

Grecia en la poesía de Blanca Andreu: del mito personal a la contemplación

Isabel González Gil

Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

El nombre de Blanca Andreu (La Coruña, 1959) figura incontestablemente en el canon de la poesía española, especialmente por su producción de los años 80 y 90. Unas primeras obras ahora convertidas en libros de culto y difíciles de adquirir, si no es de segunda mano y a precios elevados, como el que la dio a conocer como una jovencísima autora, ganadora del Adonais en 1980, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, y el que la haría merecedora del premio de poesía mística Fernando Rielo dos años después, *Báculo de Babel* (1982).

El éxito arrollador de estos primeros libros, recopilados en 1994 en la antología de Hiperión *El sueño oscuro*, contrasta con su situación actual en el campo poético, que se remonta a la segunda mitad de los años 90 y que la propia autora ha descrito como de exclusión u ostracismo¹, acentuada a partir de la muerte de su esposo Juan Benet, y agravada por la beligerancia de los ataques que le dirigieron algunos de los poetas de la experiencia de la generación inmediatamente posterior². Esta situación en el campo poético ha tenido efectos también en la crítica universitaria, en la que permanecen una serie de prejuicios que hacen que, por un lado, a menudo los estudios más imparciales sobre la autora provengan de investigadores extranjeros, como Sylvia Sherno (1994) o Marie-Claire Zimmermann (2006), o de jóvenes investigadores, y que, por otro lado, haya sido su reconocimiento en otros países, como es el caso de Grecia que trataremos en este artículo, el que haya proporcionado un nuevo impulso a su poesía.

En una segunda etapa de la trayectoria de Andreu se produce una ruptura voluntaria y un alejamiento de la estética que la caracterizó en las décadas anteriores. En 2001 aparece *La tierra transparente* y, casi una década después, en 2010, *Los archivos griegos*, publicada por la Fundación José Manuel Lara. Esta obra surge de los viajes a Atenas y de la estancia de la autora en Lefkes, en la isla de Paros, invitada en la Casa de la Literatura, en el centro de traducción y de escritura To Spiti tis Logotejnías. Es una estancia que reviste una enorme importancia bioliteraria en su trayectoria. El descubrimiento del país griego es vivido por Andreu como el reencuentro con una patria interior y

¹ En un artículo de 2008 titulado «Sobrevivir a la exclusión», Andreu relata cómo, a raíz de la muerte de su marido, tras trece años de dedicación al mundo literario, experimenta un proceso de ostracismo que la llevará a marcharse de Madrid por falta de recursos.

² Isabel Navas Ocaña ha examinado las posiciones de la crítica y de autores coetáneos hacia esta primera trilogía en dos artículos: «El sueño oscuro: La poesía de Blanca Andreu y la crítica» y «La poesía de Blanca Andreu y el surrealismo: algunas reflexiones», en los que recoge numerosos ejemplos de la polarización que despertaron las obras de la autora.

también con la escritura de poesía. *Los archivos griegos* ponen fin a ocho años de silencio literario. Confirman a la vez una vuelta a los motivos griegos de sus primeros libros y una ruptura, pues se reafirma el cambio de poética iniciado en el anterior libro hacia una escritura más transparente y voluntariamente apolínea, en la que se contiene la ebriedad dionisiaca. Pervive el aspecto erótico –en el sentido platónico de anhelo de Belleza– y desaparece el abiertamente tanático de su literatura. A diferencia de sus obras anteriores, la Grecia de su memoria literaria y la ensoñación mítica se funden ahora con la observada en sus deambulaciones por Atenas y por las islas.

En esta obra se lleva a cabo a la vez un regreso y un cambio respecto a la materia griega, pues esta es inseparable de su universo creativo desde sus inicios. Es en esta doble faceta en la que profundizaremos en este artículo mediante el estudio de la pervivencia de motivos helénicos y su evolución.

2. Una Grecia interior: la materia helénica en los primeros poemarios

Como ha señalado María Lucía Puppo, «la elección de un espacio conlleva la de un punto de vista, de modo que en literatura, y especialmente en poesía, el *locus* es un *focus*»³. La imagen de Grecia en sus primeros libros es, ante todo, una realidad psíquica y lingüística, una «Grecia interior» nutrida por lecturas de la tradición clásica y apropiada en la ensoñación. En *De una niña de provincias* (en adelante se abreviará así), como en los dos libros de esta primera etapa, se trata de espacios altamente textualizados, de «Anti-paisajes», como les ha llamado Sylvia Sherno, que ha destacado esa falta de referentes externos⁴.

Las referencias al mundo helénico provienen de la tradición cultural, tanto artística como filosófica. Pese a no ser muy numerosas, su presencia es siempre significativa, ya que se manifiestan en motivos que pueden considerarse fundacionales de su imaginario, y que reaparecen a lo largo de su trayectoria literaria. Charles Mauron concibe el mito personal como «le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres» (pp. 209-210). Lo constituyen redes asociativas de metáforas obsesivas, imágenes cargadas de afectos que permiten entrever la imaginación profunda del escritor (p. 195). Algunas de las figuraciones más importantes de Andreu tienen que ver con esta herencia clásica. En esta primera etapa los motivos griegos se localizan sobre todo en *De una niña de provincias* y *Elphistone*, y adoptan principalmente la forma de un bestiario y una cartografía corporal.

³ Puppo, 2013, p. 24.

⁴ «The language is meant to draw attention to itself; the landscapes are themselves highly textualized. In fact, the spaces and structures evoked in Andreu's verses, even when springing from sources deep within her memory, still seem to lack external references» (Sherno, 1994, p. 533).

El primero de ellos es el motivo del caballo. Grecia es el lugar de procedencia imaginaria de este animal, al que se atribuye el gentilicio de griego o ateniense, y que es el más importante de su bestiaro. Emerge ya en los célebres versos que abren su primer libro: «Di que querías ser caballo esbelto, nombre/ de algún caballo mítico,/ o acaso nombre de tristán, y oscuro./ Dilo, caballo griego, que querías ser estatua desde hace/ diez mil años [...]» (p. 13). El caballo es aquí interlocutor, destinatario de la apelación lírica (ocupando el lugar retórico del amante tan frecuente en Andreu), y, mediante ese desdoblamiento enunciativo propio del discurso lírico en el que se identifican el yo y el tú poético, también puede ser leído como el doble de la hablante lírica.

Berta García Faet (2019) ha señalado que caracteriza a Andreu en este libro una subjetividad porosa, que tiende a desbordarse y acabar siendo otra. Esta participación del yo lírico con el mundo disuelve las fronteras y las jerarquías entre los seres humanos y no humanos, lo animado y lo inanimado, entre el yo y el otro. Puede verse en la omnipresencia de la muerte y de un dolor que se contagia y se atribuye también a animales: «urraca suicida» (p. 45), «chacales mártires» (p. 34), «el pequeño pulpo de la muerte» (p. 14), «ciervo de fiebre» (p. 38), «grito equino» (p. 40). También se ven difuminados los límites entre los animales y los seres divinos: «el ángel que cuidaba la cucaracha de uva y la lombriz» (p. 30), «dolidas crines de arcángeles caballos» (p. 39), «un pájaro es un ángel inmaduro» (p. 52), así como entre el mundo natural y el arte: «ay pájaro sajado/ gótico agonizante» (p. 51), «estrofa antílope» (p. 57).

El caballo representa en el primer poema la aspiración a la perduración del arte, en un impulso tanático en el que se funden el anhelo de gloria y de trascendencia con la constatación de la distancia respecto del ideal que marca la última estrofa, reforzada por la repetición del último verso: «te desconoces, te desconoces» (p. 13). Un presente envuelto en marihuana en el que la lejanía de ese ideal supone también el alejamiento de sí misma, de su imagen personal.

El caballo ha sido considerado por Jung como uno de los más poderosos arquetipos de la mente humana⁵. Representa los instintos. En Andreu el eros sigue una doble dirección: ascendente y descendente, de elevación y atracción por el filo agudo de la muerte. Esta dualidad está presente en el simbolismo del caballo en la tradición: como ha estudiado Vernon A. Chamberlin, el imaginario erótico equino es una metáfora recurrente en las obras de escritoras (p. 834). Por otro lado, ha sido también considerado un animal ctónico-funerario, como recoge el diccionario de símbolos de Cirlot (p. 110). Luis Gómez Casal ha dedicado un artículo al largo debate sobre si el caballo fue considerado un animal psicopompo en la Grecia micénica, al igual que en otros imaginarios como el

⁵ «"Horse" is an archetype that is widely current in mythology and folklore. As an animal it represents the non-human psychic the sub-human, animal side, therefore the unconscious. [...] As an animal lower than man it represents the lower part of the body and the animal drives that their rise from there.» (Jung, 1933, 35)

germánico. Asimismo, el motivo del caballo guarda una relación en la mitología griega con la inspiración literaria, no en vano las fuentes de las musas, como Aganipe e Hipocrene –cuyo nombre significa «la fuente del caballo»–, en el monte Helicón, según el mito, surgen de los cascos del caballo alado Pegaso.

La relación del caballo con lo mortuorio se hace patente en el quinto poema, en el que vuelve a mencionarse al «antiguo caballo mitológico», del que son hijos: «hablemos de los caballos padres,/ hagamos alusión a los cascos secretos que nos darán/ la paz/ y a las bridas ningunas/ a las futuras crines delicadamente angustiadas,/ hablemos de los caballos padres que nos traerán la muerte» (p. 18). También en el último de los cinco «poemas para abdicar», que dedica a su caballo, desgranando metáforas del campo semántico de la muerte: «como calavera de caballo y esqueleto florido de caballo [...] / montado por calavera sin anémonas/ esqueleto de mi antigua paloma» (p. 32).

Además de esta dimensión simbólica y cultural, no hay que olvidar la puramente biográfica de la relación de Andreu con los caballos desde muy joven (*Conversaciones*, p. 248) y los distintos textos a ellos dedicados, como a la yegua de paseo de su abuela, Gilda, rebelde y arisca⁶. Andreu siente fascinación por el mundo animal desde pequeña. Ella misma ha afirmado que la imagen del caballo la ha obsesionado a través de los tiempos.

El motivo del caballo griego reaparece en su libro *Elphistone*, en «Fábula de la fuente y el caballo», un poema de tono elegíaco por la muerte de este animal, en la que se precisa: «Era un caballo ateniense. En sus ojos brillaba el fuego/ de la verdad y la belleza,/ pero nadie lo conoció» (p. 49). La relación con la poesía, como una suerte de tótem textual, es ahora más explícita, en la imagen del caballo acudiendo al poema como un guardián o espíritu protector: «Ese caballo que ahora viene vigilante hasta este poema/ con los ojos agrandados por el insomnio de la muerte» (p. 49).

El caballo no es el único animal que es griego en su imaginario. Este adjetivo también se aplica a otras bestias para atribuirles características como nobleza, rebeldía, como por ejemplo el ciervo, que a menudo aparece con connotaciones místicas y franciscanas: como en el verso de *De una niña de provincias*, en el que dice «y las manos del pequeño ciervo de aire griego salvaje, hermano mío» (p. 52).

Por supuesto, la falta de referentes de estos primeros libros propicia la movilidad y abundancia de significados que estos términos recubren y su resistencia a la univocidad. Son obras abiertas, que permiten múltiples interpretaciones y apropiaciones por parte del lector.

⁶ «Del caballo», *El país*, 13/02/1988; «Verde vino del viento de septiembre», *Los cuadernos del norte*, 1982, Año III, nº 16.

Además de los motivos animales, se desgranán en sus primeros libros otras alusiones a la materia griega, concretamente cuando el yo poético se refiere a su propia cartografía corporal y cultural. En *De una niña de provincias* se menciona su «garganta de cicuta jónica» (p. 15), o el «hígado griego» (p. 22). Posteriormente, en *Báculo de Babel*, hablará de «mi lengua micénica quemándose dotada de sombra» (p. 89). Se trata de una representación culturalista y tanática del cuerpo, que puede leerse, en el caso del hígado prometeico o el veneno socrático, como alusiones al sufrimiento o a la muerte noble e idealizada. El cuerpo se constituye como un análogo del texto, adscrito a influencias dispares y en las que se escuchan numerosos ecos y resonancias míticas.

El tema del viaje, que luego reaparecerá en *Los archivos griegos*, está ya muy presente en los primeros libros, específicamente la temática de la extranjería y la migración. Los viajes a Grecia no fueron los únicos cruciales en la trayectoria de la autora, todo su universo creativo está marcado por los desplazamientos, tanto vitales como poéticos. Desde su infancia y adolescencia que discurrió entre Galicia y Orihuela (como dos polos de atracción: el norte y el mediterráneo), hasta su llegada a Madrid como esa *niña de provincias* que reflejaba el título que le granjeó la súbita fama nacional⁷. En esta obra se efectúa un triple viaje: un pasaje de la vida al arte (que según Sylvia Serno se encuentra en el centro de estos versos), de la periferia al centro (geográfico y literario, en términos de Bourdieu) y de la adolescencia a la edad adulta. En su maduración personal y poética fue paradigmático y, a la vez, nefasto este desplazamiento, ya que en la capital se va a sentir a merced de un éxito demasiado repentino para ser digerido y de las filias y fobias extremas que su repentina centralidad produjo.

La migración es también recurrente en sus versos. Su caballo es sentido, como su poesía, extranjero, migrante, mítico: en sus «Cinco poemas para abdicar» hablará de «las palabras apátridas de mi tercer poema», o «me fui bebiendo vino de exilio en la boca de piedra», «bebiendo fermentado líquido migratorio» (p. 30). En un poema posterior, de «la noche migratoria», o «mis manos migratorias por el cielo de agosto» (p. 47).

La materia helénica se encuentra en el centro de su mito personal de desplazamiento, en el que colapsan o se difuminan los límites entre el sujeto, el arte y el mundo, en una doble atracción erótica y tanática hacia lo otro, en la que cristalizan temas como la pertenencia o el paso a la edad adulta y la identidad, con ese «fondo de catástrofe» que atribuía Umbral a los «sueños de perfección» de la autora (p. 8).

3. Viajes y estancia en Grecia. La escritura de *Los archivos griegos*

⁷ En la conversación con Sharon Keefe Ugalde, Andreu señala que el título fue puesto por un amigo y que ella lo consideró «estrafalario» (1991, pp. 254-255).

Puede decirse que los mejores libros de Blanca Andreu surgen como consecuencia de un desplazamiento. *Los archivos griegos* es otro ejemplo de ello, sobre todo la parte dedicada exclusivamente a la materia helénica, constituida por los primeros doce poemas.

El viaje de *Los archivos griegos* implica mucho más que un mero desplazamiento geográfico. Las visitas a Atenas y la estancia en Paros, invitada en la Casa de la literatura de Lefkes, supusieron para la autora un retorno en muchos aspectos: una vuelta a la publicación, al reconocimiento, a la confirmación de su valía ante un público internacional. Andreu ha afirmado que fue una oportunidad de poner a «prueba los poemas en lugares donde no me conocieran de nada, para poder recibir una opinión incontaminada de filias y de fobias»⁸. Es un regreso también al *locus* de su inspiración, de su mito personal, que hemos tratado en el apartado anterior.

El viaje a Grecia produce en Andreu lo que la imagología denomina *filia* (Pageaux, 1989), es decir, una valoración positiva de la cultura de acogimiento, en la que existe, además de un deslumbramiento, un intercambio, ya que la autora se reivindica como perteneciente a una cultura doblemente marítima, alicantina y gallega. Puede verse por ejemplo un apartado del libro dedicado a las marinas, que guarda continuidad temática respecto a *La tierra transparente*. Entrevistada en *El cultural* en 2010, dirá que «Atenas y sus islas son el arquetipo más idílico y más puro de la cultura mediterránea»⁹.

Además de exaltar su belleza, celebra haber encontrado más de lo que previamente buscaba, como ha repetido en diversos medios¹⁰. Le entusiasma la ética de la *filoxenia*, la hospitalidad hacia los extranjeros, así como con los mendigos y el trato hacia los animales callejeros, especialmente los perros¹¹. El primer poema, al que antecede una cita del Nobel griego Odisseas Elytis («*La Grecia que con firmeza pisa el mar*») y que está dedicado a Vicente Ferrer, se titula «Oda a los perros de Atenas». Comienza exaltando la belleza de la ciudad: «Montes en luz, Atenas, hija de la belleza primera/ la descubría en mis recuerdos aunque no había estado allí/ desde lejos, con amour de loin, había saboreado su nombre/ hija de la belleza primera que tiene el grado de justicia» (p. 15). Es un poema con claros ecos platónicos, no solo en la alusión a la «belleza primera», sino también porque

⁸ Blog personal de la autora, 1 de mayo de 2010. URL: <https://blancaandreu.blogspot.com/>

⁹ Alberto Ojeda, «No hay nada hermoso en la muerte y la desesperación». Entrevista a Blanca Andreu, *El cultural*, 21 de marzo de 2010.

¹⁰ Habla de ello ya en noviembre de 2009 en la entrevista con Alejandro Luque para Asociación Colectivo Mediterráneo Sur, también en la que mantendrá meses después con Alberto Ojeda para *El cultural*. La pregunta por la significación de Grecia en su obra se convierte en una constante, como puede leerse en la entrevista que le realizan en 2019 Natalia Figueroa y Sofía Vaisman para *la calle Passy 061* (29 de enero de 2020).

¹¹ «A los perros de Atenas solo les falta votar», dirá en el texto «Atenas. Entre cipreses y olivos», que publica en enero de 2012 en *Mercurio panorama de libros*, «Son completamente libres. A veces se pasean a su aire por el Partenón sin comprar entrada, circulan por Síntagma respetando los semáforos, se tumban al sol en Plaka [...]. Viven, en suma, su vida independiente como todo griego que se precie.» (pp. 20-21)

la autora siente que «recuerda» la ciudad de Atenas antes de vivirla, el descubrimiento es *anagnórisis*, reconocimiento, reencuentro.

Reaparecen los animales, idealizados, pero ahora el poema se construye a partir de una experiencia previa, que también relata en entrevistas, y que sirve de referencia en los versos. Si antes los animales querían elevarse hasta ser columna, ahora descienden de los frisos y son una realidad muy visible en las calles (como es el caso de los perros atenienses). No por ello el ideal es abandonado, sigue habiendo una visión mitificada y una relación en cierto modo totémica de los animales con la poesía. Puede observarse en la última estrofa del poema, en la que se relata el encuentro nocturno con un «perro blanco esbelto como una gacela», al que se dirige el yo lírico mediante un apóstrofe para hacerle un ruego: «—Salve, señor del Canto, tú que llegas semejante a la noche./ Sólo una cosa te pido:/ Que sea alado mi poema/ y no volátil» (pp. 15-16).

La apelación lírica cede el paso en estos textos iniciales a la primera persona, más apta para incorporar lo vivencial, resaltado además por la utilización de verbos de percepción sensorial, como «los he visto», «me atreví a tocar su cabeza», o la cuádruple repetición del verbo ‘descubrir’, que permite enfatizar la impresión causada por el encuentro con la ciudad antes solo soñada.

Además de los animales, se centra en los demás poemas en otros motivos naturales, como los vegetales (una rosa ateniense, un ciprés de la Acrópolis), y espaciales, marinos, como las aguas de la Argólida, que son objeto de una contemplación demorada, o la isla de Paros a la que le dedica la «Canción de la pequeña isla» y el poema «En Lefkes», proporcionando bellas imágenes, como en los siguientes fragmentos de estos dos poemas: «isla de las cien puertas/ pequeña isla de cabellos de agua/ como un cordero blanco en la vida del mar/ eres/ como un caballo blanco/ mi querida» (p. 31) o «suben al monte/ las casas blancas/ con temerarios pasos de nieve/ bajan/ por los olivos/ por las calles en flor/ como palomas que vienen de bañarse» (p. 37). El mundo exterior se vincula con el interior por medio de analogías y remitencias a la memoria cultural o a la personal: por ejemplo, la ascensionalidad de un ciprés de la Acrópolis despierta el recuerdo del esposo muerto: «me recuerdas a un hombre/ que amé y murió/ y que era como tú alto y oscuro» (p. 25).

Hay contemplación, y también hay reconocimiento. En la descripción espacial está muy presente la tradición literaria. El «mar griego», en el poema que lleva ese título, se metaforiza como «un gran libro de plata escrito en húmedos hexámetros», del que dirá «era también el mar como otro libro/ de mi memoria/ Sus olas eran luces y poemas/ y páginas y sueños y canciones» (p. 17). Junto a estas alusiones, se recogen también los frutos de la observación, que plasma en imágenes precisas como «los racimos tiernos del pistacho abrotoñados como enjambres verdes» (p. 17). Conectan también con cotidianeidad de los *Kafenía*, como en el poema «Doradas lágrimas» en el que se capta a una

mujer que recoge las mesas, enfrente de un pino que «vierte/ doradas lágrimas/ de dríade» (p. 35). Lo mitológico, como puede apreciarse, no desaparece, sino que sale al paso de la poeta en sus contemplaciones. El poema «Anguelomorfos» se dedica al que llama «mi señor Apolo», que preside la estética de esta nueva etapa. Hay referencias también en el poema inicial a los dioses olímpicos, cuyo espíritu se hubiera encarnado en los perros atenienses «Una vieja leyenda sostiene que son ellos los dioses antiguos/ que se negaron a partir de Grecia/ cuando fueron vencidos antaño/ que el luminoso Zeus Olímpico y la justa Atenea alada/ prefirieron ser perros atenienses/ antes que dioses bárbaros/ bebedores de sangre.» (p. 15)

La Grecia contemplada se funde con la Grecia atesorada en su interior, que sigue siendo importante, como dice explícitamente el poema «La copa blanca», en el que el yo poético afirma haberse preguntado muchas veces «por qué llevo Grecia en el alma/ y cuánta gente guarda una Grecia atesorada en su interior/ si es asunto de soñadores o también de los ferroviarios/ si es algo propio de poetas» y continúa «¿Y qué pasa con los notarios? ¿Tienen sus Grecias escondidas/ entre las pilas de legajos como un blanco secreto azul?», para concluir que guarda «mi Grecia soñada fundida con la que aprendí/ contemplando sus olivares como mantos desde la altura» (p. 23).

Grecia, como la Ítaca de Cavafis, se convierte en un significante que abarca mucho más que el ya de por sí deslumbrante referente geográfico e incluso que la portentosa memoria cultural, convirtiéndose para la autora en fuente de inspiración y un horizonte ético y estético.

4. Hacia una poética de la transparencia. Conclusiones

Hemos visto que los desplazamientos en Andreu tienen consecuencias en su poética. Tal vez porque, como ha destacado Marie Claude Zimmermann, es una palabra que «se situe en permanence sous le signe du risque» (p. 510).

En los primeros libros Grecia (o la materia griega) no es tanto un lugar geográfico, sino un poderoso foco semiótico-cultural, una matriz de la que surgen figuras de ensoñación, que representan su aspiración a la trascendencia a través del arte y una pulsión por una muerte noble y heroica.

Tras una etapa prolongada de silencio creativo, el deslumbramiento que produce el conocimiento del país griego a la autora es un hito importante en su viraje hacia una nueva poética. Es ostensible el cambio, que ya se apuntaba en su libro anterior *La tierra transparente*, hacia la claridad y la referencialidad. Desaparece en ambas obras la pulsión tanática tan característica de la trilogía de *El sueño oscuro*. Andreu se reafirma en una poética conscientemente apolínea, en la que la ebriedad dionisiaca y el automatismo son embridados. La autora repetirá frecuentemente en entrevistas y

recitales que ya no quiere cantar al dolor, pues considera que los poetas son una suerte de profetas menores y la palabra poética tiene el poder de producir efectos en la vida de quien la escribe.

En *Los archivos griegos* no se reniega de la Grecia interior, mitificada; sin embargo, como una poeta para la que ahora, como decía Gautier, *el mundo exterior existe*¹², y sin que ello suponga la renuncia a su universo creativo, a la ensoñación o a la idealización, la materia helénica cobra forma y espacio, adquiere referencialidad, se nutre también de experiencia y de observación.

5. Bibliografía

ANDREU Blanca, «Verde vino del viento de septiembre», *Los cuadernos del norte*, 1982, Año III, nº 16, pp. 70-71.

– *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1983.

– *Elphistone*, Madrid, Editorial Visor, 1988.

– «Del caballo», *El país*, 13/02/1988. URL: https://elpais.com/diario/1988/02/13/opinion/571705215_850215.html

– *El sueño oscuro (poesía reunida 1980-1989)*, Madrid, Editorial Hiperión, 1994.

– *La tierra transparente*, Madrid, Sial ediciones, 2002.

– «Sobrevivir a la exclusión», *El valor de la palabra. Revista anual de pensamiento*, nº 6, 2008, pp. 33-357.

– *Los archivos griegos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010.

– «Atenas. Entre cipreses y olivos», *Mercurio: panorama de libros*, nº 137, 2012, pp. 20-21.

BRUNEL Pierre, Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, París, Presses Universitaires de France, 1989.

BLÁZQUEZ J. M., «El caballo en las creencias griegas y en las de otros pueblos circunmediterráneos», *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 45, fasc. 1, 1967, pp. 48-80;

CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

¹² Como la célebre frase de Théophile Gautier, que destacaba de sí «Je suis un homme pour qui le monde visible existe» (*Journal des Goncourt*, 1 de mayo de 1857).

CHAMBERLIN Vernon A, «Horsing around in Spanish Literature: Women Writers and the Erotic Equine», *Letras peninsulares*, vol. 11, nº 2-3, 1998-1999, pp. 823-839.

FIGUEROA Natalia y Vaisman, Sofía, «"Dejé de cantar al dolor para siempre". Entrevista y poemas de Blanca Andreu», *la calle Passy 061*, 29 de enero de 2020. URL: <https://www.lacallepassy061.cl/2020/01/deje-de-cantar-al-dolor-para-siempre.html>

GARCÍA FAET Berta, «Las niñas mortíferas: pensamiento fantástico y animalidad en la poesía de Marosa di Giorgio y de Blanca Andreu», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 96, nº 10, 2019, pp. 1681-1705.

GÓMEZ CASAL Luis, «El caballo como animal psicopompo en la Grecia Micénica», *Gallaecia: revista de arqueología e antigüidade*, nº 17, 1998, pp. 399-424.

LÓPEZ RODRÍGUEZ Concepción, «El mito de Grecia en Luis Cernuda», *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad clásica*, nº 1, 1990, pp. 219-232.

LUQUE Alejandro, «Grecia es nuestra raíz más luminosa», *Revista Mediterráneo Sur*, 18/02/2010.

JUNG C. G., *Modern Man in Search of a Soul*, trad. de W. S. Dell y Cary F. Baynes, Nueva York, HBJ Book, 1933.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, Librairie José Corti, 1995.

NAVAS OCAÑA María Isabel, «El sueño oscuro: poesía de Blanca Andreu y la crítica». *Aldaba Ayuntamiento de Martos*, nº. 7, 1999, pp. 115-118.

– «La poesía de Blanca Andreu y el surrealismo. Algunas reflexiones», *Zurgai*, Bilbao, junio 1993, pp. 94-97.

OJEDA Alberto, «Blanca Andreu: "No hay nada hermoso en la muerte y la desesperación"», *El cultural*, 21/03/2010.

PAGEAUX Daniel-Henri, «De la imagerie culturelle à l'imaginaire», en: Pierre Brunel y I. Chevrel (eds.). *Précis de littérature comparée*, París, PUF, 1989, pp. 133-161.

PUPPO María Lucía, *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

ROMERO LÓPEZ Dolores (2007), «Blanca Andreu: Cinco poemas para abdicar». En Dolores Romero López, Itz'iar López Guil and Rita Catrina Imboden (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*. Peter Lang, Berna.

SHERNO Sylvia, «Between Water and Fire: Blanca Andreu's Dream Landscapes», *Revista Hispánica Moderna*, Año 47, nº 2, 1994, pp. 533-542.

UGALDE Sharon Keefe, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía española en castellano*, México, Siglo XXI, 1991.

UMBRAL Francisco, Prólogo a *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1983.

ZIMMERMANN Marie-Claire, «Sur la poésie d'une Galicienne qui écrit en espagnol. *De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagall* de Blanca Andreu (1981)», *Hispanística XX*, nº 23, 2006, pp. 495-510.