Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini) buscarán también erosionar ese imaginario femenino, explorando nuevas subjetividades que impactarán en la península. Recordemos que Carmen Conde comienza su labor de cronista y antóloga en los años 50, y una cierta idea de comunidad literaria femenina comienza a aflorar en el grupo del 27 (con Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin), al amparo de la liberalización ideológica de la República. La resistencia de la posguerra, cuajará en voces como las de Gloria Fuertes o Ángela Figueira Aymerich, que abrirán grietas en esa imagen impuesta y estimularán nuevas formas de autorrepresentación (47).

Benegas analiza la emergencia de una nueva subjetividad femenina a partir del comienzo de la democracia, con la vorágine de la “movida,” que promueve no sólo la liberalización de las costumbres y el rechazo a la *pacata moral* promovida por el Régimen, sino que también incide en la irrupción de jóvenes poetas que no temen integrar tópicos y retóricas tradicionalmente alejadas del repertorio lírico, o bien desnudar el costado más erótico de la condición femenina (como lo hará Ana Rosetti). Se afirma así el progresivo extrañamiento del yo y la dispersión en *alter egos*, con cambios que propiciaron un giro incomparable de la condición femenina.

Destaquemos cómo veinte años después, la propia Noni Benegas se pregunta si “¿era necesaria en 1997 una antología de poesía compuesta exclusivamente por mujeres?” (2017a, 387). El razonamiento que despliega allí es muy lúcido, porque examina sus propias dudas frente a las posibles causas de tal invisibilidad en las sucesivas generaciones. Y ubica la puerta de salida en una mirada desde la Teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, abandonando la especulación cuantitativa

y comparatística (varones vs. mujeres) y yendo en busca de los signos de emergencia de “un espacio atravesado por redes de relaciones entre personas con una actividad, modos de ser y de actuar en común, que a su vez defienden esa producción ante la sociedad” (388). Será pues en el entresiglos XX-XXI, donde podemos afirmar que el poder de dichas antologías exhibe autoras con agendas claramente desafiantes del *statu quo* de décadas pasadas.

Pero, ¿hasta dónde resulta estratégico el marbete “de género” para estas recopilaciones? Fue José María Balcells quien, en un pertinente artículo (2006), advierte acerca de la incomodidad de la expresión “de género,” porque suele atribuirse, en exclusiva, a agrupaciones de poemas de autoras. Sin embargo, tal reparo debería hacerse también a las antologías que, sin decirse “de género,” al cabo lo son, porque recogen prioritariamente al “género” hombre, “con las consabidas ínfulas, implícitas, de universalidad en muchos casos,” como razona muy bien Balcells. Para algunos contribuyen a consolidar el “gueto” femenino, segregando a las poetas más aún de donde ya han sido “apartadas,” aunque debe reconocerse que funcionan como estrategias que “tratan de compensar la escasa, cuando no nula, presencia de las poetas en las antologías generales, convirtiéndose así estos recopilatorios en una suerte de ‘canon *a la contra*’ (en palabras de Senís Fernández [2004, 13])” (Balcells 2006, 636).

Genara Pulido (2011) también cuestiona el surgimiento de antologías llamadas “de género” entendiendo por género sólo el femenino, cuando las antologías que sólo recogen poetas varones también podrían ser llamadas antologías “de género,” masculino en este caso. La publicación regular de antologías de poesía femenina ha creado a su juicio una tensión entre dos sistemas diferentes (y no siempre separados): un sistema general, compuesto por aquellos poetas (hombres y mujeres) que figuran en las antologías poéticas generales o mixtas; y un sistema femenino, integrado por las poetas que aparecen en las antologías poéticas femeninas. Estos dos sistemas no son paralelos, pero tampoco son ámbitos totalmente separados y ajenos, sino que llegan a converger y se ven unidos por intersecciones, cuando alguna poeta incluida en antologías femeninas aparece en una antología general (128). Fernando Candón Ríos, por su parte, coincide en argumentar que “dichas antologías son la respuesta a una exclusión premeditada, o forzada por una tradición social basada en un sistema de patriarcado,” pero es una respuesta “inadecuada,” ya que “a nivel semántico han perdido la batalla que querían luchar antes

de ni siquiera empezarla.” Ceder el término “antología” a secas a las mixtas y subrayar el adjetivo “de género” a las femeninas consolida “una diferenciación que supone una traslación a un nivel secundario” (2018, s/p).

En 2016, Raquel Lanseros y Ana Merino editan y prologan una antología titulada *Poesía soy yo*. Y fundamentan la empresa en la Introducción, argumentando que la profusión de antologías de género en las dos últimas décadas ha facilitado su visibilidad y difusión por parte del mundo académico, literario y crítico, potenciando “la transformación del paradigma vigente” (9), al tiempo que se han ido rescatando figuras literarias anteriores, olvidadas o subestimadas. Allí destacan el avance de “la mirada de la compensación,” que permitió fijar un marco de conocimiento consciente de muchos pliegues y variaciones. Para ambas “las voces femeninas [no] deben perder su identidad de género y proyectarse como construcciones medidas desde parámetros únicos de ‘calidad’,” como cierta crítica promueve. Aun cuando estiman que a largo plazo no habría que “tener que diferenciar la calidad de una obra por el género de su autor,” sino que este debería ser un rasgo más entre varios que caracterizan a el/la poeta en cuestión, para desde esta ‘calidad’ asimilarse al canon (10). No obstante, como la calidad no es un valor unívoco, juzgan que aún “puede estar supeditada a parámetros de recepción lectora delimitados a un determinado gusto estético tradicional, donde el peso de la masculinidad ha servido como modelo y se sigue imponiendo. La única forma de definir y potenciar la calidad es ofreciendo todo tipo de posibilidades” (26). De ahí que defiendan la estrategia de la “compensación” (mejor expresada que la categoría de “discriminación positiva,” a mi juicio) que ofrecen las antologías de género, pues amplían ese abanico con formas alternativas, que enriquecen el campo y ayudan a normalizar la presencia de mujeres en la poesía actual. Para ambas, “compensar significa ganar en equilibrio y en amplitud de posibilidades” (27), aun a costa del riesgo muchas veces señalado (y producido) de la *quetización*.

¿Es la poesía femenina un género “minorizado” y discriminado todavía hoy, ya entrado el siglo XXI? Al referirnos a otras intervenciones de mujeres poetas en el ámbito público, podemos preguntarnos si existe relación entre el auge de la literatura femenina y el poder creciente de los movimientos feministas (Cánovas 2018, s/p). Estas y otras preguntas se suscitan al advertir la ola creciente de manifiestos, agrupaciones y movimientos bajo el signo Mujer en todo el mundo. Demos primero un conocido ejemplo que resume este escenario en España.

Justicia Poética Ya: El manifiesto fue lanzado en julio de 2015 por poetas de la Asociación *Genialogías*. Los principales medios de comunicación de toda España se hicieron eco entonces de sus reclamaciones: “Transparencia e igualdad de oportunidades para ambos sexos en los premios de poesía de nuestro país sustentados con dinero público.” Fue la respuesta colectiva en forma de manifiesto público a unas desafortunadas declaraciones del editor de Visor Libros, publicadas el 25 de junio de 2015 en el suplemento ‘El Cultural’ del diario *El Mundo*. Para Jesús García Sánchez “la poesía femenina en España no está a la altura de la masculina” y “desde la generación del 98 y todo el siglo XX no hay ninguna gran poeta, ninguna” (citado por *Genialogías* 2015, s/p). La reacción no se hizo esperar, especialmente para denunciar los intereses que operan en la “asignación de Premios de poesía concedidos por instituciones públicas, cuya dotación se paga con el dinero de los impuestos de la ciudadanía.” La composición de los jurados (mayoritariamente masculinos y con el protagonismo de los mismos editores) “merma la igualdad de oportunidades para las mujeres poetas.” Esto explicaría que

sólo el 15% de los libros de poesía y el 30% de los de narrativa, publicados en español, estén escritos por mujeres [...] y la consecuencia más perversa de esta discriminación es la ausencia de las mujeres en los libros de texto: no sólo se expropia a las mujeres su legítimo derecho a ser reconocidas como creadoras, como parte generadora de Historia y de pensamiento, sino que se educa a las generaciones futuras en la ignorancia de que existe una genealogía y una tradición que les pertenece y que les es usurpada (*Genialogías* 2015, s/p).

Pero pasando la página a ese desafortunado episodio, si hacemos un repaso rápido por otras latitudes, observamos el surgimiento de múltiples movimientos y manifestaciones de género en todo el mundo en estos últimos años. La propuesta ‘Femen’, nacida en Ucrania y extendida a muchos otros países (desde 2013 en España); el movimiento ‘Ni una menos’, surgido en Argentina y propagado por varios países, que denuncia la violencia física y los femicidios; las iniciativas estadounidenses ‘Me too’ y ‘Time’s Up’, originadas en el marco del acoso sexual en el mundo del cine y expandido a otras esferas. Si nos atenemos exclusivamente al ámbito español actual, son también numerosísimas las organizaciones de este tipo como “Enclave feminista”, la bilbaína ‘FeministAlde’, colectivos referidos al aborto y la libertad sexual como ‘Self-Help’ de Barcelona, ‘DAIA’ (Dones per

l'autoconeixement i anticoncepció), o 'Pelvis' de Palma de Mallorca, o las multitudinarias concentraciones de los últimos 8 de marzo, Día internacional de la mujer (Cánovas 2018, 352-353). Sumemos finalmente otras prácticas comunitarias como la celebración anual del festival 'Ellas crean', que reúne y rememora a artistas de disciplinas varias desde 2004, y la proliferación de grupos de investigación y proyectos con divulgación de sus resultados en jornadas y congresos académicos de las últimas décadas dedicados a las poetas en lengua española, uniendo ambas orillas en una agenda transatlántica.

Otras formas de afianzamiento de estas redes de sociabilidad y "empoderamiento" son las iniciativas surgidas en los últimos años para paliar la desigualdad en la esfera editorial. Torrezoas, dirigida por Luz María Jiménez Faro, desde su creación en 1982, se ha dedicado por entero a la publicación de obras escritas por mujeres, tanto en prosa como en verso. En cuanto a la poesía, además de publicar obras de escritoras, periódicamente publica una antología en la que recoge poemas del panorama nacional poético bajo el título de *Voces Nuevas*. La editorial Castalia ofrece una colección titulada *Biblioteca de Mujeres* a través de la cual publica antologías de diferente índole. Numerosas revistas, ya desde los años 80, dedicaron monográficos a la poesía de mujeres: la revista *Litoral* publicó en 1986 un especial en el que unió dos números, el 169 y 170, dedicados a la literatura escrita por mujeres en la España contemporánea. *Zurgai. Poetas por su pueblo* ofreció dos números dedicados a la poesía de mujeres, el de junio de 1993 y el de julio de 2004. La Serie *Mujeres y Culturas*, dirigida por Marta Segarra, incluye ensayos que se sitúan en el campo de los estudios culturales sobre mujeres, género y sexualidad. Se inició en 2000 con los volúmenes *Feminismo y crítica literaria y Nuevas masculinidades*, y ha seguido publicando obras teóricas y críticas en dicho campo. Su sede editorial se halla en el Centre de Recerca Teoria, gènere, sexualitat-ADHUC de la Universitat de Barcelona. Muy destacada es la labor de editoriales jóvenes, como La Señora Dalloway o 'La Bella Varsovia', dirigida por Elena Medel; 'La nave invisible,' un espacio dedicado a escritoras de ciencia- ficción, terror y fantasía; el proyecto 'Traficantes de sueños,' sobre feminismo y bajo libre descarga; las propuestas tuiteras 'LeoAutoras' o 'AdoptaUnaAutora', impulsadas con el fin de promover la lectura de mujeres escritoras; la asociación 'Clásicas y Modernas', que lucha por la paridad en el mundo del arte y por rescatar autoras invisibilizadas, etc.

4. Figuraciones de la mujer que escribe

“Quiero conocer a todas mis madres
reconstruir mi linaje y mi conciencia...”

(Rosa Berbel)

Sin duda, “la mujer asume en las redes el control de su propia representación como mujer y con ella conecta con otras mujeres creando lazos de sororidad en el universo digital” (Navarrete 2019, 252). De forma impresa o virtual, esta red de redes fortalece de manera exponencial la presencia de las poetisas en el campo cultural. Todas estas instancias analizadas constituyen una praxis donde se constata la búsqueda de construir una posición diferenciada de las poetisas en el imaginario y la poesía de las últimas décadas, enfatizando ya sea ciertos atributos biológicos diferenciales e indiscutibles como la asunción de roles culturales específicos, aunque variables históricamente. Citemos unos ejemplos para terminar este recorrido, focalizando algunas de esas figuraciones de mujer.

El vínculo entre el proceso poético y los ciclos menstruales, con el *leit motiv* de la sangre, compañera íntima de la condición femenina durante su vida fértil ha sido un tabú bloqueado hasta hace poco de la escritura de mujeres. Pero se vuelve insistente en muchos textos actuales, por ejemplo los recopilados por Luna Miguel en su antología *Sangrantes. Poesía “desde la menstruación,”* editada por Origami, en 2012. Veamos como ejemplo este poema explícito de Lilian Sofía Fuentes, allí incluido:

De nuevo,
las palabras se tiñen de rojo.
Bestial aullido de natura.
Yo perfume el lenguaje con mi sangre,
y sólo así,
me siento una con mi muerte;
con mi muerte,
ese vertiginoso espacio,
en donde inicio a vivir.

Abro las piernas
y siento como fluyen
espejos antiguos teñidos de rojo.

Inconteniblemente Soy,
inconteniblemente,
en su danza demencial,
la naturaleza me pinta,
me hace.

El tópico de la hermandad de género o sororidad se ha consolidado como una de las representaciones colectivas más contundentes. Manifiesto en numerosas poéticas en prosa y ensayos de índole militante, también emerge en los poemas, como revalorización de la cadena genealógica abuelas-madres-hijas, como en este poema de Erika Martínez, que emplaza en esta serie biológica la intuición de vivir en un mismo cuerpo, saber popular que se sostiene en diversas latitudes y ha sido tachado de falacia primitiva por la sociedad moderna. Explota con ironía la desbordante afectividad que hace que todas las mujeres de la familia sientan en su propio cuerpo cada afección o padecimiento de la otra, como una suma de carne, piel y huesos que laten al unísono (muy en boga en las prácticas actuales de constelaciones familiares):

El día que me atropellaron
mi madre, en la consulta,
sintió que le crujía
de pronto la cadera,
mi hermana la clavícula,
mi sobrina la tibia,
mi pobre prima la muñeca.
Le siguieron mis cuatro tías
y mis firmes abuelas,
con sus costillas y sus muelas,
con sus sorpresas respectivas.
Entre todas, aquel extraño día,
se repartieron
hueso por hueso
el esqueleto
que yo no me rompía.

Les quedo para siempre agradecida.
(Bagué y Rodríguez Rosique 2012, 207)

Martínez, en otro poema paradigmático titulado precisamente “Genealogía,” asume la otra faceta de representación del colectivo femenino, en la figura de la hermandad de la especie y al mismo tiempo denuncia las discriminaciones y sufrimientos de quienes la precedieron. Entre la ironía y el desapego se exhibe un fracaso heredado de generación en generación y cierta aceptación fatalista de un colectivo que sigue atado a una historia de marginación. El yo del poema se revela consciente (cómplice quizás) de la injusta indiferencia de las nuevas generaciones, ignorantes o displicentes con aquella ancestral cadena femenina que le dio vida.

Tantos siglos removiendo esta tierra
que ha pisado el ganado
y alimentado al ganado y a los hombres
que regaron esta tierra
con el cauce negro de su sangre
—la sangre cambia de color fuera del cuerpo—.
Tantos siglos alineando ladrillos,
aquí hubo un establo
sobre el que se construyó una iglesia
sobre la que se construyó una fábrica
sobre la que se construyó un cementerio
sobre el que se construyó un edificio
de protección oficial.
Tantas mujeres fregando sus baldosas,
pariendo en sus baldosas,
escondiendo la mierda debajo de las baldosas
que pisaron sus hijos ebrios
y sus santos maridos
que trabajaron y fornicaron
para bien de un país en el que no creían.
Tantos siglos para que yo,
miembro de una generación prescindible,
pierda la fe en la emancipación,
mire el techo de mi dormitorio
y se me venga la casa

encima.

(Bagué y Rodríguez Rosique 2012, 210)

Por último, cerremos nuestras reflexiones con este interesante texto titulado “Justicia poética” de Rosa Berbel en su libro *Supernova*, que reivindica a todas las mujeres que la antecedieron conformando un colectivo femenino que re-significa la noción de “familia,” por fuera de las determinaciones meramente parentales o biológicas. Una muestra textual y performativa de una “sororidad” que aquel Unamuno de *La tía Tula* de 1920 (hace ya cien años) probablemente jamás imaginara:

Quiero conocer a todas mis madres
reconstruir mi linaje y mi conciencia
a partir de los versos las renuncias
las huellas de todas las mujeres
que he sido al mismo tiempo.

Quiero una larga estirpe de mujeres valientes
que han escrito poemas
después de hacer la cena
y han vivido el exilio
dentro del dormitorio.
Reconocerlas libres brillantes y caóticas
retratando monarcas
sublevando las formas
componiendo sonetos
en una Europa en llamas.

Quiero sobrellevar la carga de la historia
convertirme en relevo
nombrarlas
sin esfuerzo.
Pronunciar con propiedad
el término *familia*.

(Berbel 2016, s/p)

Obras citadas

- Alborch, Carmen. *Malas: rivalidad y complicidad entre mujeres*. Punto de lectura, 2003.
- Amossy, Ruth. "La doble naturaleza de la imagen de autor." Juan Zapata (comp.). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2009 [2014].
- Argente, Josefina y García Rayego Rosa. *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir, 2005.
- Arnés, L. A. "La crítica feminista, ¿en el desierto o en la academia?." *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*. Memoria Académica, La Plata: UNLP, 2009: s/p. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3509/ev.3509.pdf.
- Bagué Quílez, Luis y Susana Rodríguez Rosique (eds.). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Zaragoza: Letra última, 2012.
- Balcells, José. María (ed.). "Introducción." *Ilimitada voz. Antología de Poetas españolas 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003: 17-93.
- "Del género de las "antologías de género." *Arbor*, 721 (2006): 635-649.
- "Diversidades literarias en las poetas españolas (1980-2005)." Scarano, Laura (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas recientes*. Granada: Diputación, 2008: 117-136.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994: 65-71.
- Benegas, Noni y Jesús Munarriz (eds.). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, 1997: 17-88.
- "Ellas tienen la palabra. Dos décadas de cambios." Sánchez García, Remedios y Gahete, Manuel (eds.) *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 2017a: 387-400.
- *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: FCE, 2017b.
- Berbel, Rosa. *Supernova*. Azuqueca de Henares: Bandaaparte Editores, 2016. <https://www.ocultalit.com/creacion/rosa-berbel-tres-poemas/>.

- Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas*. Madrid: Hiperión, 1985.
- Butler, Judith. *This Sex Which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- *Gender Trouble. Feminist Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge 1990.
- *Undoing Gender* New York/London: Routledge, 2004.
- Burke, Peter. "La República de las Letras como sistema de comunicación (1500 - 2000)." *IC*, 8 (2001): 35-49.
- Candón Ríos, Fernando. "Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX." *Confluente* February, IX, 2 (2018): 86-97.
- Cánovas, Ana. "Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)." *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11 (Julio de 2018): 351-378.
- Conde, Carmen. *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero, 1954.
- *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera, 1967.
- *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera, 1971.
- De Grado, Laura. "Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo." *Efeminista*, 25 (abril de 2019). <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>.
- Díaz-Plaja, Anna. *La mujer en la literatura. Camp de l'arpa* 47, (febrero 1978): 30.
- Domínguez, Nora. "Reflexiones finales. Acerca de la crítica." Domínguez, Nora y Perili, Carmen (comps.). *Fábulas del género. Sexos y escritura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Ferrari, Marta. "Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno." *La pecera* (2019). <https://www.lapecerarevista.com/ensayo>.
- Flores, Ángel y Flores, Kate. *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media hasta la actualidad)*, México: Siglo XXI, 1984.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?." *Revista Conjetural* 1, agosto (1989): 87-111.
- Genialogías. *Justicia Poética Ya: El manifiesto*. 2015. https://www.genialogias.com/Justicia-Poetica-Ya-El-manifiesto_a44.html.

- Grijelmo, Álex. “La ética de la sororidad.” *El País* (23 Septiembre 2018).
- Jiménez Faro, Luzmaría (ed.). *Voces nuevas*. Madrid: Torremozas, 1986.
- *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*, Madrid: Torremozas, 1987.
- *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. 1992.
- *Poetisas españolas. 1, Hasta 1900*, Madrid: Torremozas, 1996.
- *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1976 a 2001*. Madrid: Torremozas, 2002.
- Keefe Ugalde, Sharon. *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión, 2007.
- “Las poéticas de las poetas de medio siglo.” Sánchez García, Remedios y Manuel Gahete (eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 2017: 147-166.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. “Pacto entre mujeres: Sororidad.” *Aportes para el debate*, no. 25, (2006): 123-135. <http://biblioteca.efd.uy/document/188>.
- Lanseros, Raquel y Ana Merino. *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor, 2016.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989: 1-30. Disponible en http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf.
- Maingueneau, Dominique. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso.” Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014 [2009].
- Maíz, Claudio. “Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual.” *Años 90*, v. 20, n. 37, (julio de 2013): 19-35.
- Miguel, Luna. *Sangrantes. Poesía “desde la menstruación”* [Blog], 2012. <http://sangrantes.tumblr.com> (Consultado 26/08/2018).
- Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: editorial Universidad de los Andes, 2015 [2007].

- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995 (1970).
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Navarrete, María Teresa. “Se dice poeta: poesía española, mujer y nuevas tecnologías.” *Revista Signa*, 28 (2019): 245-269.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Fancès (eds.) *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: ADHUC, 2019.
- Prior, Balbina (coord.). *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*. Córdoba: Litopress, 2006.
- . *Trato preferente. Voces esenciales de la poesía actual en español*. Madrid: Sial, 2010.
- Pulido Tirado, Genara. “La batalla de la literatura de las mujeres españolas por ser. Sobre las antologías del siglo XX y principios del s. XXI.” *Fronteiras*, 13, n. 24 (jul./dez 2011): 125-140.
- . “Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España,” Sánchez García, Remedios y Manuel Gahete (eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 2017: 43-60.
- Ravira Jiménez, Vanesa. *Al hilo de tus palabras. Textos en diálogo de mujeres poetas. De Al-Ándalus a la España del siglo XXI Estudio sobre las antólogas de poesía escrita por mujeres*. Tesis de Master, Granada, 2010.
- Reina, Manuel F. *Mujeres de carne y verso. Antología poética en lengua española en el siglo XX*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2001.
- Revista *CAMP DE L'ARPA*. Monográfico *La mujer en la literatura*, 47 (febrero de 1978).
- Rosal Nadales, María. *Poetas españolas de hoy*. Almería: col. Cuadernos de Caridemo, 2004.
- . *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- . *¿Qué cantan las poetas de ahora?* Sevilla: Arcibel, 2008.
- . “La poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX.” *Itinerarios*, 13 (2011): 157-167.
- . “La Poesía En Los Tiempos Del Blog.” *Sociocriticism*. XXXI, 1 (2016): 181-207.
- Sánchez García, Remedios (ed.). *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 2017: 15-32.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

- “Ser poetas (siendo mujeres).” *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*. Madrid: Valparaíso, 2019: 161-202.
- Senís Fernández, José. “Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres.” *Clarín* 9, 52, (julio-agosto de 2004): 10-14.
- Showalter, Elaine. *Speaking/Gender*. London & New York: Routledge, 1989.
- *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Suárez Briones, Beatriz et al. *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Torras, Meri. *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia, 2009.
- Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*, Madrid: Alianza, 1987 [1920].
- “Sororidad: ángeles y abejas.” *Caras y Caretas*, 1171 (12 de marzo de 1921): 55.
- Zapata, Juan Manuel. “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor.” *Lingüística y literatura*, 60 (2011): 35-58. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3943056.pdf>.
- (comp.). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Zavala, Iris. “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico.” *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. I: *Teoría feminista. Discurso y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1993: 27-132.