

Seis siglos de poesía española  
escrita por mujeres

**Perspectivas hispánicas** es una colección de estudios críticos que, debido a su alta especialización, se dirige a un público fundamentalmente académico e interesado en la investigación de alto nivel en el ámbito de la literatura ya peninsular, ya hispanoamericana.

La colección se propone ser una tribuna que fomente el intercambio intelectual entre los hispanistas. Pero, además de volúmenes monográficos y antológicos entre los que, excepcionalmente, pueden tener también cabida tesis doctorales de suma calidad, la colección está abierta, asimismo, a la publicación de estudios teóricos que profundicen en cuestiones relativas al debate literario actual, dentro y más allá del hispanismo.



Colección dirigida por  
Georges Güntert (Universidad de Zúrich)  
Peter Fröhlicher (Universidad de Zúrich)  
Itziar López Guil (Universidad de Zúrich)

Dolores Romero López, Itzía López Guil,  
Rita Catrina Imboden, Cristina Albizu Yeregui (eds.)

# Seis siglos de poesía española escrita por mujeres

Pautas poéticas y revisiones críticas



PETER LANG

**Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek**  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche National-  
bibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at  
<http://dnb.ddb.de>.

Cubierta:

© Grabado inédito de Víctor María Cortezo (1908-1978),  
propiedad de sus herederos.  
Todos los derechos reservados.

ISSN 1421-7910  
ISBN 978-3-03911-439-9

© Peter Lang SA, Editorial Científica Internacional, Bern 2007  
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com), [www.peterlang.net](http://www.peterlang.net)

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida,  
ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por  
un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún  
medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por  
fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Impreso en Alemania

# Índice

Nota preliminar.....	9
1. MAYOR ARIAS: <i>¡Ay, mar brava, esquiva!</i> Jane Whetnall.....	11
2. LA VAYONA: <i>Respuesta que fizo vayona</i> Óscar Urra Ríos.....	27
3. UNA DAMA: <i>Pregunta a Diego Núñez</i> Rebeca Sanmartín Bastida.....	39
4. FLORENCIA PINAR: <i>Canción</i> Pablo César Moya.....	51
5. TERESA DE AHUMADA: <i>Vivo sin vivir en mí</i> Manuel Asensi Pérez.....	63
6. ISABEL DE VEGA: <i>Respuesta de doña Isabel de Vega</i> Álvaro Alonso.....	75
7. LUISA SIGEA: <i>Pasados tengo hasta ahora</i> Ana M. Gómez-Bravo.....	85
8. SOR MARÍA DE SAN JOSÉ: <i>Elegía</i> Isabel Colón Calderón.....	95
9. LUISA DE CARVAJAL Y MENDOZA: <i>Soneto Espiritual de Silva (A la ausencia de su dulcísimo Señor...)</i> Anne J. Cruz.....	115
10. CRISTOBALINA FERNÁNDEZ DE ALARCÓN: <i>Cansados ojos míos</i> Belén Molina Huete.....	123
11. ANA CARO DE MALLÉN: <i>Relación de la grandiosa fiesta, y octava, que la iglesia parroquial de el glorioso Arcángel san Miguel de la Ciudad de Sevilla, hizo don García Sarmiento de Sotomayor...</i> María José Delgado.....	141
12. DOÑA LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA: <i>¿De qué sirve querer un imposible?</i> Julio González-Ruiz.....	153

- 
13. CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN:  
*A una sangría del pie de una dama*  
Carmen Peraita .....163
14. MARÍA EGUAL Y MIGUEL, MARQUESA DE  
CASTELLFORT: *A un Ruy Señor que se puso a cantar a tiempo*  
*que una persona estaba contando sus pesares a otra*  
Marieta Cantos Casenave .....177
15. CLARA JARA DE SOTO: *Décimas*  
Ana Rueda .....189
16. MARGARITA HICKEY Y PELLIZZONI:  
*Seguidillas en que una dama da las razones porque no gustaba,*  
*o no le habían gustado los hombres en general*  
Joaquín Álvarez Barrientos .....199
17. MARÍA NICOLASA DE HELGUERO Y ALVARADO:  
*A Nra. Sra. en su Soledad*  
Françoise Etienvre .....211
18. MARÍA ROSA GÁLVEZ DE CABRERA:  
*La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación*  
Claudia Gronemann .....219
19. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *A él*  
Teresa Gómez Trueba .....237
20. CAROLINA CORONADO: *A Larra*  
Henriette Partzsch .....249
21. ROSALÍA DE CASTRO: *En medio del silencio allá en la noche*  
Darío Villanueva .....261
22. ROSARIO DE ACUÑA: *La última esperanza*  
Itziar López Guil .....273
23. SOFÍA CASANOVA: *Jadwiga*  
Marta Palenque.....287
24. LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: *El madrigal de tus sortijas*  
María Pilar Celma .....299
25. CONCHA MÉNDEZ: *Día*  
José Ángel Ascunce Arrieta .....309
26. ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: *Poemas ausentes*  
Sonia Núñez Puente.....323
27. ELENA MARTÍN VIVALDI: *Este mayo*  
José Paulino .....331

28.	GLORIA FUERTES: <i>Hay hombres que se beben la luz</i> Gonzalo Navajas .....	345
29.	MARÍA BENEYTO: <i>Greta I de Suecia</i> Sharon Keefe Ugalde.....	351
30.	JULIA UCEDA: <i>Libertad de la luz</i> Eugenio Maqueda Cuenca.....	361
31.	PINO BETANCOR: <i>Poema al árbol</i> Julio Peñate Rivero .....	371
32.	DIONISIA GARCÍA: <i>Cede la niebla</i> Isabel García Adánez.....	385
33.	MARÍA VICTORIA ATENCIA: <i>Febrero</i> Cristina Albizu Yeregui.....	393
34.	CLARA JANÉS: <i>Piedra de rayo</i> Ivette Sánchez .....	405
35.	AMPARO AMORÓS: <i>Hortus Conclusus</i> Lucrecia Romera.....	413
36.	ANA ROSSETTI: <i>Chico Wrangler</i> Ruth Pili y José Manuel López de Abiada.....	429
37.	CHANTAL MAILLARD: <i>Poemas a mi muerte. X</i> Joana Sabadell Nieto .....	439
38.	ÁNGELES MORA: <i>Casi un cuento</i> Pedro Ruiz Pérez .....	453
39.	ISLA CORREYERO: <i>Coño azul</i> Juan Varela-Portas de Orduña.....	465
40.	BLANCA ANDRÉU: <i>Cinco poemas para abdicar</i> Dolores Romero López.....	481
41.	MARÍA ROSAL: <i>Mea culpa</i> Alicia Molero de la Iglesia .....	495
42.	AMALIA IGLESIAS SERNA: <i>No llueve igual en todas las ciudades</i> Félix Jiménez Ramírez.....	509
43.	ELENA PALLARÉS: <i>¿La verdad? ¿Bajo qué letras inscrita...?</i> Túa Blesa .....	517
44.	LUISA CASTRO: <i>Un eunuco me escribe versos, versos</i> Alessandro Mistrorigo .....	527
45.	ANA MERINO: <i>Testamento de una bruja</i> Luis Beltrán Almería .....	539



# Blanca Andréu

## Cinco poemas para abdicar

- Cinco poemas para abdicar,  
para que sean un destello terrestre en mi tránsito  
mientras el vaivén de mi cuerpo me dote de viejo sueño  
y tenga un altar adornado,  
mientras mis ojos suspendan la aspersion del líquido más  
breve,  
5 abandonen su aire lacustre y la ligereza de la lágrima  
cóncava en donde beben grullas  
y otras zancudas con pie de bailarina,  
mientras mis manos sean hangares en las salinas negras  
para aviones de turbios vuelos,  
mientras el súcubo murciélago diga en mi oído espuma  
y diga oscuridad  
10 en las marinas negras.

- Cinco poemas para la marcha en el paisaje de sábana  
de hilo,  
un páramo es encaje antepasado,  
iniciales bordadas hace ya tres mil días  
y alguna mancha de amor.

- 15 Cinco poemas como cinco frutos cifrados  
o como cinco velas para la travesía:  
el primero hacia aquella a la que nadie ve en la vaga  
velada del lago:  
un resquicio de abril para Virginia, porque amó a las  
mujeres.

- 20 El segundo para mi amor:  
sé bien que encima de mis heridas busco la alondra de tus  
heridas,  
sé bien que encima de mis heridas una cigüeña boba pone  
sus huevos.

Encima de tus heridas los ramitos de nervios se han  
dormido  
y ahora son alas, páginas, oleaje, seres verdes.

Encima de mis heridas yo descubro una tela desventurada  
y ocre,  
25 rasgada de enemigos,  
o una palabra emborrachada por el lacre.  
Pero cuando me duerma ya no te querré.  
Pero cuando me duerma  
ya no te querré.

30 El tercero para la casa que cae y el álamo vihuela  
o jardín bello<sup>1</sup>,  
para el ángel que guarda a la lombriz,  
para todo lo que es pueril o leve y que clava  
submarinos anzuelos en los ojos adultos.  
El tercero es para el corazón de la raíz  
35 y para la cerrada tierra de los estambres,  
para la lluvia seria de las siestas del norte,  
mala como una institutriz.  
Dile que no se meta en los salones  
y los llene de gafas estrujadas.  
40 Ay, dile que no espante los espejos de mirada niña.  
Había tres balcones sangrantes,  
había tres balcones como tres heridas incurables del muro,  
había tres balcones y siete temblorosos escabeles.  
Ay, dile que no asuste las palabras palomas,  
45 que no deje que vayan batiendo un aire usado con alas  
de cuchillo.  
Las palabras apátridas de mi tercer poema  
que no me muerdan las mejillas  
y las sonatas que yo no toqué nunca, que no cesen,  
ni el pequeño cuaderno de Ana Magdalena.  
50 Yo no dije: *¡silencio!*,  
por eso, que retornen las hojas y las jarras con líquido  
de luna,  
notas blancas sobre árboles  
o atriles.

---

1 En la versión que aparece de este poema en *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* figura “jardín feo”, pero, según su autora fue una errata, debería decir “jardín bello”, tal y como se publica ahora.

- 55 Yo no dije: *¡silencio!*,  
y ahora el réquiem se teje con seres y desastres  
consanguíneos.  
Dejadme las hortensias vestidas de pupilas, con traje  
de mirada,  
esa campana vegetal que ya no suena y llora un zumo  
epílogo,  
y las magnolias catalejos,  
y aquel sillar tan grande como el siglo más cíclope.
- 60 Yo no dije: *¡silencio!*,  
pero me fui bebiendo vino de exilio en la boca de piedra,  
bebiendo fermentado líquido migratorio,  
los ramos de las tórtolas de agosto y el eco de la casa  
que se cae.
- 65 Veo que no sobrevive el alma alta del muro,  
la espuma voladora borracha de gaviotas,  
el ángel que cuidaba la cucaracha de uva y la lombriz,  
ni ningún pájaro como lágrima póstuma y celeste,  
ni la resina tañendo su ámbar triste,  
ni tampoco las malvas, las violentas, las verdes partituras.
- 70 El cuarto es para mi amor.  
Amor mío, amor, amor, amor,  
sé bien que no te escupiré mi sueño y que tu cuello no  
será sajado  
por el filo último de mi sueño,  
que no te insultará el hiriente corazón de mi sueño,
- 75 porque si duermo ya no te querré.  
Sé bien que busco encima de mis heridas  
el escorpión de oro de tus heridas.  
Sé bien que encima de mis heridas sólo habita  
la imagen encalada de mi muerte.
- 80 Y por eso voy a asesinar  
con la virgen cuchilla barbitúrica  
la muchedumbre de heroicos locos que entonan para mí  
la pesadilla y el bostezo,  
amor mío, sin asomar por la ventana  
fuegos viejos, frescas cenizas,
- 85 familias errantes de soles.

Mi amor para la imagen encalada de mi muerte,  
para la cal que se come a los niños,  
para mi último caballo, oro, sobre asfalto celeste y el hule

- astral de abril.  
 Sé bien que galoparé en negro  
 90 porque negro es el color de los sueños,  
 negras las manos de la intimidad,  
 y sin espuelas, y sin bridas,  
 porque las espuelas son el poder, la aberración, estrellas  
 de tijera y abismo.
- 95 El quinto para mi caballo,  
 para cuando ya estemos sucediendo como dos estaciones  
     o dos días iguales,  
 como dos hirientes pupilas de muerto,  
 como calavera de caballo y esqueleto florido de caballo,  
 retablo de oro y hueso y olvidada hoz,  
 100 montado por calavera sin anémonas,  
 esqueleto de mi antigua paloma.

Blanca Andréu nace en La Coruña en 1959. Su infancia y adolescencia la pasa en Orihuela, Alicante y Murcia. Posteriormente se traslada a Madrid. Obtiene el Premio Adonais en 1980 con su libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Fue galardonada en 1981 con el Premio de Cuentos Gabriel Miró y, en 1982, con el Ícaro de Literatura; ese mismo año obtiene el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo con *Báculo de Babel*. En 1984 publica el *Libro de las bestias* (Madrid, El Crotalón). Contrae matrimonio con el novelista Juan Benet en 1985. Posteriormente publicó *Elphistone* (1988) y *El sueño oscuro* (1994). A raíz de la muerte de su esposo, ocurrida en 1993, se marcha a vivir a su ciudad natal. Hasta el año 2002 no publicará otro libro. *La tierra transparente* (2002) es galardonado con el premio Laureà Melà. Su obra ha despertado gran interés por parte de los críticos. Una selección de sus poemas se publicó en las antologías de Ramón Buenaventura (*Las diosas blancas*, 1985) y de Luz María Jiménez Faro (*Panorama antológico de poetisas españolas. Siglos XV al XX*, 1987). Sus poemas han sido comentados en libros especializados por José Luis García Martín (*La generación de los ochenta*, 1988), Sharon Keefe Ugalde (*Conversaciones y poemas*, 1991), Adelaida López de Martínez (*Discurso femenino actual*, 1995), John Wilcox (*Women Poets of Spain, 1860-1990*, 1997), Birutė Ciplijauskaitė (*Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, 1990), y otros. Se han publicado numerosos artículos críticos sobre su obra, entre los que cabe mencionar el de Juan Luis Arcas Pozo (en *Exemplaria* 4, 2000), Isabel Navas Ocaña (en *Zurgai*, junio 1993), Sharon Keefe Ugalde (*Ibídem*), Candelas Newton (en *Letras Peninsulares*, 1989), José María Parreño (en *Ínsula* 454, 1984), Pedro Provencio (en *Cuadernos Hispanoamericanos* 531, 1994) y Sylvia Sherno (en *Revista Hispánica Moderna* XLVII 2, 1994).

La obra de Blanca Andréu representa una de las tendencias más originales y significativas de la década de los 80. Junto al neosimbolismo de

Amparo Amorós y el neobarroco de Ana Rossetti, Blanca Andréu reclama un yo lírico que usa el surrealismo para defender su individualidad y sus preocupaciones lingüísticas y formales. La década de los ochenta es un período decisivo en la historia de la poesía femenina española. Durante estos años aumentó la publicación de libros de poesía escritos por mujeres, las poetisas recibieron notables premios y se fundaron editoriales y revistas dedicadas a dicha literatura. La nueva poesía se encuentra en un clima de liberación sociopolítica. Tras de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*<sup>2</sup> (1981) ha publicado otros poemarios que progresivamente se han ido alejando del surrealismo onírico, pero que mantienen un discurso verbal que genera un campo de referencias propio e inconfundible. En *Báculo de Babel* (1983)<sup>3</sup> Blanca Andréu ratifica su necesidad de encontrar su espacio, su voz dentro de la historia de la cultura, y encuentra una buena metáfora encarnada en *Elphistone* (1988)<sup>4</sup>, donde cuaja su leyenda personal en torno a un pálido fantasma que le ronda y le cuenta naufragios. En *El sueño oscuro* (1994)<sup>5</sup> reúne sus tres obras anteriores. Y por último, *La tierra transparente* (2002)<sup>6</sup> es un libro cuyo hilo conductor es el amor expresado en fragmentos de ausencia, erotismo y plenitud.

El texto que vamos a comentar “Cinco poemas para abdicar” pertenece a su primer libro, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, que alcanzó gran resonancia y supuso el bautismo de la poeta. Esta obra incluso se llegó a considerar como punto de arranque de una nueva generación poética llamada postnovísima. Al entroncar con el surrealismo, el libro parecía distanciarse considerablemente de la poesía precedente, sobre todo del segundo momento generacional de los novísimos, marcado por la tradición clásica y la poesía del silencio. Así se explica la expectación que concitó este libro a principios de la década de los ochenta.

---

2 Blanca Andréu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Hiperión, [1981] 1986.

3 Blanca Andréu, *Báculo de Babel*, Madrid, Hiperión, 1983.

4 Blanca Andréu, *Elphistone*, Madrid, Visor, 1988.

5 Blanca Andréu, *El sueño oscuro. (Poesía reunida: 1980-1989)*, Madrid, Hiperión, 1994.

6 Blanca Andréu, *La tierra transparente*, Madrid, SIAL, 2002.

Sabemos que el título del libro<sup>7</sup> se lo puso un amigo que presentó el manuscrito, sin el permiso de la autora, al premio Adonáis —que habría de ganar. El título puede que se lo pusiera un amigo, pero lo cierto es que ella asistió a la exposición que hubo en la Fundación Juan March sobre Chagall y que allí pudo ver cuadros como “L’oiseau bleu”, “Le verger”, “L’ange du jugement”, “Les amoureux devant l’arbre”. Incluso sabemos que compró una reproducción del pintor ruso titulada “Ramo de alhelíes”. Estos cuadros aclamaron la imaginación de la poeta y potenciaron su deseo de asimilación de la libertad *fauve* y las innovaciones surrealistas y órficas. Blanca Andréu se sintió reconocida en la pintura de Chagall. Ambos comparten un universo iconográfico común, poblado de dolor, amor y recuerdos de su infancia en provincias. El título nos adentra en una dualidad vital antagónica: la *niñez/madurez*, las *provincias/la ciudad*, *vivir/morir*, *pintura/poesía*. No hay diálogos entre esos límites, y por eso nos narra un espacio conflictivo, obsesivo, donde se crea arte a través de la desintegración irracional de los sentidos y del *fluir* psicológico y espiritual de la conciencia.

Evidentemente, como el título del libro indica, Chagall es un punto de llegada, un espacio estético en el que se vio reflejada. Lo que traía de provincias era un bagaje demasiado pesado, que había ido acumulando en la clandestinidad de un colegio de monjas y de una familia burguesa. No llegó a leer *La náusea* de Jean Paul Sartre porque no le dejaron las monjas, lo que sí leyó fue otra novela de Sartre titulada *Las palabras*. Este libro debió dejarle un poso de existencialismo, propio de las neurosis de la Europa de entre guerras. También siente curiosidad por la poesía de Baudelaire, porque le concita una emoción oscura, la misma que nos su-

---

7 Véase la entrevista a Blanca Andréu en Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 245-61. En una carta personal fechada el 31 de octubre de 2005 me confirma la autora lo siguiente: “Chagall: ví su exposición porque vivía en Diego de León y asistía a todas las de la Fundación March. Ni siquiera sé si se escribe Marc Chagall o Mark Chagall, la verdad. Compré el poster, junto con otros de la Fundación March, para atenuar la frialdad de mi apartamento de estudiante. De todos modos no me molesta verme asociada a él por el capricho de un título que no ideé yo. No me cae mal. Me parece un pintor gracioso, que me gustaba por lo sorprendente, pero mucho menos que mis verdaderos favoritos de entonces. Por ejemplo Matisse. Pero claro *De una niña etc. que se vino a vivir en un Matisse* habría dado mucho menos juego. Yo creo que la elección de ese pintor, por parte de la persona que lo tituló, fue puramente estética”.

giere a los lectores su poesía, quizá. Es palpable la influencia del escritor austriaco Rainer Maria Rilke. *Vergers, Los sonetos de Orfeo, El libro de locos y El libro de imágenes* le permitieron ahondar a Blanca Andréu en la problemática de los límites sensoriales de la existencia, de la melancolía que genera la inanidad y la búsqueda del fundamento del ser. Y por último, aunque no menos importante, Saint-John Perse, en su tradición simbolista y su descripción de la soledad del ser humano, que está presente en esa abundancia de tejido semántico que late viva en el entramado de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*.

Como hipótesis de trabajo para el análisis de estos “Cinco poemas para abdicar” nos gustaría comenzar buscando el concepto de *yo lírico* que subyace en el poema, dada su necesidad de crear arte en el presente y de reescribir la tradición, impregnada de un orden establecido. Estos cinco poemas serán, según dice la autora, “un destello terrestre en mi tránsito” (v. 2), “cinco frutos cifrados” (v. 15) “o cinco velas para la travesía” (v. 16). Desde el principio nos sitúa al yo lírico en una iconografía del tránsito que nos recuerda algunas imágenes visuales de la tradición que vienen acompañadas de luz y destello. Nos referimos, en primer lugar a Ofelia, la hija de Polonio en la obra de Shakespeare, *Hamlet*, que termina suicidándose, alejándose agua abajo con la luz de su sonrisa en los labios. Su luz murió o pasó, pero su estela queda. Shakespeare, al crear a esa criatura, presintió que ponía en ella todo el dolor de quien sufre la ausencia y deja un destello tras de sí después de su propia destrucción. Y esa es la concepción de la poesía que tiene Blanca Andréu: el arte no demuestra, el arte siente ausencia, destrucción y deja su estela. Tras la locura y la muerte, Ofelia, o lo que es lo mismo, la poesía, es restituida por su entidad artística, y entonces, Ofelia es más auténtica que antes porque, cual ave fénix, renace de sus cenizas. El yo lírico, desde el principio de este poema, se ha encarnado en esa Ofelia de la tradición literaria, al citar en sus versos el “destello terrestre en mi tránsito” (v. 2), “el vaivén de mi cuerpo” (v. 3) o el “aire lacustre” (v. 5).

Todos tenemos en mente el cuadro de John Everett Millais titulado “Ophelia” (1851). Al contrario de lo que ocurre en este cuadro, donde la muerte de la muchacha está rodeada de belleza, la Ophelia de Blanca Andréu es consciente de su desastre, y, antes de tirarse al agua, quiere escribir cinco poemas que serán un “destello terrestre” (v. 2), una luz en el camino. Esta Ofelia se lanza al río de la muerte, de la destrucción del arte

por mero amor al arte, por amor a un hombre que representa el saber y la pura inteligencia. Esa es la vía que el yo lírico selecciona para no sucumbir en las aguas del olvido. El agua sobre el que el cuerpo late no es símbolo de la purificación, es un sueño en el que flota la tradición de la irracionalidad poética, engendrada ahora, cual Orlando, en una voz femenina.

Nos debemos preguntar por qué ha elegido la autora el número cinco y no otro. Cinco son los sentidos: tacto, oído, gusto, olfato y vista. Desde el comienzo del poema, encontramos referencias a ellos: “mi cuerpo” (v. 3), “mis manos” (v. 7), “mi oído” (v. 8), “mis ojos” (v. 4). El gusto y el olfato, los menos poéticos de los sentidos, quedan supeditados a los otros. Lo que intenta el yo lírico es hacer abdicar a los sentidos, sajar el ojo, como lo hace Buñuel en *Un chien andalou*, para asistir a una transformación artística en la es el lector quien co-protagoniza la creación literaria, evocando imágenes que brotan en su subconsciente conforme va leyendo el poema. El regusto en imágenes oníricas nos hacen unir el cuadro de Joachim Patinir “El paso de la laguna Estigia” —“viejo sueño”, (v. 3) “aire lacustre” (v. 5)— con otro como “Las tentaciones de San Antonio” de El Bosco: “lágrima / cóncava en donde beben grullas / y otras aves zancudas con pie de bailarina” (vv. 5-7), “súcubo murciélago” (v. 8). El yo lírico está pintando un “paisaje” (v. 11) en su “sábana de hilo” (v. 11), está tejiendo un tapiz donde se reflejan todas esas imágenes del pasado, engarzadas en un ámbito de inspiración surrealista, para poder descifrar esos “frutos cifrados” (v. 15), esos cinco poemas. Ninguno de ellos está dedicado exclusivamente a un sentido, como hubieran hecho los clásicos, sino que son los sentidos al completo y sin excepción los que juegan, en la composición de cada uno de esos cinco tapices que perfilan su nueva identidad poética.

El poema está estructurado en cinco partes desiguales y dedicadas a distintos asuntos que es necesario desentrañar:

1. Primer poema, dedicado a Virginia (vv. 17-18). ¿Quién es esa Virginia? Se trata de Virginia Woolf, quien dice “amó a las mujeres”. Se alude también a la novelista británica por algo que no se dice, pero que está ahí inconscientemente: porque también Virginia Woolf se suicidó tirándose al agua. Ya tenemos un triángulo perfecto: Ofelia (teatro), Virginia (novela) y Blanca Andréu (poesía). Sus identidades literarias encuentran en la muerte la mejor aliada para la perpetuación de la vida en el arte, en la

fama. No es extraño que escritoras como Virginia Woolf, firmes defensoras de los derechos de la mujer, abrigasen una profunda admiración hacia la identidad y la inteligencia femeninas. El yo lírico de este poema siente admiración por ese mito literario, por su inteligencia y por ser defensora de la *habitación propia*, del pensamiento propio, para la mujer contemporánea.

2. Segundo poema, dedicado a “mi amor” (vv. 19-29). Se lo dedica al amor que comparte su misma herida, es decir la herida de la creación. El yo lírico está enamorado del creador, del que sabe sacar de su herida los sentimientos que fecundan la poesía. Busca en el amor la “alondra” (v. 20), la “cigüeña” (v. 21), la superación de un *estado nervioso* que le aleje de su sufrimiento, su soledad, su herida y le permite dormir, tener un sueño conciliador en el que dar rienda suelta a su libertad creadora. Las alusiones metafóricas a la alondra –pájaro de la mañana, de la esperanza– y a la cigüeña –benefactor de la fecundidad familiar– ayudan a reclamar y configurar ese espacio de libertad que desea y admira el espíritu creativo.

3. Tercer poema, dedicado a los nefastos recuerdos de su niñez, “para la casa que cae” (vv. 30-69). Gracias a una carta que me dirigió la autora cuando supo que se iba a publicar este poema, hoy sabemos algo más sobre los recuerdos que motivaron estos versos. Transcribo aquí los párrafos más significativos:

La *casa* que aparece en el poema está inspirada en la casa donde nació. El poema lo escribí cuando la derribaron. Pertenecía a mi abuela y era un lugar maravilloso, como ella misma. Era enorme, vivía y trabajaba mucha gente allí y siempre estaba sonando algún piano. [...] En ella nos alojábamos cuando íbamos a verla en verano. Era un cambio impresionante. Primero íbamos al pazo de Souto, que era un mundo más impresionante aún. Llegábamos como la familia Ulises en un seiscientos lleno de niños y maletas desde las Orihuelas, es decir, desde el piso compartido con la consulta de mi padre o la minúscula casita de la playa, hasta Begonte, en Lugo, en un viaje que duraba mil kilómetros. [...] El *pazo* es una edificación de finales del siglo XIII o principios del XIV que pertenece a mi familia desde entonces, como así consta en los sucesivos testamentos del archivo familiar. Nacida con intención defensiva, con una *torre* donde se abren troneras para disparar, y evolucionada a través del tiempo hasta convertirse en residencia, posee un *jardín con palomar* desde el que se ve el campanario de la capilla, construida en el XVIII porque una dama señora se quedó paralítica. [...] Era emocionante vivir allí, donde la autoridad se relajaba hasta el límite. [...] Era exquisito verlos hacer la rueda entre las *hortensias* azules. [...] Nos íbamos de Souto a La Coruña justo al comienzo del Concurso Hípico, que mi padre no se quería perder. La

abuela se adelantaba con Mercedes, que era el ama de llaves y a la vez la doncella que la acompañaba en los viajes. Después desembarcábamos nosotros. Le llamábamos ‘La casa de Príncipe’, que es el nombre de la calle. Era enorme. Había sido un *colegio*. Mi abuela me contó que cuando era niña pasaba por delante de aquel colegio y decía: ‘En esta casa viviré yo’. Decía que le encantaba no sólo el edificio sino escuchar a los niños que jugaban en el *jardín*. [...] El *jardín* estaba perfumado por daturas casi arborescentes. Había magnolios, ficus y grandes coníferas. Al fondo, en la muralla que daba a la calle, es donde estaban las *hortensias*. La otra muralla daba al jardín de Capitanía. Uno de los bancos del jardín era un sarcófago. También había un gato. *A los dos años de morir mi abuela tiraron la casa y yo escribí el poema. Era agosto [...]*.<sup>8</sup>

Evidentemente los datos que nos da en la carta podrían servir para hacer un estudio sobre la influencia del recuerdo en la poesía. Hay similitud de ambientación, la casa, las habitaciones, las personas, el jardín, el olor y color de las plantas, las palabras..., que Blanca Andréu trasciende a categoría poética. La “institutriz” (v. 37) mala con “gafas” (v. 39) que busca “la mirada niña” (v. 40) en los “salones” (v. 38) y los recuerdos de su colegio de infancia fecundan en el yo lírico un miedo primitivo que aflora nuevamente en forma de creación poética —le motiva para buscar “palabras apátridas” (v. 46). Mientras que la institución impone el silencio, el yo lírico se subleva en su creación con “hojas” (v. 51), “notas blancas” (v. 52), “exilio” (v. 61). A través de sus palabras se escapa, se libera, emigra en verano, quiere huir del límite, del muro, de las imposiciones. El escritor siempre suele acudir, durante la composición de su primer libro, a sus recuerdos de infancia y Blanca Andréu tiene una infancia lo suficientemente plena de experiencias como para crear una amalgama de recuerdos, ciertos o míticos, que fecunden su imaginación.

4. Cuarto poema, dedicado también al amor (vv. 70-94). Este cuarto poema es un *aggiornamento in crescendo* del segundo. El amor, la entrega como acto creativo, es la trama en la que se asienta este nuevo tapiz. El amor se vuelve a identificar con la herida: “Sé bien que busco encima de mis heridas / el escorpión de oro de tus heridas” (vv. 76-77), “Y por eso voy a asesinar / con la virgen cuchilla barbitúrica” (vv. 80-81). El deseo del yo lírico de enfrentarse a ese amor hace que las alusiones a la identidad femenina se hagan desde la libertad sexual. La autoridad patriarcal, combinada con una sutil fuerza de persuasión, continúa expresando la

---

8 La cursiva es mía.

forma ideológica del poder mediante la relación entre los sexos, adulando a la mujer y convirtiéndola en una diosa. Al borrar su sexualidad cara al mundo, la mujer virgen-diosa-madre comenzó a poder participar en la creación de la identidad nacional desde un escenario privilegiado, desligada de lo contingente, sublimada por la concepción del *eterno femenino* mítico. En el otro extremo quedaban todas aquellas mujeres que no se ajustaban al símbolo: brujas, prostitutas, locas, solteronas. Con su inclusión del plano *semiótico* en la disposición del lenguaje para el juego y lo diverso, Kristeva inscribe a la mujer en una nueva lectura de la historia<sup>9</sup>. En “Women’s Time”, Kristeva ha señalado que en la perspectiva simbólica occidental, marcada por el dominio del padre y de lo masculino, la mujer ha sido siempre considerada como lugar o espacio generativo. El lenguaje semiótico ofrecería, no un lenguaje de la producción, sino un lenguaje del proceso y, así podríamos interpretar esa necesidad de lenguaje contestatario y oblicuo que genera la poesía de Blanca Andréu, cuyos sueños están impregnados de todo tipo de animales (aéreos, acuáticos, de tierra, prehistóricos), árboles, especias, hierbas, semillas, flores que componen una parafernalia verbal a veces excesiva, pero creativa y creadora de su identidad. El uso del negro, de la muerte para decorar su amor refleja su deseo de buscar lo creativo, lo que genera poesía, en lo oculto, en lo funesto, en lo prohibido.

5. Quinto poema, dedicado a su caballo (vv. 95-101). Podemos partir nuevamente de sus recuerdos de niñez cuando en dicha carta afirma:

Allí, en Begonte, dejábamos el seiscientos en un garaje ya que venían a recoger-nos desde el pazo un par de criados con caballos. También venía Herminia, la muchacha de mi tía Blanca. Atábamos las maletas a los lomos de los *caballos* y recorriamos ansiosos por llegar los últimos tres kilómetros. Volábamos por corredoiras y por atajos que incluían saltar alguna valla a través de bosques y de la fraga hasta que llegábamos a aquel mundo autosuficiente, anclado en otra edad. *Mi amor por los caballos* procede en gran parte de mis estancias allí.<sup>10</sup>

Ese recuerdo real, en la poesía aparece transido de connotaciones literarias, vinculadas a la muerte: “como calavera de caballo y esqueleto

9 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia UP, 1984 y *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon Roudiez (ed.), New York, Columbia UP, 1980. Véase también “Women’s Time”, *Signs* 7, 1 (1981), pp. 5-35.

10 La cursiva es mía.

florido de caballo” (v. 98). El caballo y la destrucción que late detrás nos evoca ese burro putrefacto que muestra Luis Buñuel en *Un chien andalou*, pero también los caballos flotantes de las pinturas de Chagall y el poema “Caballo de los sueños” de Pablo Neruda<sup>11</sup> (“[...] He oído relinchar su rojo caballo / desnudo, sin herraduras y radiante. / Atravieso con él sobre las iglesias, / galopo los cuarteles desiertos de soldados / y un ejército impuro me persigue. / Sus ojos de eucaliptos roban sombra, / su cuerpo de campana galopa y golpea [...]”). Son esos caballos del inconsciente, son los instintos que afloran al mirar la pupila del animal (“dos hirientes pupilas de muerto”, v. 97), en el proceso de la creación poética y que el yo lírico no quiere controlar, quiere que recorran su imaginación y su sensibilidad creadora de principio a fin.

La muerte, el amor, los miedos infantiles, los deseos, las fuerzas instintivas son expresados a través de la deconstrucción sintáctica y semántica para incidir en lo onírico y lo irracional de la creación poética. Kristeva propone que las mujeres están vistas como el límite entre el orden semiótico y el orden simbólico. Esta posición límite de la mujer, cuya voz junto con la de otros marginados, goza de nueva fuerza, contribuye significativamente a la aceleración en la época postmoderna de una escritura superadora de los roles consagrados. Para salir de su dilema expresivo, el yo lírico recurre principalmente a dos estrategias fundamentales: la subversión sintáctica y la revisión estética. La subversión es una táctica destructora que insiste en desarmar la simbolización verbal existente, que históricamente ha subyugado a la mujer, mientras que la revisión permite al yo lírico femenino construir con precisión y textura su propia identidad, transformando y haciendo suya la riqueza acumulativa del lenguaje literario. La poeta subvierte la racionalidad a través de la sintaxis y la semántica y propone una revisión de la estética postmoderna entroncando su creatividad de mujer de finales del siglo XX, con aquella de los surrealistas de los años veinte. Rompe, de este modo, con la moral impuesta por la ideología dominante y abre nuevos cauces de expresión propios de la libertad democrática que estaba viviendo España en los años ochenta. De ahí el éxito de este libro tras su publicación.

El erotismo desgajado es parte de ese proceso creativo de búsqueda de la identidad femenina moderna ya que supone autodescubrimiento del

---

11 Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Madrid, Turner, 2004, p. 69.

yo histórico. La transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituye un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina. Además en la poesía amorosa existe un rechazo de la relación jerárquica entre el amante y la amante; por ello se proponen en este poema relaciones parietarias. La presencia de un yo lábil cuya identidad no depende de un ego independiente y autónomo del tipo masculino, sino que se realiza a través de formar uniones y fundirse mutuamente con el otro, es un aspecto más de su poesía. Por eso su dicción es fluida, enlaza realidades diversas, deja volar a las palabras. La compenetración erótico-amorosa con el mundo refleja el conocimiento y el triunfo de la fluidez del yo femenino que no protege sus límites. En algunos textos esta compenetración lleva a la trascendencia mística. El misticismo constituye el único espacio de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública como se demuestra en su libro *Báculo de Babel*.

En conclusión, podemos decir que este poema está compuesto, como hemos señalado, por la ruptura de límites, por la angustia del ser dividido, por el descubrimiento de un yo sujeto erótico femenino, de una sensualidad fluida, por la búsqueda del amor –creador– sin subordinación y por el deseo de dar continuidad poética al surrealismo, a lo largo de la historia del siglo XX, esta vez reescrito por una mujer con *habitación* propia.

Dolores Romero López  
Universidad Complutense de Madrid

