

INTRODUCCIÓN

Esther Sánchez-Pardo

1. El Ámbito de las Poéticas Comparadas

En este volumen, proponemos y abogamos activamente por el estudio de la poesía comparada y de las poéticas comparadas escritas por mujeres. Nuestro objetivo consiste en dar carta de naturaleza a una parcela de la literatura comparada que, aunque en la práctica ha dado muestras de su importancia en el trabajo de las propias poetisas y en la crítica de poesía, ha permanecido sin nombre e invisibilizada en la evolución y profesionalización de los Estudios Literarios hasta la actualidad. Con este volumen pretendemos corregir el curso sesgado que aqueja a la Historia y la Crítica Literaria, aún después de la gran expansión que la teoría y crítica feminista ha conocido desde los años 60 a nuestros días. El ámbito de las poéticas comparadas comprende, pues, el dominio disciplinar del género poético, así como la trascendencia indiscutible de la práctica de la escritura de poesía, pensamiento y ensayo sobre poesía que las poetisas y estudiosas han practicado durante más de dos siglos. En la segunda década del siglo XXI nos encontramos en un momento de auténtica eclosión de la poesía escrita por mujeres a escala global. Por ello, y dada la importancia de reconocer, refrendar y celebrar la existencia de un canon poético femenino decididamente transnacional, así como de un corpus heurístico en construcción con metodologías, herramientas de análisis, propuestas de renovación, así como de relectura y revisión de lo heredado, que nos invita a reflexionar, nos sumamos al esfuerzo por contribuir a este proyecto tan necesario como urgente. Se trata de un proyecto de investigación propiamente que confronta las posibilidades, agotadas en muchos sentidos, que pretenden dar cuenta de la poesía escrita por mujeres en la contemporaneidad tardía y el momento presente. El nuestro es un proyecto de identificación, expansión e inclusión de voces de poetisas, textos poéticos, crítica de poesía, y llamamiento a las lectoras y lectores de poesía allende las fronteras. Sin el público lector, sería impensable poder siquiera hablar de la revolución del lenguaje y de las formas

poéticas que ha supuesto el quehacer de las poetas en los últimos dos siglos. Afortunadamente, hay signos evidentes de que la poesía y el pensamiento poético que desarrollan las autoras goza de muy buena salud, y que no solo el número de lectoras y lectores aumenta, sino que la apuesta decidida de muchas editoriales y formas novedosas de editar su poesía en la red, convierten a la poesía de mujeres en un valioso ámbito propio disciplinar en el seno de los Estudios Literarios y la crítica de la cultura.

2. ¿Qué es la poesía comparada? ¿Qué son las poéticas comparadas escritas por mujeres?

Hasta la fecha podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la poesía y las poéticas comparadas escritas por mujeres no existen ni siquiera como subdivisiones dentro del trabajo de la literatura comparada. Esto no quiere decir que la crítica y que las propias poetas no hayan practicado con frecuencia la comparación para situarse, en función de afinidades literarias, y de toda índole –nacionales, lingüísticas, de lecturas compartidas, de estilo, cronológicas y hasta ideológicas– en el panorama global de la poesía escrita por mujeres. Las poetas son quienes realmente mejor han encauzado el ejercicio de la comparación, han encontrado antecesoras cuya obra les ha servido de inspiración, cuyos logros han sido valorados, y celebrados, cuya trayectoria han querido continuar, lejos del conocido paradigma de la “angustia de la influencia” de Harold Bloom¹. Contrariamente a la presión asfixiante que el padre o antecesor poético genera en su seguidor, y que lleva al poeta novel a desear su caída en desgracia o su muerte, las poetas, alejadas de la violencia simbólica que conlleva la representación patriarcal, exploran y tejen sus afinidades de sensibilidad, expresivas, cognitivas y culturales, en un continuum que exhibe la riqueza de planteamientos y formas de entender la comunicación poética procedentes de la palabra de otras autoras en multitud de lugares y geografías. Estas redes de relación poética, así podíamos llamar al tejido de relaciones que se establece por afinidad sincrónica y diacrónicamente entre poetas, nos han sorprendido con hallazgos formales y expresivos inesperados y por ende, enormemente valiosos. Así, leer a Safo, Louise Labé y Renée Vivien, a Emily Dickinson, Olga Orozco y Marosa di Giorgio, a

¹ Como es de sobra conocido, en *The Anxiety of Influence* (1973) y *A Map of Misreading* (1975) Bloom describe ampliamente cómo los poetas que suceden a otros poetas reconocidos y prestigiosos, reniegan de cualquier lectura e interpretación de su obra como un proceso derivativo que tiene su origen en la obra de sus predecesores. Bloom habla de un proceso revisionista que comprende diferentes estrategias expresivas y retóricas y que se materializa en el trabajo de poetas masculinos canónicos como Milton, Spenser o Whitman.

Gertrude Stein, Inger Christensen y Lyn Hejinian, o a Marina Tsvetaeva y Alejandra Pizarnik, hasta llegar a Audre Lorde, Dionne Brand y Mayra Santos-Febres, implica un enriquecedor ejercicio de apreciación y comparación.

Desde finales de los años 60, se produce la eclosión de los *Women's Studies* en lugares como Australia y los EEUU. El "género"² se entiende como una categoría fundamental en la organización de la experiencia y en buena medida, es desde la sociología, la historia y la crítica literaria como se difunde a otros ámbitos la idea feminista que pone de relieve que las instituciones y las estructuras nunca son neutras. Los años setenta y ochenta son la época de oro de los *Women's studies* y después de una etapa esencialmente de militancia, las críticas a la cuestión de la identidad –que abarca categorías que van más allá de cualquier análisis deconstruccionista del binarismo masculino/femenino– y al esencialismo –la mujer posee una esencia femenina inalterable– renuevan el proyecto feminista con disciplinas como los estudios postcoloniales (Spivak, Mohanty, Minh-ha) y con tendencias subsiguientes como el análisis interseccional, queer, cyber-feminismo, teorías del afecto, de-colonialidad, neomaterialismo, y movimientos globales en favor de la justicia social. Los *Women's Studies*, cuya traslación a los Estudios de Género apuntan a la liberación de las mujeres de la trama cultural ligada a la identidad sexual cuestionan todo el andamiaje de pensamiento que divide socialmente los roles y llega hasta la subversión de la oposición binaria entre mujeres y hombres.

En este volumen nos interesa especialmente estudiar cómo las escritoras leen a sus antecesoras y sus coetáneas, como las poetisas leen a otras poetisas y se inspiran en su quehacer. Así se establecen auténticas genealogías, líneas por las que transitan estilos, temas, ideologías e influencias. ¿Cómo se genera una tradición literaria de mujeres que si bien no es una "provincia" aparte, sí tiene una entidad y especificidad como para construir su propia historia e inscribirse en la Historia Literaria? Apoyándose, además, en la crítica y la teoría feminista, puede bien definirse, manifestar su idiosincrasia, sus rasgos distintivos, y en definitiva, de no ser ampliamente aceptada y situarse en su justa medida

² Puede consultarse la importante discusión en torno al género que ofrece Judith Butler (1992) desde su "instauración" en el sujeto a partir del lugar que le otorga el sistema del parentesco y partiendo del "sistema sexo/género" de la antropóloga Gayle Rubin (1974).

(con la opinión de lectoras, lectores y críticos), plantear una alternativa al canon patriarcal tradicional.

Por otro lado es evidente que hoy vivimos en un mundo globalizado –donde hablamos de Literatura Global (Casanova, 1999; Damrosch, 2003; D’Haen, 2011) y de modelos y patrones de comparación culturales– en el que, no obstante, existen fronteras, líneas demarcatorias, límites que separan unas poblaciones de otras, incluso diríamos que vivimos en esta temporalidad fragmentaria y asincrónica de la “aldea global”³ y eso se traduce por un lado en homogeneización y uniformidad, y por otro en desigualdad y explotación. El plural de nuestro título parece evidente y asumido por, al menos, un par de generaciones de mujeres que vivieron la herencia de los debates en el seno del feminismo blanco en occidente y de los feminismos de los países en desarrollo y del tercer mundo en los años 80. Hemos recibido la lección de que no se puede hablar de mujeres simplemente en abstracto, o que al menos, debemos conocer e historizar la circunstancia de comunidades de mujeres, y hasta de mujeres individuales en otras zonas del mundo. La diversidad⁴ es enriquecedora y está presente en la evolución humana: hablamos de biodiversidad como un auténtico tesoro del planeta que hay que proteger. Sin embargo, a la hora de contemplar la diversidad humana, por infinidad de motivos raciales, étnicos, religiosos, e histórico-culturales, sentimos la diversidad como una amenaza que podría desestabilizar nuestra propia identidad.

Una de las maneras de aproximarse al problema de la tradición, o mejor dicho de las tradiciones, es confrontarlas como un dilema personal por el que han de pasar todas las autoras. El énfasis en la lucha personal de la poeta está presente en el ensayo de Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-vision,” donde escribe lo siguiente acerca de la joven poeta:

³ El teórico de la comunicación canadiense Marshall McLuhan, acuñó y describió la “aldea global”, “la nueva interdependencia electrónica recrea la imagen de una aldea global” [“the new electronic interdependence recreates image of a global village”] (1962, 31).

⁴ La poeta afroamericana Audre Lorde (1934-1992) en su importante ensayo “Poetry is not a Luxury” (1977) señala que la poesía es una necesidad vital de la existencia que parte de una “síntesis de la experiencia” y “[la poesía] es la manera en la que intentamos dar nombre a aquello que no lo tiene para que pueda ser pensado” (1984, 37). Lorde acuñó la idea de “the house of difference” en su libro autobiográfico *Zami. A new Spelling of my Name* (1982) para hablar de la pluralidad de las identidades y el rechazo de la falsa igualdad como mecanismo de la cultura dominante para controlar a las personas. En sus propias palabras, “la poeta nos susurra en sueños: siento, luego puedo ser libre. La poesía fragua el lenguaje para expresar y trazar esta demanda revolucionaria, la puesta en práctica de esa libertad” (1984, 38)

La chica o la mujer . . . intenta escribir porque es especialmente susceptible al lenguaje. Va a la poesía o la ficción en busca de *su* modo de ser en el mundo, puesto que ella ha puesto también palabras e imágenes juntas; ella busca ávidamente guías, mapas, posibilidades; y una y otra vez en la ‘fuerza persuasiva de la palabra masculina’ en la literatura, se enfrenta a algo que niega todo lo que ella significa: cumple la imagen de la Mujer en los textos escritos por hombres. Encuentra un terror y un sueño, una bella cara pálida, encuentra La Belle Dame Sans Merci, encuentra a Juliet, Tess o Salomé, pero precisamente aquello que no encuentra es esa criatura absorta, atrapada, sorprendida y a veces inspirada, ella misma, que se sienta frente a una mesa para intentar escribir.⁵ (1972, 21).

La imagen de la mujer que tienen los poetas masculinos niega todo aquello que significa la mujer escritora, fundamentalmente a causa de sus frecuentes connotaciones de pasividad en cuanto a la creación. Adrienne Rich, en su dilatada carrera literaria, ha elaborado una demoledora crítica frente al patriarcado, al tiempo que se ha propuesto articular un lenguaje que sea capaz de transmitir las experiencias individuales y singulares de las mujeres. Rich señala que la poesía es un medio potencialmente revolucionario para las mujeres a causa de su intensidad lingüística y su relación privilegiada con la conciencia. El lenguaje poético, el poder y la conciencia se encuentran en estrecha relación. Así, escribe, “La poesía es sobre todo una concentración del *poder* del lenguaje, que es el poder de nuestra íntima relación con todo en el universo . . . Piensa en la privación de las mujeres que vivieron durante siglos sin una poesía que les hablara de mujeres que se relacionan, de mujeres solas, de mujeres entendidas como las fantasías de los hombres” ([1977] 1979, 248).

En su ensayo de 1981 “Toward a more Feminist Criticism,” Rich distingue entre el feminismo institucionalizado de los “Women’s Studies” y el que surge de la comunidad, diversa y plural de la calle con diferencias marcadas que también se expresan en lengua, tono y estilo. Rich reflexiona sobre un “acto políticamente motivado que mira a la literatura” ([1981] 1986, 86) y que puede ser compartido por todas y todos en ese espacio

⁵ En esta introducción, todas las traducciones son de la autora, a menos que se indique lo contrario.

de “política sexual” que Kate Millett ya definió en 1970, “He seguido la premisa de que cabe una crítica que tome en consideración el contexto cultural más amplio en el que la literatura se concibe y se produce” (cit. en Rich [1981] 1986, 87) Se trata de un tipo de crítica que es consciente de la necesidad de la emancipación femenina. Pues bien, en este contexto de la efervescencia de los años 80 en los que la raza, clase, orientación sexual y apertura hacia lo social que constituían los verdaderos pilares de la nueva epistemología, y de la lucha por la presencia de las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad, Rich subraya la necesidad de comunicación transversal para la supervivencia del movimiento de mujeres, así como de “compartir el poder del trabajo de cada una de nosotras” ([1981] 1986, 99). Ese nosotras es tan amplio como deseemos, Rich se refiere en concreto a “escritoras, reseñadoras, editoras, investigadoras, organizadoras de eventos, libreras, impresoras, estudiantes y profesoras” ([1981] 1986, 99). Esta idea de comunicación transversal y global es la que sustenta ya, abiertamente, el despegue definitivo del trabajo comparado.

En resumen, a pesar del trabajo realizado por poetas, críticas y lectoras, la poesía y poéticas de mujeres comparadas no han llegado a ser nombradas, a tener un objeto de estudio ni a constituir un corpus sustancial de trabajo crítico valioso, y en definitiva, no han llegado a existir en la Historia Literaria. En este volumen, nombramos, pues, esta área de estudio y su objeto, a saber, la poesía y poéticas escritas por mujeres en la Historia, estudiadas sincrónica y diacrónicamente –desde Safo⁶ a Louise Labé o Carol Ann Duffy, desde Dickinson a Sylvia Plath y Liliane Giraudon, o entre las Language Poets de los EEUU como Leslie Scalapino, Lyn Hejinian, Harryette Mullen y poetas como la británica Denise Riley o la franco-canadiense Nicole Brossard– y desde una perspectiva comparada, contextual y culturalmente rica. Lejos de perspectivas etno-culturalistas, de tradiciones nacionales y lingüísticas cerradas, y basada en los principios de la educación y la ciudadanía global democrática, así como en los ideales de libertad, igualdad y justicia social, la poesía y poéticas de mujeres comparadas emergen de la invisibilidad con vigor, y con un corpus literario y crítico en proceso que muy pronto acabará consolidándose. El momento cronológico de la eclosión y desarrollo de nuestra disciplina corre parejo a los

⁶ Como es ampliamente conocido, Platón llamó admirativamente a Safo, “la décima Musa”. Si tomamos la ruta de las Poéticas de mujeres comparadas, podemos estudiar la obra de Safo sincrónicamente en sus relaciones con autoras que practicaron el epigrama en Grecia en el periodo helenístico como Moero, Erinna, Anyte y Nossis (Bowman 2019). Si, por el contrario, optamos por el estudio diacrónico, podríamos trazar la influencia estilística, retórica, tropológica y temática de Safo en autoras posteriores como las mencionadas más arriba, así como la presencia de Safo en Renée Vivien, Alfonsina Storni o Clara Janés.

orígenes y afianzamiento de los Estudios de la Mujer y la teoría y crítica feminista. En la sección 5 se elabora y describe una metodología útil que muestra cómo se puede proceder en este tipo de estudios.

3. Poesía y Poética: un acercamiento desde el pensamiento de filósofas del siglo XX

La crisis de las historias literarias de carácter nacional, y la superación de las mismas llevada a cabo por modelos de carácter formalista no hizo sino abundar en la necesidad de crear materiales, cursos, programas, y hasta modificar las áreas disciplinarias. Se incorporaron en los estudios literarios, perspectivas transculturales e interculturales que conectan autoras individuales, grupos, tendencias, e incluso momentos históricos con otros que exhiben circunstancias equiparables en los cuales se hallan elementos que enriquezcan la lectura y el análisis literario.

Necesitamos unas premisas teóricas, metodológicas y una práctica que podamos identificar como propia de este nuevo terreno de estudio. Plantearemos, en primer lugar, el pensamiento que filósofas muy destacadas del siglo XX le han dedicado al trabajo poético.

Desafortunadamente, y como es de sobra conocido, no han sido las mujeres las que han contribuido a levantar el edificio literario desde sus cimientos como creadoras. En estas páginas, y para aproximarnos al fenómeno poético, situaremos a las autoras, teóricas, críticas, filósofas y estudiosas de la poesía como fuentes principales de autoridad. Por ello, parece del todo pertinente, en un estudio abarcador de los siglos XX y XXI, comenzar con las ideas sobre la "Poiesis" y lo poético, en el seno de la amplia consideración sobre el símbolo en arte y literatura que se halla en las teorías de la filósofa Susanne Langer (1895-1985), autora de *Philosophy in a new Key* ([1942] 1953). En esta obra distingue entre dos grandes tipos de símbolos, discursivos (presentes en la ciencia y la lógica) y expresivos o presentativos (en las artes, la literatura, el mito y la imagen arquetípica). Para Langer, cada pieza de arte, está pues, compuesta de "símbolos expresivos". La poesía nos acerca a estos símbolos mediante la palabra. Toda poeta debe alcanzar una forma simbólica que capture la esencia o la forma del sentimiento humano, no la percepción diaria y cotidiana per se, ya que su labor no es periodística, sino poética. Para Langer, lo "actual/cotidiano"

es antitético a la imaginación y sólo nos acerca al mundo de los hechos, al mundo que llamamos real.

En la idea de Langer, lo que la poeta pretende decir, y “cómo lo dice” (208) plantea de entrada el carácter enigmático de por qué se expresa como leemos en la página y no nos hace llegar su mensaje con claridad desde un principio. ¿Acaso es la poeta incapaz de “gobernar” sus propias palabras? Lo cierto es que “Somos nosotros los que no estamos familiarizados con su lenguaje, así pues, no nos cabe determinar qué es lo que intenta decir, sino lo que efectivamente dice; y en relación a cómo lo dice, no nos cabe juzgarlo, pues somos principiantes” (209)⁷.

Aún los iniciados en el arte de la poesía tienen problemas de comprensión de los poemas y casi la única alternativa que les queda es un cierto “Placer (en la apreciación sensorial) de las palabras” (209). La captación del mensaje poético es un “ejercicio mental y neurológico enormemente refinado” (209). A juicio de Langer, “el poema es esencialmente algo que existe para ser percibido” (211) y “existe objetivamente” siempre que se le presenta a la lectora, es decir, no aparece de súbito en el momento en que la lectora “responde al poema con una lectura integradora” (211). La poesía nos brinda la captación de la experiencia de manera más intensa y unificada. Esta idea de lo puramente experiencial parece que se sitúa más allá de lo actual propiamente. En buena medida, la piedra angular de la poética de Langer es que el arte es pura ilusión o semblanza. La poeta crea una “apariencia de experiencias, semblanza de acontecimientos vividos y sentidos” y esa “ilusión de vida es la ilusión prioritaria de todo arte poético” (212-13). Además, la poeta debe desplazar la atención del interés por lo común y lo conversacional al terreno de lo literario.

Luce Irigaray (1930-) es quizá la filósofa feminista que ha prestado mayor atención a la poesía, al trabajo de las poetas, y a lo que ha llamado “pensamiento poético.” Para Irigaray el pensamiento poético es otra de las vías de acceso a la pregunta clave por la diferencia sexual⁸. La poesía en Irigaray debe entenderse, al menos, de manera doble: como un modo de pensamiento que abre camino en la filosofía y como una práctica del lenguaje propiamente. Irigaray inició su reflexión sobre el alcance del pensamiento poético a partir

⁷ “If it is we who are unfamiliar with his language, then we have not to determine what he is trying to say, but what he does say; and how well he says it is no tours to judge, since we are tyros” (209).

⁸ Irigaray comenzó a plantear la pregunta por la diferencia sexual desde la ontología a partir de su libro *Éthique de la différence sexuelle* ([1984] 1993).

de su diálogo con Heidegger, en especial con la reflexión que el filósofo alemán hace sobre poetas de la tradición en lengua alemana (Heidegger 1971), centrando sus ensayos en Hölderlin, Rilke, Celan, George y Trakl.

A juicio de Irigaray, necesitamos otros modos de pensar la diferencia sexual. Para ello, el pensamiento poético sirve como modo alternativo fuera del camino marcado por la tradición filosófica, sociológica, antropológica, psicoanalítica y política. A partir de *Passions élémentaires* (1982), Irigaray se propone practicar un pensamiento no descriptivo ni explicativo sobre cómo lo humano –femenino y masculino– y lo natural acontecen en el mundo, sino que piensa componer una meditación sobre su discurrir en la que el lenguaje y la escritura performativa inauguran otro modo de estar en el mundo y de pensar que, para nuestra autora, lleva en sí la “delicia del aire” respirable (2004, 138). La poesía recupera siempre los elementos del entorno natural, dice Irigaray, mientras que “Nuestras llamadas ciencias humanas y nuestro discurso cotidiano se mantienen alejados de los elementos, avanzando, y con un lenguaje que olvida el asunto que nombra y por medio del cual habla” ([1987] 1993, 58). Para Irigaray, el lenguaje poético es menos fijo-estático y, por lo tanto, simbólico del pensamiento transgresor.

Por lo que respecta a lo que nos ocupa prioritariamente y que gira en torno a la poesía como práctica de lenguaje, Irigaray se dedicó a escribir poesía en 1997 y 1998, y como resultado, publicó los poemas y su reflexión en el volumen *Prières quotidiennes*. En él se propuso escribir poesía para encontrar “palabras que me permitan llegar a un nuevo estadio en el pensamiento.” Tanto la poesía como su “acercamiento a la naturaleza” (2004, 29) posibilitan lo que llama escritura poética que “nos sitúa de manera diferente con respecto al mundo, al ser, al otro” (2004, 33). Para Irigaray, “el lenguaje poético es más apropiado en este trabajo que el lenguaje especulativo, pues, en cierta medida, me permite hablar el lenguaje del otro” (2004, 47). Su quehacer se traduce en meditaciones y poemas que muestran cómo vivir y ser-en-relación. Así pues, la práctica relacional es una condición indispensable para que se origine la poesía y el pensamiento promovido por el acto poético.

A juicio de la filósofa María Zambrano (1904-1991), quien tantas páginas ha dedicado a pensar en la poesía como discurso alternativo a la filosofía, el hombre “siente la doble necesidad irrenunciable de poesía y pensamiento” (1996, 14). Poesía y pensamiento

nacen de la admiración, pero sus caminos se separan pronto, el pensamiento hacia la abstracción, mientras que la poesía queda en pura contemplación estética (2007, 17). Hay, no obstante, verdades que van más allá de la filosofía y que sólo pueden ser reveladas por la belleza poética⁹. El filósofo y el poeta realizan un camino paralelo, el primero presidido por la búsqueda de la unidad y el segundo de la dispersión. Mientras el filósofo perseguía el pensar puro, “la poesía perseguía entre tanto la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada.” (1996, 19). En Zambrano, la razón poética, un extraordinario hallazgo con una lectura totalmente filosófica, es el método que le llevará a su pensamiento filosófico de madurez, y que alude a la racionalidad, a la epistemología, pero también a la poesía (2007, 29) Para Juan F. Ortega, en Zambrano y a partir de su lectura profunda de Platón, “El poeta es un hombre inspirado y en este sentido un vate, un adivino, un hagiógrafo que escribe al dictado de una *revelación*, término que tiene en Zambrano el sentido de *intuición intelectual*” (Zambrano 2007, 29).

Además de escribir poesía y de hacer crítica de poesía, Zambrano se detuvo en las poéticas de coetáneas como Lydia Cabrera, Reyna Rivas o María Victoria Atencia¹⁰. En sus importantes análisis centró su interés especialmente en la categoría del tiempo, en la cualidad rítmica y musical, la interrelación entre sistema filosófico y formas poéticas, así como en la autonomía de ambas como entramados de la expresión de la búsqueda humana (del ser, amor, trascendencia) en las distintas épocas.

4. Los dilemas y la violencia de la comparación

Frente a la pregunta de por qué debemos o no comparar, y cuáles son las ventajas e inconvenientes que pueden derivarse para el estudio de la poesía de mujeres, hay toda una serie de cuestiones epistemológicas y metodológicas que entran en juego. ¿Qué

⁹ Zambrano relata cómo cuando Sócrates se encuentra al borde de la muerte recibe una inspiración que le dice que haga música, o lo que es lo mismo, que haga poesía, y Sócrates, “abandona la filosofía al llegar a los umbrales de la muerte, y pisándolos ya casi, hace poesía y burla. ¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese más que expande el misterio de la belleza sobre las razones?” (1996, 19).

¹⁰ Como es de sobra conocido, Zambrano tuvo siempre amistades poéticas a lo largo de su exilio, así como en España. Escribió páginas memorables sobre Antonio Machado, Miguel Hernández, Emilio Prados, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, o Carlos Barral (Zambrano 2007).

entendemos por comparación?, ¿qué efecto tienen nuestras comparaciones y cómo comparamos realmente?, son cuestiones que suelen quedar sin respuesta por parte de los comparatistas, incluidos aquellos que trabajan en Literatura Comparada –disciplina que descansa sobre el principio de la comparación y que toma de manera inquisitiva y autorreflexiva su quehacer¹¹. La naturaleza y los métodos de la comparación suelen asumirse como algo incuestionable, y la comparación se efectúa de manera interdisciplinar. Por lo general, los debates en torno a la comparación discuten el posicionamiento ideológico y político que está en su base. Lo que está claro a estas alturas del milenio es que la comparación se ha convertido en una necesidad en los Estudios Literarios con la presencia de la globalización y la comprensión de la cultura en un nivel transnacional a escala mundial.

4.1. ¿Por qué comparar?

La comparación es esencial para la formación de la conciencia crítica, así como para la mejora de la generación del conocimiento al darle a un área mayor extensión y profundidad. En un interesante ensayo sobre la comparación en los estudios de cultura y literatura hoy, Pheng Cheah, señala que, “La conexión entre comparación y formación de la conciencia de madurez de un ser social se halla en el hecho de que la comparación es una actividad que la conciencia asume cuando se encuentra con algo ajeno a sí misma” (2009, 524). A su juicio, aquí las ideas de Rousseau en su *Ensayo sobre los Orígenes del Lenguaje*, son imprescindibles, ya que el pensador ilustrado señala que la comparación es un mecanismo psicológico fundamental que acompaña a la especie humana en su tránsito del estado natural a la existencia social y distingue entre un tipo de comparación deseable que es la precondition del conocimiento de nosotros mismos como miembros de la humanidad, y otro tipo perjudicial que está en la base de las lacras sociales y la desigualdad¹². Está claro que la comparación está en la base del encuentro con la alteridad, y bien las diferencias se hacen “compatibles” y se establece un mínimo común

¹¹ Para examinar el alcance que la Literatura Comparada ha cobrado a lo largo de los años, principalmente desde los años 50 hasta el momento, véanse Welles & Warren (1949); Auerbach (1953), Guillén (1985), Casanova (1999), Spivak (2003), Damrosch (2003).

¹² Jean-Jacques Rousseau, “Essay on the Origin of Languages,” in *Discourses and Essay on the Origin of Languages*, ed. and trans. Victor Gourevitch (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), 261.

compartido, o bien se entienden como una amenaza que ha de ser contrarrestada por medio de la competición.

Si reflexionamos sobre la base de la comparación, enseguida nos daremos cuenta de que cualquier comparación establece un patrón normativo frente al cual, lo que se compara, se mide o se evalúa. Al describir y analizar un elemento en función de otro, la comparación parte del conocimiento de un primer término que da la medida de un segundo término desconocido y que se sustenta de manera desigual frente al primero. Como señala con autoridad Gayatri Ch. Spivak, “La comparación asume un terreno de juego equilibrado pero el terreno nunca es equilibrado...Es decir, nunca se trata de una cuestión de comparar y contrastar, sino más bien de emitir un juicio y seleccionar” (2009, 609).

En esta línea, según Cheah, los términos de las comparaciones más frecuentes han sido “inegablemente Eurocéntricos” y “teleológicos” (2009, 2). En términos geopolíticos, la comparación a escala global siempre corre el riesgo del etnocentrismo, ya que partimos de la premisa de que hay una cultura que funciona como marco de referencia universal y conocido, al tiempo que la otra se considera diferente y desconocida, y por tanto, inferior¹³. Spivak se suma a esta apreciación señalando que al eurocentrismo de la comparación se le combate con los Estudios Étnicos y con la oposición que resulta de enclaves geográficos que tradicionalmente no se situaban en el mapa (Sureste asiático, EE de Asia Central, EE. Balcánicos, Otomanos y Bálticos)

4.2. La violencia de la comparación

En el discurso actual sobre la ética y la política de la comparación, el reconocimiento del Otro (mujer, migrante, sujeto racializado) y la comparación que con él se establece no sólo puede ser un beneficio para el desarrollo de la conciencia, sino propiamente constitutivo de la conciencia. La identificación a través de la diferencia conduce a la consecución de un mundo común y compartido. La relación comparativa y hospitalaria con la alteridad se opone a la competitiva, y así caminamos hacia el logro de un universalismo pluralista, incluyendo perspectivas diversas que resuelven antagonismos históricos. En todo este

¹³ Susan Bassnett (1993) ha señalado repetidamente que la Literatura Comparada se desarrolló, desde un principio, desde una perspectiva Eurocéntrica e imperial, dominada por el estudio de las “influencias” (1993, 13).

proceso, la imaginación cobra un papel fundamental en la relación con la alteridad bajo la óptica de que todas las personas y sus creaciones y productos culturales encuentran su lugar en el diseño de la Historia. El imperativo ético que nos lleva a relacionarnos con el otro del sistema de género y el otro cultural y que nos acompaña en la reflexión sobre el alcance de la comparación es parte de la formación epistémica de la modernidad.

Gayatri Ch. Spivak, perteneciente a la primera generación de comparatistas, formada como doctoranda en los años 60, advierte de la oposición frontal que muchos jóvenes estudiantes frente a la “comparación” propiamente, y al mismo tiempo a su búsqueda de algo afirmativo en la disciplina. Entre autores y literaturas nacionales han existido con frecuencia afinidades y cercanía que no necesariamente habían de traducirse en organización jerárquica en un ranking (2009, 611).

En términos analíticos, la comparación identifica semejanzas y diferencias, conmensurabilidad e inconmensurabilidad, áreas de solapamiento y de discontinuidad. En el ejercicio de la comparación, también se descontextualiza, y se saca de las condiciones espacio-temporales habituales a los términos confrontados. De modo que uno de los motivos potenciales para no comparar es, sin duda, la violencia que produce la eliminación de todas esas referencias, y el perjuicio que causa a la comprensión. El análisis comparado de semejanzas y diferencias adolece de la “descripción densa (thick)” que requiere lo que el antropólogo Clifford Geertz llama “conocimiento local” (1985) en su obra del mismo título. Por otra parte, la comparación es una operación prácticamente inevitable. Comparamos porque hacerlo es una de las formas más habituales del pensamiento y el conocimiento, y porque de no seguir las pautas de la comparación, hay consecuencias que pueden ser más graves que las políticas en términos de sometimiento y dominación.

4.3. Reivindicar a Sycorax

Dentro de los términos de desigualdad en los que se establece la comparación, y en especial en geografías alejadas de la “razón”, el refinamiento y la cultura de occidente, cuando revisamos de qué manera la colonización ha sido determinante en el desequilibrio de poderes en el mundo, no podemos dejar de lado la figura de Sycorax. La hechicera,

madre de Caliban, en *La Tempestad* (1616) de Shakespeare, figura olvidada y denostada donde las haya por su perversidad y sus poderes maléficos sobrenaturales, responsable de la brutalidad del hijo y de todas las situaciones de riesgo, caos y peligro en la isla, ha de ser revisada como figura central del oprobio de lo femenino incomparable. No nos remontaremos necesariamente al contexto del Renacimiento, y simplemente trataremos de ver la estela que Sycorax, desde su invisibilidad ha dejado como término que se cae de la comparación.

Nos servirá como punto de partida para revisar la ausencia de papel de Sycorax en el propio drama de su desaparición (*The Tempest*) la “Letter Sycorax” que con especial relevancia sitúa el poeta de Barbados Kamau Brathwaite (1930-2020) en dos de sus obras poéticas, *Middle Passages* (1992) y *Ancestors* (2001). En Sycorax sitúa lo que llama el origen de su “video style” y explica que en su poema el ordenador, que es la máquina de Próspero, se encuentra habitado por Sycorax, el espíritu de la supervivencia africana. Ambos, ordenador y Sycorax, inician una conversación. Entretanto, Caliban intenta llegar a una forma de expresión propia, vinculando su herencia africana (Sycorax) con el ordenador, símbolo del lenguaje de Próspero. Como resultado, al final del poema, Calibán será capaz de expresarse en el “Lenguaje nación,” (“Nation language”) una lengua híbrida pero propiamente caribeña. Esta relación de la mujer-madre con el colonizador, mediada por el hijo, ha sido interpretada de diversas maneras: “A través de Caliban, Sycorax empieza a entablar conversación con Próspero, y todo ello apunta hacia el inicio del ‘cosmos criollo’. Es decir, Sycorax entra en Próspero. Le posee en la acepción vudú del término. Su conversación se torna en comunión, y la disolución de los imperios encuentra su dimensión utópica en la disolución del yo y del otro” (Otto 2009, 13).

La relación de la mujer-madre que necesita la mediación del hijo para entrar en el orden simbólico de la cultura está presente, con ironía, en una importante reflexión crítica que remite a un cambio radical en los ritos y modos de vida de un paisaje social colonizado.

En el *Sycorax video-style* de Brathwaite (1992), se recupera la memoria del origen perdido, y se hace alusión al pensamiento en lenguas al que se refiere Walter D. Mignolo (2013) que nos ayuda a mejorar nuestra comprensión de la diversidad entendida como “diversalidad”, una forma de desafiar los paradigmas occidentales y hasta la propia idea del libro.

5. Metodología para las Poesías y Poéticas de Mujeres Comparadas

El importante número de poetas que nos han precedido ha evidenciado las carencias en el conocimiento y el estudio de la obra de muchas de ellas que, de no ser por el trabajo incansable y riguroso de la crítica feminista, hubiesen continuado en el olvido y el anonimato. Aunque se sitúen en el comienzo de una tradición de poesía femenina que ellas mismas inauguran, poetas aisladas como es el caso de Phyllis Wheatley o de Anne Bradstreet¹⁴, cuyos versos están en los orígenes de la poesía de color en EEUU, y de la norteamericana blanca respectivamente, han continuado siendo auténticas desconocidas hasta bien entrado el siglo XX. La imposibilidad de relacionarse con otras escritoras, de llegar a leer textos escritos por otras mujeres, de conectar con sus preocupaciones, y estudiar sus poemas y estilos, no se tradujo en asegurar un lugar en la historia literaria que sirviese como ejemplo, y que atrajese como un imán a otras autoras. El aislamiento, las carencias en la educación, la falta de movilidad, la dedicación al ámbito doméstico y a los cuidados, la falta de acceso a la propiedad y al trabajo remunerado, han hecho que las poetas no hayan tenido acceso al territorio de la literatura más valorada, prestigiosa y canónica.

A partir del clima social que se genera a comienzos del siglo XX con nuevos modelos de mujer¹⁵ que acceden progresivamente al trabajo fuera del hogar y luchan por el derecho al voto y la propiedad, las poetas ganan visibilidad y lejos de mantenerse recluidas y apartadas, participan en la vida pública y se relacionan con otras poetas y escritoras. El acceso a la educación, al conocimiento de otras lenguas, a un salario, y finalmente, al voto, facilitan ese nuevo panorama de relaciones por el que las poetas transitan con el testimonio de sus antecesoras, el eco de sus iguales, la exploración de sus coetáneas de

¹⁴ Anne Bradstreet (1612-1672) nació y se educó en Inglaterra hasta emigrar a los EEUU y en el ambiente puritano de las primeras colonias, llegó a ser conocida por sus poemas y a editar en 1647 el primer poemario escrito por una mujer, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* (1647). Phyllis Wheatley (c.1753-1784), trabajó inicialmente como esclava doméstica en la vivienda de la familia Wheatley. Su gran inteligencia y facilidad para la escritura le llevó a ganar su libertad y a publicar poemas ocasionales en la prensa y finalmente, su volumen, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1774)

¹⁵ En el siglo XX, en el periodo de entreguerras, las mujeres empiezan a cobrar conciencia de su condición de inferioridad y discriminación social y, al contar con una mayor autonomía y educación a su alcance, reivindican el acceso al trabajo remunerado, y el derecho a la participación en todas las esferas de la vida pública. En el terreno de las letras en inglés, la etiqueta "New Woman" designa a todas las mujeres que, con sus empleos y profesiones, tratan de ser independientes económicamente. Paralelamente, el movimiento sufragista, con una auténtica oleada de manifestaciones y protestas en todo el mundo, consiguió ganar visibilidad y romper con la lacra de la exclusión de la mujer con la conquista del voto femenino. Véanse, Sandra Holton (1996), Charlotte Rich (2009), Cristanne Miller (2017).

otras geografías, y el ejemplo creativo que les brinda la comparación, el análisis y un ambiente proclive al intercambio.

Hoy por hoy, la intensificación de la globalización ha fomentado enormemente el auge de la literatura y cultura comparadas a escala transnacional. Según Shira Wolosky, la irrupción del género como categoría de análisis y como una dimensión importante de lo que llama “encuentro textual” tiene, como no podía ser de otro modo, consecuencias estéticas. A su juicio, la poética feminista ha significado en primer lugar, “localizar al género en el mapa de las preocupaciones literarias tradicionales. ¿Cómo se representa? ¿Cuáles son los lugares y las posibilidades que están a disposición de las autoras y lectoras?” (2010, 571). Lo anterior conlleva la percepción del trabajo poético de autoras muy diversas, de distintas generaciones y procedencias, que nos ofrecen visiones del mundo particulares. El valor intrínseco de la escritura poética se ve, pues, potenciado en un paradigma relacional que apunta de manera matizada a semejanzas y diferencias, afinidades y hasta discordancias, y en medio de todo ello, hallazgos únicos.

En el terreno de la crítica y desde la óptica del comparatismo, proliferarán los análisis temáticos, lingüísticos y retóricos, los centrados en una problemática específica (racial, ideológica), los de corte más histórico, fenomenológico o político, si bien en todos primarán los poemas y las poéticas escritas por mujeres como fuentes de conocimiento. En los apartados que siguen, proponemos una metodología para el trabajo de la poesía y la poética comparadas que se condensan en las operaciones siguientes: 1) cartografía poética, 2) atención focalizada, 3) conectividad, 4) re-generación, y 5) po(Éticas). De cara a su utilización en la constitución del campo de las poesías y poéticas comparadas de mujeres, de la crítica e interpretación, de cara a su uso en el aula, y a la exploración de materiales poéticos transnacionales, facilitamos preguntas de investigación y análisis al final de cada sección.

1) Cartografía poética

A pesar de que cartografiar ha sido una de las tareas que tradicionalmente se les han atribuido a los hombres, por su protagonismo creciente en ámbitos como el de la conquista, la ocupación del territorio, la estrategia en la confrontación bélica o el alcance del conocimiento científico representado gráficamente, la participación de las mujeres en

esta área ha sido definitiva¹⁶. Al hilo de iniciativas como la de la geógrafa Joni Saeger con *The Women's Atlas* (2018) visibilizando las vidas y aporte de las mujeres a escala global, la tarea de la crítica y la estudiosa de las poéticas comparadas, consiste, metodológicamente, en cartografiar un terreno de creación y expresión verbal que comprende, potencialmente, cualquier punto del planeta. Al igual que la cartógrafa, la crítica deberá conseguir, en primer lugar, los datos de la ubicación geográfica, histórica y contextual de las poetisas que entran en diálogo o en relación. Mediante la lectura atenta, el recurso a la traducción, y la documentación sostenida en el trabajo de la crítica feminista, las lectoras podrán conocer, apreciar y valorar el trabajo de las poetisas en un espacio relacional. Es a la lectora a quien se le cede el protagonismo de indagar y establecer los vínculos que han llevado a que las poetisas dialoguen entre sí.

Esta relación cartográfica se cimienta sobre circunstancias muy variadas que van desde la relación de dos o más poetisas que comparten la comprensión similar del fenómeno poético, a la lectura de una predecesora, influencia, o diálogo con sus coetáneas. En palabras de Jan Montefiore, "Parte del trabajo de una crítica feminista es construir un 'mapa' de su tema, aún a sabiendas de lo imprecisos e incompletos que dichos mapas pueden resultar." (2002, x). También Linda Kinnahan elige como motivo el mapa en su volumen editado sobre la historia de la poesía de los EEUU escrita por mujeres. El mapa es un paradigma de interconexión que, "da visibilidad a ubicaciones remotas, propicia vínculos sorprendentes, y ofrece una guía para el movimiento, al tiempo que redibuja mapas previos, selecciona y por tanto, omite necesariamente elementos para su inclusión, y ofrece una visión que no se puede desligar de contextos de interpretación deficientes o de preferencia, de condiciones socio-históricas, y de otros factores mediadores o limitadores. Ningún mapa es totalmente riguroso u objetivo, pero no obstante puede ser solvente, auto-consciente y abierto" (2016, 12).

La cartografía poética que proponemos explora las condiciones materiales de cómo se establecen los vínculos -viaje, lectura en una lengua extranjera, exploración, descubrimiento casual o hallazgo en la trayectoria formativa-, así como las repercusiones que el intercambio entre poetisas tienen en sus entornos de origen. Las preguntas a las que,

¹⁶ La serie de artículos de Laura Bliss sobre el desarrollo de la cartografía realizada por mujeres en los EEUU aborda la evolución de la cartografía en sus múltiples aspectos y técnicas desde el siglo XVIII (2016a, 2016b, 2016c).

metodológicamente, se pretende responder, son, ¿cómo trazar una cartografía que sitúe a los poemarios en cuestión en una zona geográfica que apoye y complemente la lectura atenta? ¿En qué coyuntura geográfica estática o de confluencia o trasvase cultural se encuentran? En un intento por situar la problemática geo-histórica a la que obedecen los poemas y poetas estudiadas, pretendemos sumar una descripción rica del sustrato que alimenta este entramado de conexiones.

2) Atención focalizada

La atención que reclama la poesía y las poéticas comparadas es un elemento esencial a la hora de desarrollar una intuición que ponga en marcha la estética relacional de la que hablaremos en la sección 7. La poesía, en su esfuerzo por nombrar la realidad, nos exige un estado de apertura, de permanente alerta y de atención, en momentos, focalizada en el detalle, en todo aquello que capta el interés de la poeta. La atención es un proceso cognitivo de respuesta frente a los estímulos que nos llegan del exterior. Procesar esos estímulos mediante los dispositivos y capacidades de la mente nos llevan a poder aprehender y comprender lo que nos rodea, a través de nuestros sentidos. Las pautas y señales que nos ofrece el mundo circundante son captadas mediante un complejo sistema neuronal que reside en nuestro cerebro. Las relaciones entre la atención y la conciencia son un terreno fascinante de exploración para la poesía y para la ciencia. En nuestra aproximación, proponemos partir de dos fuentes esenciales y prioritarias para el estudio de la atención, la filosófico-poética de Simone Weil, y la psicológica de Anne Treisman.

Para Simone Weil, la atención es un estado de respuesta que se define por la apertura del sujeto al otro/a. Se trata de una “atención consentida” que la filósofa francesa aborda en sus escritos sobre la virtud humana en las condiciones históricas extremas¹⁷ de comienzos del siglo XX. Acotando el pensamiento de Weil a la esfera que nos ocupa –y dejando de lado, necesariamente, la dimensión religiosa, siempre presente en su caso–, nuestra autora traza el surgimiento de una poética de la atención consentida que se manifiesta en la llegada al conocimiento por vía del amor, y a la dimensión oral por vía de

¹⁷ Como es de sobra conocido, la filósofa, profesora y activista Simone Weil (1909-1943) participó en la resistencia francesa frente a la ocupación nazi, y en la columna Durruti durante la guerra civil española entre otros eventos. Su importante obra filosófica fue publicada póstumamente por sus amigos y colaboradores. Véase S. Pétrement (1977) para conocer más en profundidad los avatares de la trayectoria de Weil.

la plegaria. Sugerimos interpretar el amor y la plegaria como conceptos esencialmente poéticos. La conexión con el mundo que posibilita la expresión por medio del lenguaje y por ende, la poesía, vienen de la mano de ambas nociones. Para Weil, las dimensiones de la atención son estrategias para confrontar otras cuestiones acuciantes que distorsionan nuestra capacidad de respuesta en los dos últimos siglos, como las del sujeto escindido, la capacidad de acción (*agency*) y la respuesta ética. La atención desarrolla facultades humanas tan importantes como el amor, la expresión creativa, y la comprensión por medio del intelecto. Para Weil, la atención nos capacita para responder contra el autoritarismo, la colectividad que subsume al individuo, el egotismo, la falsedad y la banalidad. La atención consentida es el modo prioritario que toma la práctica ética, intelectual y poética, “El poeta genera lo bello al fijar su atención en algo real. Lo mismo ocurre con el acto del amor. Saber que este hombre que está hambriento y sediento existe en realidad en la misma medida que yo –es suficiente, el resto se deriva de ahí. Los valores auténticos y puros –verdad, belleza, y bondad– en las actividades de los humanos son el resultado de un acto y solo uno, una derivada de la atención plena al objeto” (1986, 214). De esta atención plena y de la “claridad” que genera escribe la poeta Rae Armantrout en sus ensayos cuando advierte que en el acto poético existe una atención, “en la que el sensorium del mundo accede tal y como se manifiesta.” (2007, 42).

Por su parte, la psicóloga británica Anne Treisman (1935-2018), en sus estudios sobre percepción, atención y memoria, ha demostrado ampliamente que los procesos de atención humanos son selectivos y que, de entre todo lo que captamos sensorialmente, una parte se procesa con celeridad y otra queda más desatendida o atenuada, no obstante, no se filtra ni se pierde por completo. Treisman (1977) es la responsable de la teoría de la atenuación, según la cual priorizamos y procesamos todo lo percibido, si bien hay elementos que, aunque quedan relegados a un segundo plano, también aportan información relevante para aquello que se procesó en primer lugar.

Como hemos señalado, la atención en poesía parte de un estado de alerta excepcional en el cual la poeta selecciona y focaliza su atención en aquello que desea mostrar y expresar. Los elementos sensoriales analizados en nuestra mente siguen una secuencia que va desde las características físicas generales como el tono y el volumen, hasta identificaciones de palabras y sus contenidos semánticos (p. ej. sílabas, palabras, sintaxis y semántica)

Paralelamente a la atención focalizada de la poeta, la atención plena de la lectora es indispensable para que, en el ejercicio de las poéticas comparadas, pueda producirse ese diálogo de asociaciones y comunicación transcultural que definen a este campo. Las preguntas clave que se plantean, en esta línea son, ¿dónde, cómo y de qué manera se focaliza la atención en los aspectos centrales del poema? ¿De qué modos retórico, cognitivo, discursivo, y de qué repertorios fónicos, semánticos, etc. se sirven las poetas para concentrar la atención? y finalmente ¿cuáles son las estrategias lingüísticas y paralingüísticas que producen esa focalización sostenida de la atención propia de la poesía?

3) Conectividad

¿De qué manera las poetas conocían la realidad de sus colegas y tenían acceso a sus intereses, a su quehacer literario, a su experiencia en sus lugares de origen? ¿Hasta qué punto es frecuente la toma de contacto, el seguimiento de las publicaciones, entre otras actividades artísticas y culturales, la formación de comunidades, el intercambio y la promoción de la obra escrita por poetas de un ámbito de interés compartido? Desde principios del siglo XX es, sin duda, el desplazamiento y el viaje el instrumento que facilitó los contactos entre zonas geográficas alejadas, entre países y personas. En primer lugar, y como ya se ha mencionado, fueron las sufragistas, las que supieron establecer una comunidad de intereses transnacional para la consecución del acceso al voto y, por tanto, a la ciudadanía de pleno derecho.

El rápido avance de las comunicaciones a escala global a lo largo del siglo XX, la sociedad digital en la que nos encontramos, facilita el contacto a través de la tecnología. Internet, las redes sociales y la expansión del conocimiento son derivas que ha tomado nuestra vida desde finales del siglo XX. Queremos sugerir, apoyándonos en la idea de la poeta, profesora y crítica Juliana Spahr, que es la conectividad el rasgo distintivo que contribuye y que ha facilitado la interrelación entre poetas a lo largo de los dos últimos siglos. La interesante propuesta de Spahr que, dentro de las prácticas de escritura y lectura se dirige a la producción de significado, es la de la “lectura en conexión”. A juicio de Spahr, la literatura “fomenta, influye, y genera modalidades de ser en el mundo...” (2001, 4). Su teoría de la lectura “en conexión” es un intento por responder a la dialéctica entre lo particular y lo universal, entre persona y comunidad. Las obras que fomentan la

“conectividad” son fundamentales, ya que “apuntan a una amplitud de miras que se comparte con las lectoras”(2001, 4). La lectura es una actividad dinámica y recíproca, constitutiva de lo humano, y lo humano es siempre un producto colectivo. La lectura es siempre un acto que aprendemos con los otros, no es “natural” y está inscrita en un proceso de intercambio, a partir de la lectura se construye comunidad. Esta claro que la poeta intenta explorar la relación que existe entre escritura/lectura e identidad y extraer conclusiones “sobre la naturaleza de la colectividad” (2001, 5).

Así pues, adoptamos de Juliana Spahr la idea de que las poetas siempre valoran y subrayan la diferencia, la singularidad y las particularidades, y permanecen alerta a “de qué modo las identidades individuales se negocian dentro de la colectividad” (2001, 6).

De aquí se desprende que tanto la lectura como la escritura poética son actividades “conectivas”. Se pueden compartir, son biunívocas, y en los momentos de intercambio, dan lugar a “un valor específico propio.” En opinión de Spahr, paralelamente a este énfasis en la comunidad y la colectividad, la literatura que emerge en estos intercambios es esencialmente sensible al género (además de a factores raciales) pues estos son conceptos prioritariamente femeninos. En esta línea, planteamos como cuestiones fundamentales: ¿de qué manera se entiende la dialéctica entre persona y comunidad en su expresión poética en los poemas leídos y revisados? ¿Qué importancia tiene y qué papel juega lo colectivo en la construcción del poema? ¿Y en su recepción? ¿Cómo dialoga el poema con sus lectoras y lectores en un marco amplio de interrelación social?

Finalmente, reflexionar sobre si los poemas que abordamos, escritos por mujeres, crean comunidad, y sirven para fomentar el valor de la apreciación de la existencia, la comprensión de los modos de ser y de relación complejos, y fomentan el respeto a la diversidad, son también objetos de estudio y debate en este apartado.

4) Re-generación

La idea de generación, cuyo uso controvertido en historia literaria, se remonta al siglo XIX y que ha tenido una aceptación muy desigual en las distintas literaturas europeas, no ha sido nunca utilizada para hablar de grupos de autoras, próximas en edad y planteamientos literarios, debido a su invisibilidad y falta de reconocimiento.

Así pues, proponemos que la idea de generación, se transforme para pasar a convertirse en una propuesta de Re-Generación, a la manera en la que Di Brandt y Barbara Godard (2005) sugirieron en su proyecto y volumen editado, *Re:Generations. Canadian Women Poets in Conversation*. Esta idea de trabajo en colaboración que poetas y académicas de Canadá desarrollaron a lo largo de un par de cursos y que parte de la Universidad de York, cristalizó en un congreso y en una exposición de artes plásticas. El resultado podemos leerlo en el volumen *Re:Generations* que inspira esta herramienta metodológica.

La Re-generación consiste en revisar la historia literaria, volver a releer y reevaluar los aportes del siglo pasado, lo que las poetas, en una lucha solitaria por la propia definición, rodeadas de una sociedad y un canon masculinista, vislumbraron primero como soledad, después como una lucha, codo con codo, con las antepasadas que les allanaron el camino, Brandt y Godard afirman, “No estábamos sin compañía ni sin guías ni símbolos. No nos inventamos a partir de la nada: teníamos madres, que nos habían soñado, abrazando nuestra bienvenida, sabían de nuestra llegada” (2005, 9).

La Re-generación es un gesto de desafío y celebración, así como de configuración del canon (2005, 9). Las poetas del siglo pasado, según Brandt y Godard lucharon para conseguir un contexto, recepción y aprobación, lucharon para impedir su invisibilización, la representación y comprensión errónea de su mensaje. Agrupadas y hermanadas, gozaron de una nueva libertad y dieron sus primeros pasos hacia la poética feminista, futurista y utópica del presente.

Re-Generación también implica oponerse categóricamente al mantenimiento de las oposiciones binarias sostenidas por el patriarcado: local/global, urbano/rural, primitivo/tecnológico, progresista/conservador, político/estético, público/privado, utópico/distópico, heterosexual/homoerótico, extravagante/discreto. Los binarismos que dividen al mundo en naturaleza y cultura, ser y alteridad, progreso y tradición, propagados hasta el infinito por la reproducción de la especie y las costumbres, fueron debatidos y contestados. De esa herencia recibida de las poetas del modernismo, se nutrieron las generaciones posteriores, alertadas ya en estrategias de supervivencia y superación. La Re-Generación lleva consigo unos “intercambios dinámicos que crean una tradición vibrante de poesía de mujeres [en Canadá]” (2005, 11) Gran parte de su quehacer es eminentemente experimental. En definitiva, la Re-Generación conlleva “una transmisión intergeneracional e inter-medial, así como una influencia cruzada en contextos regionales, nacionales e internacionales” (2005, 11).

En el contexto global en el que planteamos nuestro estudio, Re-Generación atiende, pues, a cómo en ausencia de un sustrato cultural que aliente la escritura y creación de las mujeres, las poetisas han luchado por encontrar textos de otras mujeres que les sirvan de inspiración, modelos, referentes, en un proceso intercultural de inscripción progresiva en la historia literaria. La Re-generación se plantea, de nuevo, como un proceso interrelacional que traspasa fronteras y construye puentes que vinculan lenguajes, identidades, estéticas y prácticas socio-históricas.

Fuera del ámbito literario, re-generación alude a re-construcción tras un período de devastación, contienda, desastre natural, alude a pérdida, momento traumático, desolación. La poeta polaco-canadiense Rachel Korn (1898-1982) lo expresa así, “Mis días y noches se enturbian/ con la premonición/ de que mi hogar cuelga/ suspendido de la telaraña/ de la memoria” (“Hogar” 2013, 51). Nuestra propuesta consiste en restituir lo perdido, instaurar un nuevo orden, construir en el lugar donde aparentemente no había nada. En circunstancias adversas de silencio, invisibilidad y exclusión es donde muchas poetisas han tenido que hacer germinar su trabajo. Los referentes y modos poéticos transnacionales (e incluso transhistóricos) en los que otras poetisas han podido crear y dar difusión a sus obras, han sido esenciales para la supervivencia de esa comunidad poética femenina a escala global.

Así pues, las cuestiones que planteamos resolver en esta sección de nuestra metodología son: ¿de qué manera la poética estudiada se inscribe en la historia literaria del país en cuestión? ¿Existe una historia literaria con antepasadas poetisas que albergue a la poesía escrita por mujeres en el presente? ¿De qué manera las poetisas (siglos XIX y XX) han establecido voz, y autoridad en el panorama literario nacional? ¿Cómo han creado las poetisas su propia tradición? La reflexión en esta línea nos conduce, sin duda, a considerar a poetisas, sensibilidades y movimientos poéticos, que no tienen cabida en la nación y transitan en medio de enclaves desterritorializados (García Canclini 1999) sin reconocimiento, sentido de pertenencia o derechos.

5) Po(Éticas)

Tomando en consideración las aproximaciones y definiciones de la poesía y las poéticas, vinculadas a la estética, desde el punto de inflexión que supone la revolución de la teoría feminista en el siglo XX, debemos todavía incluir entre nuestros parámetros de análisis

un aspecto más que resulta abarcador. Se trata precisamente de la Po(Ética), escrito y enunciado de este modo, a partir de la idea innovadora de la poeta y crítica Joan Retallack (2003). En su importante volumen *The Po(ethical) Wager*, se refiere a la po(Ética) como una teoría y práctica de la turbulencia, de las formas “nómadas” o de formas que se acomodan a un espacio único, la po(Ética) tiene un impulso rupturista sobre modelos anteriores. Según Retallack la idea más apropiada sería la del viraje, “el zigzag repentino de los átomos al azar” al que Epicuro denominó “clinamen” (2003, 2). De entre la selección de poetas que dialogan en este volumen, la uruguaya Ida Vitale también elabora con lucidez su teoría del “clinamen” en sus versos: “Y volveremos siempre al sesgo / del clinamen, / al riesgo de apartarse del punto del pasado / donde aún el dardo tiembla, / para recomenzar” (1999, 59) Para Vitale, *clinamen* será, sin duda, una lectura desviada del canon y de sus predecesores, una lectura transformadora que establece la distancia, pero también las afinidades de estilo con la poesía anterior. Así pues, tanto en la poesía contemporánea como en las poéticas, para guiarnos, hemos de tomar en cuenta la estructura fragmentaria del tiempo y las nuevas concepciones espaciales, en lugar de la estructura lineal o arbórea (familia, genus, especie...) de la historia literaria al uso.

Es indudable que en la raíz de esta formulación de las Po(Éticas) se encuentra también la Ética como área filosófica fundamental. Los aportes de Luce Irigaray han sido innegables en su elaboración sobre la “ética de la diferencia sexual”([1984] 1993). Partiendo del borramiento de lo femenino en el canon de la filosofía occidental, y a través de la lectura crítica de textos fundacionales desde Platón a Levinas, Irigaray subraya la necesidad de que las mujeres cuenten con el espacio propio y necesario para desarrollar libremente su corporeidad y su ser en el mundo. Sólo entonces se podrá pensar en una ética revolucionaria que emane del amor. Su lectura del discurso de Diótima en el *Banquete* de Platón demuestra como Eros es una figura “daimónica” o mediadora que vincula el tránsito de la ignorancia al conocimiento, una tarea filosófica por antonomasia, afirmando que el amor y su conexión con la belleza, vinculada a su vez con el cuerpo y el alma, crean y pro-crean, generan lo nuevo y producen la obra (o metafóricamente, la descendencia) en estado de perpetuo devenir. Según Judith Butler, fina lectora de la filósofa belga, la crítica incisiva que se plantea con la sabiduría de Diótima se juega en el terreno de la oposición desigual entre identidad y alteridad que tiene como punto de partida una asimetría en el lenguaje y el conocimiento en detrimento del otro-femenino. Para Butler, la relación ética sólo puede darse entre los sexos “en el momento en el que se reconoce

una cierta inconmensurabilidad entre ambas posiciones (femenino / masculino)” (2015, 154). La alteridad en el terreno de la ética para ambas filósofas se identifica con la cuestión de la diferencia sexual (Irigaray [1984] 1993, 5-6; Butler 2015, 159)

Por otro lado, el desarrollo del marco de análisis de la interseccionalidad (Kimberle W. Crenshaw)a partir de la década de los 90 y su consideración de las identidades sociales sujetas a modos de discriminación y privilegio a partir del género, raza, clase, orientación sexual, religión o discapacidad, también aporta ideas centrales al terreno de la ética. Patricia Hill Collins ha señalado que el principio ético unificador que puede ser utilizado como parte esencial de la crítica interseccional es, sin duda, el de la justicia social. A su juicio, “el compromiso con la justicia social puede conllevar una profundidad y sofisticación que empuje a la gente a la acción” (2019, 284) También es clave que la interseccionalidad no olvide examinar críticamente su propio posicionamiento ético en el marco de las relaciones sociales de poder, fiel a su potencial como “critical social theory” (2019, 285)

En este terreno de las Po (Éticas) se pueden suscitar cuestiones muy variadas teniendo en cuenta todo lo expuesto en este apartado, como: ¿cuáles son las principales transformaciones, continuidades o rupturas, que exhiben la poesía y poéticas estudiadas? ¿Cómo renuevan la tradición de las poéticas escritas por mujeres? De modo análogo, en la vertiente de la ética, ¿en qué medida la poesía y poéticas responden a la desigualdad desde cualquier paradigma ético? ¿Cómo se sitúan identidad y alteridad en el discurso? ¿De qué modo se integra la ética en consideraciones de lo humano y lo no humano? ¿Qué papel juega la ética en un espacio transnacional? ¿Cómo, en el ejercicio de la comparación, las tradiciones éticas, nos proporcionan elementos de análisis de los poemas y poéticas estudiados?

6. ¿En qué contribuyen al estudio de la poesía de mujeres en un contexto transnacional o global?

Como disciplina descentralizada –sin vinculación a un país o modelo de sociedad– y desjerarquizada –sin que acepte ser regida mediante poder hegemónico alguno– la poesía y poéticas de mujeres comparadas se construyen sobre la base de una cartografía que se

diseña en cada acto de lectura y en un entorno relacional. Provistas de una estrategia de descripción densa (Geertz 1973), con suficientes datos del contexto socio-cultural de la poeta, de su obra, con conocimientos de las incidencias procedentes de la obra de otras poetas en el texto en cuestión –ya sea un poemario, serie poética, selección o incluso, trayectoria vital–, la presencia del sustrato etno-antropológico, así como las influencias literarias, ideológicas, filosóficas y sociológicas presentes en la poesía objeto de estudio, las poéticas comparadas contribuyen decisivamente al conocimiento de la realidad literaria y cultural de poetas que conforman coyunturas singulares en el ámbito de la creación, la expresión y su entorno socio-histórico. El estudio de los vínculos interpoéticos que se establecen en los grupos de vanguardia, grupos generacionales, contactos interculturales, o pertenencia a una comunidad lingüística extendida en varias zonas geográficas, entre otras muchas cuestiones, constituyen la materia de estudio para la poesía y poéticas de mujeres comparadas.

En uno de sus ensayos más sólidos, leídos y admirados, “Blood, bread and poetry. The location of the poet” (1984), Adrienne Rich señala la importancia del lugar, de la localización de la poeta incardinada en una historia que da sentido a su quehacer y sin la cual no existiría el propio acto poético. Rich relata que fue a partir de 1956 cuando adquirió la costumbre de fechar sus poemas para dar cuenta de cómo su vida y su escritura estaban cambiando, una “afirmación política indirecta” que demostraba que “el poema nunca podía leerse como algo separado de la vida de la poeta en el mundo. Se trataba de una afirmación que situaba a la poesía en un continuum con la historia, no más allá ni fuera de la historia” ([1984] 1986, 180). Claramente una poeta tan esencial en la historia de la poesía de los EEUU en el siglo XX, con un bagaje de escritura poética, crítica, con gran prestigio como profesora, oradora y gran reconocimiento de premios desde el comienzo de su producción, demuestra, en un recorrido rico y abarcador, cómo las poetas de todas las geografías han contribuido a hacer de las visiones del mundo y la experiencia de las mujeres materia poética, mencionando un largo etcétera desde Elizabeth Barrett Browning, H.D., Muriel Rukeyser, Nancy Morejón, Anita Valerio, Dionne Brand, Ama Ata Aidoo, Audre Lorde o Judy Grahn. Este énfasis de Rich en la cuestión del lugar, y en cómo la ubicación geográfica y la historia vivida constituyen el sustrato a partir del cual la poeta crea, le llevan a proclamar la importancia del trabajo de las poetas en la afirmación de sus diferencias. Estas diferencias que se pueden compartir, comparándolas en su diversidad

de respuestas a los retos que sus sociedades les plantean, y que sortean el abismo de la separación entre lo público y lo privado, reivindican el cuerpo femenino como geografía originaria, afirman identidades culturales y “escriben directa y abiertamente como mujeres, partiendo del cuerpo y experiencia femeninas” ([1984] 1986, 182) son también, a mi juicio, las coordenadas sobre las que se asienta el trabajo de la comparación.

Por otra parte, coincido con Catharine Stimpson al señalar, refiriéndose a *Stealing the Language* de la académica y poeta estadounidense Alicia Ostriker, que, “Esta viva y evidente maravilla de libro es la historia más completa y perceptiva escrita hasta la fecha de esa valiente conjunción: América, las mujeres y la poesía” (Ostriker 1986, contraportada). Ostriker señala con magisterio que la poesía contemporánea escrita por mujeres “constituye un movimiento literario comparable al romanticismo o al modernismo en nuestro pasado literario” (1986, 7). Con una metodología que denomina “inductiva” y “ecléctica”, se ocupa de analizar la gran variedad de la poesía de mujeres, “Admiro las formas cerradas y abiertas, la fortaleza de la lengua coloquial y las alusiones y juegos retóricos; la metáfora evocativa y la mera abstracción: las voces dispares de la lírica, el giro satírico, la inflexión conversacional, el conjuro profético. La casa de la poesía tiene muchas mansiones, y entre los atractivos de la poesía de mujeres está su impulso hacia la diversidad” (1986, 18).

Si atendemos al importante volumen de Ostriker, pionero y abarcador de tendencias que han contestado a la hegemonía de una tradición masculinista, veremos cómo su trabajo es ya de por sí un trabajo comparado entre esas otras tradiciones que desde la afronorteamericana (June Jordan, Audre Lorde, Lucille Clifton), judía (Muriel Rukeyser, Adrienne Rich, Denise Levertov, Maxine Kumin), chicana (Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga) o transversalmente en cronologías o adscripciones muy diversas (Edna St Vincent Millay, Genevieve Taggard, Amy Lowell; poetas confesionales: Sylvia Plath, Anne Sexton; voces reivindicativas: Marge Piercy, Judy Grahn, Alta) han construido sus mundos poéticos en diálogo, con fascinantes sinergias, en medio de la efervescencia que a partir de los años 70 ha servido como sustrato que fusionaba varios universos en un mismo suelo. Con frecuencia, la poesía de mujeres en los EEUU, haciéndose eco de esos otros orígenes y cuidando las alianzas estéticas e ideológicas con otros grupos sociales, ha elevado voces y estilos críticos frente a una sociedad desigual y agresiva que desoye la aportación de estas autoras.

Ostriker toma esencialmente como punto de partida los años 60 y demuestra como las poéticas de mujeres hasta los años 80 salen del confinamiento “mental y moral” (p.10) al que se vieron sometidas por los parámetros evaluativos de los críticos varones para celebrar su libertad. Ostriker escribe sobre poéticas “en proceso” (1986, capítulo 2) y al tiempo que suma voces fundamentales, compara sus logros y abre espacios de lectura y debate desde el análisis de la rabia contenida, la deconstrucción de los binarismos, la valoración de lo erótico, o la respuesta política.

Una tradición literaria propia

Jan Montefiore ha afirmado que, en el momento de gestación de su libro, *Feminism and Poetry* ([1987] 2003) la poesía tenía un peso específico importante para las mujeres y los grupos feministas, “La poesía era importante porque en grupos de ‘concienciación feminista’ se utilizaban los poemas –con frecuencia poemas feministas– para definir los sentimientos, o simplemente la poesía aparecía en las discusiones.” (Castelao-Gomez 2016, 96). En este volumen clásico nuestra autora ya señalaba que es muy difícil hacer que el concepto de tradición literaria femenina sea operativo como constructo crítico sin simplificarlo excesivamente o perder de vista lo que podría definirse como específico de las mujeres escritoras. No obstante, la idea de una tradición literaria alternativa de mujeres es enormemente atractiva pues ofrece una salida excepcional al dilema poético y crítico al que se enfrentan las autoras con respecto a las convenciones heredadas y a las definiciones que les niegan autoridad. Esta idea de una tradición femenina no sólo posibilitaría la reescritura de una historia independiente de la poesía de mujeres, sino también la elaboración de un contexto poético en el cual los poemas escritos por mujeres no estuvieran absolutamente determinados para ser leídos o interpretados siguiendo los parámetros críticos y académicos del patriarcado. Esta tradición también contribuiría a facilitar la posibilidad teórica de la existencia de un discurso femenino. En cualquier caso, Montefiore reconoce que es muy difícil que funcione este proyecto de tradición poética femenina como constructo crítico, pues requiere que se considere a la poesía femenina exclusivamente en sus propios términos. Esto plantea grandes dificultades por el esencialismo que implica y porque si nos dedicamos a analizar poemas escritos por mujeres, veremos con frecuencia cómo las poetisas se enfrentan en mayor o menor medida a la tradición patriarcal aunque no sea más que para oponerse a ella. Esta idea de la

tradición femenina es, sin duda, un esfuerzo que la teoría y la crítica feminista no puede abandonar.

La poeta, crítica y antóloga Annie Finch, en su extenso corpus de reflexión, se ha planteado en rigor la cuestión de la tradición literaria femenina en el terreno de la poesía. Para la propia poeta, es sorprendente que aún en 2005, en su volumen *The Body of Poetry*, tenga que seguir constatando la desigualdad y de la mermada educación poética recibida por el alumnado desde las escuelas, así como en universidades e instituciones de enseñanza superior en las que, en las últimas dos décadas, apenas si ha habido cambios para introducir más poetas mujeres en los programas de estudio. Finch señala que esta situación se debe en buena medida a que las propias poetas, a que las escritoras, editoras, y todas las profesionales de la escritura, no cooperen entre sí, y no formen equipos de colaboración similares a los que operan en el caso de los autores. Poetas como T.S. Eliot, a quien Finch toma como ejemplo, señalaron repetidamente que sin un contexto poético propiciado por precursores y coetáneos, hubiese sido virtualmente imposible fortalecer su propio trabajo individual y construir la tradición de los grandes poetas canónicos. Según Finch, los poetas se organizan en una red clientelar según la cual se encumbran unos a otros en círculos que se rigen por editoriales, antologías, y amistades que aseguran su visibilidad y por tanto, garantizan una línea de transmisión desde los mayores a los más jóvenes. Los poetas construyen sus propios “contextos críticos” (2005, 54) y en su mayoría son refrendados por otros varones blancos con presencia e influencia en medios de difusión y editoriales. Lo anterior se ejemplifica con la línea que Harold Bloom traza de Wallace Stevens a John Ashbery, dejando fuera a las poetas. Lo mismo sucede cuando entre los herederos del modernismo se menciona a Robert Creeley o Charles Olson, y nunca a poetas mujeres que hayan podido promover un grupo o instaurar una tradición. Finch subraya que “[E]l contexto crítico genera la percepción de la tradición literaria” (2005, 54). A su juicio, el número creciente de mujeres poetas desde los años 60 hasta el presente no se corresponde en absoluto con el trabajo crítico o editorial realizado por las propias interesadas. En torno a los años 80 se llegó al cénit en cuanto a creatividad poética femenina se refiere, si bien este momento fue coincidente con la creciente profesionalización de la crítica –las más de las veces en manos de los hombres– y el abandono de la exigua producción crítica de las mujeres poetas y escritoras. Para Finch, el patriarcalismo en las instituciones es el responsable de que las mujeres se inhiban de la función crítica y evaluativa, que no deseen “mancharse las manos excavando en las

raíces de la tradición poética como para re-plantar el linaje poético al que responde su trabajo” (2005, 56). En su trabajo como antóloga, Finch relata cómo le fue enormemente difícil conseguir que las poetas incluidas en sus antologías quisieran manifestar opiniones basadas en la experiencia sobre su propio trabajo. Fue imposible, del mismo modo, que vertiesen opiniones sobre otras compañeras generacionales. Finalmente, coincido con Finch en señalar que la poesía y poéticas de mujeres nunca prosperan en un vacío crítico, y que la “crítica es crucial para la vida y continuidad de las tradiciones poéticas.” (2005, 57)

Así pues, sin que las poetas se comprometan con el trabajo crítico de manera individual y también colectiva, no podemos esperar que sus trayectorias respondan a lo que públicamente se demanda de alguien a quien la sociedad reconoce como poeta. Las poetas deben realizar los mismos trabajos e intervenir en la historia literaria de manera análoga a cómo lo han hecho sus colegas masculinos a lo largo de los siglos.

¿Un lenguaje propio?

Otra de las cuestiones que Montefiore aborda y que ha resultado ser muy controvertida en el panorama de la escritura de mujeres es el debate sobre si existe o no un lenguaje específicamente femenino. Este hipotético lenguaje articularía toda la experiencia que rodea al cuerpo femenino en su especificidad. La relación entre identidad y lenguaje es tremendamente compleja, y en este terreno, identidad y discurso deben ser entendidos como múltiples y fluidos, lejos de la lógica falocéntrica fundamentada sobre la unidad, solidez y la visibilidad. En el pensamiento de filósofas feministas tan destacadas como Luce Irigaray o Luisa Muraro¹⁸, las mujeres están, a la vez, dentro y fuera del discurso.

Además de los parámetros de la tradición y el lenguaje, la experiencia ha sido uno de los factores más debatidos en el ámbito de la poesía de mujeres. Progresivamente, y a medida que el feminismo se ha pluralizado, el terreno de la experiencia ligada a lo femenino también se multiplica y es difícil de fijar y definir. Cuando en los años 90, las poetas situaron sus identidades en una perspectiva social y cultural más amplia, muchos de sus textos se desligaron, por voluntad propia, del vínculo con el feminismo y pasaron a formar parte de esa gran tradición heredada por todos los lectores de una lengua, nacionalidad y

¹⁸ Muraro (1940-) ha sido una de las principales filósofas feministas italianas que han construido el pensamiento de la diferencia. Fundadora con Lia Cigarini de la Librería de Mujeres de Milán en 1975 ha publicado textos influyentes como *El orden simbólico de la madre* ([1991] 1994), así como “Feminismo y política de las mujeres” (2005).

educación determinada. Así, por ejemplo, desde la eclosión de la Poesía del Lenguaje (Language Poetry) en los EEUU en los años 80, muchas poetas se propusieron abrir los sistemas de significación, utilizar el azar y el método aleatorio, introducir formas de versificación no lineales o multilineales, subvertir tácticas léxicas e interesarse por las tecnologías cibertextuales. Todos estos aspectos radicales en cuanto a la forma propiamente del poema en sí, también, claro está, tuvieron su repercusión en las ideas de fondo. Jan Montefiore sitúa precisamente en los años 90 la línea demarcatoria a partir de la cual un buen número de poetas se desvinculan de la retórica “experiencial” de la poesía de mujeres previa (con un yo lírico unificado y “auténtico”) para explorar otros asuntos, entre los que destacan la fantasía y la sexualidad, la auto-definición personal, el extrañamiento de lo social coercitivo, el declive del planeta o el juego intertextual e inter-generico con lecturas formativas que se transforman en reescrituras del presente.

Desde una postura más ecléctica, Marjorie Perloff, comentando la enorme fluctuación de nombres femeninos y también masculinos en un recorrido rápido por la poesía de los EEUU en el siglo XX ha señalado que el canon y la historia literaria más establecida siempre han sido enemigos de la vanguardia, y por ello ha penalizado de manera similar a mujeres y hombres, “Lo genuinamente nuevo, lo revolucionario, según nos enseña la historia, rara vez es apto para ser entronizado rápidamente por la Academia.” (1990, 34). A su juicio la tendencia hacia la apertura del canon genera también un mito de inclusión que delata que todas y todos aquellos que no tengan unas sólidas credenciales no podrán ser admitidos. En este sentido, estoy de acuerdo con Jan Montefiore (en Castelao-Gomez 2016) cuando matiza que hay grados de complejidad en toda vanguardia, del mismo modo que en lo que pensamos que es poesía formal y estéticamente más tradicional¹⁹. El acceso al canon ha seguido siendo mucho más complicado en el caso de las mujeres y su ausencia no ha venido dada, ni siquiera en las últimas décadas del siglo XX, por haber escrito de manera más arriesgada o experimental.

7. ¿Por qué es útil para el estudiante o el crítico, para el profesional de los EE. Literarios conocer el terreno de la Poesía y Poéticas comparadas?

¹⁹ Castelao-Gomez 2016, 101-2.

En este momento histórico en el que el siglo XXI emerge presidido por una retórica de crisis a todos los niveles, financiera, crisis de las migraciones, crisis de inseguridad frente al terror organizado, crisis política frente al ascenso de los populismos, y en el ámbito del saber, crisis de las Humanidades, se necesita más que nunca el conocimiento, la educación, y modelos de diálogo e intercambio basados en la tolerancia, la empatía, la paz, la salvaguarda de los derechos humanos y la protección del planeta. La literatura, la historia y la filosofía, y en nuestro área de interés, la poesía, y las poéticas de mujeres comparadas, cobran mayor sentido e importancia que nunca para estudiantes y profesores, y para todo tipo de audiencias. El lugar privilegiado para el encuentro cultural sigue siendo, sin duda, el texto literario. La literatura nos facilita un lenguaje “común” con el que hablar e interaccionar con otras comunidades o grupos sociales. En un mundo globalizado y consciente de las grandes diferencias que nos separan, y que a la vez, nos otorgan identidad precisa y arraigada en lugares de origen o adopción, el encuentro con las y los otros, así como las habilidades que nos permiten entendernos y comunicarnos, son capacidades que se fomentan con la lectura, la traducción cultural y los nuevos estudios comparados contruidos sobre la base del respeto a la igualdad y la diversidad. Pese a la dificultad que entraña definir lo humano hoy, al margen de dogmatismos o de convicciones que mantengan la distinción entre un adentro y un afuera, las poetas marcan un camino de entendimiento a seguir en el que, en palabras de Nicole Brossard²⁰,

Subyacente a la idea de la literatura como ética, estaba la certidumbre de que, aunque era un espacio que conducía a la imaginación salvaje, la literatura ofrecía lucidez, hacía que los humanos fuésemos aún más humanos –es decir, nos conminaba a soñar una vida y una pasión que pudiesen liberarnos y nos alejasen de la estupidez y la violencia (Brossard 2003, 10)

La literatura tiene la capacidad de transformar la esfera pública y promueve el ideal del intercambio y de la conversación entre iguales. La poesía y las poéticas de mujeres comparadas han sentado las bases para la celebración de las diferencias y la convivencia en libertad. En el siglo XX, la poesía de mujeres comparada ha servido para establecer diálogos tan importantes como el que mantuvieron Adrienne Rich (Baltimore 1929-

²⁰ Nicole Brossard escribe estas líneas en *The Blue Books* (2013) refiriéndose al momento histórico de efervescencia política en Quebec durante los años 60, fechas de la llamada *Révolution Tranquille*.

2012) y Audre Lorde (Harlem 1934-1992), que sirvieron para tender puentes de entendimiento entre el feminismo blanco y el de las mujeres migrantes de color. Hemos asistido a intercambios como el de las poetisas montrealenses de la *Révolution Tranquille* (Quebec años 60) y sus compañeras anglo-canadienses como la colaboración creativa entre Nicole Brossard (1943-) y Daphne Marlatt (Sidney 1942-). Seguimos con interés y admiración el intercambio rico y la colaboración entre poetisas como Chus Pato (Orense 1955-) y Erin Mouré (Calgary 1955-), y no deja de sorprendernos la importancia que grupos como el Combahee River Collective²¹ tuvieron en la historia del feminismo de las mujeres de color en los EEUU y de su producción poética (y política) tan relevante, por otra parte, en la obra de autoras como Cheryl Clarke (Washington DC 1947-), Akasha Gloria Hull (Shreveport, 1944-) y Audre Lorde.

La poesía y poéticas de mujeres comparadas nos preparan para apreciar la diversidad epistémica que convive en el mundo y para generar alternativas de futuro, que en palabras de Cristina Rivera Garza, “forman parte de lo visible, lo decible y de un paisaje nuevo de lo posible” (2011)

Como ha señalado Elena Gajeri, “Si la literatura comparada estudia el encuentro con el otro a través del nexo semejanza/diferencia, era inevitable que estableciera un compromiso con los estudios sobre las mujeres y el género, un compromiso reforzado por la común vocación transnacional y transdisciplinaria de estos campos” (2002, 441). Toda una serie de estudiosos de la literatura comparada han señalado repetidamente que los Estudios de Género no pueden no ser comparatistas. Del mismo modo que los estudios que toman como eje el postcolonialismo, la ecología, las humanidades ambientales, y el impacto de las nuevas formas de dominación capitalista en los textos de nuestro tiempo, los estudios de Género, y por ende, los de poéticas y poesía de mujeres, han de ser esencialmente estudios comparados que exploren el alcance de la situación de lo femenino en distintos lugares del planeta.

²¹ El Combahee River Collective fue un grupo de escritoras, profesoras intelectuales y activistas negras, basado en Boston desde mediados de los años 70 hasta comienzos de los 80. El grupo es responsable de la autoría del conocido “C.R.C. Manifiesto” en el que se define la “identidad” de las mujeres negras y lesbianas, excluidas de la representación por parte del feminismo blanco. El análisis multidimensional de la opresión de raza, género y clase social del Colectivo está en la base de desarrollos posteriores como la interseccionalidad (Taylor 2017).

Si hacemos un poco de historia y nos situamos a principios del siglo XX, la contribución formalista de Roman Jakobson (1958) elaboró un marco para el acto lingüístico desplegado en el poema y en el que distingue entre referencia (contexto), emisor, receptor, contacto y código. En el modelo de Jakobson el mensaje se refiere a la estructura lingüística. La estética se define como subordinada a los intereses de las otras funciones y se focaliza exclusivamente dentro de la propia construcción del texto, remitiendo finalmente a sí mismo. Esta auto-referencialidad de la estética ha sido criticada por tendencias contemporáneas como los Estudios Culturales. Por su parte, los EE. Culturales tienden a privilegiar las formaciones ideológicas e históricas en sus análisis, entendiendo la composición textual como una de las manifestaciones de lo político.

Cualquier análisis que incorpore la óptica de género requiere una estética relacional²². El género introduce una dimensión que implica al emisor, público, condiciones de representabilidad, así como representaciones del cuerpo, de la sexualidad, de experiencias específicas y propias del género, así como enclaves y geografías en su definición histórica. Más allá de lo que llamamos “experiencia,”²³ el género es una categoría social, cultural e histórica con una importante dimensión antropológica, psicológica y política. Así pues, todo texto que incorpore el género, necesariamente ha de incluir condiciones materiales, históricas y sociales, paradigmas culturales, así como normas y configuraciones políticas. De modo que todos los textos con el factor género como constitutivo de su estructura ya, de entrada, ponen en relación un amplio espectro de dominios.

Es difícil, pues, que integrando al género como categoría de análisis estético podamos mantener que la estética sea un dominio separado que se define al margen y se rija por otros parámetros de juicio. El género, por así decir, “obliga” a que el terreno artístico o literario en el que se despliega, imbrique ya de por sí infinidad de disciplinas y dominios

²² Las ideas principales de la “estética relacional” proceden de la crítica de arte, y han sido elaboradas por Nicolas Bourriaud (2002), donde define un paradigma que prolifera en el mundo del arte desde los años 90. La actividad artística requiere de la participación del receptor, y el encuentro entre espectador y obra lleva a la elaboración colectiva de sentido.

²³ La historiadora norteamericana Joan W. Scott explicó en su ensayo clásico “The Evidence of Experience” (1991) la idea de la experiencia como fundamental en la epistemología de la Historia. A juicio de Scott la experiencia tiene un carácter discursivo y no es en absoluto una categoría transparente. La historiadora debe “historizar” la experiencia antes de basar en ella cualquier categoría de análisis. El análisis lingüístico de todo ello es esencial, y su elaboración se sitúa en la línea de la “genealogía” foucauldiana.

en interacción. Para nuestro propósito diremos que el género ya es, desde su representación, un enclave en el que la intersección de discursos y áreas del conocimiento y la experiencia dialogan y elevan preguntas que se discuten conjuntamente. En el caso de la literatura, y por ende de las poéticas, que pueden entenderse como “discurso de discursos,” el espacio lingüístico que se constituye es un espacio en el que ideas, visiones y posiciones, se articulan y se encuentran bajo diversas formas. Dichas formas pueden materializarse desde el diálogo, el conflicto, y la confrontación, hasta la confirmación, el consenso, y en definitiva, la apertura a los dominios cognitivo e imaginativo, potencialmente ilimitados.

La forma propiamente²⁴, categoría estética de análisis tradicional, no pone en tela de juicio o invalida otros elementos estéticos, sino que mas bien se convierte en el escenario del contacto o confrontación entre los mismos. En el terreno de la poética, el modo de la figuración rige propiamente la relacionalidad entre dominios diversos. El lenguaje poético es esencialmente “figurativo” o “tropológico”. Así pues, en la poética, los elementos textuales se abren a multitud de semejanzas y diferencias, repeticiones y contrastes, representaciones, comparaciones, negaciones y eliminaciones. De este modo, la poesía convoca niveles de la experiencia que se interrelacionan al conectar cada uno de los elementos que utiliza (tomados de diversos contextos y ubicaciones) de manera “figurativa” con otros, de modo que cada uno de ellos se convierte en una “figuración” para los otros en dimensiones múltiples y cambiantes.

Esta visión de la textualidad poética como relacional y multidimensional, como renegociación en un contexto “tropológico” se realiza performativamente²⁵ en la poética feminista. El género conlleva siempre un sustrato histórico, antropológico, psicológico, político, religioso e ideológico que emerge indefectiblemente como categoría de análisis. Así, el terreno de la producción y la experiencia, las historias y culturas de las que emerge su autora, las condiciones de circulación de sus poemarios y sus lectoras, se presentan también como rasgos distintivos para el análisis. Según Shira Wolosky, “La poética

²⁴ Para una visión de cómo las formas literarias interaccionan siempre con lo social y político, y como tienen un impacto sustancial en la vida y el paisaje socio-histórico por el que transitan, véase Levine (2015).

²⁵ Jonathan Culler (1997) señaló con autoridad, siguiendo al filósofo John Austin y tras revisar con rigor el trabajo textual de la deconstrucción con Derrida, que todo performativo es una operación retórica y que tiene la capacidad de crear ideas, situaciones y personajes. Para Austin los actos de habla están regulados por hábitos y convenciones sociales. En su taxonomía entiende que los performativos que, al ser expresados, realizan una operación en lo real, son a la vez acción y enunciado (1962, 273).

feminista abre un camino entre el formalismo y el historicismo, lindes que marcan el transcurso de la teoría estética” (2010, 573). A su juicio, el género como categoría altera profundamente el territorio de la estética y reconfigura los debates que comprenden al propio género en su más amplia dimensión. Como resultado de la tradición, a las mujeres se les han asignado límites excesivamente rígidos en términos sociales y literarios, si bien, cuando nos aproximamos a los textos escritos por autoras, es fácil reconocer cómo constituyen un campo relacional que alberga múltiples dominios. Así, por ejemplo, la oposición binaria tradicional entre lo público y lo privado no opera continuada y uniformemente –la crítica feminista ha trabajado sin descanso sobre la idea de la relegación de lo femenino al dominio privado y doméstico en todos los ámbitos. Claramente la literatura, y especialmente, la poesía han sido modos mediante los cuales las mujeres han podido participar en los discursos públicos y reflexionar sobre el alcance de sus aportaciones. Como resultado de lo anterior, las líneas que dividen lo privado y lo público deben ser revisadas con más investigación contextual e histórica para extraer conclusiones de todo ello que nos permitan precisar cómo en cada situación y cronología, las poetisas han respondido a todas las constricciones sociales impuestas.

En cualquier caso, no podemos afirmar que no existan tensiones entre las tendencias formalistas y el resto de tendencias a la hora de abordar la estética. Las primeras siguen manteniendo la idea de la autonomía de dicha área, mientras que las aproximaciones culturalistas subordinan la estética a la política. Es importante, sin embargo, recordar la advertencia de Rita Felski que puede hacerse extensiva a la estética en general, “simplemente leer textos literarios en función de su fidelidad a una noción pre-existente de experiencia femenina o ideología feminista es, de hecho, negar cualquier especificidad al lenguaje literario y al significado, haciendo a la literatura redundante al reducirla a una mera función documental como reproducción más o menos precisa de una realidad política pre-existente...” (1989, 8).

De modo que la crítica feminista ha resistido bien el alejamiento o la suspensión casi completa del paradigma esteticista, dado que las cuestiones de género implican de lleno a la experiencia social, histórica y política, así como sus representaciones en el arte y la literatura. Por tanto, una poética feminista abordaría las fuerzas históricas que enmarcan lo literario-artístico, y las estrategias formales y compositivas que lo dan carta de naturaleza. Pensamos que una estética relacional que sitúa a la literatura y al arte como el espacio donde los diversos dominios de la experiencia cobran forma ofrece una poética

de estas características. Finalmente, tanto para el estudio y la lectura informada como para la crítica, las poéticas comparadas de predecesoras y coetáneas ofrecen un amplio terreno de aproximación al texto poético como dominio estético, social y discursivo insustituible para el conocimiento de la realidad, el trabajo innovador de la imaginación para crear, y el cuidado y la preservación de lo humano con conciencia planetaria.

8. Por qué faltan estudios de esta naturaleza?

Resulta sorprendente que la poeta, profesora y crítica Rachel Blau du Plessis abra su importante volumen *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice* (1990) con una declaración chocante: tradicionalmente y hasta bien avanzado el siglo XX, a las estudiantes, investigadoras y críticas se les ha disuadido de emprender trabajos sobre la literatura y el arte creados por otras mujeres. El prestigio de la institución se les ha visto negado siempre, aún cuando la egregia antesala de nombres tan influyentes como Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf o Simone de Beauvoir, han situado a lo femenino en el centro del debate social y político.

Coincidimos con Rachel Blau DuPlessis cuando señala que la literatura escrita por mujeres parte de una postura ética y moral que presenta analogías con momentos de la historia en los cuales las mujeres han visto su importancia relegada al espacio no hegemónico desde el cual, no obstante, han ejercido su crítica de la cultura patriarcal. Del mismo modo que ocurrió con figuras destacadísimas del modernismo literario como Virginia Woolf, H.D. o Gertrude Stein, en la escritura de mujeres, “Hay un elemento didáctico, relacionado con un proyecto de transformación cultural para establecer valores. En la escritura de mujeres –como en el modernismo–, hay un impulso enciclopédico, en el que la escritora inventa una cultura nueva y total, simbolizada y anunciada en una obra larga, como ocurre en el poema largo modernista” (1990, 19). Desafortunadamente el excepcional trabajo de la crítica feminista hasta el presente no ha dejado de registrar la desigual, sesgada e injusta diferenciación entre “la poesía del sentimiento de las mujeres y la poesía del intelecto de los hombres” (Kinnahan 2016, 4).

Con la irrupción firme de la crítica feminista en el panorama literario a escala global, las tensas relaciones disciplinarias entre los géneros literarios, la capacidad y el derecho de

las mujeres de actuar en libertad, y la representación de la realidad, hacen que las fricciones que existen a la hora de expresar el universo desde la óptica de las mujeres, planteen verdaderas batallas por la hegemonía del significado literario y social. Como señala Marina Lops (2000), “[S]i cada periodo histórico ha elaborado un ‘sistema de géneros (literarios)’ propio, ya que las normas y las expectativas de cada uno de ellos se entrelazan con las de la sociedad en su conjunto, es evidente cuán importante es indagar y analizar de qué modo las mujeres como autoras y como lectoras, han entrado en relación con tales sistemas” (cit. en Gnisci 2002, 210)

En la siguiente sección, se demuestra, por medio de tres volúmenes seleccionados, cómo las poetisas han irrumpido con fuerza en un panorama literalmente tomado por el canon patriarcal que descansa en un sistema educativo en el que la transmisión de la poesía de mujeres queda soslayada. Las antologías, la crítica, la invisibilidad en las editoriales de mayor presencia, el lugar insustancial que ocupan las reseñas de sus obras en la prensa, y la poca difusión de su trabajo en los medios, son indicativos de por qué es imprescindible estimular el trabajo creativo de las más jóvenes. Del mismo modo, resulta imprescindible, fomentar el trabajo editorial y crítico para que la poesía y poéticas, conjuntamente con otros géneros cultivados por las autoras, adquieran el lugar literario y social que merecen.

9. ¿Cómo se lleva a cabo el trabajo de la comparación hoy?

Aunque quizá no hayamos encontrado todavía el camino más adecuado para la práctica de las poéticas comparadas en el presente y no hayamos desarrollado y contrastado un procedimiento de análisis consensuado que satisfaga a poetisas y críticas hasta el momento, las páginas anteriores condensan una propuesta metodológica para este trabajo urgente. Es urgente que contemos con instrumentos, metodologías críticas, tendencias que adquieran arraigo y puedan convivir en este contexto tan rico y dinámico, en el terreno perfectamente abonado y fructífero que no deja de sorprendernos de la poesía y las poéticas comparadas de mujeres. Para ello, y contando con algunas autoras y algunos volúmenes valiosos que se han atrevido a trabajar en poéticas comparadas de lo femenino *avant la lettre*, antes de que esta disciplina haya ni siquiera adquirido una denominación estable en nuestras lenguas, quiero ilustrar en esta penúltima sección cómo es posible explorar y comparar poesías y poéticas en varios enclaves bastante diferentes. Aún sin dedicarse propiamente a la comparación en su totalidad, los tres libros que comentaré –

Romiti (2013), Benegas (2017), House (2015)– nos conducen con autoridad a un inteligente acercamiento reciente entre poetas.

Comenzaré con un interesante volumen en el que su autora, Elena Romiti, se propone investigar qué construcciones conceptuales se derivan de la lectura de las primeras poetas del canon de América del Sur, asistimos a un ejercicio de comparación que aproxima a las poetas uruguayas Juana de Ibarborou (1892-1979) y Delmira Agustini (1886-1914), con la argentina Alfonsina Storni (1892-1938) y la brasileña Henriqueta Lisboa (1901-1985).

Romiti, desde un marco teórico que le permite reconocer filiaciones, redes y tradiciones pretende “reconocer diálogos e intertextualidades habitualmente silenciadas” (2013, 12). A través del estudio de una selección de textos que brindaron acceso al sistema literario a Agustini, Ibarborou, Storni y Lisboa, así como del examen de estrategias que les dieron visibilidad, se focaliza en la figura social de la poetisa una exploración del progresivo establecimiento de la poesía femenina en la región del cono Sur. La vía regia para el estudio de las confluencias y las sinergias que se establecen entre estas autoras viene dada a partir de un foco claro en las estrategias de autorepresentación de todas ellas.

La figura de la poetisa, por lo general, fomentaba la identificación entre el yo lírico y la autora, sobre todo en su materialidad corporal. Así, la fotografía, las alusiones a la vida de la autora, y el vínculo con su experiencia, eran indiscutiblemente parámetros fundamentales a la hora de leer su obra. Paradójicamente, la etiqueta socio-literaria de la poetisa actuaba como compartimento estanco en el que se reificaba el papel y las aportaciones de estas autoras, si bien la aceptación del estereotipo les sirvió, como demuestra Romiti, como estrategia de ingreso al sistema literario.

A través de una importante investigación en archivos, en la que Romiti recupera textos centrales e inéditos como una conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini que se publicó en Montevideo en 1920 en el diario anarquista *La Noche* (dirigido por Juana de Ibarborou), así como un poema de Ibarborou titulado “Visión de Delmira”, nuestra autora demuestra como a través de lecturas, complicidad y estrategias discursivas, estas poetas compartieron infinidad de elementos que hacen pensar en una poética relacional analógica cuya veta de transgresión y renovación quedó oculta bajo una apariencia de tácita aceptación.

Nuestras poetas escribieron en distintos medios, desde el periodismo al ensayo, si bien, “sin poder acceder aún dentro de la esfera pública a identidades diferenciadas y elegidas por ellas” (Romiti 2013, 31). Romiti incorpora a sus tesis planteamientos del feminismo muy útiles adaptados al contexto latinoamericano, como las ideas de Castro-Klarén (1985) sobre la ‘doble negatividad’ –opresión sexual y colonial– que opera en las autoras, las del archivo como memoria que está presente en la “desterritorialización de los actuales procesos de globalización” (Sarlo 1988; Achugar 1994), y la idea del sujeto “nómada” de Rosi Braidotti (2011, 201). A su juicio, “para las escritoras de las primeras décadas del siglo XX, la desarticulación de una identidad fija, fue utilizada proactivamente para explorar la posibilidad de proyectarse en red, esto es a través de convergencias y superposiciones de trazos discursivos, hacia el espacio público” (Romiti 2013, 128). En el capítulo final de este volumen, se comentan motivos e imágenes que tienen que ver con el movimiento constante, el tránsito, el viaje, la fragmentación, y la presencia de todo ello en poemas concretos de las cuatro autoras estudiadas. En sus diferencias personales y estéticas, se cifra precisamente cómo cada una de ellas, entre la rebeldía y la aceptación, negocia su lugar de ingreso al sistema literario. Hay que resaltar la importancia del trabajo de Romiti que compara transculturalmente y se atreve con tradiciones y lenguas como el español y el portugués en Uruguay, Argentina y Brasil.

La poeta y crítica hispano-argentina Noni Benegas se propuso con un ensayo ya clásico e introductorio a la antología *Ellas tienen la Palabra* (co-editada con J. Munárriz en 1998)²⁶ indagar precisamente en por qué las poetas, incluso algunas bastante consolidadas, carecían de visibilidad, cómo sus obras no estaban recogidas en antologías exegéticas –de las que ayudan a conformar al canon y son esenciales para construir el relato de la historia literaria de cualquier periodo– y ni siquiera existía un cierto consenso entre los antólogos sobre quiénes eran las mejores y se habían ganado un lugar destacado en antologías e historias literarias.

En su ensayo, Benegas ofrece una historia de la recepción de la poesía escrita por mujeres en España. Como tarea urgente se propuso investigar las razones de su exclusión y su imposibilidad de ingresar en el sistema literario. A su juicio, se debe a varias causas: por un lado, la falta de instrumentos críticos para valorar en su justa medida las aportaciones

²⁶ Benegas publicó en 2017 una nueva versión actualizada de su célebre introducción de la antología, con el mismo título.

de las poetas. Benegas, de manera novedosa, ha sido la primera crítica que ha aplicado las ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre la creación del campo literario al contexto español.

Bourdieu postula la aparición de relaciones de poder en un feudo nuevo y atractivo, que denomina el “campo literario” (1991). Nace a partir de la Revolución Industrial y se encuentra estrechamente relacionado con el poder político y económico. En este ámbito, los políticos intentan imponer sus puntos de vista a los intelectuales y apropiarse de su prestigio para legitimar sus decisiones a través de la prensa de opinión. Los escritores y artistas, a su vez, obran como auténticos grupos de presión, y luchan por hacerse con las prebendas que reparte el Estado.

En el ámbito de las poetas, este es el panorama imperante cuando las románticas se lanzan a escribir. Muchas son reconocidas muy tardíamente o de manera póstuma. De entre las poetas más cercanas a nosotros, por ejemplo, Rosa Chacel, ha pasado a formar parte del campo literario, mientras que Concha Méndez (1898) o Ernestina de Champourcin, todavía no lo han hecho.

Benegas se pregunta, “¿Cómo no ver que su exclusión no se debe a razones de calidad, sino a intereses muy precisos del campo literario?”(2017, 114) Su respuesta tiene dos vertientes: 1) hay demasiados autores y los beneficios a repartir no son suficientes para todos; 2) la novedad de temas y estilos que aportan las autoras “modifica las reglas de valor para todo el campo, que se verá obligado a revisarlas. Benegas habla del “feudo de la lírica”(2017, 114) que marca unas normas férreas y que se traducen en la exclusión de las poetas.

En cualquier caso, ¿qué es lo que hace que los poetas varones puedan figurar, tarde o temprano en la tradición? Según Benegas, “ellos tienen detrás una tradición que los legitima. Heredan ese ‘capital simbólico’ acumulado por siglos de autores consagrados de su sexo que les facilita la entrada en el campo literario.”(2017, 115) Si hablásemos de “capital social”²⁷ (en lugar de simbólico), éste que se construye a partir de las relaciones influyentes que poseen, por haber dominado siempre la esfera pública, y encontrarse en ella como pez en el agua” (2017, 115)

²⁷ El capital social se entiende como “Redes y normas compartidas, valores y entendimientos que facilitan la cooperación en el interior de un grupo y entre grupos” (OCDE 2007, 103).

Después de que en el ámbito anglo-norteamericano Harold Bloom teorizase sobre la “angustia de la influencia,” que ya comentamos más arriba, la mujer que se sienta a escribir sufre de una sensación que le paraliza, algo propio de los desposeídos, la “angustia de la autoría.” La autora potencial carece de autoridades de su género que validen su palabra. Por ello, muchas veces se oculta bajo seudónimo masculino o ni siquiera firma sus obras.

En cualquier caso no basta con que ingresen en el campo una o dos poetas o escritoras por generación, se necesita un número mayor, a fin de que se modifiquen las reglas del juego y que no se considere a estas autoras como excepciones. El hecho de que haya un grupo que se suma al campo, facilitaría una cierta descentralización o desestabilización y por tanto, cambios. Es evidente que mucho de lo que sucede hoy en los márgenes, los temas y nuevos enfoques que surgen de lo que hoy escriben y publican las poetas, modifican en cierta medida lo que sucede en el campo literario.

El otro gran problema derivado de la no-lucha o de la inhibición de las poetas a tener reconocimiento de sus obras es que sus descendientes deben recomenzar todo desde cero. En palabras de Benegas “[E]s como si cada nueva generación de mujeres tuviera que tomar la decisión...de no lega[r] ningún ‘capital simbólico’ a las poetas venideras” (2017, 136).

La poeta y crítica Alicia Ostriker de cuyas aportaciones ya hemos hablado con anterioridad, y que fue pionera en lo que ella misma denominó revisión feminista de los mitos –“revisionist myth making” (1986, 211-240)–, abrió un escenario de excepción para la relectura de los mitos clásicos y el trabajo comparado. La importancia de la re-escritura y revisión de la presencia del patriarcado en los mitos, así como la creación de nuevos mitos, ha tenido y sigue teniendo una presencia innegable con poetas, pensadoras y críticas como Adrienne Rich, Nicole Loraux, Michèle Le Doeuff, Ana Iriarte, Page DuBois o Anne Carson. El papel fundamental que juegan las poetas en la recepción, transformación y rearticulación de los mitos clásicos y contemporáneos ha sido estudiado recientemente en varios libros (Harris & Frankel 2016; Sánchez-Pardo, Burillo & Porrás 2018) que han evidenciado ese impulso urgente que las poetas han ido manifestando de manera creciente a partir de los años 50, en momentos clave para el desarrollo del feminismo en el siglo XX.

El volumen de Veronica House, *Medea's Chorus* (2015), pone énfasis en el poder de transformación cultural que obra en manos de las poetas y que, sin duda, nos conduce hacia nuevos “paisajes psicológicos” (2015, xvi). Se trata de H.D., Sylvia Plath, Adrienne Rich, Margaret Atwood y Eavan Boland, desde distintas geografías nacionales y distintas cronologías, responden al poder fundante de los mitos clásicos con importantes variaciones. Es en el estudio de la elaboración del texto poético, confrontando la tradición patriarcal heredada del mundo griego, donde podemos decir que descansa el trabajo comparado de este volumen. La autora del estudio señala que su interés se centra en destacar “de qué manera las poetas modificaron el relato presente en el mito” (2015, xvi), aunque en muchas ocasiones el relato mítico de por sí nos ha llegado ya en diferentes versiones y no tiene un carácter totalmente cerrado y unificado.

El retorno al estudio y el gran interés por el mundo clásico desde comienzos del modernismo, la herencia de Nietzsche, y los ensayos de T.E. Hulme, Ezra Pound y T.S. Eliot, el entramado que sostiene *Ulysses* de James Joyce, y la antropología de Sir James Frazer o Joseph Campbell fueron, sin duda, los hitos que estimularon esa vuelta al universo del mito y la filosofía griegas.

La exclusividad y la misoginia imperantes durante el modernismo abocaron a las poetas a elaborar sus respuestas como reacción al modelo clasicista de las relaciones entre los sexos totalmente agotado. Poetas como H.D., Louise Bogan y Edna St Vincent Millay escribieron poesía de tema mitológico. Autoras de novela y poesía como Natalie Barney y Renee Vivien dedicaron versos a sus relaciones con otras mujeres, y mantuvieron su salón literario en el París modernista, al tiempo que se inspiraban en Safo para seguir su ejemplo vital y literario.

Veronica House somete a prueba, cronológicamente, a textos poéticos que responden a cuestiones que continúan siendo centrales hoy, tales como “¿Cómo podemos (si es que podemos) incluir a las mujeres ‘reales’ en mitología y literatura? ¿Cómo subrayar experiencias domésticas como la maternidad, el amor, el sexo, y la edad que se desvían y a veces, incluso se oponen a las normas culturales? (...)¿Qué nos enseña la revisión de los mitos sobre nuestra cultura y sobre nosotros mismos?” (2015, xxi). El volumen se ocupa de explorar las motivaciones personales, culturales y políticas que subyacen a la revisión del mito en cada poeta. House compara su utilización y elaboración del mito, en un contexto feminista que ilustra y esclarece la historia densa y compleja de la escritura de mujeres posterior a la Segunda Guerra Mundial.

El volumen recoge cómo H.D. reescribe las figuras de Elena y Aquiles de *La Ilíada* en su *Helen in Egypt* (1961) en una exploración de la identidad femenina y sus expectativas sociales y literarias. En esta misma línea, Sylvia Plath, entre las décadas de los 50 y los 60, experimenta e investiga con intensidad cuestiones identitarias que la sitúan entre Electra y Clitemnestra. Ambas poetisas actúan como fuente de inspiración para la revisión mítica de la segunda ola del feminismo con Adrienne Rich. En su obra, Rich estudió en profundidad la relación imposible, amorosa y vital, de mujeres con otras mujeres, partiendo de los Misterios de Eleusis, y de las figuras de Deméter y Perséfone. Esta preocupación también está presente en la poeta irlandesa actual Eavan Boland cuando se acerca a las mismas figuras que Rich y plantea la desaparición de la mujer de edad avanzada en nuestras representaciones culturales. Alejada ya de los estereotipos patriarcales de belleza, la mujer desaparece. Finalmente, la violencia de género, el abuso psicológico y físico de la mujer en todos los ámbitos, queda patente en la secuencia “Circe/Mud Poems”²⁸ –incluida en el volumen *You Are Happy* (1974)– de Margaret Atwood, donde medita sobre qué queda de humanidad en lo humano a raíz de su lectura de *La Odisea*.

Para Veronica House (2015), el estudio de la fortaleza femenina, de la rebelión de las mujeres contra la tiranía del patriarcado en figuras del mito griego, así como, en comparación, en sus transformaciones poéticas posteriores, ofrece una base de reflexión muy sólida en el presente y la estrategia de la “revisión mítica” constituye un hito en la historia literaria comparada reciente que merece estudio e investigación.

10. La práctica de la poesía y poéticas comparadas en este volumen

En este volumen hemos reunido una muestra significativa de poetisas cuyos diálogos, conexiones, influencias, fuentes de inspiración, afinidades y objetivos a la hora de entender la comunicación poética, presentan importantes similitudes. La tarea de la comparación nos ha permitido explicitar ese vínculo, tantas veces velado o invisible, y ponerlo de manifiesto en los once capítulos que siguen. La cartografía poética trazada recorre territorios europeos, americanos del Norte y del Sur, caribeños y del sureste asiático. Las poetisas seleccionadas transitan cronológicamente desde el magisterio de

²⁸ Véase la interesante lectura de la secuencia “Circe/Mud Poems” que Javier Martín ofrece en el capítulo séptimo de este libro.

Gabriela Mistral (1889-1957) hasta los planteamientos de la nueva generación con Laia López Manrique (1982-). Con lenguajes y estilos personales e idiosincráticos, tejen sobre la página en blanco una red de relaciones en la que convocan a otras poetas, predecesoras y futuras, coetáneas y alejadas en el tiempo. Responden a preocupaciones tan diversas como la identidad personal y poética (en todos los casos), el lugar de origen perdido y suplantado (Mistral, Carranza, Di Giorgio, Urriola), la maternidad (Méndez, Mistral), el espacio del hijo/a (Varela, Olds), la dimensión del mundo (Janés, Zwicky), el papel del mito y el ritual (Atwood, Castro), la sensibilidad ecológica (Niedecker, Vitale), el amor entre mujeres (Peri Rossi, López Manrique) y las constricciones que siempre imponen los vencedores, dueños de la Historia oficial (Arasanayagam, Nourbese Philip, Collins Klobah, Rahim, Mordecai, Shirley). La poesía, esa “concentración de poder en el lenguaje” que según Audre Lorde, es una necesidad vital de la existencia, ha recorrido territorios dóciles y hostiles, para llegar, de la mano de todas estas poetas en conjunción a poner el mundo en palabras e iluminar el presente.

En el primer capítulo de este volumen, Niall Binns parte de dos ensayos de los años sesenta –“Los poetas de los lares” y “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”– en los que el escritor chileno Jorge Teillier reflexionó sobre el desarraigo y los procesos de modernización en el contexto hispanoamericano para explicar la vuelta a las raíces –la infancia pasada en pueblos de provincias, en un entorno rural– palpable en numerosos poetas chilenos de la época. Para comprender su propia obra y esta nueva corriente, Teillier se inspiró en autores como Rilke y Dylan Thomas para plantear la necesidad de una “poesía lárca” como resistencia a las fuerzas aparentemente imparables de la modernidad. En diálogo con estas ideas de Teillier, se efectúa un estudio comparativo de la importancia de los lugares en la obra de cuatro poetas hispanoamericanas: la chilena Gabriela Mistral, la colombiana María Mercedes Carranza, la uruguaya Marosa di Giorgio y la chilena Malú Urriola. En cada poeta se examina cómo los esfuerzos por recuperar los lares o los “paraísos perdidos” –el pueblo de la infancia o bien, en el caso de Carranza, la Colombia anterior a la violencia– constituyen el eje de algunas de sus obras más importantes.

La poeta uruguaya Marosa di Giorgio, cuya obra ya fue objeto de análisis, desde otra óptica, en el primer capítulo de este volumen. Para Emilia Conejo, Di Giorgio podría

situarse en el elenco poético como la gran anfitriona de un banquete neobarroco al que convida, desde el jardín de su infancia. En ese jardín se celebra una fiesta y la naturaleza se torna templo para las visiones de esta suerte de beguina contemporánea consagrada al exceso. En su poesía se entrelazan la infancia, lo siniestro, el erotismo sagrado y el anhelo de infinito –perdido y vuelto a conquistar una y otra vez, en un devenir pertinaz–, así como las voces de otras poetas cuya influencia se palpa en lo personal, en lo estético y en lo espiritual. En este trabajo se analizan, de manera comparada, algunos de los *leit motifs* de la poética marosiana a la luz de un amplio espectro de voces femeninas que han influido en ella, desde Emily Dickinson hasta Olga Orozco, y desde la poesía erótica a la metafísica, atravesando la lírica puramente cercana a la experiencia. Se pretende, así, situar a Di Giorgio en una fértil genealogía de mujeres poetas que atraviesan las épocas y las estéticas desde tradiciones tan diversas.

En el siguiente capítulo, Olga Muñoz propone un cambio en el foco de atención y es ahora cuando la figura del hijo cobra un mayor protagonismo. El hijo, como punto de partida de la escritura, encuentra en la poesía en español una notable trayectoria: Rosalía de Castro, José Martí, Rubén Darío, Miguel Hernández o Alfonsina Storni, entre otros, han elaborado textualmente esta personal aproximación en poemas que enriquecieron la representación temática habitual del momento. Puede afirmarse que la peruana Blanca Varela da un verdadero golpe de timón en 1993 con la publicación en *Ejercicios materiales* de su “Casa de cuervos”: la plasmación de la maternidad encuentra aquí una formulación original, ajena a la tradición hispánica más conocida y en confrontación directa con ciertos lugares comunes heredados.

La propuesta de este trabajo no busca aproximar la producción de Varela a la de autoras de una cercanía o afinidad evidentes. Más bien pretende la exposición de su poesía a la reverberación de la palabra de una gran escritora del ámbito anglosajón: la estadounidense Sharon Olds, cuya obra *The Gold Cell* (1987) recoge en su cuarta sección impactantes poemas dedicados a sus hijos. La comparación de algunos de sus textos (“Casa de cuervos” y “The Green Shirt”, “Fútbol” y “Looking at them Asleep”) aspira a detectar los recursos, a menudo divergentes, con que ambas poetas terminan confluyendo en una dolorosa perplejidad ante el cuerpo del hijo, así como en una reelaboración de la imagen propia a partir de la radical vivencia de la maternidad.

La importancia de la obra de Gabriela Mistral queda, de nuevo, recogida en el cuarto capítulo de esta colección, en el cual, en una perspectiva comparada con la poeta española Concha Méndez, Ramón Muñiz y Renée Silverman analizan la reacción de ambas frente a la maternidad, asunto que abordaron no solo en la poesía sino también en la prosa. Mistral y Méndez rescatan la figura de la madre como ser creador que establece una relación íntima, personal y trascendente con el hijo, sobre todo en los primeros momentos de la vida del infante donde predomina una comunión corporal extrema, un vínculo prácticamente indisoluble reconocido en las teorías ya clásicas de Hélène Cixous y Julia Kristeva. En esta fase imaginaria o semiológica donde no existen las fronteras de género ni los patrones sexuales, las poetas glosan cómo madre e hijo disfrutaban de una libertad y flexibilidad primitiva que los exime del cumplimiento de reglas y normas sociales. La maternidad se observa como una experiencia libre en la que interviene el cuerpo y no como una institución que limita la identidad a parámetros fijos y preconcebidos. Frente al patriarcalismo y su concepción de la madre como receptáculo y no como fuerza creadora, estas escritoras revalorizan el papel maternal y la función de la madre como la primera maestra que enseña el mundo al niño y que, sin embargo, al decir de Luisa Muraro, ha quedado fuera del orden simbólico y civilizatorio, relegando la importancia de su labor en el tejido social como un episodio más en el paso de la naturaleza a la cultura.

El capítulo que sigue a las reflexiones sobre maternidad y escritura en Mistral y Méndez, nos permite profundizar en lo que Leonor Martínez denomina filosofía lírica y que da cuenta del quehacer de la poeta española Clara Janés y la canadiense Jan Zwicky, mediante una cala en sendos poemarios de ambas autoras desde las premisas propias del comparatismo. El año 2005 es un *annus mirabilis* en la trayectoria poética de ambas mujeres: a miles de kilómetros de distancia ven la luz, a este lado del Atlántico, el poemario *Fractales* de Janés, y, allende el océano, *Thirty-seven Small Songs & Thirteen Silences* de Zwicky. El denominador común que aúna la poesía que cultivan Janés y Zwicky se imbrica en un discurso lírico-filosófico que nos invita a interrogar al mundo y a dar respuestas a lo enigmático y desconocido. Una de las convicciones más firmes en las que se sustenta el pensamiento poético de Janés y Zwicky es que la poesía es vía de conocimiento y forma de ser (y estar) en el mundo. Janés encuentra inspiración y serenidad en la sabiduría de Oriente y los *Upanisads* en su faceta como traductora de

autores de diversas tradiciones, mientras que Zwicky escudriña el pensamiento de Platón y Wittgenstein en busca de asideros epistemológicos para reinventar la filosofía y la poesía, atenta a los pequeños detalles y matices del espacio doméstico. Este capítulo facilita una serie de claves para analizar la arquitectura, y el lenguaje de los poemarios de ambas autoras, así como los temas y motivos que configuran dos universos poéticos idiosincráticos que confluyen como vasos comunicantes.

La obra de otra de las grandes autoras canadienses, Margaret Atwood, asoma en el capítulo sexto, para dialogar con su coetánea, la poeta española Juana Castro. Atwood nace en el año 1939 en Ottawa y pasa gran parte de su juventud en el entorno de gran belleza natural de los bosques de Quebec. Juana Castro llega al mundo seis años más tarde y sus primeros años de vida transcurren en los Pedroches de Córdoba, en la no menos hermosa e imponente Sierra Morena andaluza. Aunque sus trayectorias vitales difieren tanto como sus contextos geográficos, ambas mujeres se forman para ser educadoras, se involucran en cuantas causas las requieren, se convierten en referentes incuestionables del feminismo en sus respectivos países y alcanzan notoriedad internacional. En este capítulo, Javier Martín se propone examinar cómo estas dos poetisas, tan dispares a la vez que hermanadas en su lucha por la justicia, la igualdad y el poder redentor de la palabra, redescubren, examinan, desconstruyen y hacen propios algunos de los mitos más poderosos de la tradición literaria occidental. Así, por ejemplo, el mito de Dafne, les acompaña en una búsqueda perpetua e incansable de una nueva feminidad. Para llevar a cabo este estudio comparativo el trabajo se sirve fundamentalmente de la teoría feminista y dedica especial atención a la revisión y reescritura de los mitos.

En el capítulo séptimo, Lorine Niedecker e Ida Vitale, se inspiran, leen y escriben en el siempre sorprendente e inagotable cuaderno de la Naturaleza. Procedentes de dos tradiciones como la uruguaya y la estadounidense, bien arraigadas en la historia, e integrantes de dos vanguardias poéticas dispares –objetivismo y generación del 45–, las insólitas confluencias de sus poéticas resultan explicables, desde una óptica comparada, en la apertura que ambas poetisas manifiestan frente al entorno natural. En líneas generales, Niedecker sufre la limitación del viaje al exterior y permanece en su entorno más inmediato, mientras que Vitale marcha al exilio tras el golpe militar en Uruguay, y lleva una vida nómada sin residencia fija. Estas diferencias sustanciales no impiden que

ambas construyan sendas poéticas de la atención intensa y focalizada, y de la conectividad con todo lo vivo y sensible o inteligible. La pasión de ambas autoras por la historia natural, por la biología y la geología, su interés por el método etnográfico y por la antropología social, su impulso documentalista, y su cuidado extremo en la precisión lingüística, resultan en elaboraciones de gran virtuosismo formal que atienden a lo que Esther Sánchez-Pardo denomina “ecología sensible”. Partiendo de conceptos recientes del giro antropológico de comienzos del siglo XXI, como el multiperspectivismo naturalista (Viveiros de Castro) y el contacto intersubjetivo trans-especies (Kohn), identificamos las semejanzas y peculiaridades entre las maneras de aprehender el medio ambiente y sus avatares en la trayectoria de ambas poetisas.

El capítulo octavo explora el papel central de la interlocutora en la escritura poética de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y Laia López Manrique (Barcelona, 1982). A través de un estudio comparativo de la obra poética de las dos autoras, Sara Torres propone el concepto de ‘interlocutora’ como un elemento fundamental en la tradición sáfica, que se apoya en la existencia de una ‘otra’ real-imaginada para sostener la enunciación poética. Figura a menudo trans-nacional y trans-temporal, inscrita, en palabras de Peri Rossi, en una genealogía “dulce, desafiante y soberbia”, la interlocutora sáfica aparece a menudo como condición *sine qua non* del acto poético. En sus funciones afectivo-discursivas, se presenta al mismo tiempo como musa ficcionalizada y soporte para la supervivencia; síntesis perversa de la ‘mujer’ en el lenguaje y materialidad que excede lo discursivo. El estudio de esta figura nos permite comprender con mayor sutileza el ejercicio de poetización del deseo lesbiano con las afinidades y diferencias con las que surge en la obra de López-Manrique y Peri Rossi.

Los tres capítulos finales de nuestro volumen incorporan, de manera prioritaria, la perspectiva postcolonial. La poesía, la crítica poética y el ensayo no pueden dejar de hacerse eco del vigor que la teoría postcolonial, en conjunción con el feminismo, la crítica del capitalismo multinacional y el neoliberalismo, han articulado a lo largo de varias décadas. Un rápido recorrido a las geografías de las poetisas seleccionadas nos lleva en un periplo que va desde Sri Lanka a Tobago, y desde Jamaica a Puerto Rico, haciendo escala en los enclaves de la emigración jamaicana en Canadá. Todo ello nos acerca a apreciar poéticas de palabras nómadas y formas híbridas, discursos racializados y heterotopías

que generan espacios alternativos en manos de “mujeres que enderezan la Historia,” como señala Isabel Alonso en su capítulo.

El hecho de haber nacido en sendas islas y el de estar empeñadas en revocar algunos aspectos de la historia que les han sido legados o que les ha tocado vivir, son algunos de los aspectos que comparten Jean Arasanayagam y Marlene Nourbese Philip, dos poetas por lo demás esencialmente distintas, cuyos poemas y actitudes se comparan en este noveno capítulo. Otro aspecto común destacable es el hecho de que ambas nacieron en colonias inglesas (Ceilán y Tobago), y que estas colonias alcanzaron la independencia siendo ellas dos adolescentes. El trastorno colonial que sufrieron sus islas de origen, marcará en ambos casos su trayectoria humana y también sus poéticas. En cuanto a lo que las separa, por un lado Arasanayagam parece volcarse en lo personal para ofrecer una visión de la historia que simultáneamente denuncia y reconstruye los detritos de la misma –en relación tanto al colonialismo como a la Guerra Civil que durante años asoló Sri Lanka–, mientras que por su parte Nourbese Philip parece mostrar una inclinación más explícita por lo colectivo, especialmente en su última colección de poemas –que explora la brutalidad de la Trata Atlántica. En última instancia, sin embargo, ambas poetas bucean, mediante la exploración poética de la experiencia humana individual y colectiva, en la enrevesada historia de sus respectivas comunidades, y proponen modos de elaborar la memoria, la experiencia y la emoción alternativos y singulares.

En el capítulo décimo, María Grau atiende al dialogo que se establece entre la obra de dos poetas caribeñas de dos islas y dos áreas lingüísticas distintas: la poeta de Puerto Rico Loretta Collins-Klobah, y la poeta de Trinidad y Tobago, Jennifer Rahim. A las dos poetas les distingue su escritura desde la región, y haber alcanzado prestigiosos premios. Tanto Collins-Klobah como Rahim son, además de poetas, críticas literarias. Sus versos evidencian y celebran la complejidad y diversidad de la región, problematizan y amplían el concepto de identidad en el Caribe e identifican y subrayan su perspectiva de mujeres. Todo ello se ve reflejado, en primer lugar, en el empleo de tropos característicos de la cultura caribeña, con formas innovadoras, y continua renovación para que así adquirieran nuevos significados acordes con una sociedad en continuo cambio. En particular, su poesía explora, de forma novedosa e imaginativa, aspectos como la flora del Caribe, las religiones sincréticas afro-caribeñas, personajes mitológicos propios y personajes clave

de la cultura. Asimismo, esa complejidad y diversidad también se refleja inevitablemente en su lenguaje poético. Reflejo del contexto lingüístico del Caribe, su poesía se caracteriza por el uso de más de un código lingüístico: Rahim utiliza inglés y criollo trinitario y Collins-Klobah utiliza inglés y español.

Por último, los problemas sociales resultado de las circunstancias históricas de la región y la creación colectiva de una sociedad que dé cobijo a la complejidad y diversidad propias figuran entre los elementos vertebradores de sus obras. Se puede afirmar, por tanto, que su poesía tiene una misión transformadora, o en palabras de la propia Rahim, es partícipe de una “(re)volución humanizadora” (2013:40). En definitiva, este capítulo aboga por la acuciante necesidad de visibilizar, teorizar y promover la obra poética de Collins-Klobah y Rahim en el momento actual. Primero, porque ambas poetisas son herederas de una tradición literaria que ya desde sus orígenes ha sido transnacional e híbrida, y además, porque lo que hace a su poesía aún más relevante hoy es precisamente que dicha celebración de la hibridez se vertebra a través de la aún relegada y absolutamente necesaria perspectiva de mujer.

Finalmente, en esta misma línea de trabajo, el capítulo undécimo aborda la poética y política revolucionarias de dos poetisas actuales, la jamaicana Tanya Shirley y la jamaicano-canadiense Pamela Mordecai. Aunque ambas pertenecen a generaciones diferentes (Mordecai tiene 78 años, y Shirley se encuentra en la mitad de su carrera con dos colecciones de poesía publicadas), su trabajo gira en torno a temas de resistencia femenina entendidos de manera amplia. La orientación social de ambas poetisas aboga por velar porque los derechos humanos sean protegidos y reconocidos como derechos de las mujeres, al tiempo que su fidelidad a la línea de la tradición de la poesía oral revela similares estrategias en sus obras para hablar “en representación” de las mujeres, y para darles la voz que les falta en su sociedad de origen. La lectura de Stephanie McKenzie en este capítulo se detiene en los dos volúmenes de Shirley, y abarca buena parte de la dilatada obra poética de Mordecai –sobre la que, en la actualidad, trabaja en una compilación de *Selected Poems* con otra colega– a la luz de lo que comparten como vehículos de empoderamiento femenino.

11. Bibliografía

- Achugar, Hugo. 1994. *La Biblioteca en ruinas*. Montevideo: Trilce.
- Armantrout, Rae. 2007. *Collected Prose*. San Diego, CA: Singing Horse Press.
- Atwood, Margaret. 1974. *You Are Happy*. Toronto: Oxford University Press.
- Auerbach, Erich. 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Austin, John L. 1962. *How To Do Things with Words*. Oxford: The Clarendon Press.
- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Benegas, Noni. 2017. *Ellas tienen la palabra. Las Mujeres y la Escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Benegas, Noni, and Javier Munárriz. 1998. *Ellas tienen la palabra. Las Mujeres y la Escritura*. Madrid: Hiperion.
- Blau DuPlessis, Rachel. 1990. *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. New York, NY: Routledge.
- Bliss, Laura. 2016a. "The Hidden Histories of Maps Made by Women: Early North America." Accessed May 15, 2020. <https://www.citylab.com/design/2016/03/women-in-cartography-us-19th-century/471609/>.
- Bliss, Laura. 2016b. "How Women Mapped the Upheaval of 19th Century America." Accessed May 15, 2020. <https://www.citylab.com/design/2016/03/women-in-cartography-us-19th-century/473409/>.
- Bliss, Laura. 2016c. "How 20th-Century Women Put the 'Art' in Cartography." Accessed May 15, 2020. <https://www.citylab.com/design/2016/03/the-hidden-women-mapmakers-of-the-20th-century/474714/>.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bloom, Harold. 1975. *A Map of Misreading*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. "Le Champ Littéraire." *Actes de la Recherche es Sciences Sociales* 89: 3-46.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods, with Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du réel.

- Bowman, Laurel. 2019. "Hidden Figures: The Women Who Wrote Epigrams." In *A Companion to Ancient Epigram*. Edited by Christer Henriksen. 77-92. Hoboken, NJ: Wiley.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, NY: Columbia University Press.
- Brandt, Di, and Barbara Godard, eds. (2005) *Re:Generations: Canadian Women Poets in Conversation*. Windsor, ON: Black Moss Press.
- Brathwaite, Kamau. 1992. "Letter Sycorax." In *Middle Passages*, 93-116. New York, NY: New Directions.
- Brossard, Nicole. 2003. "An Introduction." In *The Blue Books: A Book, Turn of a Pang, French Kiss, or, A Pang's Progress*. Translated by Susanne de Lotbinière-Harwood. Toronto: Coach House.
- Butler, Judith. 1992. "Gender." In *Gender and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Edited by Elizabeth Wright, 140-45. London: Blackwell.
- Butler, Judith. 2015. "Sexual Difference as a Question of Ethics. Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty." In *Senses of the Subject*, 149-170. New York, NY: Fordham University Press.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Castelao-Gomez, Isabel. 2016. "Looking back at *Feminism and Poetry*: An interview with Jan Montefiore." *European Journal of Women's Studies* 23: 93-105. <https://doi.org/10.1177/1350506815607838>.
- Castro-Klaren, Sara. 1985. "La crítica feminista y la escritora en América Latina." In *La sartén por el mango*. Edited by Patricia Elena González and Eliana Ortega. 27-46. San Juan, Puerto Rico: Huracán.
- Cheah, Pheng. 2009. "The Material World of Comparison." *New Literary History* 40 (3): 523-45.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- D'Haen, Theo. 2011. *Routledge Concise History of World Literature*. London: Routledge.
- Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Finch, Annie. 2005. *The Body of Poetry. Essays on Women, Form and the Poetic Self*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Gajeri, Elena. 2002. "Los Estudios sobre Mujeres y los Estudios de Género." In *Introducción a la Literatura Comparada*. Edited by Armando Gnisci. 441-86. Barcelona: Crítica.
- García Canclini, Néstor. 1999. *La Globalización imaginada*. México: Paidós.
- Geertz, Clifford. 1973. "Thick Description: An Interpretive Theory of Culture." In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 3-30. New York, NY: Basic Books.
- Geertz, Clifford. 1985. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, NY: Basic Books.
- Gnisci, Armando, ed. 2002. *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- dGuillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- H.D. (Hilda Doolittle). 1961. *Helen in Egypt*. New York, NY: Grove Press.
- Harris, Colleen, and Valerie E. Frankel, eds. 2016. *Women Versed in Myth: Essays on Modern Poets*. Jefferson, NC: McFarland.
- Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York, NY: Harper and Row.
- Holton, Sandra Stanley. 1996. *Suffrage Days. Stories from the Women's Suffrage Movement*. London: Routledge
- House, Veronica. 2015. *Medea's Chorus: Myth and Women's Poetry Since 1950*. New York, NY: Peter Lang.
- Irigaray, Luce. (1984) 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce. (1987) 1993. *Sexes and Genealogies*. Translated by Gillian C. Gill. New York, NY: Columbia University Press.
- Irigaray, Luce. 2004. *Everyday Prayers*. Paris: Mamey and Larose.
- Jakobson, Roman. 1958, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language*. Edited by Thomas A. Sebeok. 350-373. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kinnahan, Linda A. 2016. "Critical Mapping I: The category of the 'woman poet'. An Introduction by way of Mapping." In *A History of Twentieth Century American Women's Poetry*. Edited by Linda A. Kinnahan. 3-25. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CB09781316488560.002>.

- Korn, Rachel 2013. *Generaciones*. Translated by Elena Sánchez Hernández. Logroño: Siníndice.
- Langer, Susanne. (1942) 1953. *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York, NY: Charles Scribner & Sons.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lops, Marina. 2000. "Rapporti fra gender e genre. Notta introduttiva." In *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in área Inglese e Americana*. Edited by M. T. Chialant and E. Rao. 77-85. Napoli: Ligouri.
- Lorde, Audre. 1982. *Zami: A New Spelling of My Name*. Watertown, MA: Persephone Press.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley, CA: Crossing Press.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mignolo, Walter. 2013. "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica." *Revista de Filosofía* 74: 7-23.
- Miller, Cristanne. 2017. "The New Women of Modernism." In *The Cambridge History of Modernism*. Edited by Vincent Sherry. 457-77. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. Garden City, NJ: Doubleday.
- Montefiore, Jan. (1987) 2003. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London: Pandora.
- Montefiore, Jan. 2002. *Arguments of Heart and Mind*. Manchester: Manchester University Press.
- Muraro, Luisa. (1991) 1994. *El orden simbólico de la madre*. Translated by Beatriz Albertini, Mireia Bofill and María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: horas y HORAS.
- Muraro, Luisa. 2005. "Feminismo y política de las mujeres." *Duoda: Revista d'estudis feministes* 28: 39-47.
- Ostriker, Alicia Suskin. 1986. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston, MA: Beacon Press.
- Otto, Melanie. 2009. *A Creole Experiment: Utopian Space in Kamau Brathwaite's "Video Style" Works*. Trenton, NJ: Africa World Press.

- Perloff, Marjorie. 1990. "Canon and Loaded Gun. Feminist Poetics and the Avant-garde". In *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. 31-51. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Pétrément, Simone. 1977. *Simone Weil. A Life*. Translated by Raymond Rosenthal. New York, NY: Pantheon.
- Retallack, Joan. 2003. *The Poethical Wager*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Rich, Adrienne. 1972. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34 (1): 18-30.
- Rich, Adrienne. (1977) 1979. "Power and Danger: Works of a Common Woman." In *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. 247-58. New York, NY: Norton.
- Rich, Adrienne. (1981) 1986. "Toward a more Feminist Criticism." In *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. 85-99. New York, NY: Norton.
- Rich, Adrienne. (1984) 1986. "Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet." In *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. 167-87. New York, NY: Norton.
- Rich, Charlotte. 2009. *Transcending the New Woman: Multiethnic Narratives in the Progressive Era*. Columbia, MO: University of Missouri Press.
- Rivera Garza, Cristina. 2011. "El país visto desde el lenguaje del dolor." *El Informador*, December 8, 2011. <https://www.informador.mx/Cultura/El-pais-visto-desde-el-lenguaje-del-dolor-20111208-0226.html>
- Rousseau, Jean-Jacques. 1990. "Essay on the Origin of Languages" In *Discourses and Essay on the Origin of Languages*. Edited and translated by Victor Gourevitch. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubin, Gayle S. 1974. "A Contribution to the Critique of the Political Economy of Sex and Gender." *Dissemination* 1 (1): 6-13; 1 (2): 23-32.
- Saeger, Joni. 2018. *The Women's Atlas*. London: Penguin.
- Sánchez-Pardo, Esther, Rosa Burillo and María Porras, eds. 2018. *Women Poets and Myth in the 20th and 21st centuries: On Sappho's Website*. Newcastle: Cambridge Scholars
- Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-30*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Scott, Joan W. 1991. "The Evidence of Experience." *Critical Inquiry* 17 (4): 773-97.
- Spahr, Juliana. 2001. *Everybody's Autonomy: Connective Reading and Collective Identity*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York, NY: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. "Rethinking Comparativism." *New Literary History* 40 (3) 609-26.
- Taylor, Keeanga-Yamahtta, ed. 2017. *How We Get Free: Black Feminism and the Combahee River Collective*. Chicago, IL: Haymarket Books.
- Treisman, Anne. 1977. "Focused Attention in the Perception and Retrieval of Multidimensional Stimuli." *Perception and Psychophysics* 22: 1-11.
- Vitale, Ida. 1999. *La luz de esta memoria*. Montevideo: Vintén.
- Warner, Marina. 1992. *Indigo*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Weil, Simone. 1986. "Attention and Will." In *Simone Weil: An Anthology*. Edited by Sian Miles. 211-17. New York: Grove Press.
- Wellek, René, and Austin Warren. 1949. *Theory of Literature*. New York, NY: Harcourt Brace.
- Wolosky, Shira. 2010. "Relational Aesthetics and Feminist Poetics." *New Literary History* 41 (3): 571-91.
- Zambrano, María. 1996. *Filosofía y poesía*. 4^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María. 2007. *Algunos Lugares de la Poesía*. Edited by Juan F. Ortega Muñoz. Madrid: Trotta.