

Poesía, realidad y amor en Inmaculada Mengíbar y Ángeles Mora

MICAELA MOYA
Universidad de Salamanca

Resumen

El siguiente artículo se propone indagar en la poesía amorosa de dos poetas españolas contemporáneas: Inmaculada Mengíbar y Ángeles Mora. Inicialmente, repararemos en los puntos de contacto entre estas dos autoras (las representaciones del género —sus desvíos y novedades—, su cercanía generacional y fundamentalmente su pertenencia a la “Otra sentimentalidad”, inicialmente, y luego, a la poesía de la experiencia) para luego pensar el amor en sus producciones poéticas desde distintos ejes o perspectivas. Los ejes en los que pensaremos el amor en la poesía de nuestras autoras estarán vinculados, por un lado, al espacio (el amor urbano y la habitación como lugar privilegiado para el amor), pero además contemplarán la relación entre la materia amorosa y los géneros literarios (narrativa y poesía) para llegar, sobre el final, a la revisión de imágenes sociales y literarias asociada a una perspectiva feminista. Nos interesa evaluar, asimismo, los vínculos que las obras poéticas de Mora y Mengíbar establecen con la formación de la poesía de la experiencia y con otras poetas contemporáneas.

Abstract

The following article aims to investigate the love poetry of two contemporary Spanish poets: Inmaculada Mengíbar and Ángeles Mora. Initially, we will notice the points of contact between these two authors (gender representations —their deviations and novelties—, their generational closeness and fundamentally their belonging initially to the "Other Sentimentality" and later to the poetry of experience) to later think about love in their poetic productions from different axes or perspectives. The axes in which we will think about love in the poetry of our authors will be linked, on the one hand, to space (urban love and the room as a privileged place for love), but they will also contemplate the relationship between love matter and genres. literary (narrative and poetry) to arrive, at the end, to the review of social and literary images associated with a feminist perspective. We are also interested in evaluating the links that the poetic works of Mora and Mengíbar establish with the formation of the poetry of experience and with other contemporary poets.



Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía
(Luis García Montero)

Diez años separan a Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar. La primera nace en Rute, Córdoba en 1952, mientras que Mengíbar lo hace en Córdoba en 1962. Mujeres, andaluzas, cercanas generacionalmente, poetas: ambas son, además, representantes inicialmente de la “Otra sentimentalidad” y luego, de la poesía de la experiencia. García Montero¹ las menciona en uno de los textos más conocidos y emblemáticos de esta estética, “Una musa vestida con vaqueros”.

¹ “Considero un error el intento que a veces se hace de definir esta poesía como una tendencia cerrada y homogeneizadora. Existen semejanzas históricas, el aprovechamiento de una misma tradición, la apuesta por unos mismos

En este trabajo buscaremos incidir en estos puntos de contacto, pero especialmente reparando en un aspecto en concreto: el tratamiento del amor en sus obras poéticas. El amor es una constante en la producción poética de nuestras autoras, que atraviesa desde sus poemarios iniciales hasta los más recientes. Evaluar de manera concreta su tratamiento, por consiguiente, nos permitirá observar ciertas características intrínsecas de sus poéticas. En este sentido, buscaremos rastrear, inicialmente, cuál es la mirada general que se sostiene sobre el amor en cada una de las producciones poéticas estudiadas y cuáles son los referentes a los que estas autoras recurren a la hora de hablar del amor. Asimismo, nos interesa reparar en si este abordaje coincide con la propuesta de la poesía de la experiencia y en este caso, si existe alguna diferencia entre las producciones de Mora y Mengíbar y la de sus pares masculinos. De igual manera, nos proponemos valorar si esta mirada sobre el amor dialoga con la poética de otras voces femeninas coetáneas a nuestras autoras. De este modo, buscaremos tender distintos puentes entre el amor, la poesía y la realidad en la producción poética de Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar.

Antes de embarcarnos el objeto de nuestro análisis, conviene hacer una breve semblanza biobibliográfica de las autoras para ubicar convenientemente sus producciones poéticas.

1. ÁNGELES MORA

Ángeles Mora (Rute, Córdoba, 1952) cuenta con más de una decena de poemarios publicados. Su producción inicia con *Pensando que el camino iba derecho* (1982) y la última colección dada a la estampa es *Soñar con bicicletas* (2022), por la que la autora ha obtenido recientemente el premio Andalucía de la Crítica. Además de este galardón, recibió, entre otros reconocimientos, el Premio de la crítica de poesía castellana en 2015 y el Premio Nacional de Poesía en 2016, ambos por su poemario *Ficciones para una autobiografía* (2015). Cabe destacar, asimismo, que recientemente se ha publicado en Tusquets su producción poética reunida, titulada *Quién anda aquí. Poesía reunida (1982-2024)* (2024).

Recientemente, además, se ha publicado el primer volumen monográfico que estudia la obra de la poeta de Córdoba. El volumen, coordinado por el profesor José Jurado Morales, se titula *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo* y fue publicado en 2022. Allí se reúnen las aportaciones de veinticuatro investigadores y asimismo se proporciona, al final, un breve recopilatorio de estudios críticos sobre la obra de Mora. El libro coordinado por Jurado Morales es un aporte fundamental en los estudios de la autora, dado que, hasta su aparición, aunque abundaban las reseñas sobre los poemarios de Mora o las entrevistas, los artículos de la crítica especializada eran aún escasos.

Al estudiar la obra de Mora, la crítica ha incidido especialmente en los vínculos entre poesía y vida en su producción poética. En este sentido, se ha indagado en la construcción de la memoria, tanto a partir de los vínculos entre memoria personal e histórica como en relación con la construcción del recuerdo infantil (Olmo Iturriarte, 2022; Rendón Infante, 2022). De igual manera, son relevantes los estudios que abordan las formas en las que se construye la subjetividad en el poema en relación con la propia identidad (Payeras Grau, 2021; Keefe

intereses estéticos, pero es notable también la variedad de matices, las muy diversas personalidades, la voz propia. Pensemos en unos cuantos nombres de los muchos que se pueden citar en lengua castellana (porque la lista sería muy rica también en las otras lenguas del Estado): Amalia Bautista, José Manuel Benítez Ariza, Francisco Bejarano, Felipe Benítez Reyes, Juan Manuel Bonet, Juan Bonilla, Juan María Calles, Luis Alberto de Cuenca, Vicente Gallego, Álvaro García, Vicente García, José Luis García Martín, Antonio Jiménez Millán, Jon Juaristi, Juan Lamillar, Abelardo Linares, Julio Martínez Mesanza, Carlos Marzal, Miguel Mas, José Mateos, **Inmaculada Mengíbar**, José Antonio Mesa Toré, José María Micó, **Mari Ángeles Mora**, Luis Muñoz, José Luis Piquero, Benjamín Prado, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador, Javier Salvago, Eloy Sánchez Rosillo, Leopoldo Sánchez Torre, Pedro Sevilla, Vicente Tortajada, Andrés Trapiello, Vicente Valero, Manuel Vilas, Luis Antonio de Villena, Roger Wolfe..." (García Montero, 1996, s/p).

Ugalde, 2020; Jurado Morales, 2022a). En algunas de estas y otras aportaciones (Blanco, 2022) se ha problematizado, asimismo, en los juegos genéricos que propone la autora al interior de su poética entre la ficción y la realidad, especialmente en lo que refiere a los vínculos con la propia vida (ejemplo de esto es el propio paratexto de uno de sus poemarios más célebres *Ficciones para una autobiografía*, 2015). En este sentido, creemos que el cruce genérico se extrema aún más en *Contigo misma*, las “PoeMorias” que publicó Mora en 2020 y que contienen una serie de memorias tradicionales en prosa, junto con un conjunto de poemas que también reflexionan sobre la propia vida. Además de los cruces entre vida y poesía, la crítica se ha interesado en la construcción de una subjetividad femenina en la poesía de Mora (Gruia, 2008), la metapoética (García, 2019; Rodríguez Gutiérrez, 2022) y el tiempo (Gruia, 2022; Rodríguez, 2022), entre otros aspectos. Dentro de la producción crítica en torno a Ángeles Mora debemos, sin dudas, destacar los aportes de José Jurado Morales, Miguel Ángel García, Ioana Gruia, María Payeras Grau y Sharon Keefe Ugalde. El tratamiento del amor en la poesía de Ángeles Mora parece, en cambio, un terreno escasamente abordado por la crítica especializada.

2. INMACULADA MENGÍBAR

El caso de Inmaculada Mengíbar (Córdoba, 1962) es bastante particular. Si bien su nombre aparece en numerosas oportunidades referenciado en antologías o estudios, especialmente a la hora de hablar sobre la “Otra sentimentalidad” y/o poesía de la experiencia, pero también en relación con la poesía de mujeres, su producción poética se limita a dos poemarios *Los días laborables* (1988) y *Pantalones blancos de franela* (1994). A esto se le suman algunos poemas que aparecieron en un número de *Reverso* en 1996. Inmaculada Mengíbar fue Premio Hiperión de Poesía en 1988 por *Los días laborables* y Premio Jaén de Poesía por *Pantalones blancos de franela* en 1994. Sin embargo, la autora no ha vuelto a publicar y sus apariciones en público o sus intervenciones en eventos literarios parecen ser escasas, a la luz de los registros en distintos portales. Aunque su obra permanece vigente en prólogos, antologías y estudios en torno a la poesía de la experiencia, no hallamos, a excepción de un muy breve artículo de Catalina Domínguez (2004) sobre *Pantalones blancos de franela*, ningún aporte de la crítica especializada. Cabe destacar, en este sentido, que el once de mayo de 2023, la poeta Rosa Berbel expuso sobre la poesía de Inmaculada Mengíbar en el marco de un ciclo de conferencias en Granada por los cuarenta años de la “Otra sentimentalidad”, intervención que se completó con las aportaciones de Almudena Olmo que estudió de la producción de Ángeles Mora, Andrés Soria Olmedo que hizo lo propio con la de Antonio Jiménez Millán y Gerardo Rodríguez Salas que abordó la producción de Teresa Gómez².

3. EL AMOR EN LA POESÍA DE ÁNGELES MORA E INMACULADA MENGÍBAR

El tratamiento del amor en la poesía de Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar encuentra varios puntos de contacto. Más allá de su pertenencia al grupo de la “Otra sentimentalidad” que hermana su manera de entender la poesía y de volcar la experiencia amorosa, hay una serie de procedimientos comunes en sus producciones poéticas amorosas. Algunas de estas cercanías entre sus obras poéticas son propias de una mirada femenina y otras son comunes a otros poetas del período.

² Para más detalles sobre el evento consultar: https://www.granadahoy.com/ocio/40-aniversario-Otra-Sentimentalidad_0_1777322608.html

Nos proponemos enumerar y caracterizar algunos de dichos procedimientos con el fin de acercar estas dos producciones poéticas y, asimismo, entender por qué poesía, amor y realidad se reúnen en la obra de Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar.

3. 1. El amor y la ciudad

Uno de los pilares de la poesía de la experiencia es que los lugares predilectos de esta poética son siempre los que habitan los poetas, es decir, las ciudades. En este sentido, las ciudades pueden aparecer en la poesía bien mediante topónimos o mediante descripciones que, por los elementos y dinámicas mencionadas, refieren claramente a un escenario urbano. La importancia de dicho escenario ha sido puesta de manifiesto por los mismos poetas y por decenas de críticos. Luis García Montero, por ejemplo, en “Una musa vestida de vaqueros” acude a Miguel García-Posada para dar cuenta de este aspecto: “Miguel García-Posada ha definido precisamente el fenómeno como un desplazamiento de la poesía española desde el culturalismo a la vida. Se perfila una recuperación literaria de la intimidad, abundan los temas urbanos, reaparece la voluntad civil” (García Montero, 1996). La preferencia por el entorno urbano también será un aspecto que se destacará, de manera individual, en el estudio particular de las producciones poéticas de los mayores representantes de la poesía de la experiencia. Ángel González lo destaca en la obra de Álvaro Salvador: “El sentimiento solidario determina muchos aspectos de la obra de Álvaro Salvador. Por ejemplo, su preferencia por los escenarios urbanos, plazas, calles, jardines, ámbitos naturales de convivencia” (González, 2005: 390) y también en relación con *Completamente viernes*, uno de los poemarios centrales en la obra de Luis García Montero:

El poeta no suele perder de vista lo que ocurre o lo que hay en su entorno; ciudades, paisajes, la más heterogénea gama de cosas en las que se descompone la realidad cotidiana — coches, lavavajillas, teléfonos, cafeterías, cines, libros... — no son sólo el telón de fondo del amor, sino parte constitutiva de su historia. La realidad, aunque *no demasiado hermosa es* — como el tiempo, como el deseo — otra de las propiedades irrenunciables de “este amor” concreto, tal como el poeta lo vive y lo cuenta. (González, 2005: 396-397)

Los aportes de Ángel González serán productivos para pensar en la relación entre el amor y la ciudad que se construye en la producción de nuestras autoras. El escenario urbano funciona en la obra de Mora y Mengíbar tal como el poeta asturiano lo observa en el poemario de García Montero. Es decir, en la poesía de nuestras autoras la ciudad, muchas veces escenificada a partir de una serie de elementos correspondientes a la realidad cotidiana, es parte esencial de la historia de amor y no un mero escenario posible. La apuesta por la ciudad obedece a una motivación doble: otorga una cuota de realidad al poema que lo vincula con la situación vital de las poetas y por el otro, es materia intrínseca de la narrativa amorosa.

La poesía de Inmaculada Mengíbar se encuentra signada por el paisaje urbano, por lo que el vínculo entre amor y ciudad puede verse en distintos poemas de la producción de la autora. Servirá de ejemplo de esta relación uno de los poemas que componen *Los días laborables* (1988):

El mismo olor a tiempo despeinado.
Las mismas calles, los mismos semáforos,
la farmacia de enfrente, el Café de los poetas
tan solo como el aula que esta tarde me ha hablado
de ti en literatura. Y es idéntico
el inefable tacto de la noche en mis hombros

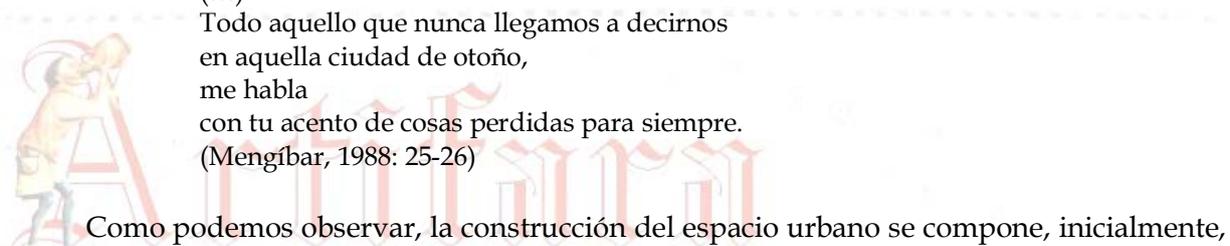
desnudos al calor del misterio o el verso,
y el modo con que acuden a mis ojos portales,
la memoria de calles con parejas lentísimas,
meses, fechas, andenes, madrugadas, al roce
de azahar de esas noches
que aún me reconocen como suya.

(...)

Va surgiendo una hilera dorada de farolas
que hace temblar un resto
de oscuridad en tus labios.

(...)

Todo aquello que nunca llegamos a decirnos
en aquella ciudad de otoño,
me habla
con tu acento de cosas perdidas para siempre.
(Mengíbar, 1988: 25-26)



Como podemos observar, la construcción del espacio urbano se compone, inicialmente, de una sucesión de elementos de la realidad cotidiana (calles, semáforos, farmacia, café, aula, portales, farolas), que parecen sumarse para, hacia el final del poema, nombrar a la ciudad, como un todo que los contiene, “en aquella ciudad de otoño, /me habla” (Mengíbar, 1988: 26). Los distintos elementos se enfatizan con la repetición de determinantes como “el mismo” o “los mismos” que dan cuenta de esta reiteración del paisaje urbano en la trayectoria vital del sujeto poético. Esta noción del paisaje urbano como algo que se repite y se mantiene inalterable a lo largo de los años, se contrapone con el vínculo entre el sujeto amoroso y el sujeto amado porque, mientras que la ciudad permanece invariable, el amor se transforma. El poema da cuenta de una escena de desamor, en la que el vínculo entre los amados se ha roto y el olor de los azahares y la ciudad que no muta parecen ser, para el sujeto poético, un recordatorio de la historia vivida:

Y desde algún lugar
del desamor acaso, del olvido
de aquello que tal vez me hizo feliz un día
— tus manos o tu piel — me llega ahora
un olor de azahar que me envuelve y que besa
dulcemente mis ojos, mis labios, un momento,
mientras cierro el balcón.
(Mengíbar, 1988: 26)

En este sentido, como señalaba Ángel González en relación con el poemario de García Montero, el escenario urbano es materia constitutiva del vínculo amoroso y no solo telón de fondo porque la inmutabilidad de la ciudad enfatiza en el sujeto poético el sentimiento de pérdida y a su vez, es la misma ciudad, junto con el olor de los azahares, la que trae el recuerdo del amado.

Aunque con menor presencia que en la poesía de Mengíbar, en la poesía de Ángeles Mora también se tejen relaciones entre el amor y el contexto urbano. Un poema que sirve de muestra de este procedimiento es “Para quedarme aquí” de *La canción del olvido* (1985). Una cuestión para apuntar respecto a este poemario que, por otro lado, cifra el poema que nos ocupa es el carácter autobiográfico de algunos de los poemas. En una nota posterior, perteneciente a la reedición del poemario en 2018, Ángeles Mora apunta:

Creo que éste es uno de los libros que he escrito con mayor pasión. En aquel tiempo tenía mucha necesidad de comprender, de analizar mi propia educación sentimental. Tenía necesidad de ‘construirme’, de alguna manera, como una ‘mujer otra’ en el poema y en la cotidianidad. Y aún queda una razón más para que sea uno de mis libros más queridos: cuando estaba escribiéndolo conocí a Juan Carlos Rodríguez, que luego sería mi compañero hasta que dejó este mundo (...) *La canción del olvido* reúne, pues, también, algunos de los poemas de amor que prefiero. (Mora, 2018: 7)

En este sentido, el libro propone un conjunto de poemas, contenidos en la sección “Un olor a verbena”, que parecen narrar, de manera sucesiva y como si el poemario fuese una suerte de novela (como veremos luego, la tendencia a la narratividad es frecuente en las poetas de este período) una historia de amor que está comenzando y que, a la luz del paratexto, podemos interpretar como la relación sentimental entre Ángeles Mora y Juan Carlos Rodríguez. Así, en “La calle en que tú vives” dirá Mora “No hago nada desde que te vi” (2018: 58), para luego afirmar en “Primavera del 83”: “Los dioses quisieron acercarnos / cuando estábamos solos” (2018: 59) para ya en “Huésped eterno del abril florido” dar cuenta de la concreción de la relación amorosa: “Y una noche llegué a esta habitación / – tu madriguera / o tu cubil de lobo – ” (2018: 63). El poema que nos ocupa, ubicado algo después en el poemario, muestra un momento ya consolidado de la relación amorosa. “Para quedarme aquí” es un poema construido esencialmente a partir de oraciones concesivas, en las que el sujeto poético expresa que aun frente una serie de sucesos, algunos de ellos adversos, permanecerá junto al sujeto amado. En esta sucesión de imágenes, la ciudad es la que abre el poema y la imagen que se construye en torno a ella se vincula con el sentimiento amoroso porque es el amado el que parece enseñársela al sujeto poético que, con su guía y mediante sus consejos, parece apropiarse de ella:

Aunque te deba tantas cosas
– te deba esta ciudad
sin ir más lejos – .
Aunque por ti aprendí
sus caminos más dulces,
sus atajos,
las treguas de la noche.
Aunque me hayas borrado
direcciones prohibidas,
como saber el modo de saltar los semáforos
o la piel del infierno.
Aunque te deba tantas vías libres
interminablemente verdes
– la taza la ternura – .
(Mora, 2018: 71)

En este sentido, el campo semántico relativo a la ciudad (caminos, atajos, direcciones, semáforos, vías libres y verdes) parece tener una valencia doble y referir, al mismo tiempo, a la ciudad y al sentimiento amoroso. De ahí que la unión entre ciudad y amor sea, en este poema, completa. Pero, también, por otro lado, señalábamos con anterioridad el carácter biográfico que la propia autora asume tiene esta colección de poemas. En este sentido, una lectura posible de este poema podría indicarnos que, si el poema efectivamente se sitúa en la serie dedicada a Juan Carlos Rodríguez, el hecho de que el sujeto poético señale “te deba esta ciudad sin ir más lejos” (Mora, 2018: 71) puede obedecer a que la relación entablada entre ellos es la que termina definiendo la permanencia de Mora en dicha ciudad. Porque, como leemos en su

biografía, aunque Ángeles Mora se muda a Granada con su exmarido y sus hijos³, rápidamente se divorcia y es allí a donde conoce a Juan Carlos Rodríguez, su profesor en la carrera, con quien pronto comienza una relación sentimental. Aunque ninguno de los dos fuese originario de Granada, Rodríguez, que lleva más tiempo allí, podría ser ese guía por la ciudad del que habla el poema.

3.2. La habitación: el espacio privilegiado del amor

Si como observábamos anteriormente, la ciudad se constituye como espacio privilegiado para el amor en la poesía de la experiencia en general y en la de nuestras autoras en particular, dentro del contexto urbano habrá un espacio que tendrá el privilegio de ser el mejor escenario para la intimidad: la habitación. La predilección por este espacio puede verse, incluso, en el sistema paratextual de algunos de los poemarios centrales de la poesía de la experiencia como *Habitaciones separadas* (1994) de Luis García Montero que contiene, entre otros, poemas como “Garcilaso 1991” en el que el soneto se actualiza “en esta habitación del siglo XX, / muy a finales ya” (1994, 48), contexto propicio para recordar a la amada: “Todo cesa de pronto y te imagino / en la ciudad, tu coche, tus vaqueros, / la ley de tus edades” (1994, 48) o “Aunque tú no lo sepas” en donde el sujeto poético se imagina a la amada en su habitación: “Y aunque tú no lo sepas, yo te he visto / cruzar la puerta sin decir que no (...) seguir mis pasos hasta el dormitorio. / También hemos hablado / en la cama, sin prisa, muchas tardes, / esta cama de amor que no conoces” (1994, 50).

En las poéticas de Mora y Mengíbar, se percibe a la habitación como un espacio privilegiado, que habilita la intimidad y se convierte en escenario protagónico en el recuerdo de las escenas amorosas. El espacio, incluso, se plantea, en ocasiones, irreal: “La luz del cuarto aquel / era provisional como las cosas / demasiado sublimes” (Mengíbar, 1988: 31). En el poema de Inmaculada Mengíbar también podemos ver cómo el cuarto es sinónimo de plenitud: “Tú dormías aún, seguro, ajeno / al vértigo de aquella plenitud / que lo invadía todo” (Mengíbar, 1988: 31). La habitación resulta, entonces, escenario de un momento que roza lo mágico y que los amantes, por tanto, insisten en conservar:

Quisimos retener entonces toda
la luz del tiempo aquel en nuestros ojos
y guardamos silencio
como quien calla un miedo,
y tú dijiste algo
acerca de la vida, y que era el último
sol de noviembre, el último, ¿recuerdas?
(Mengíbar, 1988: 31-32)

En Ángeles Mora, la imagen del cuarto como el sitio privilegiado para el amor puede observarse en “Huésped eterno del abril florido” de *La canción del olvido* (1985). Con un epígrafe de Faulkner, que se recupera en los últimos versos, el poema escenifica un momento de quiebre en la relación amorosa: la primera vez que el sujeto poético accede a la habitación de su amado. En este sentido, el poema trabaja, esencialmente, en cómo este espacio se construye como el sitio privilegiado de la intimidad, cómo opera como refugio para el sujeto amado. Esta idea se enfatiza con la estructura entre guiones que compara la habitación con la guarida de

³ Sobre las circunstancias biográficas que rodean a este período de la vida de Ángeles Mora, es productiva la siguiente entrevista: https://www.granadahoy.com/granada/Angeles-Mora-escritora-nomada-Pasada-con-presente-incluido_0_1395760852.html

algunos animales: “Y una noche llegué a esta habitación / –tu madriguera / o tu cubil de lobo–” (2018: 63). Por tanto, acceder a ella supone que el sujeto poético pueda conocer nuevos aspectos del amado: “Huésped dulce, yo supe / que puedes ser sencillo como un niño” (2018: 63). La cama funciona, además, con sinécdoque del amor:

Y lo que es más
que aún el amor resulta inesperado
como una tibia cama ya deshecha.
Tan envolvente
como todo desorden o ternura
(2018: 63).

Finalmente, la alcoba, caracterizada por el olor a verbena que se toma del epígrafe de Faulkner, constituye el recuerdo constante y permanente del amor: “Tu alcoba, amor, / ese olor a verbena / que desde aquella noche me persigue” (2018: 63).

3.3. Amor y narrativa

Una característica común a varias de las voces poéticas femeninas que comienzan a escribir y publicar en la década de los ochenta (generación a la que pertenecen Mora y Mengíbar) es la tendencia a la narratividad. De esta manera, son varios los poemarios que podemos leer como si se tratara de una novela, en los que los sucesivos poemas van completando un hilo narrativo. Sharon Keefe Ugalde ha definido este fenómeno como “el ‘poema largo’ femenino” (1992). En esta categoría comprende, entre otros, a poemarios como *Odisea definitiva* (1984) de Luisa Castro, *Narcisia* (1986) de Juana Castro o *Usted* (1986) de Almudena Guzmán (Keefe Ugalde, 1992: 173). Nos detendremos en el caso de Guzmán porque este poemario, como el resto de los de la autora, está cruzado por la temática amorosa. Aunque *Usted* (1986) es el poemario más conocido de Guzmán y quizás aquel en el que la tendencia narrativa se lleve más al extremo, cierto es que este modo de estructurar el libro de poemas como si se tratase de una novela ya había sido utilizado por Guzmán en poemarios anteriores. Su primer libro *Poemas de Lida Sal* (1981) ya tiene este carácter narrativo y, de hecho, esta es una de las características más salientes de la poética de la poeta. En el caso de esta autora, al tratarse de poemas que abordan principal y centralmente la materia amorosa, la narratividad responde a la estructura de una historia de amor: desde sus comienzos, en los que la pareja se conoce, hasta el final, la separación de los amantes. Keefe Ugalde, además, apunta que en *Usted*, al igual que en *Odisea definitiva* (1984) de Luisa Castro “cambian de manera fundamental la poética del abandono. A pesar de mantener la situación matriz de una mujer que recuerda un amor terminado (...) no se centran en la situación presente de la ausencia del amado, sino que narran toda la historia del amor” (1994: 87). Agrega, asimismo, que “el placer erótico o la indiferencia emocional, junto con la ironía, reemplazan el sufrimiento como principal estado de ánimo” (1994: 87).

Aunque en los casos que estudiamos no existe ningún poemario con estas características (a excepción de ciertos poemas *La canción del olvido* (1985) que, como apuntábamos, constituyen una suerte de hilo narrativo), tanto Inmaculada Mengíbar como Ángeles Mora recuperan, en ciertos poemas de su producción, esta tendencia a contar la historia de amor de principio a fin.

Dentro de la producción de Inmaculada Mengíbar, hemos seleccionado para dar cuenta de esta tendencia a la narratividad el poema “Poca cosa”, incluido en la última publicación que tenemos hasta el momento de la autora, el número de *Reverso* publicado en 1996. Aunque, cabe destacar, si bien este es uno de los poemas en los que el procedimiento se lleva más al extremo, cierto es que la tendencia a la narratividad es un rasgo que cruza toda la producción de Mengíbar. Volviendo al poema, en “Poca cosa” la primera estrofa describe las impresiones

iniciales del sujeto poético sobre el amado. En este sentido, resulta llamativo que lejos de tratarse de una descripción elogiosa, los rasgos que se dan sobre el sujeto deseado parecen menospreciarlo, de ahí el título del poema:

Bastante poca cosa, a simple vista.
Demasiado delgado,
para mi gusto.
Un tanto insípido, anodino.
Alguien
que no te dice nada especialmente.
(Mengíbar, 1996: 4).

De esta manera, el poema abre con la descripción de la figura masculina como si se tratase de un “muso”, inspirador del deseo erótico femenino. Este fenómeno también comienza a aparecer de manera clara en la poesía de las autoras que empiezan a publicar en los ochenta. Ana Rossetti es, sin dudas, la autora en la que la descripción objetivizada del cuerpo masculino se hace más evidente, serán muestra de esto poemas como “Paris” de *Los devaneos de Erato* (1980) o “Chico Wrangler” de *Indicios vehementes* (1985). Sin embargo, la descripción que propone aquí Mengíbar es diferente en tanto en cuanto el deseo erótico no se suscita por los rasgos corporales del hombre, sino que más bien parece surgir sin un sentido claro: “Y, sin embargo, aquella noche supe / que si al día siguiente me telefoneaba, / me acostaría con él” (Mengíbar, 1996: 4). El poema continúa con la confirmación de que el hombre la llamó “Y telefoneó” (Mengíbar, 1996: 5). Este verso se encuentra formando una estrofa independiente, lo que enfatiza el carácter narrativo y marca claramente la distinción con el momento que sigue, la concreción del encuentro sexual:

Mucho mejor cerca que de lejos,
tierno y obsceno al mismo tiempo y dulce
como un terrón de azúcar en la boca,
decidí que tendría que probarlo
una vez más.
(Mengíbar, 1996: 5)

Los encuentros entre los amantes se suceden (“y fue otra y otra y otra y otra y otra y”, Mengíbar, 1996: 5) hasta que el sujeto poético es quien elige la separación: “Ir poniendo tierra de por medio fue mi modo de huir / y él tampoco hizo mucho por quitarla” (Mengíbar, 1996: 5). Luego, el poema recupera un diálogo entre los amantes en el que él le pide que le escriba un poema, y el sujeto poético le propone que fuese él quien se lo inspire. Este diálogo habilita el cierre del poema que supone la separación: “De habérmelo inspirado / quién sabe lo que ahora le estaría escribiendo” (Mengíbar, 1996: 5). Más allá de contar la historia de amor (si es que se puede hablar de amor en una historia como esta) de principio a fin, este poema de Mengíbar comparte otro de los rasgos esenciales que apuntaba Sharon Keefe Ugalde respecto a los poemarios de Almudena Guzmán y Luisa Castro: se escenifica una mujer que da cuenta de la ausencia del amado, pero no hay vestigios del sufrimiento que es reemplazado por “el placer erótico o la indiferencia emocional” (1994: 87). También Keefe Ugalde apunta, en este sentido, el uso de la ironía que cifra el final del poema de Mengíbar.

En la producción de Ángeles Mora, en cambio, los poemas narrativos que cuentan la historia de amor del comienzo al fin no son tan habituales, aunque podemos hallar ciertos

casos concretos como “*Se piange, se ridi*” [sic]⁴ de *Cámara subjetiva* (1996). El poema parece tomar su nombre de la canción de Bobby Solo con la que el cantante italiano ganó el Festival de San Remo en 1965. De la canción se toma el título que Mora reescribe: ya no será “si lloras, si ríes” sino “Te diré que no supe si reír o llorar” (Mora, 1996: 23). A este verso le seguirá el recuerdo de una vivencia amorosa feliz (“estaba feliz, / demasiado feliz, sospecho ahora”; 1996: 23) que ya ha concluido (“Por eso ahora escuece la distancia / como ella sola y el deseo –cruel– / asoma sus rizados bucles rubios”; 1996: 24). El poema, como el de Mengíbar, cuenta la relación desde el comienzo (“Yo estaba sola / y tú quisiste ser mi amigo: / que esto no rompa la amistad, dijimos”; 1996: 23), pasa por el momento culmen (“Pero fue más hermoso que un sueño / mucho más inquietante que un puente entre la bruma/ y aquel coche sin duda más maravilloso/ que un bosque en la Alhambra”; 1996: 23) y llega al momento de la separación, que genera una reflexión en el sujeto poético al momento de la escritura (“ahora no puedo menos que aceptar / lo que fue un verdadero error de cálculo: / esta suave tristeza insoponible/ con la que no contábamos”; 1996: 24). Sin embargo, como se desprende de la lectura del poema, a pesar de que mantiene la estructura narrativa que supone narrar la relación amorosa desde el inicio hasta el fin, el poema parece detenerse más en las imágenes y metáforas que se utilizan para describir la relación que en la propia progresión de la misma. Por otro lado, a diferencia del poema de Mengíbar, en este caso no se produce la distancia apuntada por Keefe Ugalde respecto a la separación, sino que la ausencia del amado provoca un padecimiento en el sujeto poético, aunque, cabe destacar, el uso de la primera persona plural nos permite inferir que es un sufrimiento compartido entre amante y amado.

3.4. Amor y poesía

La unión entre amor y poesía no resulta novedosa, es decir, es evidente que no serán nuestras autoras las primeras en generar esta ligazón. Como sabemos, la poesía y el amor han estado unidas a lo largo de distintos momentos de la tradición literaria: bastará solo recordar la famosa rima XXI de Bécquer. Ahora bien, lo que nos compete, entonces, es reparar en cómo se produce este vínculo en la producción de Mora y Mengíbar.

Dos poemas muy productivos, en este sentido, son “Para hablar contigo” (I y II) de Ángeles Mora, ambos contenidos en *Contradicciones, pájaros* (2001). El primero de ellos se construye como un metapoema en el que la poeta se pregunta especialmente por la relación entre la escritura y la propia vida: “qué parte de mí se salvó, / cuánto dejé de ser / escapando al abismo de unos versos” (2001: 25) para concluir en que existe una ligazón insuperable entre poesía y vida: “La tierra es un lugar para vivir / pero los versos son la vida propia” (2001: 25). En la propia vida que se construye en la poesía, la presencia del tú amoroso es esencial, en tanto en cuanto se habilita como una suerte de papel en blanco en el que la poeta se escribe, es decir, se encuentra: “Sé que soy yo / pues me escribí en lo negro de tus ojos” (2001: 25). Los ojos del amado son, entonces, terreno de la poesía y, por tanto, reflejan la propia identidad.

En “Para hablar contigo” (II) la poesía se concibe como un modo de comunicarse con el sujeto amado: “Para que hable contigo, dame un papel en blanco. / Ante su desnudez quisiera / descifrar sus secretos como si conversáramos” (2001: 26). La concreción de la relación amorosa se iguala, por otro lado, al acto de la creación poética (“Lo mismo que en la noche surge la intimidad / en la página pueden aparecer las estrellas” (2001: 26)). Además, se recurre nuevamente al símil cultivado del poema anterior y se iguala a la poesía con la vida. En este sentido, el poema despliega una imagen de un fuerte lirismo en la que, recobrando el carácter

⁴ El título original de la canción de Bobby Solo era “Se piangi, se ridi”, con ambos verbos en segunda persona singular del presente: “Si lloras, si ríes”. El título de Ángeles Mora parece haber transformado la segunda persona del primer verbo en tercera, quizá por simple confusión en una lengua no bien conocida.

metapoético, Mora nos enfrenta a dos escenarios posibles y diversos: “Saber medir la vida / el ritmo de un poema es necesario a veces, / y otras pasar de largo, / igual que pasa el río entre las dos orillas / o dos árboles que crecen al lado sin tocarse” (2001: 26). Esta imagen habilita el ingreso de la estrofa que cierra, en donde la tríada vida- poesía y amor parece unirse por completo: “Quizá al vivir llamamos vida sólo / cuando una rama roza a la otra rama: / tus dedos arañando / la palabra que hiere este papel” (2001: 26).

En el caso de Inmaculada Mengíbar, en sus poemas no hallamos una equivalencia entre el amor y la poesía como en la producción poética de Ángeles Mora. En cambio, lo que observamos es a un sujeto poético que se asume como poeta y entiende que la poesía es el sitio para volcar la experiencia amorosa. Ya lo veíamos en “Poca cosa”: “me pidió (...) que le escribiera un poema. Entonces yo, / bajo un impulso extraño, / en un intento de llevármelo conmigo a un lugar / muy cerca del peligro, le propuse inspirármelo tú” (Mengíbar, 1996: 4).

También en el largo poema “Los bolsillos de mi albornoz llenos de notas (Raymond Carver)” de *Pantalones blancos de franela* (1994), que se organiza mediante secciones breves, separadas por asteriscos y que no siguen un orden claro (como si efectivamente se tratara de notas sueltas que se acumulan), hallamos esta relación entre poesía y amor. La poesía se entiende, de este modo, como una de las actividades que realiza el sujeto poético en su vida y como receptáculo predilecto para volcar la experiencia amorosa: “Empezar un poema que se llame / motivos personales. Terminarlo. /* / Todo el día sabiendo que no estás” (1994: 55); “Y sobre aquella especie de amuleto plateado / prendido en su chaqueta, / que me hizo esconder / — era un regalo de ella — a media noche, / no escribir un poema” (1994: 57). Sobre el final del poema, hallamos, en cambio, una sección en donde la reflexión metapoética comporta, asimismo, una reflexión sobre el vínculo entre el sujeto poético y el amado. Se reúnen, de esta manera, sobre el final, las nociones de amor y poesía: “Para existir realmente, / hasta una palabra necesita / guardar cierta distancia entre ella misma / y otra palabra. / ¿Entiendes?” (1994: 60).

3.5. Desrealización del amor romántico y estereotipos de género

Un último modo en el que se configura el amor en la poética de Inmaculada Mengíbar y Ángeles Mora es a través de la desrealización del amor romántico, especialmente a través de la revisión de estereotipos de género. Esta última figuración es la más original, dado que no encuentra precedentes en poetas anteriores y, por otra parte, no es extensible a los compañeros varones de la poesía de la experiencia, sino que se constituye como una figuración eminentemente femenina. Aunque es cierto que se utilizan, con este fin, algunos procedimientos comunes a la poesía de la experiencia como la ironía. Araceli Iravedra apunta el uso de la ironía como una de las características a destacar de la poesía de la experiencia:

Por otro lado, en este nuevo tiempo de acusado escepticismo gnoseológico y relativismo moral, la ironía actúa oportunamente atenuando el énfasis en las creencias, sorteando dogmatismos, subrayando la complejidad de la realidad y su percepción, aquilatando juicios y situaciones. De ahí que Germán Yanke haya relacionado la ironía con el carácter moral (en el sentido de crítica de las costumbres) de la poesía de la experiencia, y comprenda este recurso como otro de los puentes tendidos hacia la complicidad con el lector, el dispositivo idóneo para comprometerlo sin que éste se pregunte, al terminar el poema: “¿Y ahora qué?” (Iravedra, 2007: 144)

En definitiva, Mora y Mengíbar pertenecen a una generación poética de mujeres que contemplan el amor “desde nuevos ángulos, olvidando pretéritas poéticas del abono” (Rosal, 2008: 61). En la obra poética de nuestras autoras, la desrealización del amor romántico se

efectuará, sobre todo, a partir de la revisión del rol de la mujer. En este sentido, se recurrirá por un lado, a la comparación del amor con ciertas actividades domésticas asociadas tradicionalmente a la mujer y por el otro, a la revisión, en la mayoría de los casos irónica, de mitos vinculados con los modelos de mujer instituidos por la literatura, especialmente por el cuento de hadas.

Dentro del primer grupo encontramos el poema "Tomándome un gin-tonic en mi casa" de Inmaculada Mengíbar, incluido en su poemario *Pantalones blancos de franela* (1994). El poema abre con una sentencia "Olvidar / es difícil" (1994: 66) que parece sugerirnos, a primera vista, una escena lacrimosa en donde el sujeto poético intenta, en vano, olvidar a su amado. Sin embargo, el poema de Mengíbar rompe con el tono esperado y abre una comparación entre el olvido y una serie de actividades domésticas vinculadas comúnmente a la mujer: "Lo mismo que planchar una camisa / o meter en el congelador / los cubitos de hielo" (1994: 66). La segunda estrofa se encarga de aclarar los puntos en común entre estas actividades, a primera vista, disímiles: "O sea, que requiere su trabajo / y no poca atención" (1994: 66). El amor romántico, entonces, se quiebra en el poema porque el olvido ya no es algo en lo que al sujeto poético se la va la vida, sino una actividad más del día a día, repetida, cotidiana, que puede lograrse solo a base de trabajo y atención. Aunque la estrofa final del poema conserva un tono más grave y se apuntan allí, continuando la comparación iniciada, los efectos que deja el olvido: "Al final queda siempre alguna arruga. / Al final se derrama un poco de agua, siempre" (1994: 66), cierto es que el poema, ya desde su propio paratexto, desrealiza la idea del amor romántico.

En esta misma línea, se encuentra "Gastos fijos" de Ángeles Mora, perteneciente a su poemario *La dama errante* (1990). El poema, que parece inicialmente el recuento de los gastos domésticos, se torna amoroso hacia el final. Se revisita aquí, en clave irónica, un estereotipo común y muy transitado sobre las mujeres: que estas hacen milagros con la economía doméstica y tienen la capacidad de hacer mucho con poco dinero. El sujeto poético se desmarca de este estereotipo: "Estuve haciendo cuentas / pues no sé hacer milagros / ni esas cosas que dicen / sabemos las mujeres" (1990: 32), para luego tornar al poema amoroso y mostrar que las cuentas en realidad se vinculan con la ausencia del amado: "Y ahora que estás lejos me pregunto / si acaso vivir sola / no me cuesta más caro" (1990: 32). La clave del poema está, como es evidente, en la doble valencia del "cuesta" final que se refiere tanto a los gastos fijos que dan nombre al poema, como el dolor que provoca la partida del amado. Aún en un poema que escenifica la ausencia del amado como un hecho que provoca ciertas dificultades en el sujeto poético, el hecho de que esta se compare con la actividad doméstica de llevar las cuentas de la casa nos enfrenta, nuevamente, a la desrealización del amor romántico.

El segundo grupo que hemos delimitado contempla a aquellos poemas en los que la nueva concepción del amor se escenifica mediante la revisión de ciertos modelos de mujer instituidos por distintos textos literarios. En el caso de Inmaculada Mengíbar, nos detendremos en "Cosas de mujeres", de *Pantalones blancos de franela* (1994). Este poema revisita la figura de Penélope⁵, con la que el sujeto poético se comparará. A las dos las iguala su condición de mujeres, anticipada en el paratexto, y a su vez, cierta insatisfacción: "Pero seamos realistas: / Penélope, cosiéndole, / no es más feliz que yo" (1994: 29). Sin embargo, se contraponen porque mientras una cose con paciencia, el sujeto poético rompe con vehemencia: "ahora mismo rompiéndole / la cremallera" (1994: 29). Se rechaza, de este modo, el modelo de esposa fiel. En palabras de Álvarez Ramos: "la poeta quiere negar una concepción general y comúnmente extendida: la exaltación de la fidelidad femenina en su grado más sumiso, frente a la

⁵ En una tónica similar, revisitará Mengíbar la tradición homérica en "Los hombres no lloran", también de *Pantalones blancos de franela*. En este poema, se busca romper el estereotipo del hombre heroico, mostrando a un Ulises débil.

degradación del disfrute femenino y su libertad sexual” (2016: 4). En este sentido, esta revisión busca reivindicar el disfrute sexual femenino.

Ángeles Mora también revisita la tradición literaria para crear nuevas imágenes en torno al amor, alejadas del amor romántico. En esta línea se encuentra el poema “Emboscadas” de *Ficciones para una autobiografía* (2015) que combina las dos modalidades que apuntábamos con anterioridad: por un lado, compara al amor con una actividad doméstica (la colada) y por el otro, revisa un estereotipo asociado a la literatura (el príncipe azul). Aunque es cierto que el personaje literario que se recupera es, en este caso, masculino, se trata de la figura central en torno a la cual se construye el amor romántico. Además, el foco del poema no está puesto en él, sino en el sujeto poético y en sus sentimientos y accionares en relación con la presencia de este príncipe. La carga irónica del poema se construye, esencialmente, a partir del juego con los colores, válidos tanto para describir al príncipe como para hablar de la colada: “Cuando llegó el príncipe azul / era tan azul, tan azul / que caía sobre mi rojo / apagándolo” (2015: 31). Una consigna de índole general para el correcto uso de la lavadora supone la separación de los amantes que no genera ni un resquicio de pena en el sujeto poético: “No conviene mezclar en la colada / ropas que puedan desteñir, me dije. / Antes de despedirlo / tuvimos que lavarnos / por separado” (2015: 31). De esta manera, se destruye, por un lado, el estereotipo del príncipe azul que lejos de acercarse a la perfección influye negativamente sobre el sujeto poético y por el otro, se iguala a la separación de los amantes con poner la ropa a lavar. “Emboscadas” llega, por ambas vías, a una única conclusión: el fin del amor romántico.

3. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, a partir de los cinco ejes desde los cuales pensamos el amor en la producción poética de Mora y Mengíbar (dos de ellos vinculados con el espacio: la ciudad, la habitación, otros dos con los géneros literarios: la narrativa y la poesía y el último asociado a la revisión de imágenes sociales y literarias) la mirada sobre el amor que prevalece en las producciones poéticas de nuestras autoras se aleja del amor romántico, lo que puede verse, de manera clara, en las revisiones que apuntamos en el último conjunto de poemas. De igual manera, en línea con la poesía de la experiencia, las poetas proponen un amor situado, con un marcado carácter urbano y plantean, en este contexto, a la habitación como el sitio privilegiado para el amor. La narrativa y la poesía, además, resultan productivas para aportar miradas distintas y complementarias sobre el vínculo amoroso: mientras que el carácter narrativo permite contar la historia de amor principio a fin, el vínculo del amor con la poesía habilita la aparición de imágenes y metáforas. Finalmente, las distintas figuraciones del amor están cruzadas por una mirada femenina sobre el sentimiento amoroso, revirtiendo así la imagen heteropatriarcal que arrastra la poesía amorosa que, de manera habitual, otorga a la mujer el rol de musa silente.

Como se desprende de nuestro análisis, las producciones poéticas de Mengíbar y Mora, además de presentar una serie de puntos en común entre ellas y compartir una mirada sobre el amor, establecen diálogos tanto con la poesía de la experiencia como con otras poéticas femeninas contemporáneas.

En una entrevista con Laura Scarano, Luis García Montero afirma:

Escribir poemas no es dedicarse a coleccionar palabras bonitas, o a mostrar rebeldías lingüísticas, o a saltarse el sentido común a fuerza de ocurrencias. La poesía es un ejercicio de conocimiento, una interpelación sobre la propia identidad y sus vínculos con la realidad. (Scarano, 2010: 257)

Exactamente este es el procedimiento que sigue la poesía de Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar: valiéndose de la realidad y la propia identidad propone una serie de miradas complementarias sobre el amor. Amor, poesía y realidad se reúnen en la poética de Mengíbar y Mora porque en torno a estas tres nociones nuestras autoras crean una poética del amor que propone una nueva forma de la sentimentalidad.

Bibliografía

- AA.VV. (2023) "Se cumplen 40 años del nacimiento de la Otra Sentimentalidad", *Granada Hoy*, 26 de marzo de 2023. Disponible online en: https://www.gradahoy.com/ocio/40-aniversario-Otra-Sentimentalidad_0_1777322608.html (12 de julio 2023)
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2016) "Penélope ya no quiere ser princesa. Arquetipos femeninos de la tradición clásica en la poesía española contemporánea" en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 31.
- BLANCO, Azucena (2022) "Cuidado de la escritura como escritura de sí en *Ficciones para una autobiografía*" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 433-441.
- CÁRDENAS, Andrés (2019) "Ángeles Mora, la escritora nómada", *Granada Hoy*, 28 de septiembre de 2019. Disponible online en: https://www.gradahoy.com/granada/Angeles-Mora-escritora-nomada-Pasada-con-presente-incluido_0_1395760852.html (01 de julio 2024)
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Catalina (2004) "El pensamiento de la diferencia: 'Pantalones blancos de franela' de Inmaculada Mengíbar", *Clarín: Revista de nueva literatura* 9.52, pp. 19-21.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2019) "El papel donde vivo: Ángeles Mora y la poesía de la poesía", *Bulletin of Hispanic Studies* 96.4, pp. 413-428.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983) "La otra sentimentalidad", *El País*, 8 de enero. Disponible online en: https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html (10 de julio 2023).
- (1994) *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.
- (1996) "Una musa vestida con vaqueros" en *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-textos, pp. 69-76. Disponible online en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-musa-vestida-con-vaqueros-0/html/00b3ee42-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (8 de julio 2023).
- GRUIA, Ioana (2008) "Entre la aguja de marear y la maleta: la construcción de la subjetividad femenina en la poesía de Ángeles Mora", *Ínsula* 737, pp. 6-8.
- (2022) "La escritura del tiempo en la poesía de Ángeles Mora" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 189-203.
- IRAVEDRA, Araceli (2007) "De 'The poetry of Experience' a 'Poesía de la Experiencia': algunas reflexiones para la revisión historiográfica de un concepto crítico", *Iberoromania* 64, pp. 132-146.

- JURADO MORALES, José, ed. (2022) *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares.
- JURADO MORALES, José (2022) "Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 377-393.
- KEEFE UGALDE, Sharon (1992) "El 'poema largo' femenino en la España actual", *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Irvine, 24-29 de agosto de 1992. Volumen II. La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Irvine, Universidad de California, 1994, pp. 173-180.
- KEEFE UGALDE, Sharon (1994) "El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española: Interacción con la tradición femenina", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol 28, N 1, pp. 79-94.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2020) "La leyenda de mí misma: Ficciones de una autobiografía de Ángeles Mora", *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos. José María Balcells y Ana Rodríguez Callealta, eds., pp. 77-96.
- MENGÍBAR, Inmaculada (1988) *Los días laborables*, Madrid, Hiperión.
- (1994) *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión.
- (1996) *Reverso. Revista de versos 3*, Córdoba, Reverso- Millennium.
- MORA, Ángeles (1990) *La dama errante*, Granada, La General.
- (1996) *Cámara subjetiva*, Palma de Mallorca, Monograma.
- (2001) *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor.
- (2015) *Ficciones para una autobiografía*, Madrid, Bartleby.
- (2018 [1985]) *La canción del olvido*, Madrid, Ediciones La Palma.
- (2020) *Contigo misma*, Colección PoeMorias, Zaragoza, Academia Española de la Poesía recitada.
- (2022) *Soñar con bicicletas*, Barcelona, Tusquets.
- (2024) *Quién anda aquí. Poesía reunida (1982-2024)*, Barcelona, Tusquets.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena (2022) "El patio del ayer. Memoria personal y memoria histórica en la poesía de Ángeles Mora" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 205-221.
- PAYERAS GRAU, María (2021) "Identidad personal y medio social en *La canción del olvido* de Ángeles Mora", *Letras Hispanas* 17, pp. 148-157.
- RENDÓN INFANTE, Olga (2022) "Señas de identidad. Evocación de la infancia en la obra poética de Ángeles Mora" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 223-233
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2022) "Los espacios del tiempo en poesía (notas para una aproximación a la lectura poética)" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 423-432

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2022) "Las contraficciones de Ángeles Mora: mujeres, escritura y metapoesía" en José Jurado Morales, ed., *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*, Granada, Editorial Comares, pp. 131-154.
- ROSAL NADALES, María (2008) "Semiótica de la soledad o la cancelación del síndrome de cenicienta", *ED.UCO: revista de investigación educativa* 3, Homenaje al profesor Luis Sánchez Corral, pp. 53-70.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2022) "«La otra sentimentalidad» y «La poesía de la experiencia». Una aproximación", *Álabe* 25. Disponible online en: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/707> (8 de mayo de 2023)
- SALVADOR, Álvaro (2023) "Nosotros los de entonces", *Granada Hoy*, 26 de marzo. Disponible online en: https://www.granadahoy.com/ocio/Alvaro-Salvador-Otra-Sentimentalidad_0_1777922458.html (5 de julio 2023)
- SCARANO, Laura (cop.) (2010) *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, Mar del Plata, EUEDEM.

