LA SUBJETIVIDAD DESDE «LO OTRO» EN LA POESÍA DE MARÍA SANZ, MARÍA VICTORIA ATENCIA Y CLARA JANÉS

SHARON KEEFE UGALDE
Southwest Texas State University

En el epílogo de *Marta y María* 1976), de María Victoria Atencia, Guillermo Carnero escribe lo siguiente: «El problema es, para el poeta contemporáneo, decirse sin decir nada o casi nada directo de sí mismo... Hay que dar un rodeo; evadirse del yo para irlo cercando desde la objetividad. Eso hace María Victoria Atencia: nos habla siempre de sí misma (todo poeta verdadero lo hace) pero siempre desde lo otro: el paisaje, la historia del arte, los libros y poetas a cuyo lado se siente, los objetos reales».[1] Esta descripción de la omisión directa del *yo*, reitera las proclamaciones al respecto de los venerados poetas modernistas. T. S. elliot, por ejemplo, pidió «la extinción de la personalidad», y William Butler Yeats declaró que todo lo que es personal se pudre.

Una buena parte de la obra poética de tres escritoras españolas de la actualidad, María Sanz (1956), María Victoria Atencia (1931) y Clara Janés (1940), refleja esta tendencia contemporánea. En la obra de Sanz la «extinción de la personalidad» es evidente, sobre todo, en *Cenáculo vinciano y otros escorzos* (1985) y en la primera sección de *Aquí quema la niebla (1986)*.[2] Las consagradas obras del arte italiano, cargadas de belleza, de tiempo y de misterio, y escenas u objetos de la naturaleza, ocupan el espacio principal del texto. Cuando el *yo* hace su entrada, generalmente al final del poema, como en «Entre el muro y la hiedra» o en «Los rostros agrietados» *(Cénculo)*, es para captar la impresión que los monumentos arquitectónicos o

1. G. CARNERO, «Epílogo», *Marta& María* por M. V. Atencia, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1976, pp. 63.64.

2. M. SANZ, *Cenáculo vinciano y otros escorzos*, Córdoba, Exmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1985.

—, *Aquí quema la niebla*, Madrid, Torremozas, 1986.

pictóricos dejan, no para poner al desnudo las intimidades. Los libros de Atencia que más fielmente se ajustan a la expresión desde «lo otro» son *Venezia serenissima* (1978), *Paseo de la farola* (1978), *El coleccionista* (1979) y *Paulina. El libro de las aguas* (1984).[3] Estos volúmenes incluyen numerosos poemas, por ejemplo, las series «Suite italiana» y «Capillas mediceas» *(El coleccionista)*, en los cuales la ausencia de la primera persona singular recalca el alejamiento de lo personal. Lo de afuera, sobre todo la belleza. fluye hacia adentro, pero nunca sale a plena vista lo más íntimo. Por ejemplo, en «II. Venice» de la serie «Homenaje a Turner» *(El coleccionista)*, la contemplación del cuadro en la galería Tate absorbe la personalidad de la poeta. De la poesía de Clara Janés, las obras siguientes cumplen, aunque sólo aparentemente, como explicaremos después, con la norma poética contemporánea de la indirección: la sección «Puerto» de *Las estrellas vencidas* (1964), *Los poemas rumanos* (1975), *Vivir* (1983), *Fósiles* (1984) y *Lapidario* (1988).[4]

El propósito de este estudio es doble: primero, destacar que, en el caso de estas tres autoras, la explicación que da Carnero de la expresión indirecta del *yo* es insuficiente, y hasta engañosa, por tratarse de la poesía de mujeres, y segundo, mostrar que a pesar de la aparente «extinción de la personalidad» queda en los versos de estas escritoras algo de su ser femenino. Para descubrir las complejas razones subyacentes de la expresión indirecta una lectura desde la perspectiva de la crítica feminista es necesaria. Si tenemos en cuenta que los textos fueron escritos por mujeres, es posible descubrir tres posibles explicaciones: una reacción frente a la marginación literaria de la poesía de la mujer, una interiorización de la posición subyugada de la mujer, y, sobre todo en la poesía de Janés, la celebración del descubrimiento de una identidad femenina auténtica.

Desde el siglo XIX, la cultura dominante masculina ha censurado el sentimentalismo de la poesía femenina, sin tener nunca en consideración que las limitaciones impuestas impedían que la mujer tocara temas intelectuales, eróticos, políticos, religiosos o filosóficos, porque sobrepasaban la esfera designada de la domesticidad. Un comentario en *Historia de la literatura española e hispanoamericana* de Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, referente a nueve mujeres poetas de la posguerra, refleja el destierro de poesía femenina dentro de la historia de la literatura: «En todas ellas domina la nota

3. M. V. ATENCIA, *Venezia Serenissima*, Málaga, Nuevos Cuadernos de Poesía, 1978.
—, *Paseo de la Farola*, Málaga, Nuevos Cuadernos de Poesía, 1978.
—, *El coleccionista*, Sevilla, Calle del Aire, 1979.
—, *Paulina. El libro de las aguas*, Madrid, Trieste, 1984.
4. C. JANÉS, *Las estrellas vencidas*, Madrid, Agora, 1964.
—, *En busca de Cordelia y Poemas rumanos*, Salamanca, Colección Álamo, 1975.
—, *Vivir*, Madrid, Hiperión, 1983.
—, *Fósiles*, Madrid, Libros del Mar, 1984.
—, *Lapidario*, Madrid, Hiperión, 1988.

intimista, con un sentimentalismo a veces exacerbado».[5] Por este «defecto» estereotipado, y por otros, igualmente debidos al encierro de la mujer en la casa, como el predominio de la temática de la maternidad, la poesía de la mujer queda excluida o relegada al olvido en las historias literarias y en las antologías.[6] La crítica dominante no sólo peca de la omisión, sino también de desprestigiar sistemáticamente la poesía de la mujer. Tal vez la evidencia más destacada de esta actitud es el hecho de que el mejor elogio que se podía dar a un libro de una poeta, era que la obra no parecía ser escrita por mujer.

Una de las estrategias que emplea la poeta española de la actualidad para salir de este estado de inferioridad oficial es borrar toda huella del intimismo directo, porque el crítico podría encontrar en ello algún parentesco con el sentimentalismo femenino denigrado. Los títulos de dos libros de Sanz, *Trasluz* (1989) y *Aquí quema la niebla* (1986) sugieren un intento de encubrir los sentimientos personales, y en una entrevista, la poeta confirma esa intención: «Entonces me gusta utilizar la niebla como un telón por el que se trasluzca algo, pero que, a la vez, protege un poco la esencia mía».[7] Y Atencia también explica, en una entrevista, que no quiere mostrar su personalidad a través de los versos: «Yo nunca quiero ser protagonista, ni quiero contar mi historia. Pero, sin embargo, a veces como un juego de espejos, llega allí y me pueden conocer de esa forma. Pero no porque yo lo quiera».[8] Algunas autoras, Rosa Romojaro y Juana Castro, por ejemplo, recurren a una estrategia más radical frente a la marginalidad de la poesía femenina. No se limitan a velar los sentimientos íntimos, sino que rehúyen todo signo que revele su sexo. Sanz confiesa qué experimenta con esta posibilidad en *Trasluz*: «Yo de hecho he intentado hacer en el libro de *Trasluz* todos los poemas sin un solo adjetivo femenino, ni un solo tiempo de verbo en primera persona de singular... Quería hacer un libro neutro, que no fuera desde un principio a condicionar la lectura porque fuera escrito de una mujer».[9]

En el caso de la poeta entonces, la subjetividad desde «lo otro», puede resultar de una decisión consciente de huir del *ghetto* «sentimental» de la poesía femenina. Pero también puede tratarse de un acto subconsciente de sumisión. La asunción de los valores de la cultura dominante (masculina) con respeto a lo

5. R. QUANCE, «Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres», *La balsa de la medusa*, 4 (otoño de 1987), p. 77, hace referencia a este texto crítico.

6. E. MIRÓ, «Algunas poetas españolas entre 1926-1960», *Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 307-321, describe el predominio de la temática de la maternidad en la poesía española de la mujer de la época franquista.

7. M. SANZ, *Transluz*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1989.

—, Entrevista personal, 2 de noviembre de 1988, p. 9.

8. M. V. ATENCIA, Entrevista personal, 3 de noviembre de 1988.

9. M. SANZ, Entrevista personal, p. 6.

que es la mujer y cómo debe comportarse, impone una voz pudorosa y hasta la extinción literal —no la metafórica que señala Elliot— de la personalidad. Si la mujer no tiene identidad propia, es posible mantenerla en una posición subyugada, y así preservar la jerarquía patriarcal.

Una larga tradición mítica y literaria refleja el papel del hombre como creador y de la mujer como su creación. Susan Gubar, por ejemplo, encuentra imágenes del no-ser y de la pureza sexual de la mujer en el mármol virgen que espera la mano de Pigmalión.[10] Pero la mujer como una tela en blanco, sin facciones, no es cosa sólo del pasado distante. Es posible encontrar reflejado en la trayectoria poética de María Victoria Atencia y de María Sanz una progresiva sumisión al modelo patriarcal de la identidad femenina. Gradualmente un *yo* propio, abierto y más auténticamente de mujer, se va quedando en silencio. En los primeros libros que escribe Atencia después de quince años de silencio, *Marta & Maria*, *Sueños* (1976) y *El mundo de MV* (1978),[11] se percibe una voz femenina que se enfrenta con el dolor de vivir sin una identidad propia, pero en libros posteriores, el yo se diluye y se esconde entre los monumentos, obras de arte, paisajes y objetos.[12] La obra de María Sanz evoluciona de una manera parecida, cada vez el *yo* inicial es menos perceptible. La poeta reconoce que su poesía ha seguido un camino que la aleja del intimismo: «Ha ocurrido después de *Aquí quema la niebla*, que intenté salirme un poco de tanto lirismo. Yo he intentado en *Jardines de Murillo* (1989) ser más descriptiva, en el sentido y de plasmar los versos desde otro punto de vista, no abandonar la lírica del todo, pero, sí, cambiar la perspectiva».[13] Los críticos, sin darse cuenta, a veces fomentan esta sumisión progresiva. Por ejemplo, García Martín al describir la trayectoria poética atenciana, indirectamente felicita a la poeta por haber aprendido el modelo masculino de lo que debe (no) ser la mujer y su poesía, al llamar lo femenino, que desaparece en la tercera etapa, «tópico» y la nueva contemplación del arte, gozosa.[14]

El mecanismo utilizado para mantener a la mujer sin personalidad propia es definirla en términos del amor, como explica la poeta y crítica norteamericana Alicia Ostriker: «La poeta del siglo XX vive todavía en una sociedad que desalienta la posibilidad de una identidad femenina autónoma al definir lo femenino

10. S. GUBAR, «"The Blank Page" and the Issues of Female Crativity», *Writing and Sexual Difference* (ed. E. Abel), Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 73-93.

11. M. V. ATENCIA, *Los sueños*, Málaga, 1976.

—, *El mundo de MV*, Madrid, Ínsula, 1978.

12. J. L. CANO, «La poesía de María Victoria Atencia», *Ínsula* 398 (1980), pp. 8-9, y E. MIRÓ, «El mundo lírico de maría Victoria Atencia», *Ínsula* 462 (1985), p. 6, trazan la evolución poética atenciana como un alejamiento del intimismo hacia el culturalismo.

13. M. SANZ, *Jardines de Murillo*, Editora Regional de Extremadura, 1989.

—, Entrevista personal, p. 11.

14. J. L. GARCÍA MARTÍN, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Dept. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986, p. 12.

principalmente en términos del amor: el amor conyugal, el amor romántico y el amor maternal».[15] Tener una identidad propia equivale a conseguir a un hombre, un proceso que requiere que la mujer sea débil y dependiente, no que tenga una personalidad definida y fuerte.

Esta dependencia del *yo* femenino coloca a la mujer en una posición vulnerable, porque si el amor trae la identidad, su ausencia significa vivir sin un *yo*, en un estado de dolor y sufrimiento. No es sorprendente entonces que en la poesía tradicional de la mujer exista una estrecha relación entre el amor y el sufrimiento. Varios poemas de Sanz reflejan una perpetuación del modelo de la mujer vulnerable, principalmente de los primeros libros, *Tierra difícil* (1981) y *Variaciones en víspera de otoño* (1984),[16] pero también de otros posteriores, como *Trasluz* y *Jardines de Murillo*. En estos textos la poeta expresa la angustia del no ser que la ausencia del amor significa para una mujer. Por ejemplo en el poema, «Del corazón» (*Los jardines de Murillo*), se destaca claramente la interiorización de un *yo* femenino en blanco que espera a un príncipe para que él le dé una identidad.

Con lo más íntimo de la personalidad de estas poetas recluido entre las bellezas artísticas y naturales, es el momento de preguntarnos si en los versos queda algo de una identidad auténticamente femenina, o siquiera huellas de la lucha por conseguirla. Para esbozar una respuesta, es útil tener en mente las tres fases principales del desarrollo histórico de la literatura de la mujer que describe Elaine Showalter: «En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una interiorización de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de protesta contra estos modelos y valores, y de defensa de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de autodescubrimiento, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina*, *Feminista* y *de la Mujer*».[17] Showalter subraya que no son categorías rígidas y que más de una pueden coincidir en un determinado momento e incluso dentro de la obra de una determinada escritora. Esta coincidencia ocurre sobre todo en momentos de cri-

15. A. S. OSTRIKER, *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 60. Cita original en inglés: «For the twentieth-century poet continues to live in a society which first of all discourages the possibility of an autonomous female identity by defining womanliness primarily in terms of love-selfess connubial love, ecstatic romantic love, nuturing maternal love.»

16. M. SANZ, *Tierra difícil*, Madrid, Libros Dante, 1981.

—, *Variaciones en vísperas de olvido*, Sevilla, Barro Grupo Poético, 1984.

17. E. SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1977, p. 13. Traducción de T. Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 66.

sis y de cambios en los valores literarios, precisamente la situación de la poesía de la mujer que existe en España desde el comienzo de la democracia.

Es posible, por ejemplo, encontrar en la obra de María Sanz y de María Victoria Atencia más de una fase. En términos generales su poesía es «femenina», en el sentido que Showalter emplea esta palabra, por la submisión ante los modelos artísticos y ante los roles sociales definidos por la cultura dominante, que hemos señalado. Sin embargo, existen en sus libros signos de descontento, y hasta esbozos de una nueva identidad. Son protestas en voz baja, nunca irónicas, ni poderosas ni violentas, como ya se empieza a oír de algunas poetas más plenamente representativas de la fase «feminista», como son Ana Rosetti, Concha García y Amparo Amorós de *Quevedianas*. Por razones de espacio no podemos entrar en una discusión más detallada de las huellas «feministas» y «de mujer» entretejidas en la obra principalmente «femenina» de Sanz y Atencia. Ahora ponemos nuestra atención en la poesía de Clara Janés, que representa una superación de la etapa «femenina» de la literatura de la mujer.

La lectura inicial de la poesía janesiana, sobre todo de los poemas dedicados al arte plástico de Chillida *(Vivir)* o a los pequeños objetos de la naturaleza *(Fósiles, Lapidario)* , hace pensar que estamos frente a otra poeta contemporánea bien encauzada en la corriente de la subjetividad desde «lo otro». Pero igual que en los casos Sanz y Atencia, es desorientador restringir la lectura a los parámetros de la cultura dominante. En realidad, la última etapa de la poesía janesiana, la aparentemente objetiva, refleja una nueva comprensión de la esencia femenina.

Desde una perspectiva de la crítica femenista podemos decir que la poesía de Clara Janés evoluciona de una etapa «feminista», representado principalmente por *En busca de Cordelia* (1975) y por algunos poemas de *Isla de suicidio* (1980) y de *Libro de alucinaciones* (1980), a una, plenamente «de mujer».[18] Cuando la poesía de Janés de objetiviza, a partir de *Vivir*, y disminuye la expresión directa del *yo*, no significa submisión, sino el descubrimiento de una identidad femenina verdadera que se manifiesta de distintas formas: la incorporación de la anatomía y del placer erótico femeninos en el texto, el canto como reflexión del estado pre-lingüístico del desarrollo de la personalidad, la relación entre la sexualidad femenina y la creatividad poética, y la revisión del símbolo de la luz. Tal vez las manifestaciones más importantes de la identidad femenina en la poesía de Clara, que analizaremos algo más detalladamente, son la preponderancia de la unión y la fluidez y la ausencia de un orden jerárquico.

La poesía janesiana sugiere que la identidad femenina no depende de un *ego* autónomo, tipo masculino, sino que sólo se realiza a través de formar uniones y fundirse mutuamente con otros, una intuición que coincide con las nuevas teorías sobre la mujer propuesta por la psicoanalista Nancy Chodo-

18. C. JANÉS, *Libro de Alienaciones*, Madrid, Ayuso, 1980.

row.[19] Este aspecto esencial de la personalidad de la poeta se hace evidente por primera vez en el libro *Kampa* (1986).[20] Clara llega a este descubrimiento a través de la amistad con el poeta checo Valdimir Holan, que nace de la lectura de su obra. Siente una especie de osmosis, una compenetración que permite el fluir de un ser en el otro. En la poesía más reciente de Janés, la compenetración amoroso-erótica, se extiende a la naturaleza.[21] A partir de *Vivir*, la escritora no hace distinción entre el ser humano y el resto de los elementos y canta, por ejemplo, un rebaño de cabras («Casillas»), plantas, algunas medicinales («Convite V»), amigos, esculturas y hasta objetos entregados o recibidos como regalo. Así, poemas aparentemente despersonalizados como «Annularia» *(Fósiles)* o «Granate» *(Lapidario)*, no lo son, todo lo contrario, la poeta no canta objetos exteriores para velarse, sino para poner al desnudo su ser más íntimo. Los objetos son una parte íntegra de su *yo*, que vive a través de múltiples relaciones con seres humanos y con el mundo. Janés describe esta relación íntima con la naturaleza al comparar *Vivir* con sus libros anteriores: «En cierto modo, aquel *streptease* (del yo profundo), sigue, porque estoy contando mi visión, hablando, al fin, de cosas que me atañen tan directamente que son mi vida misma».[22] Varios críticos han señalado la esencia amorosa de los libros recientes de Janés. Rosa Chacel, por ejemplo, describe *Fósiles* como un «tributo amoroso al pie del misterio», [23] y Emilio Miró caracteriza *Lapidario* como «el amoroso y reflexivo acercamiento de la poesía al objeto».[24] Esta esencia erótico-amorosa está íntimamente relacionada con la fluidez del *yo* femenino, que no protege sus límites, y con el cuerpo femenino, cuya capacidad del placer es múltiple. Son libros de alegría y plac(s)er: vivir de acuerdo con su esencia física y con su esencia psicológica lleva a una libertad en la que la identidad verdadera por fin triunfa.

Si miramos más de cerca un poema podemos ver cómo la esencia femenina

19. N. CHODOROW, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

20. C. JANÉS, *Kampa*, Madrid, Hiperión, 1986.

21. A. S. OSTRIKER, p. 178, explica la visión erótica femenina de la manera siguiente: «The female erotic vision, then, amounts to a subversion of the identification of self with ego as bounded form committed to preserving its boundaries, and begins to propose an alternative scheme of larger units wherein the self is plural, a spinning array of multiple selves. For not only does the erotic female "I" perceive itself as equivalent to and interchaning with a loved one in moments of sexual encounter, and not only does it extend the sphere of the erotic to nature on the one hand and to political life on the other. It can also... perceive itself as composed of its parents, extended in its children, vitalized by the powers of spiritual ancestresses, determined to identify with and redeem the defeated, and engaged in a communal drama denoted by the omnipresent "we" of shared desire».

22. C. JANÉS, «Mi poesía», mimeo, charla en instituto, 5 mayo 1985, p. 7.

23. R. CHACEL, «Presentación de libros Fósiles, de Clara Janés y Ros Biadiu», Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 13 noviembre 1987, p. 2.

24. E. MIRÓ, «Clara Janés: La perfección de la materia», *Insula* 503 (1988), p. 23.

no sólo marca lo conceptual de la obra sino también su estructura y estilo. Como ejemplo hemos seleccionado el poema, «Granate» de *Lapidario*. Lo primero que llama la atención es la estructura artesanal del libro, de por sí una reivindicación del desprestigio en que ha sobrevivido la artesanía, principal actividad creadora de la mujer durante siglos. La construcción cuidadosa del poema, incluyendo figuras de oído —la aliteración (*R*úbea *r*osa, *c*repúsculo *c*olmado, *c*orazón *c*orona) y la regularidad métrica (endecasílabos)— lo transforma en objeto en objeto de belleza, una pequeño joya. «Granate», como los demás poemas del libro del libro es una combinación de un párrafo introductorio, de tono explicativo en prosa, y un texto en verso, colocados en páginas contrapuestas. El efecto visual del libro, conseguido por la repetición de un dibujo que enmarca los textos contrapuestos, es crear un objeto que ocupa un espacio, incluso antes de que las palabras del poema tengan un efecto temporal. Es un formato que reconoce y aprecia tanto lo material como lo espiritual, subvirtiendo el tradicional orden vertical que metafísica y moralmente asigna al cuerpo y a la materia, una posición de inferioridad.25 El énfasis en la materialidad de la piedra, no sólo se logra con la presentación artesanal del texto, sino también a través de la sensualidad del poema. El uso frecuente de los sentidos, la vista (rúbea, luz, crepúsculo), el gusto (vino, vaso, fruto) y el tacto (el contraste rosa/cristalino), hace presente la belleza física del objeto.

La integración de la prosa, de tono explicativo, con el poema sensual y simbólico, es otro signo de la ruptura de un sistema jerárquico, reflejando lo que Rachel Du Plessis llama la «porosidad y la postura antijerárquica de la estética femenina».26 La incrustación de versos de otros textos confirma la porosidad estilística. Frecuentemente la sección en prosa contiene alguna cita de antiguos lapidarios, como el de Alfonso X el Sabio, Marbodeo Gallo o Gaspar Morales. En la introducción a «Granate», la poeta alude al elemento *collage* del texto, notando que los versos se inician con palabras de un poema de Cirlot, que a su vez se remontan al enunciado alquímico: «Rosa rubea nigredo transparens.» [27]

Encontrar un lenguaje capaz de expresar las profundas revelaciones sobre la identidad es un reto difícil para la poeta. Existe la tentación de rechazar el lenguaje existente por tener engastado una visión limitada y equivocada la esencia femenina, pero por otra parte, empezar de cero, crear un lenguaje totalmente nuevo, es un proyecto utópico. Janés resuelve este dilema en parte, como muchas otras poetas de la actualidad, por medio del revisionismo. La autora transforma el lenguaje de la poesía amorosa, sobre todo la barroca, de acuerdo con sus propias necesidades expresivas. Este proceso logra retener huellas de la be-

25. L. IRIGARAY, «This Sex Which Is Not One», *New French Feminisms. An Anthology*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1980.

26. A. S. OSTRIKER, p. 97.

27. R. DUPLESSIS, «For the Etruscans», *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory* (ed. Elaine Showalter), Nueva Yor, Pantheon, 1985, p. 280.

lleza y de la riqueza connotativa de una larga tradición, al mismo tiempo que permite a la poeta comunicar el placer de amor fluido que le une a lo que le rodea, los amigos, la naturaleza, los pequeños objetos y el arte. El poema «Amatista», por ejemplo, empieza de una manera parecida a un soneto de gaspar de Auiglar que dice «Hurta a abril la mano artificiosa», y en «Granate», la poeta transforma un verso de Cirlot que empieza «Rosa rúbea». Para aprovechar al máximo las posibilidades expresivas de la poesía amorosa barroca Janés juega con ciertas elementos sintácticos que la caracteriza, incluyendo el hiperbatón, la simetría («tu nombre y tu figura»), la fórmula negativa («no es...», «no cede...»), y la conjunción «y» («aja y dispersa»). Al emplear estas fórmulas antiguas, Janés logra hurtar un contexto de belleza, de amor y de pasión. Pero es un robo selectivo: lo que no le sirve, como por ejemplo, el retratar a la mujer como objeto, queda relegado.[28]

Como resumen subrayamos que la evasión del *yo* directo en la poesía de autoras como María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés, no es sencillamente cuestión de seguir la moda de la poesía contemporánea. Existen otras explicaciones del porqué las autoras expresan su subjetividad desde «lo otro», que provienen de su condición de ser mujer. A veces decirse sin decir nada o casi nada directo de sí misma, es una reacción frente a la marginalidad de la poesía femenina, y otras veces, es un acto de sumisión inconsciente ante la jerarquía patriarcal que exige de la mujer pudor y dependencia. También la subjetividad desde «lo otro» puede ser un reflejo de una nueva identidad femenina cuya fluidez y porosidad borra límites entre el mundo exterior y el yo íntimo de lo poeta.

28. C. JANÉS, *Lapidario*, p. 66.