



‘Un método’ para proceder: Ángel González y la poesía de Ángeles Mora

A method for proceeding: Ángel González and the Poetry of Ángeles Mora

Sharon Keefe Ugalde
 su01@txstate.edu
 Texas State University, Estados Unidos

Recepción: 12 Agosto 2019
 Aprobación: 10 Mayo 2020
 Publicación: 02 Noviembre 2020

Cita sugerida: Ugalde, S. K. (2020). ‘Un método’ para proceder: Ángel González y la poesía de Ángeles Mora. *Olivar*, 20(32), e081. <https://doi.org/10.24215/18524478e081>

Resumen: Este estudio analiza el efecto catalítico de la poesía de Ángel González (Oviedo, 1925-2008) en la obra poética de Ángeles Mora (Rute, Córdoba, 1952). Una declaración de la poeta, una preferencia por determinados procedimientos discursivos, y un poema-homenaje confirman el impacto de González en el arte poético de Mora. El estudio deja en claro que, si el poeta de la Generación de 50 estimuló la creatividad temprana de Mora, ella supo transformar esa inspiración en la construcción de una voz propia, una voz centrada en la subjetividad femenina.

Palabras clave: Poesía femenina, Ángeles Mora, Ángel González, Ironía, Coloquialismos.

Abstract: The study analyzes the catalytic impact of the poetry of Ángel González (Oviedo, 1925-2008) on the oeuvre of Ángeles Mora (Rute, Córdoba, 1952). A declaration by Mora, a shared preference for certain poetic devices, and a poem in honor of González confirm his influence. The study emphasizes that although the poet of the Generation of the 1950s stimulated the early creativity of Mora, she succeeded in transforming that inspiration into an original voice of female subjectivity.

Keywords: Women’s poetry, Ángeles Mora, Ángel González, Irony, Coloquialisms.

En España, para finales de la década de 1980, las connotaciones negativas de ‘poesía femenina’ no se habían disipado. En una entrevista en 1988, Amparo Amorós resume la actitud predominante:

Normalmente es un término más acuñado por los hombres, ha sido algo dicho en sentido peyorativo, como algo sentimentaloides y, en ocasiones, blandengue o cursi. Ha sido posible achacar esto a la poesía femenina porque era una poesía de una visión muy limitada, frecuentemente restringida a un mundo amoroso y doméstico. (p. 78)

Esta descripción refleja una construcción del género en auge en el siglo XIX. Susan Kirkpatrick (1991) la describe como una dicotomía entre lo racional y lo irracional. La esfera pública de actividad intelectual no admitía a las mujeres, cuyo espacio predeterminado era la esfera privada de los sentimientos, el espacio del “ángel del hogar”¹. La sombra de ese ángel seguía rondando cuando Ángeles Mora (Rute, Córdoba, 1952) inició su actividad poética:



La poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer. De ahí, tal vez, la doble dificultad que la mujer ha tenido que superar para escribir poesía siendo a la vez “poesía y poeta,” que es lo que le decía su ideología, su inconsciente, creyéndose en bastantes casos —pero no siempre— obligada ‘sin darse cuenta’ a utilizar un discurso poético ‘sublimado,’ ‘femenino’...o cursi. (1997, p. 157)

Los primeros cuatro libros de Ángeles Mora, *Pensando que el camino iba derecho* (1982), *La canción del olvido* (1984), *La guerra de los treinta años* (1990) y *La dama errante* (1990) constituyen un diario íntimo del amor y de la pérdida del amor. En los libros de la segunda etapa, *Contradicción, pájaros* (2001), *Bajo la alfombra* (2008), y *Ficciones para una autobiografía* (2015) no desaparecen las historias amorosas, pero emerge un nuevo énfasis en un estado de incertidumbre y contradicción y una reflexión sobre el papel de la escritura en enfrentarlo. Se transluce el “desengaño melancólico o de dolorosa lucidez ante la frustración de sueños y creencias” (Iravedra, 2007, p. 231). Para la mujer poeta, una obra centrada en los sentimientos, especialmente en los de amor, como buena parte de la obra de Mora, existe un riesgo. ¿Cómo expresar la intensidad emocional sin tropezar con la pertinaz sombra degradante de poesía femenina?

Para cualquier escritor incipiente dar con un discurso singular y preciso para expresar las historias y emociones ya formuladas en la interioridad es un reto, un reto aún más complicado para la escritora por lo ya dicho. El Premio Nobel Gabriel García Márquez explicó su caso de bloqueo inicial al comentar su primera lectura de “Metamorfosis”:

Leía mucho, leía todo lo que me caía en las manos y abrí esto y decía: “una mañana Gregor Samsa se encontró convertido en un gigantesco insecto”. [...] lo recuerdo como si me hubiera caído de la cama en ese momento y fue una revelación, es decir, si esto se puede hacer, esto sí me interesa. [...] aquí había una cosa importante que era de método, ese era un método para contar una cosa que yo no lo tenía. Fue una verdadera resurrección. (1998)

Ángeles Mora recuerda una experiencia semejante, no con un cuento de Kafka, sino con la poesía de Ángel González. Refiriéndose a su libro *La dama errante*, afirma:

Sí, tiene un epígrafe de Ángel González, concretamente “Cumpleaños”, que fue el primer poema suyo que leí y me volvió loca porque me di cuenta de que yo quería hacer una cosa así, una poesía de ese tipo, y encontré un camino”. (1992, p. 2)

Cuando todavía vivía en Rute, el poeta sevillano Joaquín Caro Romero le recomendó que leyera a Ángel González. Más tarde, en 1989, Mora lo conoció personalmente en Granada. Entre los hallazgos que le facilitarían a Mora expresar historias de amor y otros sentimientos sin caer en lo cursi, sobresalen el registro coloquial, la ironía, y la transformación lúdica de lo familiar.

Los estudiosos de la poesía de Ángel González —Douglas Benson (1981), María Payeras (1990), Andrew Debicki (1994), LaFolletteMiller (1995)— dividen la obra en dos etapas, señalando una evolución de énfasis en la ironía durante el primer periodo hacia una mayor preferencia por el ludismo lingüístico y el humor en el segundo, que abarca los libros publicados a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1971). En la poesía de González predomina un registro coloquial. Habría que subrayar que es un lenguaje cotidiano artísticamente manipulado, como reiteradamente señala el poeta:

Pero ese lenguaje cotidiano está muy elaborado, muy manipulado, muy lejos de lo que es en su contexto habitual, y cumple o debe cumplir funciones diferentes. Nunca se escribe como se habla, y conseguir esa ilusión no es evidentemente fácil. (1991, p. 118)

Al envolver la cotidianidad en un tono burlón González logra un discurso poético seductor:

El lector se siente frente al texto como en compañía de un amigo, seducido por un lenguaje que semeja el suyo propio sin dejar de ser poético e inevitablemente, sucumbe a su encanto. (Payeras, 1990, p. 40)

La explicación de los críticos, y de González mismo, respecto a su utilización de la ironía coincide con el por qué Mora se sintió atraída por el “método” del poeta. Además de referirse a la necesidad inicial de engañar a la censura, González ofrece la siguiente explicación: “La ironía facilita un tono de distanciamiento

que aligera *la peligrosa carga sentimental* de ciertas actitudes” (2018, p.21). En la segunda etapa la utilización de juegos lingüísticos y del humor tiene un fin similar, como señala Debicki al comentar *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*: “Su énfasis en el proceso de construcción es un modo de evitar el sentimentalismo y la grandilocuencia al tratar temas personales” (1986, p. 72).

La transformación de lo familiar es otro procedimiento destacado en la poesía de González (Debicki, 1986, Martín, 1991). El recurso consiste en sorpresivas modificaciones de textos, creencias, convenciones, frases, y percepciones, cuya suave dosis de humor disminuye la expresión directa de los sentimientos a la vez que exige al lector participar en resolver las aparentes incongruencias en el texto. El poema de González que Mora escoge como epígrafe de *La dama errante*, “Cumpleaños,” ilustra no solo el uso del lenguaje coloquial sino también de la transformación de lo familiar. La primera estrofa contiene una metáfora convencional y lógica, ropa gastada para expresar el proceso de envejecimiento: “[...] burdo / jirón de mí, deshilachado / y roto por los puños” (2018, p. 39). Pero en la segunda estrofa, se rompe sorpresivamente el sentido común, al expresar el complejo proceso de envejecimiento en términos del número de pulsaciones físicas del corazón: “¡Mover el corazón todos los días / casi cien veces por minuto!” (2018, p. 39). Para resolver la falta de sentido, el lector se convierte en cómplice y posiblemente discierna el punto de vista del yo poético, quien al encontrarse atrapado en un mundo sin sentido ve lo absurdo de la vida humana (LaFollette, 1995).

Como afirma Mora, la obra de Ángel González le abrió un camino poético, lo cual, no equivale a la imitación; se trata del hallazgo de un ‘método’ que le permitiría construir una voz propia, libre de las etiquetas de poetisa y sentimentaloides. La poeta subraya que su obra está íntimamente ligada a su ser, o sea muy suya y no una réplica de otra voz:

Para mí en principio, la poesía es una manera de pensar, de pensarme a mí misma, [...] nace de las contradicciones, de nuestras propias contradicciones [...]. Escribo para construirme para construir un yo que es al mismo tiempo el que construye el poema. (2006, p. 173)

Con un modelo de arranque, la poeta deja atrás a la mujer-ángel y la trágica abandonada para ir construyendo su yo singular. Logra crear una imagen poética de un nuevo imaginario femenino (Rodríguez, 1994).

Para inscribir este nuevo imaginario femenino, el yo poético se enfrenta con la ideología de género que eleva a la mujer a lo sublime, tanto en la poesía como en lo afectivo, y con la domesticidad como papel femenino predeterminado. El enfrentamiento se manifiesta en la desmitificación de relatos de amor incrustados en la subconciencia de ser mujer y en la deconstrucción del lenguaje del amor (Irujo, 2007, p. 229). En algunos poemas, la inserción de coloquialismos y frases conversacionales es un recurso eficaz para fracturar el lenguaje poético habitual de la mujer abandonada. Por ejemplo, Mora cierra el primer poema de *Canción de olvido* con el coloquialismo: “Qué quieres que te diga...”, lo cual disimula el dolor de la pérdida del amor. En otro ejemplo, inserta el coloquialismo al final del poema: “Dime, / ¿Quién te abandona hoy?” (1985, p. 23). En ambos, el personaje poético evita el peligro de la primera persona personal para mantener la deseada distancia emocional y opta por desdoblarse en un “tú”, “en una impersonación de ella misma, con la que monologa dramáticamente” (García, 2000, p. V).

En “Elegía y Postal” (*La dama errante*) una combinación de los procedimientos aprendidos —un registro coloquial, una suave ironía, y la transformación de lo familiar— expresa una derrota amorosa sin ecos de la tristeza lacrimosa exagerada de la mujer abandonada (Muñoz, 1995):

No es fácil cambiar de casa,
de costumbre, de amigos,
de lunes, de balcón.
Pequeños ritos que nos fueron
haciendo como somos, nuestra vieja
taberna cerveza para dos.

Hay cosas que no arrastra el equipaje:
el cielo que levanta una persiana,
el olor a tabaco de un deseo,
los caminos trillados de nuestro corazón.
No es fácil deshacer las maletas un día
en otra lluvia,
cambiar sin más de luna,
de niebla, de periódico, de voces,
de ascensor.
Y salir a una calle que nunca has presentado,
con otros gorriones que ya
no te preguntan, otros gatos
que no saben tu nombre, otros besos
que no te ven venir.
No, no es fácil cambiar ahora de llaves.
Y mucho menos fácil,
ya sabes,
cambiar de amor.
(1990, p. 34)

La acción normal de hacer maletas y el escenario urbano cotidiano —balcones, ascensores, tabernas, tabaco, periódicos— consiguen que el lector se sienta cómodo, dispuesto a escuchar, y algunos elementos sorprendidos insertados en una enumeración caótica intensifican su participación activa. En la enumeración en líneas 1-3, todo suena normal, hasta dar con “cambiar de lunes”. El día de la semana no entra lógicamente en la serie. Otras ocurrencias poco lógicas se van acumulando: gatos que saben los nombres de las personas, gorriones que hacen preguntas, un cielo que levanta persianas. No es hasta los últimos versos —“No, no es fácil cambiar ahora de llaves. // Y mucho menos fácil, / ya sabes, / cambiar de amor”— que se deduce que el poema es una elegía por un amor perdido y que el destinatario de la postal es ese amor (1990, p. 34).

Además de subvertir el lenguaje doloroso de la mujer abandonada, Mora desmitifica el relato convencional de que la mujer solo encuentra la felicidad enamorándose de un hombre quién le dará una identidad (DuPlessis, 1979). El poema “Casi un cuento” (La dama errante) aborda esta temática. Cierta distanciamiento de los amantes protagonistas del poema advierte del peligro para la mujer de depender totalmente de un hombre para definir la identidad. Un afectuoso alejamiento funciona “como señal de alerta para evitar el enamoramiento, su furor y sus devastaciones” (Gruía, 2017, p. 25). Con un tono juguetón, la protagonista va nombrando partes corporales de las cuales se niega a enamorarse —manos, labios, lengua. El poema deconstruye no sólo un mito que anula la agencia femenina, sino también el lenguaje del amor que lo perpetúa. Los amantes deciden no enamorarse ni utilizar la palabra amor. El poema expresa el amor de una forma nueva, desligada de “los vertiginosos ojos de la desesperación y del lamento” (Muñoz, 1995, p. 14). Irónicamente, la negación de “enamorase” acaba retratando a unos amantes enamoradísimos.

Pero tuvo cuidado y no se enamoró
No No se enamoró
Para qué si se sabía vencida
Una y otra vez volvieron a encontrarse
Sin amor
Eso sí
felices como niños.
(1990, p.19)

Dos poemas de distintas épocas, “En un profundo sueño” (*Canción de olvido*) y “Emboscadas” (*Ficciones para una autobiografía*), de 1985 y 2015 respectivamente, confirman el sostenido interés de la poeta en romper con “todo un inconsciente ideológico femenino” (García, 1990, p. V). La yuxtaposición de los textos tiene un valor añadido; permite observar que en la obra madura de Mora se cala un ludismo similar al de

la segunda época de González. En el primer poema, la repetición y una suave ironía desinflan la historia del príncipe redentor y niegan el fin feliz del relato: “No fue un príncipe azul. / Y ella por siempre esperará dormida. / Y nunca llegará un caballo blanco” (1985, p. 22). El poema reconoce que la mujer vive en un estado de espera, dependencia, y sometimiento, pero se evita los lamentos desgarradores de la desesperación. La ironía, con narración neutral en tercera persona, expresa intensamente la derrota precisamente por distanciar los excesos dolorosos.

En el segundo poema, “Emboscadas”, Mora recupera el tópico del ‘príncipe azul’ pero el tono es otro. El desolador estado de parálisis femenina desaparece, y la ironía se vuelve lúdica:

Cuando llegó el príncipe azul
era tan azul, tan azul
que caía sobre mi rojo
apagándolo.
Qué peligrosa tinta
me trajo en sus pupilas.
no conviene mezclar en la colada
ropas que puedan desteñir, me dije.
Antes de despedirlo
tuvimos que lavarnos
por separado.
(2015, p. 31)

El entrelazar dos registros normalmente independientes, amar y lavar ropa, sorprende al lector y se involucra en desenredar la extraña combinación. El juego léxico se inicia al extraer la palabra “azul” de la expresión ‘príncipe azul’ y se extiende al introducir otro color, el “rojo”. Cada color tiene un valor simbólico, el azul, la seducción, por los ojos azules, y el rojo, el deseo². La densidad lúdica se multiplica y culmina en la advertencia de que son colores que juntos en la colada se destiñen. A pesar de la utilización de primera persona singular, el tono burlón distancia la carga sentimental aún más que en el poema “En un profundo sueño”. El yo poético ejerce mayor control y ya no languidece en la espera.

El aprendizaje de incorporar la cotidianidad y el lenguaje coloquial en el texto resalta en poemas que reflexionan sobre la relegación de la mujer a la esfera doméstica, notablemente en secciones I y II de *Ficciones para una autobiografía*. El personaje poético femenino llega a la realización de que mientras se entrega a las labores domésticas, su vida se fuga entre tristeza y soledad. Se queda inmovilizada, “suavemente estirando las arrugas / del corazón, / planchando las camisas del invierno” (2016, p. 16). Otros poemas, también con una preponderancia de léxico casero, enfatizan la histórica negación de la agencia femenina. La mujer se dedica a obligaciones impuestas: ser sirvienta —barrer y planchar. El poema “Viejas servidumbres (Canción desafinada)” resalta un poder, exterior e internalizado, que convierte a la mujer en un ser obediente, entregada automáticamente a las labores domésticas:

Campanas te llaman
al orden.
Campanas mecánicas
rompen un sueño
que no te pertenece.
Orden, por favor,
orden.
No pierdas
el ritmo.
Si no te apresuras
bajará
el técnico
a ver qué
pieza

falla.
(2015, p. 36)

Campanas le llaman a sus deberes, como si se tratara de un mandato de Dios. El control invade todos los aspectos de la vida, determinando hasta cuánto duerme. El impacto subversivo culmina en la última estrofa. Es lógico, o sea una situación normal, que un ama de casa llama a un técnico para arreglar algún electrodoméstico. Pero el lector se encuentra con una situación nada familiar al darse cuenta de que ese técnico viene a ‘arreglar’ a las mujeres que no cumplan con las normas patriarcales. El registro coloquial, la transformación sorpresiva, el simbolismo de las campanas, y un toque de humor distancian la expresión del dolor de la subyugación femenina, sin dejar de comunicar al lector su intensidad.

La falta de agencia femenina crea una desorientación y una tensión entre los papeles predeterminados y los deseados. Con retazos conversacionales, el personaje poético se desdobra en un monólogo consigo mismo y pregunta:

¿Quién vive aquí conmigo,
pero sin mí,
igual que si una sombra me habitara,
de mujer a mujer
sin que pueda tocarla,
llenando de preguntas
mis largas noches sin respuesta?
(2015, p.15)

Lo que desea el personaje poético de Mora es la quietud para poder reflexionar y tiempo para escribir, imposibilidades durante el día por las labores domésticas diurnas. En el poema “Noche y día”, el personaje poético habla con objetividad y en voz baja, pero el rechazo de la construcción jerárquica del género repercute en voz alta (Díaz de Castro, 2016, p. 289). Las últimas palabras del poema, juguetonas e inesperadas, activan una relectura, adscribiendo una perspectiva subversiva a las descripciones de la domesticidad:

Nunca quise hacer ganchillo,
prefería leer el periódico
o escribir garabatos a la luz de la lámpara.
Aprendí a amar lo quieto, ser dueña de mis noches.
Los hombres no barrían la casa,
mi hermano entraba poco en la cocina,
yo hacía la mayonesa
o limpiaba el polvo para ayudar:
de día.
(2015, pp.18 -19)

Se podría argumentar que los procedimientos catalíticos señalados provienen, no de Ángel González, sino que sencillamente reflejan los gustos de la poesía de la experiencia, una tendencia con la que se identifica Mora, cuyos comienzos en la vertiente de “la otra sentimentalidad” coinciden con la llegada de la poeta a Granada en 1982. Mora confirma su afinidad con el grupo:

Cuando vinimos a Granada me encontré con Luis García Montero, con Álvaro Salvador, y con Juan Carlos Rodríguez [...] y estaban entonces empezando el movimiento de la otra sentimentalidad. Estaba muy en contacto con ellos y además estoy de acuerdo con su planteamiento. (1992, p. 4)

En efecto, varios procedimientos de Ángel González que inspiran a Mora coinciden con los gustos de los poetas de la experiencia, como una ironía relacionada con la complicidad del lector y con “un distanciamiento que refrena las efusiones sentimentales [...] vigila, corrige y contrapesa el tono emotivo con el tono crítico” (Iruvredra, 2007, pp. 70, 72). El humor y el gusto por el coloquialismo y la cotidianidad son

otras coincidencias, como también el legado de la generación del 50, sobre todo de Jaime Gil de Biedma, pero también de Francisco Brines, Gabriel Ferrater, y González mismo.

Sin embargo, hay tres indicios que substancian que la poesía de Ángel González fue excepcionalmente significativa para Mora al revelarles ‘un método’ para crear una identidad de yo-mujer desligado de una poesía femenina excesivamente sentimental. Dos indicios ya hemos señalado, el testimonio de la poeta en una entrevista de 1992 y el hecho de que escogiera “Cumpleaños” como epígrafe de *La dama errante*. Falta el tercer indicio, quizás el más convincente, el poema “Dedicatoria” de *Ficciones de una autobiografía*. En la página al final del libro, que indica cuáles poemas están dedicados, se lee: “El poema *Dedicatoria* es un homenaje a Ángel González” (2015, p. 99):

Escribo este poema sólo porque lo encuentres
al pasar las hojas de una revista,
en un rincón escondido,
tímido, como un ramo de flores
detrás de la espalda.
Escribo este poema en nombre
de los que quisieran escribirte un poema,
de los que se acercan indecisos
con un libro manoseado
a pedirte un autógrafo.
En nombre de los que te leen
y al leer te descubren
una verdad que les faltaba
y no saben nunca
cómo pagártela.
Escribo este poema
para que lo pierdas luego en medio de tus libros
y cuando vuelva a aparecer un día,
sonrías condescendiente
como quien lee
el revés de un autógrafo.
(2015, p. 69)

El poema desvela una gran admiración. La timidez del personaje poético que brinda el homenaje, evidente en las líneas “como un ramo de flores / detrás de la espalda”, sugiere que estima tanto al homenajeado que le da reparo atreverse a entregarle un poema en su honor. La actitud reticente ante la figura venerada se reitera al proponer que el poema no merece más que el olvido entre las páginas de alguna revista. Muchos otros tímidos, como el yo poético, están enormemente agradecidos al poeta por entregarles “una verdad que les faltaba”. Al final del poema el personaje poético le devuelve al poeta una ligera dosis de humor y la sorpresa de un autógrafo al revés, tal vez un reconocimiento de la reflexión de la poesía de González en la suya. Considerados en conjunto, el epígrafe de *La dama errante* y el poema “Dedicatoria” enmarcan más de treinta años de la poesía de Ángeles Mora y dejan plena constancia de las huellas de Ángel González.³

REFERENCIAS

- Amorós, A. (1991). Conversación con Amparo Amorós. En S. K. Ugalde (Ed.) *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (pp. 77-90). Madrid: Siglo XXI de España.
- Benson, D. K. (1981). La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González. *Hispania*, 64(4), 570-581.
- Debicki, A. P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.

- Debicki, A. P. (1994). *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Díaz de Castro, F. (2016). Ángeles Mora: Ficciones para una autobiografía. *Diablotexto Digital*, 1, 288-292.
- Du Plessis, R. B. (1979). Romantic Thralldom in H.D. *Contemporary Literature*, 20(2), 178-203.
- García, M. A. (2000). Sobre ángeles (o el verbo de las personas). En A. Mora. *¿Las mujeres son mágicas? Antología* (pp. I-X). Lucena: Excmo. Ayuntamiento de Lucena.
- García Márquez, G. (1998). Entrevista. En Les Films du Village. La escritura embrujada. DVD. Recuperada a partir de <https://www.calledelorco.com/2015/05/27/la-metamorfosis-de-kafka-fue-una-revelacion-gabriel-garcia-marquez/>
- González, Á. (1991). Entrevista con Sharon Keefe Ugalde. En A. P. Debicki, S. K. Ugalde (Eds.). *En homenaje a Ángel González: Ensayos, Entrevista y Poemas* (111-125). Boulder, Co.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- González, Á. (2018). *Poemas*. 19ª ed. Madrid: Catedra.
- Gruía, I. (2017). Un lugar irrenunciable: La poesía de Ángeles Mora. En Á. Mora. *La sal sobre la nieve. (Antología poética 1982-2017)* (pp. 7-35). Sevilla: Renacimiento.
- Iravedra, A. (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- LaFolletteMiller, M. (1995). *Politics and Verbal Play. The Ludic Poetry of Ángel González*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Martin, S. A. (1991). La experiencia desfamiliarizada de *Sin esperanza conconvencimiento*. En A. Debicki, S. K. Ugalde (Eds.). *En homenaje a Ángel González: Ensayos, Entrevista y Poemas* (59-71). Boulder, Co.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Mora, A. (1985). *La canción del olvido*. Granada: Diputación de Granada.
- Mora, A. (1990). *La dama errante*. Granada: La General.
- Mora, A. (1992). *Entrevista con Sharon Keefe Ugalde*. Granada: Manuscrito.
- Mora, A. (1997). Poética. En N. Benegas, J. Munárriz (Eds.). *Ellas tienen la palabra* (pp. 157-158). Madrid: Hiperion.
- Mora, A. (2006). Poética. En M. Rosal Nadasles (Ed.). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)* (pp. 173-174). Sevilla: Renacimiento.
- Mora, A. (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby.
- Muñoz, L. (1995). Prólogo. En A. Mora. *Antología poética (1982-1995)* (9-13). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Payeras Grau, M. (1990). “Ángel González: un espíritu burlón”. *Anthropos*, 109, 35-44.
- Rodríguez, J. C. (1994). La voz y la escritura. “Elegía y postales”. *Cuadernos de la Posada* 36. Córdoba: Departamento de Cultura y Educación de Córdoba.

NOTAS

- 1 María de Pilar Sinués acuñó el término ‘ángel del hogar’ con la publicación en 1857 de su novela moralista y educacional *Ángel del hogar* en 1857.
- 2 En el contexto español, los colores poseen asimismo claras connotaciones políticas: rojos vs. azules... republicanos (o comunistas, o de izquierdas) vs. franquistas.
- 3 Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación/FF12017-84759-P.