

De «la canción del olvido» al «tiempo de ángeles»: sobre el lugar de Ángeles Mora en el canon de la poesía reciente

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

En el marco de una investigación colectiva y de mayor alcance que aspira a conocer el lugar que el canon académico vigente otorga al compromiso de los poetas¹, no es ocioso interrogarse por el caso singular de Ángeles Mora (Rute, 1952). El suyo ha representado a nuestro juicio, y hasta hace bien poco, un episodio particularmente llamativo no diremos que de invisibilización, pero sí de preterición a un lugar muy residual en las listas canónicas de la poesía española, que obedece tal vez a un estigma doble: las reservas que puede suscitar un proyecto lírico afanado en la búsqueda de una escritura materialista a partir de una ruptura con el horizonte ideológico burgués, y su propia condición de poeta mujer.

No hace falta apenas recordar, por un lado, que el viejo y arraigado prejuicio que todavía hoy se cierne sobre el arte «de compromiso», ese que lo convierte en sospechoso de subordinación estética a los imperativos de la Historia, se acentúa si tratamos de un discurso lírico tradicionalmente ligado por la ideología dominante (operativa, no se olvide, también en Sartre) a la subjetividad expresiva, al ámbito de lo privado o de lo íntimo. En este caso, los recelos sobre el componente de renuncia que acarrea el gesto de «bajar a la calle» y a la Historia desde otro lugar superior y puro —la *verdad esencial* de la Poesía, la *intimidación esencial* del poeta al margen de la vida cotidiana— se arraciman para cuestionar el derecho estético de su ingreso en el canon. Y el hecho es que este no se ha abierto aún con la generosidad deseable a esta clase de poesía, como si aún fuera necesario superar las prevenciones que sostienen la ecuación igualadora entre compromiso poético y pobreza estilística, y como si pocos quisiesen darse cuenta de que el compromiso, aparte de una ética, encierra una estética y afecta a los modos de pensar el lenguaje literario.

Por otro lado, tampoco será preciso evocar las reiteradas denuncias, acrecidas en las últimas décadas, que se han hecho eco de la marginación sistemática padecida por las mujeres poetas, a quienes se ha relegado históricamente a una posición subsidiaria en el canon oficial de la literatura española. De hecho, de ello es buen síntoma la creciente proliferación de antologías específicamente «femeninas», concebidas como actos de justicia poética llamados a compensar el escaso lugar reservado a las mujeres en las antologías «generales» y, en suma, a afianzar su presencia en el campo literario. Y eso que Ángeles Mora comienza a publicar en unos años, los de la transición democrática, que conocen una importante eclosión editorial de poesía femenina, pareciendo que la normalización en todos los órdenes de la vida española incluía el «proceso de la normalización de ser mujer y poeta» (Ugalde, 2004: 14). Ahora bien, como asimismo se ha apostillado, ese *boom* de la poesía escrita por mujeres no pasó de ser sino el primer estadio de un largo camino en el que aún quedaba mucho por recorrer; no solo porque, a día de hoy, las poetas «sig[a]n sin figurar equitativamente en los medios de difusión compartidos» —antologías, panoramas críticos, historias de la literatura— (Rodríguez Callealta, 2020: 24), sino también porque, pese a hallarse plenamente integrada su escritura en el cauce lírico general de su momento, las mujeres no comparecieron ni siquiera en ese último tramo del siglo XX en el diseño del discurso histórico-literario —o, más bien, lo hicieron «como acompañamiento de una categorización hecha a partir de la escritura de los varones»— (Naval, 2020: 62), y no es hasta el

¹ Este trabajo es un resultado del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i titulado «El compromiso poético español del siglo XX en el canon académico actual (1975-2018)» (Ref.: PGC2018-093641-B-I00).

siglo XXI cuando estas pasan a protagonizar la construcción de ese discurso y a «ser sujetos de pleno derecho de la Historia de la Literatura» (ibíd.: 66).

Cabe asimismo tener en cuenta que, si Ángeles Mora escribía desde una posición ideológica excéntrica por relación al marco general de la poesía, también lo hacía desde una posición retórica minoritaria o marginal considerado el perímetro de la poesía femenina. Esto es: mientras los postulados marxistas de que Mora se nutre la conducen a impugnar la mitología tradicional del género que entiende la poesía como *expresión* de una verdad preexistente, para concebirla como *producción* a partir de un inconsciente y una experiencia, su oposición a la idea de un lenguaje poético *en sí* para acoger en sus versos «la lengua de casa» (pues, si la poesía es la vida, no puede existir un lenguaje premeditadamente poético) la empujan a insertarse en una tradición de poesía *tranquila* notoriamente alejada de los registros pulsados por unos discursos femeninos que tendieron a plasmar en fórmulas neovanguardistas su conflicto con el mundo circundante. De otro modo: mientras estos, por lo general, se negaron a asumir la lengua heredada «en tanto que el lenguaje recibido sustancia en lo retórico formal un sistema» que rechazaban (Prieto de Paula, 2020: 73), Ángeles Mora no renunció a edificar una nueva voz femenina, pero, antes que crear un «lenguaje de mujer», se afanó en «producir con el lenguaje común la imagen de una mujer otra» (Mora, 2015: 382)².

Todos los consignados son, a nuestro juicio, elementos no irrelevantes y dignos de tomarse en cuenta a la hora de encarar el examen del preciso lugar que conquista en el canon la escritura de Ángeles Mora: una poeta que, al cabo, partía con no malas cartas para establecerse en una posición de centralidad, habida cuenta de su pertenencia al grupo de la otra sentimentalidad, aquella «escuela» poética surgida en Granada a comienzos de los ochenta que enseguida se alzó con «el santo y la limosna de la nueva poesía» (Prieto de Paula, 2020: 70) y cuyo lanzamiento, según algunas percepciones, fue orquestado mediante un montaje propagandístico cuyos resultados «no los mejora ni Castellet» (Amorós, 1989: 65). Sin embargo, y a tenor de su ausencia de esas fábricas de canonización y de capital cultural y simbólico que son las antologías poéticas, Mora no participó de los réditos. Y es que aún hay otros factores que conviene considerar.

«La canción del olvido»: Ángeles Mora y las antologías fundacionales

No es desde luego determinante, pero tampoco carece de relevancia el hecho de que Ángeles Mora no comparezca en ninguna de las dos autoantologías programáticas pergeñadas por la nómina masculina de la otra sentimentalidad. Ninguna mujer, en efecto, lo hacía en *La otra sentimentalidad* (1983), de entrada un modesto librito publicado en una colección local —«Los pliegos de Barataria», de la granadina editorial Don Quijote— que, sin embargo, contenía la primera propuesta programática de la generación emergente y donde sus firmantes —Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador— presentaban una nueva «práctica materialista» de la escritura propugnada en manifiestos e ilustrada con una breve serie poética. Si de lo que resultó ser una afortunada operación de lanzamiento³ quedaba excluida Ángeles Mora, una explicación

² Se reproduce aquí un debate que ya tuvo lugar en el medio siglo: mientras, como recuerda Prieto de Paula, «algunos poetas del entorno socialrealista —Crespo, Carriedo— [...] se percataron de que el orden establecido contra el que actuaban no podía debelarse con el discurso anquilosado en que se expresaba dicho orden» (2020: 73), otros de su misma época y entorno —de Blas de Otero a Gil de Biedma— con los que se alinea Ángeles Mora optaron por acogerse a estrategias que, sin renunciar a una crítica ideológica de ese mismo orden, pasaban por respetar las palabras de la tribu.

³ En ello concurren varios factores, como he explicado en otro lugar: a la muestra precedió la divulgación en el diario *El País*, con el mismo título que la amparaba, de uno de sus manifiestos fundacionales, a cargo de un joven García Montero que aprovechaba el impulso administrado por el recién obtenido premio Adonais; y la propuesta conoció una inmediata resonancia nacional de la que se hacían eco, por citar tan solo dos plataformas prestigiosas y de extraordinaria potencia mediática, las páginas de *El País* y la revista *Ínsula*, en las respectivas reseñas que de *El jardín extranjero* (1983) y de *Tristia* (1982) —escrito por un híbrido Álvaro Montero— firmaban Aurora de Albornoz y Emilio Miró (Iruveda, 2017: 202). Amparo Amorós se refirió a otros respaldos que sostenían esta «toma de poder», como el PCE con Rafael Alberti a la cabeza —cuya «estrecha relación con García Montero y el grupo es de sobra conocida y nunca ocultada»—, y el apoyo municipal y autonómico, «como cumple a los nuevos tiempos» (1989: 65).

indulgente podría apuntar al hecho de su tardío desembarco en Granada (simultáneo, o casi, a aquella gestación editorial) de no ser porque, cuatro años más tarde, plenamente integrada la autora en el círculo de la otra sentimentalidad junto con Inmaculada Mengíbar y Teresa Gómez, tampoco comparecía ninguna poeta en *1917 versos* (1987). En esta nueva autoantología de declarado carácter combativo, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado y Javier Salvago sumaban sus voces a los arriba citados y trataban de revitalizar el lema de la otra sentimentalidad en un momento en el que, de hecho, los supuestos de aquel programa ya se estaban diluyendo en el cauce muy elástico de la poesía de la experiencia. No en vano la muestra conoce una resonancia mucho más discreta.

No es fácil eludir la tentación de interpretar que la exclusión de Ángeles Mora de las antologías citadas —y en especial de la primera— constituyó el factor determinante de su no comparecencia en las selecciones fundacionales de una nueva generación poética. Pero hay que notar que estas no acogieron tampoco a otros nombres que se congregaban en aquellas, con la única y reiterada excepción de Luis García Montero: el poeta más carismático de la otra sentimentalidad asaltaba —este sí— el canon general de la poesía apareciendo en las antologías inaugurales de la primera promoción de la democracia como la cabeza visible de una revitalización del papel crítico de la escritura en la estela del experiencialismo de los poetas del cincuenta. Pero esta sola presencia parecía bastar para representar la cuota de una deriva poética, la del compromiso, que cotizaba a la baja en aquellos tiempos, cuando las tentativas de restablecer una conciencia crítica que restaurase los vínculos entre poesía e Historia no pasaron de ser un fenómeno residual. No en vano las antologías fundacionales de una nueva generación lo eran también de un modelo estético primordialmente orientado hacia derroteros reprivatizadores, cediendo por ello escaso lugar a esos brotes aislados y, más aún, ofreciendo un perfil de la dominante estética de la poesía de la experiencia que apenas hacía visible el componente cívico pese a todo reconocible en algunos de sus cultivadores.

Bastaba entonces, decimos, para representar aquella voluntariosa «poética materialista» de la otra sentimentalidad la voz imantadora de García Montero —y ni siquiera los prólogos de Villena y García Martín a *Postnovísimos* (1986) y *La generación de los ochenta* (1988), respectivamente, mencionan de soslayo a Ángeles Mora—. Más aún: su presencia (que no va a faltar a partir de entonces en ninguna de las antologías generacionales) parecía justificarse cada vez más, y a medida que diluía sus postulados marxistas en el posibilismo ideológico de la poesía de la experiencia, en su condición de referente de la caudalosa corriente dominante. De hecho, si en los *Postnovísimos* de Villena la poesía de Luis García Montero se proyectaba en su vertiente más abiertamente cívica (por obra de unos textos, poéticos y autorreflexivos, que apuntalaban los planteamientos más resueltamente comprometidos del autor; cfr. Iravedra, 2017: 189-191), el poeta que recorta *La generación de los ochenta* —pese a anunciar García Martín su voluntad de «recuperar el papel crítico de la poesía» e incluso «temas y modos de la poesía social» (1988: 27-28)— diluye sensiblemente al poeta materialista dibujado en la primera antología fundacional. Tal vez porque la publicación de *Diario cómplice* (1987), libro que adquiere el mayor peso en el conjunto, ha dejado ya plenamente instalado a su autor en la poesía de la experiencia; y aun permaneciendo vivo el propósito de indagación y de transformación moral como acicate de la escritura, los planteamientos «radicalmente marxistas» de la otra sentimentalidad han acusado una «pérdida de dureza» (Rodríguez, 1999: 46) que debilita las implicaciones combativas del proyecto, mucho más perceptibles en aquella obra fundacional que fuera *El jardín extranjero* (1983) a la que atendía —aunque no exclusivamente— Luis Antonio de Villena.

Este García Montero que, a decir de García Martín, ha alcanzado «su voz personal» (1988: 40) es el que vuelve a mostrarse en *Fin de siglo* (1992), nueva antología de Luis Antonio de Villena que representa la confirmación de la victoria estética del experiencialismo y en la que se eleva al granadino a paradigma de la corriente. Pese a que decir esto fuese y no fuese cierto: pues, si la lucidez teórica y la madurez poética habían granjeado al autor un efectivo liderazgo, su «poesía de la experiencia» resultaba menos paradigmática que singular cuando el corpus lírico allí mostrado ofrecía el dibujo de una poesía figurativa protagonizada por un sujeto acanallado o

elegíaco, entregado a las efusiones subjetivas y a las evocaciones nostálgicas, a quien la disolución de las certezas y el desengaño de los tiempos conducían al refugio en el ámbito íntimo y, en casos, a un sobreactuado nihilismo resuelto en frivolidad; una poesía, en suma, a la que no eran extensibles la dimensión ideológica y la conciencia radicalmente histórica del género que todavía identificaba a Luis García Montero y a todo el grupo de Granada.

La consolidación de un relato crítico que, por un lado, propone la imagen antedicha de la poesía entonces hegemónica y, por otro, insiste sin los necesarios matices en el liderazgo estético de Luis García Montero, también adalid de una otra sentimentalidad que se habría entregado sin condiciones en los brazos plurales de la poesía de la experiencia, introduce un argumento deformante que involucra a Ángeles Mora y afecta de forma decisiva a la evaluación de su compromiso lírico. Ya que su nombre, quiérase o no, al igual que otros de la originaria familia granadina, se ha venido inercialmente asimilando al desplazamiento poético teorizado por García Montero, y su poesía se ha leído en consecuencia conforme a las pautas de aquella nueva *poética para los seres normales* (García Montero, 1993), a la que no fue infrecuente negar su personalidad diferenciada dentro del eclecticismo figurativo; antes al contrario, se convirtió en el principal blanco de las críticas de quienes con más saña impugnaron las pautas del experiencialismo: era aquella una poesía sobre cuya complaciente propensión a la *normalidad* estética se cernía la sospecha de aquiescencia ideológica o de conformidad acrítica con la *norma* social.

Recapitemos antes de avanzar. Ángeles Mora no figuró en las autoantologías programáticas impulsoras de la otra sentimentalidad porque fueron capitalizadas por sus compañeros varones. No apareció en las selecciones fundacionales de una nueva generación porque la exigua cuota concedida al gesto crítico de aquella propuesta quedó reservada a su cultivador más conspicuo. Y no fue incluida en ninguno de los florilegios propulsores del nuevo modelo estético porque los nombres masculinos tendieron a copar abrumadoramente las nóminas de la poesía figurativa, formando en otras filas más minoritarias la siempre simbólica representación femenina: así sucedía en las mencionadas *Postnovísimos* (donde Blanca Andreu y Julia Castillo, las únicas mujeres poetas recogidas, pulsaban los registros surrealista y metafísico), *La generación de los ochenta* (donde solo Amalia Iglesias, de nuevo en la órbita del surrealismo, merecía la consideración del antólogo) y *Fin de siglo* (donde Esperanza López Parada se colaba excepcionalmente en una lista integrada al completo por poetas varones de *sesgo clásico*). No parece forzado invocar, en suma, el título del segundo libro de Ángeles Mora para subrayar la inadvertencia que hasta aquí padeció.

La ausencia de la poeta de las antologías fundacionales y programáticas no fue reparada por otras que enseguida nacieron con aparente vocación panorámica e incluso pretensión académica, como *La nueva poesía (1975-1992)* (1996), preparada por Miguel García-Posada para la editorial Crítica, *Treinta años de poesía española (1965-1995)* (1996), un encargo de Renacimiento a José Luis García Martín, y *Antología de poesía española (1975-1995)* (1997), publicada en Castalia Didáctica por José Enrique Martínez: en todas ellas, las escasas poetas mujeres —excluyendo el caso fronterizo de Ana Rossetti— comparecían para representar líneas divergentes del experiencialismo al uso. Avancemos también que, entre las selecciones de carácter panorámico y mixto con significativa proyección que vinieron después, solo le cede excepcionalmente un lugar el florilegio bilingüe, a cargo de Joaquim Manuel Magalhaes, *Poesía española de agora / Poesía española de ahora* (1997), una abarcadora obra en dos volúmenes donde no solo la generosidad de la nómina —67 poetas— actúa en beneficio de la incorporación de la autora, sino también un gusto estético bastante escorado hacia el figurativismo que incluye a otros poetas de la otra sentimentalidad: junto al inevitable Luis García Montero, los más jóvenes Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar.

El veto de las *antilogías*

Pero la mala suerte antológica de Ángeles Mora se recrudeció, no obstante, en el momento en el que la poeta fue también excluida de un puñado no menor de antologías que, reclamando para la poesía una dimensión indagadora y crítica que le era negada al paradigma experiencial,

disputaron su lugar de privilegio al modelo dominante y presentaron batalla por la centralidad poética.

Una mirada ni siquiera demasiado atenta a algunas de estas selecciones que bien podemos llamar *antilogías* —acudiendo al término de Mario Benedetti— desvela que la damnificación padecida por Ángeles Mora depende en no poca medida de su parentesco supuesto con Luis García Montero, en quien se personalizaron todas las protestas contra la complacencia ideológica y estética del realismo hegemónico. No es significativo el caso de *La prueba del nueve* (1994), donde Antonio Ortega presentaba a un conjunto de poetas entregados a una exploración crítica de la realidad desde lenguajes no figurativos basados en la fractura del texto. La no comparecencia allí de Ángeles Mora era plenamente coherente no solo con la voluntad de compensar el trato de favor que se venía dispensando a la corriente experiencial, sino también con la de combatir la idea, muy arraigada en el inconsciente artístico vigente, de que son los registros del realismo el continente idóneo para alojar el designio crítico de la escritura. Más problemático resulta justificar la sistemática marginación de la poeta en otras selecciones programáticas que, partiendo a la busca de un canon del compromiso, se pronuncian contra la presunta frivolidad y los códigos balsámicos del experiencialismo dominante, pero acogen también ellas esa *voz común* que se erige en enunciativa del poema figurativo.

Dejando al margen florilegios que, como *Feroces* (1998) de Isla Correyero u *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007) de Enrique Falcón, cuentan con la coartada de su «fecha de corte»⁴, cabe referirse a otros sin condicionante cronológico de no muy distinto sesgo. Es el caso de las antologías que, desde 1999, vienen levantando acta de los encuentros celebrados anualmente en Moguer —excepcionalmente en Madrid— bajo el lema inalterable de *Voces del Extremo*. Mientras este rótulo subraya el lugar periférico respecto de las poéticas dominantes asumido por los autores allí congregados, los subtítulos de los diferentes volúmenes, donde se repiten con escasas variantes los mismos nombres, descubren una vocación integradora que, aun privilegiando los tonos hiperrealistas, solo excluye y trata de deslegitimar sin salvedades la naturaleza crítica de la poesía de la experiencia. Tal beligerancia se explicita de hecho en el conjunto de textos teóricos que, en cada una de las entregas, sustituye al convencional discurso prologal; así, mientras en uno de los primeros volúmenes, Francis Vaz denuncia la «nostalgia acartonada», la «complacencia narcisista», el «lenguaje eminentemente artístico» y la ausencia de «crítica política y denuncia social» sustentadores de un discurso experiencial considerado sin distinguos uniformador y conformista (Vaz, 2000: 5-24), en uno de los últimos, Antonio Orihuela se refiere expresamente y da por cancelado el programa de la otra sentimentalidad, negando todo sesgo crítico a sus manifestaciones más recientes:

El programa ético estético de la nueva sentimentalidad, basado en la preocupación por lo colectivo, la construcción del espacio público y la producción de vínculos sociales no alienantes terminó reducido a la confirmación del imaginario de la social-democracia y la libre empresa [...]. Lo colectivo fue cediendo paso al círculo de lo próximo conocido, es decir, el propio campo cultural y profesional, y después confundiendo el imaginario privado del poeta con el de cualquiera. La poesía para personas normales sigue sin saber qué hacer con la lógica materialista de la lucha de clases. [...] Lo que nació como programa revolucionario se afirma hoy desde los suplementos de papel cuché como forma íntima de rebeldía interior. Estamos ante la sedición de los ensimismados, los que entienden que nada les atañe, apela, reclama y pide su posicionamiento a menos que desde las instancias políticas y/o mediáticas a las que sirven así se les indique (en VV. AA., 2008: 19).

Por un lado, Orihuela emplea argumentos que parecen desconocer el papel que desde siempre otorgó el programa que impugna a las revoluciones acaecidas en la médula del yo: un yo objetivado y *hecho de* historia, que indaga críticamente en sus razones sociales y que guarda las evidencias más infalibles contra cualquier sospecha de egotismo narcisista. Por otro lado, y si en líneas generales hay que aceptar el debilitamiento programático de los ideales primigenios de la otra sentimentalidad, no es menos cierto que Ángeles Mora se ha mantenido como pocos de sus miembros firme en las premisas que desde el comienzo la animaron. Basta releer sus convicciones

⁴ En efecto, y aunque con alguna licencia, ambos seleccionan a poetas nacidos con posterioridad a 1960.

renovadas en «Una poética» publicada en 2017 para confirmar el modo en que la autora continúa denunciando la trampa ideológica de la dicotomía «privado/público» sostenida por la lógica capitalista, convencida de que «somos producto de una determinada concepción histórica de las relaciones sociales» y oponiéndose, así, a «dar el yo por supuesto»; apostando, antes bien, por romper con «ese inconsciente ideológico que nos domina» a sabiendas de que es la manera de romper con «esta historia de explotación en la que vivimos»; concibiendo, en fin, la poesía como un «campo de batalla» o como un «territorio de lucha y conocimiento»:

Lo que quise y sigo queriendo fue interrogarme e interrogar a la vida, a mi vida de cada día desde la conciencia histórica de la explotación, o más bien, de la doble explotación que sufrimos las mujeres. He mezclado la lírica más íntima con la épica cotidiana [...] Desde mis primeros libros intenté romper conmigo misma, con mi propia educación sentimental [...] Se trataría de atrapar en el poema, repito, nuestra cotidianidad con sus contradicciones y la lucha por ser persona y alcanzar un yo que se pueda considerar propio y libre. Mis poemas quisieran transmitir el gesto cotidiano de nuestra lucha personal en busca de la emancipación (Mora, 2017: 491-492).

Y lejos de tratarse de proclamas voluntaristas, tales presupuestos conocen su reflejo en la continuidad de una praxis lírica que se ha mostrado siempre históricamente situada, ya que en ella habla un yo «relacional» (Rodríguez, 2001: 11) que se hace cargo del yo de los otros, según una forma de *épica subjetiva* (y de ética solidaria) que se extiende hasta el último libro publicado de la autora y que, si no hay lugar para perseguir aquí, han confirmado sus estudiosos más atentos. Es evidente, ahora bien, que la «poesía para personas normales» que saca a relucir Antonio Orihuela, esa que no sabe «qué hacer con la lógica materialista de la lucha de clases», impregna injustamente y sin distinguos en la imputación del poeta a toda la praxis de la otra sentimentalidad, aunque vaya en su origen dirigida al «corazón conformista y trivial» (cfr. Mainer, 1999: 31) de Luis García Montero; pero es que este funciona —para desdicha de Mora— como representación metonímica de todos los demás.

Por similares razones tampoco halla lugar nuestra poeta en la antología alojada en el número de la revista *Zurgai* consagrado a la «Poesía de la conciencia» (2003): un rótulo que, si nace vinculado a las denuncias prosaístas de las *Voces del Extremo*, tal y como aquí es empleado excede el programa estético de los poetas onubenses para integrar asimismo la dimensión insurgente de los registros experimentales, y se propone otra vez como expresión antinómica de la «poesía de la experiencia». Bajo tal lema se incluye un amplio abanico de formalizaciones retóricas que Josu Montero ordena, en un panorama introductorio, bajo las etiquetas de «subversión lingüística» y «realismo crítico», en el que no cabe el gesto ideológico propio del «minirrealismo». Naturalmente, lo que así se bautiza no es sino el realismo de la poesía de la experiencia: un realismo «sin veleidades sociales», «elegíaco y culturalista», «de corte tradicional» o de *sesgo clásico*, que deja el control de la poesía española en manos del pensamiento débil al promover «una sibilina tendencia a la “normalización” [...] en el sentido del acrítico, doméstico e inofensivo mercado» (Montero, 2003: 6-8). De nuevo la ofensiva larvada a Luis García Montero en la alusión a su poética de los seres normales. De nuevo la negación de la dimensión crítica a la «constelación de la otra sentimentalidad y sus satélites» —pues, si llega a concederse que la tuvo en su origen, se le imputa ahora el haber «apoyado sus reivindicaciones en el valor de la privacidad» (Méndez Rubio, 2003: 12), sin comprender, otra vez, que dinamitar las barreras imaginarias entre lo privado y lo público, en el convencimiento de que no hay intimidad que no esté moldeada por la Historia, fue una de sus principales y más revolucionarias conquistas—. Y de nuevo una antología que blinda la senda del «realismo comprometido» a los poetas de la experiencia, con la singular excepción de un nombre —Fernando Beltrán— al que tal vez no asistiese lo bastante su condición «entrometida» (esa indiscreta voluntad de merodeo en el hecho social; Beltrán, 1989) de no ir esta acompañada de una posición editorial excéntrica. La misma, por cierto, que padecía Ángeles Mora, pero esta volvía a estar demasiado adherida, al menos en apariencia, al jefe de filas que se pretendía batir.

Situándonos en la década siguiente, y soslayando los que en el entretanto han sido concebidos para potenciar a poetas de menor edad, tampoco Ángeles Mora es considerada en el florilegio

Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014) (2015). Preparado por Alberto García-Teresa, pretende ser —según sus palabras— «un repertorio completo y exhaustivo» de «todas esas voces que [...] han hecho en su práctica poética del verso [...] una expresión de disidencia y de antagonismo; una crítica a la estructura socioeconómica actual, a su ideología y a los valores que la sustentan» (9). La generosa selección integra a 81 poetas de un amplio rango de edad que no excluye a Ángeles Mora, como tampoco debería hacerlo la consideración de una «diversidad de abordajes», una «multiplicidad de registros» que revela que «la perspectiva crítica del presente no conlleva la práctica de una opción estética determinada» (9-10). Es más: algunos de los rasgos que se enuncian, como la «dicción clara», el «lenguaje directo», el «registro narrativo, discursivo y referencial», el «tono menor y cercano», la «potenciación de la evocación», el «acercamiento irónico» o la «búsqueda de lo contradictorio» (10) bien podrían estar apuntando al discurso de una poeta que no se ha cansado de predicar «las palabras de todos los días» (Mora, 2017: 490-491), la «incansable voz baja» (Mora, 2008: 15) y un saludable distanciamiento irónico «para tratar de decir algo sobre nuestro mundo y las verdades contradictorias de nuestras vidas» (Mora, 2017: 492). Cabe preguntarse, entonces, no advirtiendo en este caso beligerancia partidista ni voluntad militante de exclusión en el gesto selectivo del antólogo, qué clase de razones le impiden apreciar una dimensión de disidencia en el «pensar de lo cotidiano» (Rodríguez, 2001: 11) de Ángeles Mora —una poeta, por cierto, tampoco contemplada por García-Teresa no ya en su repertorio de «poetas de la conciencia crítica», sino en la «producción poética de discurso crítico fuera de la corriente» a que también atiende en la misma monografía (2013). Y tal vez quepa responderse que, sin excluir una posible mimetización acrítica de los florilegios precedentes, también el sostenido tono menor de la autora, su incansable voz baja tan alejada del acento profético, la escrupulosa desconfianza de las verdades absolutas y la renuencia consiguiente a formularlas, su emplazamiento en el fértil espacio de la contradicción frente a la seguridad de las certezas, todo ello sumado a la sutileza de una voz que, antes que sentenciar, prefiere interrogar la intimidad para comprender (y tratar de transformar) el mundo pudieran contribuir a diluir, en lecturas poco atentas, la percepción de una mirada disidente que, sin abandonar las incertidumbres del yo, no deja de inscribirlas en una voluntad de compromiso con el espacio de la Historia.

No por azar Ángeles Mora encuentra lugar en un posterior trabajo antológico de García-Teresa, publicado en 2019 bajo el título de *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*. Como ya sugiere el subtítulo y vuelve a subrayar el epílogo, lo sustantivo en este libro quiere ser la naturaleza crítica de la poesía seleccionada y no la condición femenina de sus artífices; pues, aun cuando el autor cree apreciar en la producción de estas mujeres «ciertos registros, algunas perspectivas [...] que no hallaba en la de los varones» (339), se resiste a aceptar este «sesgo unificador» mientras «nos siguen determinando nuestra condición de clase, las categorías heteronormativas y la tradición cultural imperialista» (341-342). Así, antes que a «una antología de mujeres poetas», García-Teresa prefiere referirse a «una antología de poemas de mujeres» con una concreta orientación ideológica (ibíd.). Y es en esta agrupación de «posiciones políticas y poéticas [...] que abren y fomentan vías para la reflexión, el debate y la puesta en marcha de prácticas para la emancipación» (342) en la que halla cabida Ángeles Mora. Para ello ha hecho falta, eso sí, la ampliación de la nómina a 78 mujeres (frente a las 24 que integraban, junto a 57 varones, la selección de *Disidentes*). Pero no deja de resultar llamativo que una poeta de su entidad y trayectoria se represente en el libro —a diferencia de otras— con un solo texto. «La soledad del ama de casa» es un poema crítico tal vez de los más explícitos, al inscribir en su mismo título la denuncia de una postergación histórica (condenada la mujer a la conciencia de «ser nadie») y concluir proclamando la voluntad de repararla: «Y sin embargo, / se te abren en la boca / las palabras que nunca pronunciaste, / listas para caer / justo hacia el otro lado del silencio» (219). Sin embargo la dimensión crítica de la poesía de Mora no acostumbra a resolverse en la elaboración de un discurso político en el sentido clásico; antes bien, mejor sería hablar de un discurso ideológico que parte de la consideración de la intimidad como un territorio histórico («construido y podrido por el capitalismo» [Rodríguez, 1999: 26]) y busca evidenciar a cada paso las contradicciones de la historia personal, insertándolas en las contradicciones de la historia colectiva o de la Historia con mayúscula (García, 2012: 288). En este sentido, «no importa que

los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la sentimentalidad o el erotismo se piensan de forma diferente». Si esto afirmaba Luis García Montero en el manifiesto fundacional de 1983, así lo rubrica Ángeles Mora, todavía en 2002, en respuesta a la pregunta de «¿Qué es materialismo?»:

El amor no pertenece solo a la esfera de lo privado, el amor está en la calle, en medio de este mercado sombrío donde se vende nuestra vida. Ese es el espacio de la lucha. Tal vez convenga sacar nuestro amor a la plaza pública. Tal vez nuestro amor se convierta así en el espacio de las preguntas, de la reflexión y el encuentro. Se trataría de construir otro tipo de relaciones que no se basen en la explotación (Mora, 2002: 163).

Esta perspectiva, ciertamente inédita, nos invita a preguntarnos si en la exclusión de Ángeles Mora (y de otros poetas de la otra sentimentalidad) de las antologías postuladoras de un canon del compromiso no han intervenido únicamente el prejuicio antiexperiencial, la *guerra literaria* o las estrategias de acopio de capital simbólico; sino también las dificultades para apreciar, desde la noción más asentada del compromiso literario, la potencia subversiva de una escritura que desplaza la transitividad de la denuncia política por una crítica de acento moral, que opera sobre el campo de juego de las vivencias concretas con una ambición de transformación del yo, un yo que desea escapar del «ambiente en que vivimos, la educación que recibimos» (Mora, 2017: 492) y, en fin, del inconsciente ideológico burgués que lo construye e invisiblemente preside nuestros modos de convivencia.

Voces en el desierto: dos antologías académicas «de escuela»

Por un motivo o por otro, el hecho es que no solo la práctica totalidad de las antologías programáticas o panorámicas que en el fin de siglo trataron de fijar una instantánea de la poesía más joven, sino también las selecciones programáticas concebidas, de los años noventa en adelante, con el propósito de formular un canon alternativo que contestase la tenuidad ideológica del experiencialismo han elidido cuidadosamente la representación de esa línea diferenciada de la poesía figurativa proveniente de la otra sentimentalidad, a la que acostumbra a negarse el uso expresamente proclamado de la palabra lírica como «una forma de resistencia» (García Montero, 2012). Y así ha habido que aguardar la gestación de dos antologías de ambición académica, específicamente atenuadas a la representación de la escuela o la tendencia en que milita Ángeles Mora, para que esta mereciese la atención de otros florilegios que no fuesen los estrictamente sectoriales⁵.

Así sucede, en efecto, en el trabajo de Francisco Díaz de Castro *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (2003), que pretende «ofrecer al lector una selección proporcionada de la poesía de los ocho autores más directamente vinculados con los presupuestos de la otra sentimentalidad» (31), con el fin de «documentar una práctica representativa y diferenciada en el contexto de la poesía de la experiencia» (31). De modo que su selección incluye, junto a los tres nombres que integraron la antología fundacional de la propuesta, a Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar. Respecto a las tres poetisas que componen la nómina, el antólogo hace suya una reflexión de Sultana Whanón que acierta a concretar la especificidad de nuestra autora dentro del grupo: fueron, ni más ni menos, «esa otra voz femenina que venía a hacer aún más compleja la fórmula de la otra sentimentalidad», en tanto que «aquí no se trataba solo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina» (20). En otro sentido, y aunque el antólogo no se propone mostrar la trayectoria completa de estos autores, sino solo un tramo de algo más de diez años (en el entendimiento de que es este momento de su producción el que refleja de forma más clara la singularidad de la propuesta), todavía a la altura de 2003 se halla persuadido de que «la especificidad teórica e ideológica de los poetas de la otra sentimentalidad, su exigencia técnica, su conciencia radicalmente histórica siguen diferenciándoles hoy de la mayoría» (10). Por eso, y

⁵ Empleamos el término en el sentido que lo hace Ruiz Casanova (2007: 132), quien incluye bajo la etiqueta de antologías «sectoriales» las selecciones de mujeres, regionales y gremiales.

si la muestra de Díaz de Castro comprende los libros de Ángeles Mora *Pensando que el camino iba derecho* (1982), *La canción del olvido* (1985), *La guerra de los treinta años* (1990) y *La dama errante* (1990), el mismo estudioso no duda en afirmar «la continuidad de perspectivas» y «la orientación renovadamente crítica» (10) de *Contradicciones, pájaros* (2001), la última obra de la poeta para entonces. Una afirmación que, en su caso, podría extenderse hasta el mismo presente, tal y como han revelado las consideraciones de la autora en su última poética publicada y como lo haría asimismo una lectura de su último libro hasta la fecha, *Ficciones para una autobiografía* (2015): de ello, de hecho, da buena cuenta el propio Díaz de Castro en un reciente e integrador artículo en el que, pasando revista a toda su trayectoria, defiende que Mora clarifica sus puntos de partida «sin abandonar sus presupuestos iniciales» (2016: 127) e ilustra «la continuidad de una poética que se prolonga hasta el presente de *Ficciones para una autobiografía*» (ibíd: 128).

También la antología titulada *Poesía de la experiencia* (2007), a cargo de quien esto escribe, cede un lugar en su nómina de diez poetas a Ángeles Mora. Frente al florilegio de Díaz de Castro, este abre el marco estético y cronológico al atender, por un lado, a una corriente poética que subsume en su pluralidad de líneas a la otra sentimentalidad, y al proponerse mostrar, por el otro, el desarrollo de esta tendencia de tendencias «desde su constitución como paradigma hasta sus manifestaciones más actuales» (172). Para «ilustrar la sustancia y los contornos de un concepto ambiguo» (ibíd.), la antología reserva en su selección nada menos que cinco puestos —junto a Ángeles Mora, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero y Benjamín Prado— a poetas integrantes de la otra sentimentalidad. Resultando el catálogo de nombres elegidos «de la suma de unas convicciones (un concepto personal y razonado de “poesía de la experiencia”), de unas apuestas y también de una obediencia [...] al consenso crítico», la presencia de Ángeles Mora pertenece sin duda a la cuota de las «apuestas», si por tales entiende la antóloga «las presencias “discutibles” o que han de discutir [...] los lectores, ya que no han conquistado un lugar en el canon, no acostumbran a repetirse en los repertorios antológicos, no han conocido una verdadera o unánime resonancia crítica» (173). Y, sin embargo, entre los varios argumentos que han intervenido en la selección de la poeta, tal vez el más poderoso sea su «protagonismo militante en movimientos situados en el germen de la corriente antologada, que hicieron mucho por la definición de su personalidad» (ibíd.): es decir, en este caso, la otra sentimentalidad granadina. Desde estas premisas, Ángeles Mora, a quien se dedica una semblanza crítica como encabezamiento a sus poemas, es presentada como una escritora que participa de la idea de la literatura como *producción* (frente a la *expresión* espontánea de una verdad previa) a partir de una experiencia y un inconsciente, y que busca, así pues, el distanciamiento en el análisis de la propia sentimentalidad; que combate la ideología que tradicionalmente emplaza a la mujer en el terreno de lo *sublime*, el mismo de la poesía y el sentimiento («poesía eres tú»), para convertir su tarea creativa en un ejercicio de ruptura con «este atroz inconsciente de ser mujer» (Mora en *Litoral*, 1986: 168); que no cree en un lenguaje poético trascendental anterior al poema y se acoge al «de todos los días», en la idea de no hay otro posible para pensar la cotidianidad; y que parte en su análisis de la realidad de la imbricación de la individualidad con el horizonte colectivo (229-232). La selección de poemas de la autora, que arranca como en la antología de Díaz de Castro de su *opera prima*, *Pensando que el camino iba derecho*, y llega en este caso hasta *Contradicciones, pájaros*, permite mostrar que su particular formalización de la poesía de la experiencia no ha abandonado los supuestos ni el espíritu de la otra sentimentalidad: ahí están la conciencia de extrañamiento y la búsqueda de la identidad en un mundo gobernado por las relaciones capitalistas («El infierno está en mí»), el rechazo de las verdades absolutas a cambio de habitar las aristas de la contradicción («Contradicciones, pájaros»), o una declaración del desencanto que invoca la autocritica y elude los refugios del cinismo («Variaciones sobre Wordsworth y Auden»).

Imágenes de Ángeles Mora en las antologías de poesía femenina

La comparecencia de Ángeles Mora en estas antologías destinadas a historiar una escuela o tendencia no sirvió para que otros florilegios académicos más abarcadores, comprensivos del cúmulo de líneas y registros de todo un periodo —así, *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la*

democracia (2010), a cargo de Ángel L. Prieto de Paula, o *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (2016), firmada de nuevo por quien suscribe— integrasen en sus nóminas a la poeta, tal vez porque el criterio de representatividad que los regía (o su obediencia al consenso crítico) imponía la presencia de otros nombres, mayoritariamente masculinos, para ilustrar una senda figurativa que no era en ellos la única mostrada. Así las cosas, resulta que, ciñéndonos a los panoramas de alcance nacional⁶, fueron casi exclusivamente las antologías de poesía femenina las que dieron carta de naturaleza a la voz de Ángeles Mora. No lo hizo, en cambio, la primera *antología de la joven poesía española escrita por mujeres* con verdadera resonancia de nuestra era democrática. Pese a que *Las diosas blancas* (1985), publicada en Hiperión por Ramón Buenaventura, reunía a 22 poetas mujeres nacidas entre 1950 y 1966, y pese a que Ángeles Mora ya había publicado para entonces, como mínimo, su primer poemario, no figura en una nómina declaradamente atendida a un criterio «diferencial» que no solo afectaba a contenidos y perspectivas, sino también a unos registros que exhibían su disenso respecto de los cauces mayoritarios (cfr. Prieto de Paula, 2020: 75)⁷. Aunque no hay modo de saber si fueron razonados o azarosos los motivos que determinaron esta ausencia (hubo mucho de azar, a decir del antólogo, en la configuración de una lista de poetas ocultas, dispersas e incluso inéditas), no parece un desatino suponer que ni la discreta «lengua de casa» empleada por la autora ni el discurso de una poeta que, antes que afirmar, se esmeraba en negar las marcas diferenciales de una escritura *en femenino*, jugaron precisamente a su favor. Y entiéndase bien esta aseveración: Ángeles Mora ya buscaba para entonces su voz de mujer, pero esa búsqueda pasaba por dejar atrás el discurso asentado de la feminidad, esto es, el rincón de lo sublime con que la había celebrado la tradición y parecía volver a celebrarla una antología titulada *Las diosas blancas*. Definitivamente no casaba bien este rótulo —que se afirmaba en el interior del libro con declaraciones del siguiente tenor: «uno cree haber descubierto [...] la voz de la Diosa en los nuevos escritos de las escritoras nuevas» (13)— con quien a la pregunta del filme de Truffaut «¿Las mujeres son mágicas?» respondía en *La canción del olvido* con el sarcasmo de unos versos — «Mujer como mi vida: / el agrio amanecer / de cada día»— que marcaban la ruptura con todo un inconsciente ideológico femenino y la clásica mirada sobre la mujer. En suma, y como en efecto recuerda Miguel Ángel García, «llamar a las mujeres —y en concreto a las mujeres poetas— blancas diosas o ángeles supone seguir en la línea del becqueriano “poesía eres tú”» (2000: I), del que Mora precisamente se afanaba en escapar.

La escritura de Ángeles Mora sí estuvo en cambio representada, doce años más tarde, en la más relevante antología de poesía femenina publicada en nuestra era democrática: *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), a cargo de Noni Benegas y Jesús Munárriz y editada de nuevo en Hiperión. Hizo falta, eso sí, doblar la nómina de voces antologadas (ahora, 41 poetas nacidas entre 1950 y 1971), además de la voluntad de acoger sin prejuicios, según declara Munárriz en la breve «Justificación» que precede al estudio preliminar, una pluralidad de estilos y registros: «Ni metafísicas ni realistas, ni experienciales ni diferenciales, ni de este clan ni de aquella mafia, ninguna de las etiquetas al uso puede aplicarse con justicia a las autoras aquí incluidas» (11). Pese a tal consideración, lo cierto es que Ángeles Mora forma inequívocamente en las filas de las poetas realistas y, de hecho, cuando Benegas describe en su estudio previo la senda a que se adscribe, no es difícil identificar en tales rasgos la poética experiencial:

Es posible hablar de una línea que evoca las vivencias cotidianas con ritmos que incorporan, en ocasiones, formas de la métrica clásica, mezclados con palabras de la realidad actual para situar al hecho que se narra en el presente —*bar, blues, poliéster, flash, whisky*— y, de tanto en tanto, citas o paráfrasis de autores clásicos, siempre con las lentes de la ironía puestas (80).

⁶ Así lo hacemos tanto cuando nos referimos a las antologías «generales» o mixtas como a las antologías de poesía escrita por mujeres. Baste consignar que son abundantes los florilegios de uno y otro signo de ámbito local (poesía cordobesa o granadina) o regional (poesía andaluza) que cuentan con Ángeles Mora.

⁷ El antólogo, en efecto, advertía en este grupo de mujeres poetas una insumisión a la tradición no compartida por los «poetas machos» (20).

Ahora bien, tanto los poemas seleccionados (en un tramo prácticamente coincidente con el considerado por Francisco Díaz de Castro) como la poética que los precede dejan a la autora más concretamente instalada en el cauce de la otra sentimentalidad: así lo hacen la premisa de la poesía como *producción* y no como *expresión* de una verdad interior («El poema “no soy yo”, tampoco es la “expresión de mis sentimientos” o de mi verdad interior, el poema es algo que “se hace”, se produce»), el rechazo de un lenguaje poético previo para apostar por las palabras de familia, la afirmación de la materialidad del poema («no es que imite a la vida sino que tiene su propia vida») y, en fin, el distanciamiento de la propia educación sentimental y del propio inconsciente: más en concreto, del inconsciente ideológico que la empuja a situarse en el mismo ámbito —el de la sensibilidad y el sentimiento— que la poesía y a elaborar «un discurso poético “sublimado”, “femenino”... o cursi» (157-158). «La chica más suave», que, escrito desde la experiencia de la exclusión («Pertenece —lo sabes— a esa raza estafada / que el dolor acaricia en los andenes»), contesta a su vez el tópico de la mujer acongojada y lastimera («ese triste espectáculo que ofreces, [...] tus insufribles lágrimas. / Aparta»); pero también «Gastos fijos», que rompe irónicamente con la imagen del «ángel del hogar» y la mirada condescendiente sobre el ama de casa («Estuve haciendo cuentas / pues no sé hacer milagros / ni esas cosas que dicen / que sabemos las mujeres»); incluso «Yo, feminista, en un concierto», que, sin abandonar esa trinchera («dice mi amiga —digo— que a fin de todo y cuentas / las mujeres no existen / sino / como apresuradamente sucias o amorales / —pero tan temblorosas por el frío—»), «ironiza con humor frente a la autoconciencia feminista y sus complejidades», porque también aquí es preciso «esquivar o, más bien, equilibrar» (Díaz de Castro, 2016: 138) otras verdades asentadas... son solo algunos ejemplos de ese ejercicio de distanciamiento o de ruptura con el propio inconsciente a partir de un análisis introspectivo en busca de la construcción de otro yo que se sabe tan privado como público y que, aun cuando habla del amor, se involucra en el terreno colectivo: ya sea para invocarlo como instancia transformadora (encarnada en «Casablanca» en la figura del amante: «mi amargo luchador» «con tus causas perdidas»), ya para proponer nuevos modelos de relación afectiva («lo mejor sería no enamorarse») que triunfan de los patrones convencionales y niegan el desequilibrio de los roles establecidos entre los miembros de la pareja («Casi un cuento»)⁸.

En suma, si no es vano reparar en el gesto que proyecta Ángeles Mora desde las antologías de poesía femenina que principalmente le ofrecen cauce, para mejor ponderar el sentido de su exclusión de las que hemos llamado *antilogías*, hay que concluir que la dimensión resistente de la poeta cordobesa se dibuja en este libro por obra de su propia palabra —poética y prosística—, pero no por la de una estudiosa y prologuista, Noni Benegas, que en ningún caso se pronuncia sobre el universo ideológico y conceptual que articulan sus poemas⁹.

Tras su incorporación a algunas antologías que cuentan con aproximaciones críticas de escasa entidad y resonancia menor¹⁰, Ángeles Mora es acogida en *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas*

⁸ Véase el espléndido análisis de este poema ofrecido por Pedro Ruiz Pérez (2007: 454-464).

⁹ Parece asimismo muy sintomático que, en un trabajo expresamente destinado a concretar las «claves del compromiso poético» en esta antología, María Paz Moreno no dedique ni una sola línea a Ángeles Mora (2017: 346-259). La razón no puede ser otra que la obediencia a la noción clásica de compromiso que todavía prevalece hoy entre la crítica: una noción estrechamente atendida a la verbalización directa de la denuncia social, a la «reiteración de tópicos militantes» (Scarano, 2019: 340) o a la enunciación explícita de contenidos políticos.

¹⁰ Me refiero a *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2001), preparada por Manuel Francisco Reina, y al tomo cuarto de *Poetisas españolas* (2002), a cargo —como los tres precedentes— de Luzmaría Jiménez Faro. La primera integra, pese al subtítulo, a varias autoras románticas y finiseculares y, en su conjunto, a 158 poetas españolas e hispanoamericanas sobre las que no se pronuncia el antólogo, más que en términos muy impresionistas y vagos, en su breve «Exposición de motivos». La imagen proyectada de Ángeles Mora no es mucho más expresiva en la segunda antología citada, que acoge a 127 poetas que han publicado entre 1976 y 2001. Resistiéndose una vez más la prologuista a situar a las autoras en el cauce general de la poesía española —«no establecen [...] moldes ni tendencias. Sus obras son absolutamente singulares e independientes. Cada autora constituye un universo propio de creatividad» (9)—, propone, a cambio, una dudosa clasificación sujeta al criterio de la madurez creativa: así, Ángeles Mora se incluye en el apartado rotulado «La fértil realidad», «donde figuran las autoras cuya obra, además de tener una indiscutible calidad, es amplia, ha sido publicada en editoriales de garantía, y cuenta con premios serios y de prestigio» (10). Pese a la promesa de la antóloga de «ofrecer muestras poemáticas

1940-2002 (2003), preparada por José María Balcells con la intención de visibilizar «textos de autoras de al menos cinco generaciones poéticas», desde el 27 hasta el presente de la edición de la muestra, publicados con posterioridad al término de la guerra civil. Tratándose de una «antología testimonial», como califica Sara Pujol (2007: 33) a aquellas que ofrecen una amplia relación de autoras (149 en este caso) y una exigua selección de textos, las poetisas aparecen en ella escasamente perfiladas por sí mismas, tanto más cuando sus versos no se acompañan del discurso autorreflexivo que los precedía en *Ellas tienen la palabra*. A diferencia, en cambio, de este florilegio, la introducción de *Ilimitada voz* incorpora el esfuerzo de ofrecer una breve semblanza de cada una de las poetisas contempladas. En este sentido, Ángeles Mora es presentada por Balcells como la autora que, dentro de las poéticas aparecidas en los ochenta, abanderada «la dirección denominada “de la experiencia”» (50) —a la que, añade, se agregaría enseguida Inmaculada Mengíbar—, sin que la militancia de estas poetisas en la propuesta de la otra sentimentalidad le merezca ninguna consideración. Así las cosas, el antólogo consigna la ficción autobiográfica, la asequibilidad lingüística y la estrategia de la verosimilitud realista como rasgos constitutivos de la escritura de Mora, que, temáticamente, entrelaza los «pretextos inspiradores» de la temporalidad, el amor y el aprendizaje conceptual del vivir. Definida la suya, sin más, como «poesía urbana» y «poesía de lo cotidiano» (56), queda en consecuencia soslayada toda voluntad de indagación en el yo histórico o, lo que es lo mismo, de intervención y resistencia al inconsciente ideológico burgués que anima el trabajo de la autora. Pese a todo, y como ya ha sido advertido, «en *Ilimitada voz* el estudio sobre cada una de las poetisas marca la diferencia con muchos de los compendios que se han editado» (Prior, 2010: 26).

En el segundo lustro de la década, María Rosal reúne en *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]* (2006) un singular conglomerado de «Materiales para el aula», como ella misma los define, precedidos de una revisión del contexto literario y social en que se desarrolla la poesía publicada en el tramo acotado. Tales materiales, que pretenden proponer un canon «abierto», están conformados por una selección de 69 poemas correspondientes a otra tantas poetisas que publican entre 1970 y 2005, de una serie de «poéticas y textos teóricos» a las que solo una parte de ellas se presta, y de otras quince composiciones (diferentes a las elegidas por la antóloga) comentadas por sus propias artífices. Ángeles Mora, a quien se vincula en el estudio introductorio al proyecto de la otra sentimentalidad, apresuradamente definido como «una poesía de corte realista no exenta de compromiso» (32), es representada con el ya mencionado «Casi un cuento», con una «Elegía y postal» (un poema de errancia y desamor) que la misma autora desgrana y con dos extractos autorreflexivos en los que reitera su idea de la escritura como una forma de construcción del yo (174) y se refiere a la necesidad de distanciarse del yo femenino heredado y construido por su propia educación sentimental (185). La antología se conforma, una vez más, como un mero muestrario «testimonial» —volviendo a la categoría de Sara Pujol— y como una oportunidad perdida para dar cuenta ante el lector de la significación de las autoras en su hábitat lírico.

Concluiremos con un último ejemplo que abrocha la primera década del siglo XXI. *Trato preferente. Voces esenciales de la poesía actual en español* (2010) es un florilegio de poesía escrita por mujeres en cuyo título Balbina Prior se propone no inscribir la marca de género por no imprimirle un carácter reductor¹¹. Ángeles Mora forma parte aquí de una nómina de 44 poetisas —de Julia Uceda a Ana Gorría— escogidas con la intención de «ofrecer seis décadas ininterrumpidas de poesía escrita por mujeres vivas en la actualidad» (32). Anuncia la antóloga en su prólogo el acertado —y desacostumbrado— propósito de situar a las autoras en la corriente general de la poesía de su tiempo:

Valorar a las autoras a partir solo de las diferencias que podrían extraerse de su condición de mujer es una opción, pero todas ellas tienen una trayectoria en paralelo y transversal con la historia de la

suficientes como ejemplificación de su quehacer poético» (9), los tres breves textos con que es representada Ángeles Mora no aciertan a singularizar su voz, ni contribuye tampoco a ello la escueta reseña crítica que los precede.

¹¹ «Cuando se publican antologías con nomenclatura exclusivamente masculina —argumenta— no se hace distinción de género y se arrogan el carácter general» (12).

poesía reciente y su obra no se atiene exclusivamente a moldes genéricos. Creemos que no se trata de insertar a las autoras en una tradición femenina exclusiva, un canon paralelo, que sería afianzar la inclusión en el gueto literario, sino la de abrir la obra de las poetisas a la tradición global (33).

Este atinado planteamiento conduce a la antóloga a dejar breve constancia de la trayectoria poética de las autoras congregadas. Aunque, en el caso de Ángeles Mora, las buenas intenciones naufraguen en una desenfocada síntesis que, si por un lado, se nutre de la ofrecida por José María Balcells, por otro quiere ver en la producción experiencial de la poeta una «ruptura interior» que la conduce a «crear una obra sugerente y reivindicativa, introduciendo aspectos de género que en aquella tendencia estaban inéditos» (41). Bastaría para negar la percepción citada la propia selección efectuada por la antóloga, pues de las seis composiciones con que ilustra la labor de la poeta, precisamente dos de ellas —«Feminista [sí], en un concierto» y «Gastos fijos»— introducen provocadoras reflexiones de género en unas fechas (1990 es el año de publicación de *La guerra de los treinta años* y *La dama errante*, libros a los que respectivamente pertenecen los títulos citados) en que la poesía de la experiencia solamente comenzaba a afianzar su hegemonía y, Ángeles Mora, a converger con ella desde el proyecto poético de la otra sentimentalidad, en el que ya muy al comienzo estuvieron presentes las reivindicaciones feministas¹².

Son muchas más las antologías de poesía femenina que cuentan con la voz de Ángeles Mora, pero esta revisión apresurada ya permite concretar algunos rasgos que podrían condicionar el ambicionado propósito de naturalizar el lugar de las mujeres en el canon general: 1) hablamos, demasiado a menudo, de florilegios testimoniales, de centones donde la escasa representación de las numerosas voces recogidas acaba por reducirlas a «un mero recordatorio de nombres que refres[ca] la memoria de la sociedad literaria» (Prior, 2010: 11), pero no logra dimensionar la significación de sus obras; 2) tal vez esa ambición abarcadora repercute en la debilidad del aparato crítico de algunas de estas selecciones, que delatan no pocas veces un deficiente conocimiento de las poetisas representadas; 3) y, quizás sobre todo, la renuencia de ese discurso crítico a insertar a las autoras en una *historia literaria* a la que pertenecen no menos que los poetas varones, confiriendo a su poesía la supuesta condición de isla incontaminada y desgajada de su entorno, parece una constante que no rema precisamente en favor de la inclusión. Por el contrario, esa generalizada resistencia de los florilegios de poetisas mujeres a contextualizarlas en la dinámica creativa del momento que sí toman en cuenta, en cambio, los florilegios de carácter mixto ha contribuido a la consolidación de un «canon *a la contra*» (Senís Fernández, 2004: 13) que extrema, al cabo, los riesgos de la *quetización*. Nadie lo ha sintetizado mejor que María Payeras en estas palabras que reproducimos:

Esta práctica resulta lesiva para los intereses de las escritoras, pues pone en tela de juicio la originalidad de cada una de ellas, la diferencia que las separa a unas de otras y que hace a cada una irrepetible: englobarlas en un mismo bloque excusa muchas veces el trámite de insertar la obra de cada una de ellas en las corrientes literarias con las que guardan afinidad, por lo que parecen quedar al margen de las tendencias que dominan cada momento; por añadidura, ese expediente facilita la posibilidad de considerar sus aportaciones como un «apéndice marginal» al tema estudiado (Payeras Grau, 2009: 23).

Y, pese a que, durante mucho tiempo, tal comportamiento se amparó en que «la periodización tradicional no encaja exactamente con la historia literaria de la producción femenina, que tiene sus propias fases» (Gubar y Gilbert en Prior, 2010: 22), este argumento ya no parece sostenible en nuestro presente democrático, cuando, como defiende Rodríguez Callealta (2020: 20), hablamos de un caudal de producción lírica que desvela su plena integración en las líneas estéticas de su época.

¹² Así lo confirma, de hecho, la propia poeta en una entrevista no muy lejana a propósito de la publicación de su último libro: «En *La canción del olvido* comenzaron mis reivindicaciones feministas. En *Ficciones para una autobiografía* también están presentes, sobre todo en las dos primeras partes del libro» (Mora en Cappa, 2015).

¿«No es tiempo de ángeles»?

Si, como hemos venido constatando, han sido las antologías de poesía escrita por mujeres las que fundamentalmente han dado voz a Ángeles Mora, es evidente que esta clase de selecciones compensatorias, pergeñadas con la voluntad manifiesta de «corregir el canon» (Rosal, 2006: 78), poco han hecho por la incorporación de las poetisas a las antologías generales, aquellas que a todas luces se comportan como «instrumentos preceptivos y académicos de fundamentación canónica» (Ortega, 1997: 43). Así las cosas, Balbina Prior atestiguaba hace una década que «[l]a permeabilidad de las autoras en el sistema poético general es escasa, aun habiendo aumentado en esta segunda mitad de la década del 2000» (Prior, 2010: 28). La tendencia no ha hecho sino afianzarse en estos diez últimos años; y, desde luego, en la segunda década del siglo XXI, «cuando se produce la incorporación de un número de poetisas mujeres acorde con la proporción de la población femenina y con la igualdad de oportunidades formativas», las autoras más jóvenes ya «disfrutaban de una relación de paridad con sus homólogos varones» (Naval, 2020: 65-66). Otra cosa sucede con las poetisas de mayor edad, donde, como de nuevo argumenta Prior, «el problema fundamental es la escasa intersección que se produce en los dos cánones literarios por diferenciación genérica» (2010: 22).

De cualquier modo, y aun bajo el riesgo de ahondar la segregación del gueto, las también llamadas antologías «de género» han cumplido con su rol cultural: el de procurar a las poetisas una mayor visibilidad (Scarano, 2019: 202), primer e indispensable paso para iniciar la normalización y la transformación del paradigma, y que se hace particularmente necesario en aquellas mujeres cuya poesía ha contado con canales de difusión muy minoritarios. Ténganse en cuenta, en el caso de Ángeles Mora, los trascendentales efectos de su comparecencia en la tan visitada antología de Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, en un 1997 en el que sus libros no habían pasado de circular en sellos locales o provinciales (Diputación Provincial de Granada, Caja de Ahorros de Cádiz, Ánfora Nova de Rute...); pues no fue sino en 2001 cuando la obtención del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla por sus *Contradicciones, pájaros* le abrió las puertas de la editorial Visor, en la que también publicó su siguiente libro, *Bajo la alfombra* (2008), esta vez tras alzarse con el accésit del Premio Jaime Gil de Biedma de la Diputación de Segovia.

Las antologías no son, como se ve, el único instrumento —aunque sí probablemente el más poderoso— en la tarea de reconfiguración del campo literario. Y esta otra forma de visibilización que dispensan también los premios literarios, aun a pesar de la merma de valor significativo que les ha granjeado su creciente abundancia, alcanza definitivamente a la obra de Ángeles Mora con sus *Ficciones para una autobiografía*, doblemente distinguido con los dos galardones más prestigiosos del panorama nacional. En efecto, el Premio de la Crítica en la modalidad de Poesía en Lengua Castellana y, sucesivamente, el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía acudieron en 2016 a poner a la autora en el centro del foco mediático, pero concitaron también de manera sensible la mirada del mundo académico. Incluso como si la obtención de los mencionados premios constituyese para el estudioso que le consagra su esfuerzo una forma de legitimación ante el gremio¹³. El hecho es que no solo algunos de los mejores y más informados expertos en nuestra poesía española contemporánea (Francisco Díaz de Castro, Miguel Ángel García, Laura Scarano, María Payeras, Almudena del Olmo...) le han dedicado recientemente sustanciosos trabajos, sino que apenas sale hoy a la luz volumen colectivo o número especial destinado al estudio de las mujeres poetisas que no reserve algunas de sus páginas a la obra de la autora: baste remitir a *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)* (2017), que incorpora un capítulo «En torno a la poesía de Ángeles Mora» firmado por Mar Campos Fernández y María del Carmen Quiles Cabrera, o al recién publicado *Poesía española*

¹³ Pareciera que así se comporta, en efecto, Miguel Ángel García cuando, en el resumen que encabeza su artículo «El papel donde vivo. Ángeles Mora y la poesía de la poesía», publicado en el *Bulletin of Hispanic Studies*, se ve en la necesidad de advertir al hispanismo británico de la condición laureada de la poeta: «Nos centramos en los tres libros más recientes de Ángeles Mora, Premio de la Crítica y Premio Nacional de Poesía 2016» (2019: 413).

escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos, un monográfico de la revista estadounidense *Studia Iberica et Iberoamericana* en el que hallamos un espléndido análisis de *Ficciones para una autobiografía* a cargo de Sharon K. Ugalde.

La nutrida bibliografía que viene generando desde hace unos años la poesía de Ángeles Mora «en forma de ensayos de cierta magnitud que pasan a engrosar los índices de referencia y monografías al uso» es, según afirma Ruiz Casanova, uno de los umbrales críticos a los que acceden aquellos autores y obras que, por unas u otras razones, comienzan a percibirse como significativos o *canónicos*; otro de esos umbrales es, de acuerdo con el mismo teórico, el de los *estudios* o monografías académicas como la que acoge el presente trabajo, y que marcará seguramente un hito en la bibliografía sobre la poeta. Y si uno y otro umbrales suelen perfilarse o bien como la antesala o bien como una de las razones que conducen a los autores a las historias literarias (Ruiz Casanova, 2007: 199-200), no hay duda de que podemos contradecir el aserto de Mora con el que hemos rotulado este apartado —título de un poema de *Contradicciones, pájaros*— y afirmar, con Laura Scarano (2019: 341), que nos hallamos por fin en el «tiempo de Ángeles», según atestiguan sus merecidos premios y, más todavía, sus lectores más avisados.

OBRAS CITADAS

- Amorós, Amparo (1989). «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, 512-513, pp. 63-67.
- Balcells, José María (ed.) (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Beltrán, Fernando (1989). «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)», *Leer*, pp. 32-33.
- Benegas, Noni y Jesús Munárriz (ed.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión.
- Buenaventura, Ramón (ed.) (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
- Cappa, G. (2015). «El olvido es otra forma de dar sentido a la vida» [entrevista a Ángeles Mora], *Granada Hoy*, 19 de abril, https://www.granadahoy.com/ocio/olvido-forma-dar-sentido-vida_0_908909375.html.
- Díaz de Castro, Francisco (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2016). «¿Quién anda ahí?: las ficciones autobiográficas de Ángeles Mora», en *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, ed. Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, Sevilla, Renacimiento, pp. 127-170.
- Egea, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983). *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote.
- *et al.* (1987). *1917 versos*, Madrid, Vanguardia Obrera.
- García, Miguel Ángel (2000). «Sobre ángeles (o el verbo de las personas)», en Ángeles Mora, *¿Las mujeres son mágicas? Antología*, Lucena, 4 Estaciones, pp. I-X.
- (2012). «Labios a la intemperie. La incansable voz baja de Ángeles Mora», Castilla. *Estudios de Literatura*, 3, pp. 285-298.
- (2019). «El papel donde vivo: Ángeles Mora y la poesía de la poesía», *Bulletin of Hispanic Studies*, 96, 4, pp. 413-428.
- García Martín, José Luis (ed.) (1988). *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- (1996). *Treinta años de poesía española*, Sevilla / Granada, Renacimiento / Comares.
- García Montero, Luis (1993). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, pp. 9-41.
- (2012). *Una forma de resistencia*, Madrid, Alfaguara.
- García-Posada, Miguel (ed.) (1996). *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.

- García-Teresa, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Tenerife, Baile del Sol.
- (ed.) (2015). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Madrid, La Oveja Roja.
- (ed.) (2019). *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Tenerife, Baile del Sol.
- Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE / Visor.
- (2017). «*Au-dessus de la mêlée?* Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del postfranquismo», en *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, ed. Miguel Ángel García, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 183-224.
- Jiménez Faro, Luzmaría (2002). *Poetisas Españolas. Antología General Tomo IV. De 1976 a 2001*, Madrid, Torremozas.
- Litoral* (1986). «Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea», 169-170.
- Magalhaes, Joaquim Manuel (ed.) (1997). *Poesia espanhola de agora / Poesía española de ahora*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Mainer, José-Carlos (1999). «Para otra antología», en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 9-40.
- Martínez, José Enrique (ed.) (1997). *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia (Castalia Didáctica).
- Méndez Rubio, Antonio (2003). «Otra poesía es posible», *Zurgai*, diciembre, pp. 11-17.
- Montero, Josu (2003). «Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico», *Zurgai*, diciembre, pp. 6-10.
- Mora, Ángeles (2002). «¿Qué es materialismo?», en *Javier Egea. Contra la soledad*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Barcelona, DVD, pp. 161-163.
- (2008). *Bajo la alfombra*, Madrid, Visor.
- (2015). «Una mirada de treinta años», en *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, ed. Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo, Granada, Ediciones Universidad de Granada, pp. 375-384.
- (2017). «Una poética», en *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, coord. Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 489-494.
- Moreno, María Paz (2017). «Cuando *Ellas tienen la palabra*. Claves del compromiso poético desde los márgenes del canon», en *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, ed. Miguel Ángel García, Madrid, Visor, pp. 245-260.
- Naval, María Ángeles (2020). «Tradiciones y vías de institucionalización de la poesía escrita por las mujeres desde 1980», *Romance Notes*, 60, 1, pp. 59-67.
- Ortega, Antonio (ed.) (1994). *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra.
- (1997). «Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual», *Zurgai*, julio, pp. 42-50.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.) (2010). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, Madrid, Calambur.
- (2020). «La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta», *Studia Iberica et Iberoamericana* [«Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos»], 7, pp. 61-75.
- Prior, Balbina (ed.) (2010). *Trato preferente. Voces esenciales de la poesía actual en español*, Madrid, Sial.
- Pujol Rusell, Sara (2007). «Poesía en femenino: antologías poéticas de mujeres», *Ínsula*, 721-722, pp. 32-34.
- Reina, Manuel Francisco (ed.) (2001). *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.

- (2001). «Ángeles Mora o la poética nómada», en Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, pp. 7-18.
- Rodríguez Callealta, Ana (2020). «Hijas de su tiempo: la integración poética femenina», *Studia Iberica et Iberoamericana* [«Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos»], 7, pp. 17-25.
- Rosal, María (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*, Sevilla, Renacimiento.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2007). *Anthologos. Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- Ruiz Pérez, Pedro (2007). «Casi un cuento», en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, ed. Dolores Romero López, Itziar López Guil y Rita Catrina Imboden, Bern, Peter Lang, pp. 454-464.
- Scarano, Laura (2019). *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, Granada, Valparaíso.
- Senís Fernández, José (2004). «Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 52, pp. 10-14.
- Ugalde, Sharon K. (2004). «Los grandes temas: ellas también», *Zurgai*, julio, pp. 6-17.
- Vaz, Francis (2000). «Siglo XXI, hacia una poesía de la conciencia», en VV. AA., *Voces del Extremo. Poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 5-24.
- Villena, Luis Antonio de (ed.) (1986). *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor.
- VV. AA. (2008). *Voces del Extremo. Poesía y capitalismo*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Zurgai (2003). «Poesía de la conciencia», diciembre.