



Marginación y olvido en la poesía femenina española: Tres poetas de los ochenta.

Marginalization and oblivion in Spanish women's poetry: Three poets of the eighties.

DOI: 10.32870/argos.v10.n26.7b23

Antonio Rodríguez Jiménez

Universidad Autónoma de Guadalajara (MÉXICO)

CE: arodriguezj15@gmail.com

ID ORCID: 0000-0003-4387-7649



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 25/03/2023

Revisión: 23/04/2023

Aprobación: 29/05/2023

Resumen:

La lírica de la década de los ochenta del pasado siglo en España viene marcada por el desafío contra la uniformidad de un discurso único pergeñado por un grupo de críticos, antólogos y editores afines empeñados en resucitar a toda costa la poesía social del medio siglo, que protagonizaron poetas como Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald, entre otros. Si para los poetas fue difícil abrirse camino unos años después, donde se impone una nueva poesía social inspirada en los antes citados, para las poetas de los 80 lo fue más aún, ya que venían dispuestas a renovar el panorama y fueron marginadas. El objetivo de este estudio es demostrar cómo de un ramillete de docenas destacaron por su personalidad creadora y su estilo original y extraordinario. La metodología de este estudio es puramente cualitativa, basada en lecturas de textos, críticas de la época y estudios posteriores de especialistas. En conclusión, Blanca Andréu, María Antonia Ortega y Concha García demostraron ser sobresalientes poetas en una época en la que el hombre era el dominante y se apartaba tanto mujeres como a otros poetas que no pertenecieran a la línea hegemónica.

Palabras clave: Marginación. Olvido. Poesía femenina. España. Años ochenta.

Abstract:

The poetry of the eighties in Spain was marked by the challenge against the uniformity of a single discourse devised by a group of like-minded critics, anthologists, and publishers bent on reviving at all costs the social poetry of the mid-century, which featured poets such as Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Carlos Barral, and José Manuel Caballero Bonald, among others. If it was difficult for the poets to make their way a few years later; when a new social poetry inspired by the aforementioned was imposed, it was even more difficult for the poets of the 80s; since they were ready to renew the panorama and were marginalized. The aim of this study is to demonstrate how



only three out of a bouquet of dozens stood out for their personal personality and their original and extraordinary style. The methodology of this study is purely qualitative, based on readings of texts, reviews of the period, and subsequent studies by specialists. In conclusion, Blanca Andréu, María Antonia Ortega, and Concha García proved to be outstanding poets at a time when men were dominant and women and other poets who did not belong to the hegemonic line were pushed aside.

Keywords: Marginalization. Forgotten female poetry. Spain. Eighties.

Introducción.

El origen del problema contra la poesía femenina española comenzó en los años setenta, cuya reacción se produce una década después como producto de una reacción contra la poesía esteticista de los Novísimos de los años setenta, representada por poetas como Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Ana María Moix, Leopoldo María Panero y Vázquez Montalbán, entre otros. Los nuevos poetas pretendían romper con la moda al uso e imponer su propia voz, pero, por razones políticas –gobernaba el Partido Socialista Obrero Español de Felipe González–, a un grupo literario se le ocurrió rendirle una extraña e inusual pleitesía al poder democrático proponiendo e imponiendo una mirada a una poesía que tuvo su razón de ser treinta años antes y no en esos momentos. Dos editores –Visor e Hiperión– que no se sabe bien si con buena fe o interesados por obtener prebendas del poder a través de subvenciones, ediciones de premios y elementos similares, varios antólogos –Luis Antonio de Villena y José Luis García Martín esencialmente–, el periódico influyente del momento –El País– y un profesor de la Universidad de Granada, Juan Carlos Rodríguez, deciden promocionar a toda costa lo que se denominó poesía de la Nueva Sentimentalidad. Así nació un tipo de poesía que lleva instalado en su estética hegemónica cerca de cuarenta años y que por muchos intentos que haya habido de derrocarla, todo ha sido inútil. Inmerso el panorama durante años en la maldición de lo que se ha denominado Figuración expresiva, ésta sería la vista paisajística de un repiqueteo unísono, tan inverosímil como difícil de contar sin que se tache al que escribe sobre el tema de partidista.

El objetivo de este estudio es demostrar cómo de un ramillete de docenas destacaron por su personalidad creadora y su estilo original y extraordinario tres poetas españolas de los años ochenta. Las poetas siempre estuvieron marginadas por ser mujeres, aunque ya en los años ochenta habían conseguido



la paridad con los hombres y cuando todo apuntaba que una de ellas sería la líder de una generación, de nuevo la piedra del poder hegemónico cayó sobre ella. Se trata aquí de demostrar que la calidad de sus versos superó la media nacional y ahora, muchos años después se las reivindica como merecen, porque representan a un panorama amplio de la poesía.

La propuesta metodológica que se ha seguido en este estudio no alcanza una estructura comparativa por falta de espacio, no entra en las poetas señaladas aquí sacando a la luz la obra de los propios varones. Abundar en eso sería algo fatuo. De ahí que se hayan abordado sus obras para analizarlas con la máxima rigurosidad, haciéndose, por un lado, trabajo de campo, y, por otro, estudiando sus obras desde una óptica cualitativa, donde lo subjetivo tiene un valor real, donde entra la opinión de especialistas en el tema y la discusión apenas existe en esa parte del estudio literario.

La voz inconfundible de Blanca Andréu

El caso es que en los albores de los ochenta del pasado siglo llegó el milagro cuando la poeta Blanca Andréu ganó el Premio Adonais y los críticos antes mencionados, junto a muchos otros, aplaudieron sus versos y profetizaron que al fin había nacido la poeta de la nueva poesía. Pero Blanca Andréu era mujer y venía a romper los planes de lo que se estaba diseñando: una poesía acorde con el nuevo panorama político y social. Blanca aparecía en los periódicos como una escritora fresca, inteligente, con personalidad arrolladora y que en cualquier momento se podría salir de control, pues era mujer y no estaba en las mentes de los diseñadores del nuevo panorama darle el liderazgo a una dama por muy inspirada que estuviera y por muy bien que manejara la pluma. En esa década publicaron las tres poetas que abordaré a continuación y que a pesar de ser estéticamente diferentes poseen unas personalidades líricas arrolladoras y de una calidad notable. Blanca Andréu, Concha García y María Antonia Ortega son poetas atendidas por los críticos y por las editoriales, pero no han obtenido hasta el momento el reconocimiento que merecen sus obras.

Blanca Andréu nació en La Coruña en 1959. En su trayectoria cabe destacar dos importantes premios: el Adonais, por *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* y el Premio de Poesía Mística Fernando Rielo, por su segundo poemario, titulado *Báculo de Babel*.



Blanca Andréu es realmente la poeta que en los años ochenta soliviantó el panorama poético español con una obra diferente, original y sobre todo por su personalidad impetuosa, por su poesía abrasadora. Se convirtió en modelo a seguir de innumerables poetas, pero la trama estaba preparada de antemano. Ya se estaba diseñando el *lobby* de la poesía neorrealista y la aparición de Andréu rompía todos los esquemas de los poetas que pretendían perpetuarse a través de los viejos esquemas renovados. En ella hay, además de los elementos oníricos procedentes de las vanguardias, cierta influencia del Lorca de *Poeta en Nueva York*. También se aprecia la presencia de la obra de Manuel Álvarez Ortega y de la influencia en éste de los poetas europeos, de los que ella reconoce haber bebido el culturalismo de sus predecesores inmediatos como Guillermo Carnero y Pedro Gimferrer.

Es indudable la influencia de los venecianos, como puede leerse en las retahílas constantes de referencias a ciudades, a lugares, a escritores. Blanca Andréu significa la evolución lógica de la poesía española de los años 80, que habría avanzado con sus diferentes ramas y estéticas, y lo que se impuso —la poesía figurativa o de la nueva sentimentalidad— fue la involución, la inmersión en la negación de la creatividad y de la originalidad poética. A Blanca Andréu la silenciaron las circunstancias, pero sobre todo algunos críticos y poetas de aquel momento. El tema lo analiza muy acertadamente la profesora de la Universidad de Almería Isabel Navas Ocaña en un largo y esclarecedor artículo titulado *El sueño oscuro: La poesía de Blanca Andréu y la crítica*-. Recuerda la profesora Navas que el propio Luis Antonio de Villena en 1986 consideró a Blanca Andréu el punto de arranque de una nueva generación poética llamada “Postnovísima”, aunque rápidamente se apresuró a negar el grado de representatividad que en principio le había dado. Era evidente que De Villena rectificaba por razones que se desconocen, por eso dijo que aquello fue un espejismo en cuya génesis se conjugaron factores de diversa índole, como que Andréu ofrecía una imagen juvenil casi tópica y por constantes alusiones al mundo de la droga y además, su libro *De una niña de provincias...*, al entroncar con el surrealismo, parecía distanciarse considerablemente de la poesía precedente, sobre todo de los novísimos, afirmación totalmente incierta, como se podrá ver más adelante.

La profesora Navas (1999) escribe que, a la altura de 1986, seis años después de la aparición de *De una niña de provincias...*, el hechizo *chagalliano* y surrealista de Blanca Andréu parece haberse esfumado.



La ruptura que Andréu protagonizara y que en 1980 pareció tener un carácter representativo, quedará ahora relegada por Villena a una simple posición individual. De hecho, dirá que los postnovísimos no rompen con la segunda hora novísima sino que la continúan. Son justamente la tradición clásica y la poesía minimalista o del silencio sus puntos de referencia fundamentales. Por eso, “la obra poética de Blanca Andréu, tan lejos de las tendencias mayoritariamente aceptadas por otros poetas de su promoción, no puede ser catalogada sino como una más entre las llamadas vías de la diferencia, que vendrían a refrendar esa máxima archiconocida sobre la excepción de la regla”. (Navas, 1999).

Desprestigiar la poesía de Blanca Andréu argumentando los elementos surrealistas que aparecen en su obra es casi pueril, por no decir manipulador. Pues hay elementos oníricos en poemas de Pedro Gimferrer, de Antonio Martínez Sarrión o de Leopoldo María Panero. La profesora Navas recuerda cómo los propios Novísimos rescatan del olvido a poetas que habían enarbolado la bandera de la vanguardia durante las décadas del cuarenta y cincuenta, tales como el Grupo Cántico de Córdoba y el Postismo. Los propios Novísimos no dudan en reivindicar a Alejandro Carriedo y Miguel Labordeta, a Carlos Edmundo de Ory y a Eduardo Chicharro. Además, el punto de conexión entre Novísimos y Blanca Andréu puede verse en su primer libro donde cita a Rilke, Rimbaud, Villon, Garcilaso, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse, Virginia Wolf, Mozart, Bach, etcétera, que le corta los argumentos esgrimidos a Villena. Insiste la profesora Navas en que ella misma llamó la atención en 1993 sobre lo erróneo de algunos planteamientos de críticos como José García Martín o Felipe Benítez Reyes, que desacreditaban constantemente la obra de Andréu argumentando que el surrealismo no era una novedad en la década de los ochenta, cincuenta años después de su nacimiento. Pero tampoco lo era, y mucho menos aún, recoger la antorcha de la tradición clásica y menos aún la poesía realista importada de los años cincuenta, que forma parte de lo que ellos defendían.

Por tanto, Andréu viene a ser la resistencia, la rebeldía con la tendencia dominante que instalaban en aquellos momentos los poetas de la tendencia hegemónica (Experiencia) con la colaboración inexplicable de poetas y críticos como Luis Antonio de Villena o José Luis García Martín, el primero por pertenecer a una estética opuesta a la realista y convertirse en incondicional, y el segundo por haber



mostrado en sus principios una independencia radical —su revista *Jugar con fuego* era el ejemplo— y haberse doblegado a los cánones provenientes de la poesía dominante.

Pedro Provencio hablaba en sus artículos de mediados de los 90 de grupos de resistencia y se refería a Jorge Riechmann, Luisa Castro, Blanca Andréu, José María Parreño o Juan Carlos Suñén y se olvidaba de Antonio Enrique, María Antonia Ortega, José Lupiáñez y varios más que habían organizado y puesto en marcha la verdadera resistencia tanto ética como estética, sin olvidar a teóricos como Pedro Rodríguez Pacheco o Pedro Jesús de la Peña, que, aunque de la generación anterior, estuvieron ahí constantemente tratando de aplicar unos grados de cordura a la situación imperante.

El antólogo y poeta Ramón Buenaventura (1985) manifiesta que:

[...] el odio feroz que activa Blanca Andréu en algunos poetas y críticos se explica (cuando no por la pura envidia al éxito o por la irritación frente a ciertas actitudes públicas y privadas de la autora) por esta calidad de lupa para defectos ajenos que poseen los santos. En la tupida fronda tipográfica *De una niña de provincias...* están las consecuencias lógicas y necesarias de los planteamientos poéticos de sus principales enemigos; es decir, de los que han convertido la poesía en una interminable endogamia cultural, ajena a toda realidad no escrita. (p. 159).

Lo más importante de Blanca Andréu es que sus versos lograron comunicar plenamente con su grupo generacional. Sus poemas destilan frescura, originalidad y belleza, como se dijo más arriba:

Así morirán mis manos oliendo a espliego falso
y morirá mi cuello plástico de musgo,
así morirá mi colonia de piano o rosa tinta.
Así la luz rayada,
la forma de mi forma,
mis calcetines de hilo,
así mi pelo que antes fue barba bárbara de babilonios
decapitados por Semíramis.

Por último mis senos gramaticalmente elípticos
o las anchas caderas que tanto me hicieron llorar.

Por último mis labios que demasiado feroces se volvieron,



el griego hígado,
el corazón medieval,
la mente sin cabalgadura. (Andréu, 1981)

Si releemos ahora los versos de su primer libro es fácil comprender el nerviosismo de algunos poetas, aunque es incomprensible que trataran de cortarles las alas a esta escritora, porque ahí, en esos poemas están sus alimentos nutricios: hay poesía de lo cotidiano, hay elementos surrealistas, hay culturalismo, pero hay voluntad de estilo, voz propia, originalidad. Y eso, seguramente es lo que molestó en aquella época en que los poetas jóvenes andaban cansados del venecianismo y buscaban líneas nuevas que hicieran olvidar la ya lejana poesía social –aunque activa en sus miembros sobrevivientes– y marcaran un camino diferente por el que los poetas no estuvieran habituados a transitar. Andréu descubre ese camino, que abre unas puertas y cierra otras, pero el momento debió ser inoportuno para los que ya tenían planeado el sendero de la nueva poesía española, que no era otro que el de la marcha atrás, el de la involución y el cerramiento estancado en una estética puramente neorrealista fuera de hora y lugar.

Sobre sus fuentes, explicaba Blanca Andréu en una entrevista publicada en Córdoba que:

[...] tengo cada día más influencias porque cada vez leo más. La influencia de Lorca en mi primer libro, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, es manifiesta. En el segundo, menos, y en el tercero, nada. Me gusta de Lorca su manera de utilizar técnicas surrealistas. En 1986 no se puede escribir sin tener en cuenta las técnicas surrealistas, con ese atrevimiento en la adjetivación, esa falta de miedo ante lo oscuro. (Rodríguez, 1986).

Añadía en dicha entrevista que:

[...] a mí Fernando de Herrera no me interesa, sino Góngora y Quevedo. Los lorquianos no me interesan, sino Lorca. Una persona que quiere ser poeta tiene que empezar por parecerse a alguien, porque nadie sale de la nada, pero luego tiene que irse librando de las influencias. (Rodríguez, 1986).

Como decía más arriba, su primer libro fue, en principio, muy bien recibido tanto por el público como por los críticos, y su poesía, calificada de revolucionaria, pues se alejaba de las corrientes poéticas del



momento. En un período determinado –a principios de los ochenta- se pone de moda entre los jóvenes la escritura surrealista. Juan Cano Ballesta (2001) escribió que “fue la desbordada imaginación surrealista de Andréu y la sintonización con los gustos y experiencias de sus coetáneos lo que produjo el milagro” (p. 57), por lo que se inicia con este libro una nueva corriente neosurrealista. El poemario trata constantemente el mundo de las drogas, que parece ser la base de su lenguaje surrealista, cargado de metáforas e imágenes alucinatorias (por ejemplo, el caballo mítico que simboliza la heroína), que se precipitan de manera vertiginosa. La fantasía delirante es utilizada para proyectar sentimientos y emociones en versos con un lenguaje muy bello de gran musicalidad.

Amor mío, amor mío, mira mi boca de vitriolo
y mi garganta de cicuta jónica,
mira la perdiz de ala rota que carece de casa y muere
por los desiertos de tomillo de Rimbaud,
mira los árboles como nervios crispados del día
llorando agua de guadaña.

Esto es lo que yo veo en la hora lisa de abril,
también en la capilla del espejo esto veo,
y no puedo pensar en las palomas que habitan la palabra Alejandría
ni escribir cartas para Rilke el poeta. (Andréu, 1981)

En estos versos hay alucinación y locura, hay ritmo demoníaco y una gran poeta detrás, de carne y hueso. Está la herencia de la generación precedente y la de los grandes poetas del 27 y la vanguardia. Hay una pizca de locura de Rafael Alberti, está la genialidad de Vicente Aleixandre y la humanidad de Federico García Lorca perdido en las calles de Nueva York. El poema forma parte de un todo que recuerda al Arthur Rimbaud de sus primeros años y que es solo igualable y comprensible por aquellos que escribieron libros geniales a sus veintipocos años, como puedan ser Claudio Rodríguez o Pere Gimferrer, por citar a dos españoles del siglo XX. Y eso molesta si se trata, además, de una mujer en los años en que la poesía todavía era del reino de los hombres.



Hay en su libro una vuelta al yo poético y un sentimiento de carácter neorromántico. No hay que olvidar la línea desarrollada también en los años ochenta por algunos poetas, pero en Andréu se compilan todas las corrientes, todas las líneas que se van a desarrollar después. Los temas principales de su primer libro son el amor y la muerte (y algún crítico ha visto aquí cierta relación con el éxtasis que producen los alucinógenos). La imagen principal del libro podría ser el caballo esbelto, que recuerda a los que aparecen en los cuadros de Dalí o del propio surrealista francés Marc Chagall (de ahí posiblemente el título de la obra) y evoca los sueños y las aspiraciones de la protagonista.

Di que querías ser caballo esbelto, nombre
de algún caballo mítico,
o acaso nombre de Tristán, y oscuro.

Dilo, caballo griego, que querías ser estatua desde hace diez mil años,
di sur, y di paloma adelfa blanca,
que habrías querido ser en tales cosas,
morirte en su substancia, ser columna.

Di que demasiadas veces
astrolabios, estrellas, el nervio de los ángeles,
vinieron a hacer música para Rilke el poeta,
no para tus rodillas o tu alma de muro.

Mientras la marihuana destila mares verdes,
habla en las recepciones con sus lágrimas verdes,
o le roba a la luz su luz más verde,
te desconoces, te desconoces. (Andréu, 1981)

En su segundo poemario, *Báculo de Babel* (Andréu, 1982), hay una alteración del planteamiento inicial de escritura desbordante con el que, al parecer, escribió el libro, que era, en principio, una continuación muy mejorada del primero, pero la presión que la fama ejercía sobre ella quiso que Andréu lo retocara hasta el punto de cambiarlo, perdiendo la frescura y la fuerza que el libro podría haber tenido en su versión inicial.



Hay a partir de ese momento una disminución de la riqueza verbal, desbordante de su primer libro. Juan José Lanz (1996) escribió que este poemario consiste en “una investigación profunda sobre las posibilidades del lenguaje para crear una realidad habitable” (pp. 25-26).

Su tercera obra, titulada *Elphistone* (1988), utiliza un lenguaje más completo y con un periodo sintáctico más comprimido, en el que la imagen es la protagonista. El poemario se convierte en una especie de travesía de la que la voz poética quiere hacer partícipes a los lectores y el poema tiene un tono próximo a la narrativa, con anécdotas, conectando ahora con otros poetas de su generación.

Decidme, agua, fuego furioso, lluvia del infierno,
sobre la grande mar redoblan los tambores
del enemigo viento y retumban como campanas
los lingotes de cobre en la sentina.
Decidme, lastre o mercancía, fardos de especias, negros
fueron sacrificados al gran ladrón, fueron por la borda,
sombras raptadas, ropas, animales y una mujer. (Andréu, 1988)

Posteriormente se publicaron *El sueño oscuro* (1994), que recopila los poemas escritos entre 1980 y 1989; luego vendría *La tierra transparente* (2002), y, posteriormente, *Los archivos griegos* (2010), en el que rinde homenaje al mundo griego, y al mismo tiempo, recuerda su infancia. El entorno onírico y sonoro de su primera época se diluye en este libro para dar paso a una poesía más transparente y en conexión con la naturaleza, donde evoca continuamente a Grecia. A pesar de todo, en sus poemas pervive aún algo de la escritura automática de su primer poemario.

Juan Cobos Wilkins manifestó durante una presentación de este libro que hay autores que si se mezclan sus poemas en una chistera daría igual, porque a fin de cuentas todos tienen la misma talla y parecen cortados por la misma tijera. En cambio, la voz de Blanca Andréu es absolutamente personal e intransferible, que hace que se la reconozca desde ese primer libro hasta otro treinta años después, pero sin perder la esencia, porque me llamó la atención que si en ese libro en que se dio a conocer se iniciaba el primer poema con la imagen de un caballo griego, el primer poema de *Los archivos griegos*, curiosamente, también arranca con un corcel. Creo que ella no era consciente, “pero yo he visto que lo que ha hecho es



que ese caballo primero llegue hasta este otro de *Los archivos griegos* volando, porque permanece esa esencia en la madurez” (Andréu, 1988).

El libro es una suerte de conjunto de teselas, un caleidoscopio porque hay miradas múltiples a las que ella incorpora una escritura que se corresponde con cada una de las partes y de los temas que trata, por ejemplo, la revisión de la infancia, rendida, asumida, vivida está contada desde una emoción y desde una limpieza conmovedoras y eso conforma como el ojo compuesto de un insecto, continúa diciendo Cobos Wilkins:

Hay distintas voces en *Los archivos griegos*, pero todas responden a la voz de Blanca Andréu:

Es una miscelánea pictórica que pinta el mar de marinas, con una presencia del aire y del agua, pero también del compromiso del ser hombre con el poeta, junto a una intensidad lírica, esa metáfora de verdad y belleza, junto a la emoción y el intimismo, también está la persona que es testigo de su tiempo, que denuncia y está junto a quien lo necesita en poemas en los que se toma partido por aquellos que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Es un libro que hará que los lectores encuentren a Blanca Andréu absolutamente madura, transparente, emocionante y deslumbrante y con un lugar propio en la poesía española que afortunadamente no ha perdido nunca. Es una balsa para el lector¹.

Los que la atacaron lo hicieron sin conocimiento de causa, sin haber leído verdaderamente sus versos, los que la defendieron gozaron con su poesía. A Blanca Andréu y a sus versos hay que afrontarlos sin complejos y se hallarán con una de las poetisas más auténticas y originales de la poesía española contemporánea, pero sobre todo es una voz tan genuina como diferencial.

La obra genuina de Concha García

Concha García descubrió en las calles de Montevideo que:

[...] la poesía es una práctica en el caminar que renueva la imaginación y paso de un estado de extrañamiento a otro de melancolía. No se puede escribir cuando la mirada es tan intensa. La intensidad se despliega y hay que revisar los viejos conceptos para que sus resonancias no extiendan

¹ Las palabras de Juan Cobos Wilkins son notas recogidas en la presentación del libro de Blanca Andréu, de ahí que no haya referencias de publicación.



un manto de repeticiones. El pensar renovándose en estos paseos, como se renuevan los cielos cada día. Vuelvo a preguntarme: ¿será real?, y al oído me interroga otro verso de Elisabeth Bishop de nuevo que dice: ¿Debí quedarme en casa dondequiera que ésta se encuentre? (García, 2013).

Sus visitas a Uruguay o a la Patagonia han cambiado la forma de pensar y de escribir de esta poeta cordobesa afincada en Barcelona desde hace varias décadas. Con voluntad férrea e incomprensible al principio, impuso su manera de escribir y pasado un tiempo los críticos empezaron a entender sus movimientos, su sintaxis, el eco dolorido de sus versos.

Concha García llegó siendo una niña a Barcelona. Nació en La Rambla (Córdoba) en 1956. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Es miembro fundador del Aula de Poesía de Barcelona, así como de la Asociación Mujeres y Letras. Es también codirectora de la revista *Ficciones*. Ha publicado poemarios como *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* (1986), *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988), *Desdén* (1990), *Pormenor* (1992), *Ayer y calles* (1995), *Cuántas llaves* (1998), *Árboles que ya florecerán* (2001), *Diálogos de la Hetaira* (2003a), *Lo de ella* (2003b), *Acontecimiento* (2008), *Ya nada es rito y otros poemas (1987-2003)* (2007), *El día anterior al momento de quererle* (2013) y *Las proximidades* (2016). Ha ganado varios galardones literarios, como el Premio Poesía Aula Negra, por su libro *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* o el Jaime Gil de Biedma, con *Ayer y calles*.

Al principio todos hablaban de ruptura porque no se entendían fácilmente los versos de Concha García. Ella misma recuerda el choque que producía su obra incluso entre sus coetáneos. Desde Estados Unidos la hispanista Sharon K. Ugalde (1995) atinó al respecto de la ruptura que su poesía provocaba en ese momento cuando analizaba sus primeros libros: *Otra Ley* (1987), *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* (1986), *Ya Nada es rito* (1988) y *Desdén* (1990). En aquella época la investigadora dijo que “la poeta forja su visión a partir del desdén íntimo que siente por todo un sistema socio-psicológico patriarcal que prescribe un comportamiento femenino sofocante para la mujer”. (Ugalde, 1995). La ruptura que hay en su poesía existe paralelamente en su vida y ella lo explica perfectamente en una entrevista que le hizo María Castrejón (2009), en la que afirmó que no era del todo consciente del cambio que iba a protagonizar en su propia vida:



Como mujer el destino me tendía su trampa, la de casarme y tener hijos. Yo me fui pronto de casa, con veintipocos, dejando el ajuar y el novio para irme a otra cosa, así que ahora pienso que fui bastante valiente porque tomé la decisión de ambicionar otras cosas para mi vida, tenía una gran curiosidad. Fue la curiosidad y la insatisfacción las que me sacaron de la casa familiar y de aquel novio. Escribir era lo que yo quería hacer y esa tarea no era de mujeres casadas y menos de mujeres de clase media que debían atender al marido y a los hijos. Precisamente la publicación de mis primeros libros causó que algunas críticas feministas miraran mi obra con interés, pero la recepción de estos libros a principios de los noventa solo fue entendida como rupturista por un grupo reducido de críticos y denostada por muchos otros. (García a Castrejón, 2009)

Evidentemente ahora es fácil decir que la poesía de Concha García es personal e innovadora, pero en 1995 era embarazoso entender que un libro –en plena efervescencia de la poesía neorrealista– se titulara *Ayer y calles*.

Como toda poeta, Concha García posee referentes, fuentes que la han alimentado y luces que la han guiado en su trayectoria poética. Ella no se ruboriza en absoluto al reconocer que sus alimentos nutricios no solamente se limitan a la literatura. Afirma sin tapujos que en su adolescencia leyó tantos cómics como fotonovelas, que eran un “vehículo retrógrado para transmitir el culebrón del amor romántico”. Además, afirma estar marcada por algunos artistas plásticos, como Remedios Varo, Edward Hopper, Frida Kahlo o los pintores flamencos. No duda en decir que es una seguidora de cantantes como Patty Smith, Janis Joplin, Leonard Cohen, Lou Reed, Laurie Anderson, además de la música clásica o la brasileña. Todo ello ayudó a forjar ese carácter literario con un estilo tan personal. Y entre los escritores que ella reconoce haberle hecho mella están Walter Benjamin, Wittgenstein, Clarice Lispector, María Zambrano, Ingeborg Bachman, Séneca, Dorothy Parker, Jim Thomppon, Marguerite Yourcenar, Antonio Machado o las ideas en torno a la lírica de Hilde Domin y Gadamer. Además de otras referencias literarias, como *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, *Diario* de W. Gombrowicz, *La vida del espíritu* de Hannah Arendt, entre otras. Concha García dice que todo es poetizable. (Rodríguez, 2017)

Los estudiosos de su poesía coinciden en que Concha García realiza, sobre todo en sus primeros libros, una profunda labor de demolición y reconstrucción del lenguaje poético, consciente de que ése es el



principal problema que tiene que afrontar cualquier identidad, sea en el ámbito individual o, más claramente aún, en el ámbito social. Somos lo que decimos (lo que decimos ser), o lo que nos hacen decir.

Por eso:

[...] el personaje que se va perfilando en sus primeros libros lo hace a través de un lenguaje abrupto y descoyuntado, donde la lógica sintáctica deja paso a otra lógica, quizás una lógica afectiva, que pone de manifiesto la desubicación sentimental y vital del personaje. El elemento erótico es también una de las constantes en estos primeros libros. (García, 1987).

Según Martínez (2008), fundando quizás una nueva ley del deseo, la autora pone de manifiesto la tensión interna de un personaje en búsqueda perpetua -y un tanto compulsiva- de su lugar en el mundo. Esa búsqueda acaba, por lo demás, en desconcierto, en desconcierto y rabia, como si un animal royera su propia soledad.

Sentada es como si bebiera largos tragos de playa,
pócimas de tonterías y me cortase las uñas,
sin compañía. Es un cuento más, una residencia
cara. Piso el suelo con bocados de ansiedad
y me lleno de reliquias el cuerpo, salgo
asustando. Repito en larguísimo silencio
abulias y taconeo deslizándome sin prisa
por las avenidas buscando un no sé qué, aquello
que no se nombra porque no se sabe y acapara
gran parte del día ponerme bajo una sombra.
La que sea, a estas alturas elijo la que sea. (García, 1987)

Belda (2007) distingue una primera etapa en la obra de Concha García protagonizada por libros como *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988) y *Desdén* (1990), donde constata la supremacía del lenguaje sobre el sujeto empeñada como estaba la poeta en la búsqueda de una expresión propia que le permitiera su indagación personal (Belda, 2007). La temática erótico-amorosa domina los poemas de esta primera etapa. La poeta pretende dinamitar el lugar establecido como propio de la mujer, es decir, el que la supeditaba al



hombre en función, sobre todo, de su carácter biológico de reproductora. Y así actúa la poeta –subraya Belda– que no solo prescinde de la voz y presencia masculinas, también subvierte el lenguaje dominante, el de la lógica y la razón que identifican lo masculino porque la escritura siempre fue dominio del hombre, de manera que la sintaxis se ve afectada por la ruptura de la lógica oracional, abundando el hipérbaton y el pleonismo, el verso se descoyunta por medio de encabalgamientos abruptos y abundan las sinestesias, los desplazamientos léxicos, la antítesis, la creación de neologismos y se establecen relaciones semánticas inesperadas. (Belda, 2007)

Por su parte, la hispanista Sharon Keefe Ugalde (1995) dice que la poesía de Concha García va más allá del reconocimiento del grave estado de la mujer bajo el patriarcado. En varios poemas se vislumbra una identidad femenina más auténtica. Aunque siempre entre sombras, siempre fragmentado e inconcluso, hay un aspecto de este nuevo ser-mujer que aparece reiteradamente: el deseo sexual femenino. En el poema, “Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias”, por ejemplo, la hablante rechaza decididamente su feminidad sancionada y con brío afirma la sensualidad y el gozo sexual como parte de su identidad soterrada.

Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias.
Pedíame un comerciante en su ración de precio
dos doblones y una escafandra, pero labio
inferior semivioloado mío díjole que no
que tanto no es el precio, que solitaria yo los saco
del baúl para que no sean míos, y enséñole
linda foto que reseca en el reborde le muestra
compañera informal al son de una pavana. (García, 1995)

Se puede descubrir la cosmovisión de Concha García precisamente en el punto de contacto entre estos dos *yo*. La poeta forja su visión a partir del desdén íntimo que siente por todo un sistema socio-sicológico patriarcal que prescribe un comportamiento femenino sofocante para la mujer. Para la poeta-hablante, vivir dentro de este sistema crea una especie de *ennui* que pesa, agota y desorienta, como ejemplifican los versos siguientes del poema “Cansancio”: “Repito en larguísimo silencio / abulias y taconeo deslizándome



sin prisa / por las avenidas buscando un no sé qué, aquello / que no se nombra porque no se sabe” (*Otra ley*, 1987). Otros poemas identifican con mayor especificidad la causa del *ennui*, una identidad femenina fracturada. La mujer vive con el yo partido entre lo que ella es y lo que las normas dictan que tiene que ser. El reconocimiento de un yo dividido es un auto-descubrimiento compartido con otras poetas españolas actuales como Clara Janés, María Victoria Atencia, Luisa Castro y Andrea Luca, entre otras, explica Ugalde (1995).

Su libro *Pormenor* (1992) supone la superación de una etapa. Luego llegarán *Ayer y calles* (1995) – con el que obtuvo el Premio Gil de Biedma –, *Cuántas llaves* (1998) y *Árboles que ya florecerán* (2001), donde la poeta ha encontrado ya su propia voz, que buscó durante años. Es la voz de la mujer independiente y diferente que ella quería ser y que le permite ahora ser ella misma, atender a su propio yo, a lo que la singulariza, de ahí el predominio de la primera persona, como indica Belda (2007).

Suñén (2001) comenta, a propósito de *Árboles que ya florecerán* (2001), que el deseo no vence al amor ni la inteligencia vence al silencio, pero se vive desde ambas cosas: “Mi cuerpo ya no responde / pero a qué”. Piensa (camina, mirando en torno, reconociendo a los que se acurrucan) en avanzar entre “seres de un siglo / donde lo fatal ya no es el símbolo”. El pensamiento es el camino y en él, lo fatal es también doblar una esquina y ver, de pronto, a la persona amada. Caminar con esa actitud, sin procurarla ni huirla, eso es dejar (aquí se hace) que el relato ocupe por sí mismo lo reflexivo. Es, en cierto modo, también, una celebración de la fatalidad, dejar que el mundo crezca de abajo arriba, sentir sus ramas entre las nuestras: temer (pero amar) su naturaleza y la naturaleza de su deseo. Fatalidad del placer, relato del deseo. Alguno de los pasajes de este poema es, sin duda, lo mejor de la autora hasta el momento (“Te quiero, pero deseo más...” o “Comienza diciendo...”), pero el poema mismo, el libro, es claramente un texto transitivo, un giro que se hace necesario y que conducirá a cuanto aquí ha quedado silenciado. Lo que venga a continuación será, sin duda, algo distinto. Eso dice este libro que parece en cierto modo pedir y rendir, a un tiempo, cuentas a lo que ha sido una escritura certera y una vida como las otras (pero con su dificultad, también). Dice que ahora hay consuelo. Dice que ya hay lenguaje suficiente para poder amar a un perdedor. Hacerse cargo. Dice que hay vida en la inseguridad. (Suñén, 2001)



En estos libros se diluyen los elementos absurdos que no se entendían en sus primeros poemas y lo que tenían de irracionalismo pasan a un nuevo sistema de comunicación donde todo es menos hermético y más articulado. La poeta se entiende a sí misma y es consciente de que es comprendida, que ha alcanzado el grado de entendimiento que pretendía, pero como todo ser humano en la etapa de madurez previa al otoño de su vida se da de bruces con la soledad.

Más tarde publicaría *Diálogo de la Hetaira* (2003) y *Lo de ella* (2003). Si en *Árboles que ya florecerán* hay un cambio de actitud esencial en la poeta, en *Diálogo* es muy significativo, y en *Lo de ella* se materializa la vuelta a su origen. La poeta hace balance de lo perdido. Hay un notable cambio de perspectiva que se solidifica en *Acontecimiento* (2008).

Hay varios melocotones en su rama,
una longitud de cielo abarca
el sendero de árboles.
La niña hace en el suelo
un dibujo con hierba. (García, 2008)

Su poesía, al final, se ha transparentado, como si un cristal a fuerza de rozarlo se hiciese tan fino que apenas se percibiera su presencia. Su discurso se ha esencializado, incluso los poemas han adoptado un carácter minimalista. Lo trascendente puede ser preparar una taza de café. El poeta es consciente de su insignificancia como ser humano. Concha García ha saldado sus cuentas con su propia existencia porque sabe que “existen mil formas de rehacerse/ si los pozos descansan largos días”. El *Acontecimiento* (2008) puede consistir en ir a comprar tabaco o mirar unas flores mientras se ama intensamente. Aunque la lectura de esos instantes puede producir el gozo a través de la belleza de los versos. Concha García demostró desde el primer instante que era una poeta diferente y de una calidad extraordinaria. Ahora, treinta años después de que publicara sus primeros poemas, lo certifica.

La mirada mágica de María Antonia Ortega

Por otro lado, María Antonia Ortega ha dicho que “la poesía es el único conocimiento que no llena mi corazón de soberbia porque está escrita con el oído del músico”, y que:



[...] el poeta no escribe, inscribe; a lo que me atrevo a añadir ahora que poeta es el que es capaz de sentir de manera espontánea, y quizá como una pasión, la igualdad esencial entre los seres humanos. El político y el poeta se parecen en que ambos se proponen transformar el mundo y la realidad, pero difieren en que, si el primero debe conquistar para ello el poder, la mayoría absoluta, el segundo tendrá que renunciar a lo mismo para alcanzar su horizonte; y su soledad valdrá más y será más eficaz que la mayoría abrumadora. La palabra del poeta es en cierta medida profética, por eso tiene y da la sensación de que no pertenece del todo a su época. El poder nace del miedo a la libertad, y es lo contrario que el amor, ya que el enamorado prefiere no sustraerse al temor de ser rechazado por la persona amada, antes que obligar a ésta a que lo ame. El poeta debería ser todavía más vulnerable que el enamorado, incluso el más vulnerable del mundo, precisamente para poder transformar éste a través de su soledad. (Ortega, 2013).

María Antonia Ortega es la voz profética de una generación. Simboliza la Diferencia por excelencia. Estuvo en primera línea a la hora de denunciar a los poetas dominantes y excluyentes de los ochenta y se rebeló junto a algunos miembros de su generación para luchar contra el discurso único. Ortega es un ejemplo indudable de poeta diferente y singular como puede apreciarse en sus versos, que sobresalen con brillo de lo que se hacía en los años ochenta y hoy es una de las poetas más destacadas de dicha generación, como lo han corroborado investigadoras de la talla de Marta López-Luaces o Diana Cullell, entre otras.

María Antonia Ortega –sobrina nieta de José Ortega y Gasset- (Madrid, 1954) es licenciada en Derecho. Actualmente, compagina el ejercicio de la abogacía con la creación literaria. Ha publicado varios libros de poesía: *Épica de la soledad* (1988); *La viña de oro* (1989); *Descenso al cielo* (1991); *El espía de Dios* (1994); *Sí, Antología poética o La existencia larvada* (1998); *Junio López* (1999); *La pobreza dorada* (2003a); *Poema alemán* (2003b); *Disgresiones y rarezas. Postales, recuerdos, souvenirs* (2007); y *El pincel fino / A dreaming woman* (2010), *La vida intranquila* (2016) y *Cuaderno de Liverpool* (2016). Su obra ha sido incluida en diversas antologías.

Diana Cullell (2010, pp. 163-190.) sostiene que en la personalísima y enigmática poesía de María Antonia Ortega los ojos y la mente lectora hallan una estructura que va enriqueciéndose con el paso del tiempo y la progresiva sucesión de sus obras. Y es que la autora añade a su creación literaria, desde las



primeras publicaciones en revistas literarias bajo pseudónimos en la década de los ochenta o *Épica de la Soledad* (1988) hasta *Digresiones y Rarezas, Postales, Recuerdos, Souvenirs* (2007), acrecentadoras características con cada libro que escribe, igual que el orfebre aquel que crea a partir de muy diversos materiales una pieza del todo inseparable e inextricable de marcada sensibilidad: el rompecabezas que, pese a ser comprensible y ciertamente deslumbrante, permanecería incompleto con la ausencia de una de sus bellas piezas (Cullell, 2010)

Ortega luchaba en grupo para que se respetara la voz de los poetas y su creación logra conjurar en una sola expresión la más profunda diferencia –entendiéndose por ello una clara particularidad y subjetividad, la maniobra y el ejercicio de una personalidad poética del todo individual–, con la poesía de la experiencia –entendida como aquella lírica que logra la creación de una vivencia en el interior de los versos, todo ello a partir de una realidad inmediata de pensamientos y sentimientos cercana a la del celebrado Luis Cernuda, señala Cullell, (2010).

Vaso de luz dorada, el poeta coronando con su mirada por un delgado río de oro, como una banda de honor sobre el pecho de una colegiala; anillo que cae rodando y huye con una aureola de humedad hacia claros soñados, así cae sobre el mundo. (Cullell, 2010)

dirá en *La pobreza dorada*, uno de sus libros más personales, en las antípodas de lo que escribía la tendencia dominante en los años ochenta.

Épica de la soledad (1988) es un libro en cierto modo visionario, en el que aparecen elementos surrealistas con una temática clásica como la soledad, la tristeza, el sueño o la vida. Pero se trata de un irracionalismo bien diferente al que marcara unos años antes Blanca Andréu. Ortega baja a bosques abandonados, crea paisajes en ciudades perdidas y monta mitologías particulares. Ella ama la libertad creadora. Se sale de los corsés creativos, erige sueños imposibles. En poemas como “Efigie de una lágrima sedente” o la “Gaviota de la guarda” le da una vida trepidante a las imágenes y crea una luz cegadora que hace vibrar a sus lectores. (Cullell, 2010).

Sobre su libro, ha dicho Ortega que lleva doble métrica:

[...] una breve, en la que introduzco lo que yo llamo un *cambio de rasante* --un verso contenido que se asoma al vértigo del verso siguiente--, con lo que se produce un encabalgamiento de sustos, una



agitación de la sonoridad. [...] *La viña de oro* (1989) es una obra escrita ya oralmente, me la sé de memoria; ahora le falta una arquitectura que creo haber logrado en una de sus partes: la que titulé 'Oratorio de la soledad'. Será un libro menos surrealista que épico, creciendo hacia la luz, no buscando tanto la sombra. (Ortega, 2013).

Sobre *Descenso del cielo* (1991) escribió Martínez Ruiz (1991) que María Antonia Ortega siempre ha tenido claro lo que quería. Pero en este libro convierte en emblemática su poesía vital, que en absoluto se subroga en lo biográfico, para convertirse en experiencia de la poesía. Vive como escribe: ése es, como podrá apreciarse, el mejor principio de identidad. Al margen de la tradición realista, pero sin desconectarse del todo de los pensamientos y sentimientos, *Descenso al cielo* es una reconciliación de las antítesis orteguistas. El lirismo, hasta cierto punto visionario y surreal de sus primeros libros, encuentra una vía sublimada que mantiene los estímulos existenciales y cordiales.

María Antonia Ortega se coloca entre la media docena de las poetisas vedette de la generación de los ochenta. Su calado lírico se equipara --y aun supera en la ductilidad imaginativa y sutil de sus poemas-- a una Blanca Andréu, a una Ana Rossetti. Con ello gana por muchos cuerpos de ventaja a tanta *diosa blanca* desmadejada. No sólo ha hecho una impecable evolución dentro de su obra, sino que ha dado sentido a la posmodernidad dubitante. (Martínez Ruiz, 1991).

Con estas premisas, María Antonia Ortega quiere borrar las fronteras estéticas y las fronteras sociales con su poesía. Se trata de un conjuro, que ofrece la felicidad en función de su brevedad. Al fin y al cabo, en este *Descenso al cielo* y en su estricto ámbito lírico hay una condena que produce una tensión permanente: la del regreso a la realidad, el despertar del sueño, la lucha con el ángel, la tentación de la belleza. Sólo la referencia al mundo interior permite echar las redes radiestésicas, expresivas e inefables para su conquista estética. No hay, por lo tanto, literatura, ni juego alegórico. Existen hombres y dioses, intimidad y cosmos, naturaleza y fantasía, añade el crítico.

"Dios no habita en lo alto, sino en lo profundo", así se inicia *El espía de Dios* (1994). Dios, pues, "es al hombre lo que el perro abandonado a la oveja perdida". María Antonia Ortega se lo encuentra con el sobresalto de quien se topa a un ladrón, y su posterior arrebató, "no sobre la tierra, sino bajo la luna",



queda aquí. No más esquivo ni enigmático que cualquier otra cosa, aunque ofrecido con la intensidad de aquellos a quien un encuentro ha dejado con ojos de puta que se sienta en la barra del bar sola; y más hambre que una buscona. No más esquivo ni enigmático que, por ejemplo, un contador de taxi. Pero sí “atroz como maquillar a un niño” diciendo: soy, como todo, un enigma; si eres capaz de quedarte solo, y de mirarme fijo, te daré la transparencia, interpreta el crítico Carlos Piera (1995).

Luego vendrán libros como *Junio López* (1999), un poemario también de una gran originalidad y frescura, donde emplea el monólogo dramático; *La pobreza dorada* (2003); *Poema alemán* (2003); *Disgresiones y rarezas. Postales, recuerdos, souvenirs* (2007), se trata de textos que se convierten en objetos plenos de belleza y que se ajustan a las dimensiones de una postal, aunque dispuestos para ser medidos por una métrica acompasada, distinta de la tradicional y adaptada al espacio epistolar breve. Uno de sus últimos libros publicados es *El pincel fino / A dreaming woman* (2010), un poemario de una transparencia y de una concisión perfecta donde escribe un poema titulado “El caballo”, como hicieron poetas como Jaime Siles, Guillermo Carnero, Blanca Andréu, Pedro de la Peña y tantos autores coetáneos, pero en su caso –como esos otros, lógicamente— ella ha vivido y gozado estos animales mágicos, aunque el caballo representa al ser mítico por excelencia, al unicornio, el símbolo de la Diferencia:

La luz es
una ciega desnuda.
por qué razón habrá un caballo
de parecernos siempre desnudo,
y no el ganado vacuno.
Pues hay una desnudez
que también nos cubre
como un vestido
con las manos de dios
sobre nuestra piel,
nuestra boca,
nuestro sexo.
Es la luz



donde la luz es lo único
al manifestarse en cada ser
fiel a sí mismo
en la forma pura de las cosas.
Y es el caballo
uno de los seres
más idénticos a sí mismos. (Ortega, 2010)

Al final cerrará el poemario con un solo verso: “La muerte es el pincel fino”. Y un unicornio desbocado y bello correrá por los bosques haciendo que brote agua de las piedras, poesía de todo cuanto toque.

Conclusiones

Estas tres poetas, Blanca Andréu, Concha García y María Antonia son tres poetas españolas que comenzaron a escribir en la España de los años ochenta, en un momento que parecía propicio para ellas, pero no lo fue. Aunque sus obras están ahí y ellas cabalgan independientes para ofrecer a los lectores poemarios de calidad extraordinaria, no sometidas a las reglas de esa monstruosidad que llaman mercado y que alcanza también a la poesía. Están ajenas a las escuelas, a las corrientes en boga, a todo lo que huele a clonidad y mal gusto. Ahí están sus libros, que los podemos abordar desde el punto de vista crítico o desde el ámbito del goce por la lectura, por la buena literatura.

Referencias

- Andréu B. (1981). *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Adonais.
- Andréu, B. (1982). *Báculo de Babel*, Madrid, Hiperión.
- Andréu, B. (1988). *Capitán Elphistone*, Madrid, Visor.
- Andréu, B. (1994). *El sueño oscuro (Poesía 1980-1989)*, Madrid, Hiparión.
- Andréu, B. (2002). *La tierra transparente*. Madrid, Sial.
- Andréu, B. (2010). *Los archivos griegos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.



- Belda, R.M. (2007). Yo y mi cuerpo (la obra poética de Concha García), introducción al libro de Concha García, *Ya nada es rito y otros poemas 1987-2003*. Ocnos Alas. Madrid.
- Buenaventura, R. (1985). *Las diosas blancas*, Madrid, Hiperión.
- Cano, J. (2001). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid, Cátedra.
- García, C. (1987). *Otra ley*. Valencia, Ed. Víctor Orenge.
- García, C. (1988). *Ya nada es rito*. Albacete. Barcarola, 1988.
- García, C. (1990). *Desdén*, Madrid, Ed. Libertarias.
- García, C. (1992). *Pormenor*. Madrid. Ed. Libertarias.
- García, C. (1995). *Ayer y calles*. Madrid. Visor.
- García, C. (1998). *Cuántas llaves*, Barcelona, Icaria.
- García, C. (2001). *Árboles que ya florecerán*. Gerona. Igitur.
- García, C. (2003a). *Diálogos de la Hetaira*, Córdoba, Cuadernos de Sandua, Cajasur.
- García, C. (2003b). *Lo de ella*, Barcelona, Icaria.
- García, C. (2008). *Acontecimiento*, Barcelona, Tusquets.
- García, C. (2013). La Lejanía. *Cuaderno de Montevideo*. Ediciones Carena.
- Castrejón, M. (2009). Entrevista con Concha García. Blog de María Castrejón.
- Cullell, D. (2010). *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir.
- Keefe, S. (1995). La poesía subversiva de Concha García, *Southwest Texas State University, Letras Hispánicas*.
- Lanz, J.J. (1996). La generación del 80: límites históricos y socio-culturales. *La Pina*. Madrid.
- Martínez, F. (1991). *Descenso al cielo*, ABC, Madrid.
- Martínez, S. (2008). Como una herida abierta, *Revista Alga*, nº59.
- Navas, I. (1999). El sueño oscuro: La poesía de Blanca Andréu y la crítica, *Corner*, nº 2. Universidad de Almería.
- Ortega, M.A. (1988). *Épica de la soledad*, Madrid, Libertarias.
- Ortega, M.A. (1989). *La viña de oro*, Madrid, Libertarias.
- Ortega, M.A. (1991). *Descenso al cielo*, Madrid, Torremozas.



- Ortega, M.A. (1994). *El espía de Dios*, Madrid, Libertarias.
- Ortega, M.A. (1999)- *Junio López*, Madrid, Huerga & Fierro.
- Ortega, M.A. (2003a). *La pobreza dorada*, Madrid, Devenir.
- Ortega, M.A. (2003b). *Poema alemán*, Córdoba, Aristas de Cobre.
- Ortega, M.A. (2007). *Disgresiones y rarezas. Postales, recuerdos, souvenirs*, Madrid, Devenir.
- Ortega, M.A. (2010). *El pincel fino / A dreaming woman*, Madrid, Polibea
- Ortega, M.A. (2013). La indiferencia del poeta ante el poder, palabras publicadas en el blog de María Antonia Ortega.
- Piera, C. (1995). El espía de dios, *Revista Ínsula*, nº 580.
- Rodríguez, A. (1986). El pasotismo ilustrado. Charla con Blanca Andréu. *Suplemento Cuadernos del Sur*, Córdoba, 27-11-1986.
- Rodríguez, A. (2017). *La sociedad secreta de los poetas*. Carena. Barcelona.
- Suñén, J.C. (2001). Concha García. Árboles que ya florecerán, *ABC Cultural*, Madrid.