

MOIX, MOIX, MOIX. RECUERDE ESTA MARCA: DESARRAIGO Y DESEO EN LA POÉTICA DE ANA MARÍA MOIX

MOIX, MOIX, MOIX. REMEMBER THIS BRAND: ROOTLESSNESS AND DESIRE IN ANA MARÍA MOIX'S POETICS

FECHA DE ENVÍO 14/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 26/0/2026

Laura Navarro Liria
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo propone una relectura de la poesía de Ana María Moix a partir de la reciente edición de su *Poesía reunida* (2024). Frente a las aproximaciones que han reducido su obra a lo puramente novísimo, se demuestra la existencia de una escritura moixiana densa y compleja que articula un exilio interior que dialoga con la memoria histórica y, al mismo tiempo, explora un deseo sáfico y una subjetividad fluida ajenos a los marcos normativos. El corpus de estudio se centra en los volúmenes reunidos de su obra poética –*Poesía reunida* (2024). La metodología combina el análisis textual con perspectivas críticas de corte sociológico, literario, feminista y queer.

PALABRAS CLAVE:

Moix, sujeto lírico, desarraigo, exilio, erotismo, lesbiano, disidencia.

ABSTRACT:

This article proposes a rereading of Ana María Moix's poetry in light of the recent edition of her *Poesía reunida* (2024). Against approaches that have reduced her work to the strictly novísimo, it demonstrates the existence of a dense and complex Moixian writing that articulates an interior exile in dialogue with historical memory, while simultaneously exploring a sapphic desire and a fluid subjectivity outside normative frameworks. The corpus of study focuses on the collected volumes of her poetic work –*Poesía reunida* (2024). The methodology combines textual analysis with critical perspectives of a sociological, literary, feminist, and queer orientation.

KEY WORDS:

Moix, poetic self, rootlessness, exile, the erotic, lesbian identity, dissidence

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



1. Introducción

De todos los autores españoles incluidos en la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Ana María Moix ha sido la menos estudiada. Aunque cabe aludir a los recientes trabajos que recuperan su figura, en ningún caso se encuentra aún esta autora tan valorada como sus coetáneos hombres. Su inclusión en dicho poemario como “la única mujer del grupo” la colocó en una posición ambigua, de la que resulta complicado extraerla: celebrada en un primer momento por su novedad y la singularidad de ser “la Nena” de los novísimos, fue rápidamente opacada. Las escasas aproximaciones a su obra han tendido a encerrarla en una perspectiva reduccionista, asociándola de forma casi exclusiva con los códigos de lo culturalista y lo pop, sin atender a la complejidad, densidad y riqueza de su propuesta poética. Esta desatención crítica no solo limita la comprensión del alcance de su obra, sino que también reproduce los mecanismos de exclusión que han marginado históricamente a las escritoras dentro del canon.

La reciente publicación de su *Poesía reunida* (2024) es una edición claramente concebida desde el respeto y la admiración hacia la autora, un acontecimiento literario remarcable para su necesaria revalorización. De un lado, permite una lectura de Moix integral, transversal y perdurable y, de otro lado, permite la aproximación a textos hasta ahora desconocidos, que enriquecen sustancialmente su perfil como poeta. La publicación de los inéditos *Palabras, por ejemplo* y *Cancionero para una dama* afianza aún más una voz reconocible y coherente, a la vez que genuina, imaginativa y original. Pero, sobre todo, edifican la poesía de Moix sobre una dimensión crítica y denunciante, calificativos que no han solido atribuírsele. La poesía de Ana María Moix es actualmente sorprendente y gratificante por su capacidad comunicadora: la Moix poeta establece un diálogo activo con el lector, una interpelación desafiante que transita en territorios complejos como lo son el exilio interno en el franquismo tardío y la ¿mujer? lesbiana que existe sin referentes.

El presente estudio toma como objeto de estudio el sujeto lírico moixiano, y se articula en torno a dos grandes núcleos temáticos: en primer lugar, el desarraigo, entendido como una fractura con los discursos nacionales, culturales e incluso familiares; y, en segundo lugar, la identidad y el deseo, concebidos como motores o espacios de construcción, autoconocimiento y resistencia frente a los modelos dominantes. El objetivo de este trabajo radica en analizar los silencios y tensiones que genera esta personalidad.

2. Arranque biográfico

Ana María Moix Meseguer nació en abril de 1947 en el barrio barcelonés de El Raval, junto a sus hermanos mayores, Miguel y Ramón –más tarde Terenci– y sus padres, burgueses catalanes conservadores, grupo que la autora criticaría duramente. La ideología progresista atraviesa toda su obra, aunque se manifiesta con mayor claridad en sus artículos y ensayos. Para trazar este esbozo biográfico se ha recurrido, entonces, a *Detrás del telón* (2023), relatos de base autobiográfica, así como al documental *Ana María Moix, passió per la paraula* (2016) de Anastasi Ros, en el cual participan algunos de sus coetáneos y amigos como Maruja Torres, Pere Gimferrer y Carme Riera; en un intento por aunar vida, obra y pensamiento.

En *Detrás del telón*, Moix recuerda su infancia entre reuniones familiares bulliciosas y el temprano contacto con la enfermedad y la muerte, especialmente por la pérdida de su hermano Miguel¹. En 1964, a los 17 años, conoció a Pere Gimferrer a través de Terenci Moix, ambos muy destacados en el repertorio de influencias de la autora: mientras que Gimferrer le recomendaba a Proust, Henry James, Faulkner y Scott Fitzgerald, Terenci Moix la instaba a leer “literatura comprometida, Sartre, Beauvoir, y libros prohibidos” (2023: 52). Entre sus influencias destaca también Rosa Chacel. De la relación entre ambas, Rosario Cornejo aporta lo siguiente:

El tema del vínculo femenino, el vínculo entre mujeres, es una de las grandes aportaciones de Ana María Moix al mundo intelectual y al mundo literario. Se puede hablar, por ejemplo, de su correspondencia con Rosa Chacel. [...] Ahí hay una primera, como si dijéramos, revisión de la tradición literaria, que generalmente ha sido androcéntrica: es el maestro y es el discípulo. No encontramos maestras literarias y, sin embargo, Ana María Moix buscaba una maestra literaria (2016).

Moix se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona –su activismo durante estos años será especialmente relevante en las siguientes páginas de este artículo– y comenzó su carrera literaria en 1969, con *Baladas del dulce Jim*. Le siguieron *Una novela* (1969), *No time for flowers* (1971), *Call me Stone* (1969) y *Homenaje a Bécquer* (1973) en cuanto a poesía; y *Las virtudes peligrosas* (1985), *Vals negro* (1994) y *Julia* (1971) –entre otros– en cuanto a narrativa. Es imprescindible mencionar su inclusión en el poemario de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) consolidó su figura en el grupo del 68. Tras *Walter; ¿por qué te fuiste?* (1973), espació considerablemente sus publicaciones, con intervalos

¹ La estudiosa Silvia Gómez Aperte ha reconocido en la obra de Ana María Moix una presencia constante de la muerte, desarrollada en su estudio *La muerte en la poesía de Ana María Moix: A imagen y semejanza* (2022).

de hasta diez años, lo que llevó a algunos a criticar su aparente alejamiento de la literatura, algo que ella negó: “¿Dejar la literatura? Nunca se me cruzó por la mente, nunca tuve la sensación de no escribir. Escribir es una manera de estar en el mundo, aunque uno no publique una línea” (2023: 29).

Ana María Moix trabajó en editoriales y periódicos. En ambos ámbitos, sus colegas de profesión destacaron siempre la impronta de su bagaje poético, su sentido del humor, su sensibilidad, su inteligencia, su productividad y, sobre todo, su innovadora visión: apostó por el haiku en el ámbito editorial e impulsó la publicación de Alejandra Pizarnik en España desde la década de los 70 hasta 1997, cuando finalmente la autora argentina fue publicada por la editorial Lumen gracias a un nuevo intento impulsado por Ana Becciu y Moix.

Desgraciadamente, las reseñas, artículos y entrevistas de Moix no están a día de hoy reunidos en su totalidad, lo que dificulta su obtención y estudio. Aun así, destaca la presencia de Ana María Moix en *Vindicación feminista*, en la cual Moix figuraba como responsable de la sección de Cultura con la columna humorística *Nena no t'enfilis*, el diario de una joven de dieciséis años que recoge los efectos de la Transición en una familia burguesa catalana. El artículo “El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática” de Teresa González Arce plasma una semblanza esclarecedora sobre la naturaleza de esta columna:

Los integrantes de esta familia son un padre muy autoritario, a quien la narradora llama “el Capo”; dos hermanos varones llamados Ernesto y Rafael —basados en Miguel y Ramón, los verdaderos hermanos de Ana María—; una abuela nostálgica del pasado; una prima extranjera llamada Florentina, y la madre de la familia quien, al contrario de su esposo, ve con buenos ojos todos los cambios, la democracia y el feminismo que empiezan a vivirse en el país. [...] Los personajes de *Nena no t'enfilis* pueden —y deben, pues en este imperativo se basa la comicidad de la columna— leerse como una parodia en la cual cada personaje representa un elemento del régimen franquista. [...] La hija escribe en su diario que sus padres no tratan de la misma forma a todos sus hijos, y que ella no goza de los mismos privilegios que sus hermanos varones (González Arce, 2023: 134).

Siempre cerca del mundo del libro, Ana María Moix se mantuvo activa intelectualmente, participando en debates sobre la cultura y la sociedad. Los últimos años de la vida de la escritora estuvieron marcados por la presencia constante de Rosa Sender, con quien compartió su tiempo hasta su fallecimiento en febrero de 2014, luego de una prolongada lucha contra el cáncer. En palabras de su amiga Maruja Torres: “Lloradla si queréis pero, sobre todo, leedla”.

3. En mil novecientos sesenta y seis ya podemos llorar sobre la historia

Durante el siglo XX fue protagonista el escenario político crispado de los países hispanohablantes, marcado por dictaduras militares y regímenes autoritarios infranqueables que sumieron a millones de ciudadanos en la represión, la censura y el exilio. Estos factores dejaron una huella imborrable en la literatura y propiciaron el surgimiento de un arte tenso y desgarrado. En este apartado, observaremos cómo esta realidad política –el franquismo tardío– constituye un marco decisivo para comprender la poesía de Ana María Moix, un vehículo para expresar el desarraigo y la alienación propios de un exilio interior, articulando en la escritura un espacio de crítica política y de búsqueda identitaria.

El desarraigo es un concepto de orígenes sociológicos al que el teórico Émile Durkheim atendió especialmente en su obra *El suicidio* (1976), vinculándolo con el suicidio y la anomia. La anomia ocurre en momentos de cambio social o inestabilidad, y tiene lugar cuando el individuo ya no siente la sociedad a la que pertenecía como una fuente sólida de creencias, valores y normas con las que construir un orden moral. Esto configura el desarraigo, denominado también *homelessness* ('falta de hogar'): el individuo pasa de sentir la sociedad como su hogar a sentirla ajena e incomprensible.

En el caso de Ana María Moix, la desconexión con el entorno puede verse en *Baladas del dulce Jim*, pues el cronotopo que proyecta su poesía se aleja de la España posfranquista y se abre hacia un espacio más abstracto y no estrictamente nacional. Ocurrirá lo mismo con el imaginario presente, el cine, la literatura, la historia y la filosofía extranjeras. Este imaginario bien podría reflejar una crisis de identidad y pertenencia, al sentirse el eslabón defectuoso que une una guerra que no ha vivido con la esperanza de un futuro mejor (que le parece imposible en España). Bien puede entenderse este distanciamiento con la sociedad española como una forma de escapismo, una necesidad de apertura. En este sentido, es relevante que la figura española más presente en sus textos sea Federico García Lorca, autor indudablemente alineado con estos sentimientos de no pertenencia, angustia y soledad:

Qué extraño es a la una de la madrugada saber la ciudad, calle a calle oscura y sosegada, y hacer ver que uno ha olvidado que las casas permanecerán hasta siempre más deshabitadas. A pesar de todo, aún se oye la sirena de los transatlánticos. Es entonces, Federico, cuando mi corazón tiembla arrinconado como un caballito de mar (Moix, 2024: 48).

Asimismo, observamos que lo que mejor define a los personajes de *Baladas del dulce Jim* (Jim, Johnny y Nancy Flor) es la misma lejanía, borrosidad y despla-

zamiento que hemos observado en la configuración del espacio. Esta ausencia de definición convierte a los personajes en fantasmas o maniqués, otro reflejo de la inestabilidad e inseguridad en su contexto y posición en la sociedad. A pesar de no ser la narrativa el objeto de análisis de este trabajo, es pertinente destacar la presencia protagonista de la anomia en la producción novelística de Moix, de la cual destaca *Julia*, obra que refleja las angustias que padece la protagonista cuando sufre el desconcierto de la vida adulta.

El desarraigo es un peso del que es imposible desprenderse. Joseba Achótegui bautiza, en esta línea, el Síndrome de Ulises:

Soledad, miedo, desesperanza... Las migraciones del nuevo milenio que comienza nos recuerdan cada vez más los viejos textos de Homero: y *Ulises pasábase los días sentado en las rocas, a la orilla del mar, consumiéndose a fuerza de llanto, suspiros y penas, fijando sus ojos en el mar estéril, llorando incansablemente...* (*Odisea*, Canto V) [...] *Mi nombre es nadie y nadie me llaman todos* (*Odisea*, Canto IX). Si para sobrevivir se ha de ser nadie, se ha de permanecer invisible, no habrá identidad ni integración social y tampoco puede haber salud mental (Achótegui, 2004: 39).

Aunque el Síndrome de Ulises se ha asociado principalmente con los efectos de la inmigración, es importante destacar que no es un fenómeno exclusivo de quienes atraviesan fronteras geográficas. Achótegui explica esta distinción: “Cuando un ser humano vive un desplazamiento dentro de su propio país, la situación de estrés es muy alta y entonces aparecen los síntomas” (2006: 15). Este “exilio íntimo” o “interior” ha sido comentado y analizado por diversos autores y estudiosos, quienes defienden la importancia y la defensa de los exiliados no desterrados. En su artículo “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, el crítico Javier Sánchez Zapatero aúna los estudios sobre el tema de, entre otros, Michael Ugarte, Julio Martín y Pedro Carvajal, y ofrece la siguiente definición del concepto de “exilio interior”, esclarecedora y comprensible a partes iguales:

El denominado “exilio interior”, fenómeno también de alcance universal, agrupa a todas aquellas personas que, sin necesidad de abandonar su patria, se convierten en exiliados, añorando la vida pasada y viéndose obligados a soportar un régimen que no comparten u en el que no se les permite expresarse libremente. Como indicó el escritor uruguayo Mario Benedetti al referirse a sus compatriotas durante su periodo de exilio: “Todos estuvimos amputados: ellos, de libertad; nosotros del contexto” (Sánchez Zapatero, 2008: 443).

Se ha acotado una breve selección de textos de Moix que, si bien no son los únicos en su producción poética que plasman esta libertad amputada, sirven como base

sólida para adentrarnos en una rememoración indignada y gimiente de la historia reciente del país, y que se ampliará a lo largo de este apartado. Han sido extraídos de *Palabras, por ejemplo*, uno de sus dos poemarios inéditos publicados en marzo de 2024. La naturaleza no tan transparente de sus poemarios anteriormente publicados es probablemente la razón por la que la lírica de Moix no ha recibido el mismo reconocimiento “protestatario” que su producción novelística, ensayística o periodística. Debe apuntarse, pues, que incluso cuando no se señaló explícitamente, su espíritu insumiso y subversivo ha permeado su poesía desde el primer hasta el último verso, franqueando la censura mediante una pluma a partes iguales afilada e inteligente. Estos primeros poemas —más bien fragmentos, en su mayoría— se sucederán según su orden de aparición en el poemario.

La falta de descanso y las centraminas
para no dormir nos ayudaron.
“Es la inspiración”, creímos nosotros,
poetas menores de veinte años, no aptos para el sueño.
(Moix, 2024: 123)

Este extracto refleja la concepción romántica de la inspiración como revelación mística que exige del poeta un estado de vigilia. Los “poetas menores de veinte años” recurren al insomnio forzado —facilitado por las centraminas— como condición para la creación, de ahí el lema “no aptos para el sueño”. No obstante, podemos entender la necesidad de inspiración como el anhelo de un estado de desconexión del contexto social. Entonces, “No aptos para el sueño” trascendería la literalidad y hablaría de una generación de jóvenes poetas desesperanzados e incapaces de imaginar un futuro diferente, el progreso social, el sueño. En una España que aún arrastraba el peso del franquismo, la juventud intelectual sintió que no había espacio para ellos, para su libertad de pensamiento, su creatividad o su disidencia.

En tierra
vieja no se pueden cambiar
las piedras del revés. Hay que pisar
encima, descender a lo profundo
del pasado, y en hondo soplar
el polvo de la tierra al viento —¿muerte?—
de los siglos y empujar la nuestra.
[...]
Al fin y al cabo solo queríamos libertad.
(Moix, 2024: 137)

Adoptando un tono resignado y dolido, la voz poética da cuenta de la imposibilidad de alterar el pasado. Esto no quiere decir que se deba adoptar una actitud pasiva frente a él —pues eso nos conduciría a la repetición de los hechos—, sino que debe “pisarse”, es decir, asumirse y combatirse. Los versos “soplar / el polvo de la tierra al viento —¿muerte?— / de los siglos y empujar la nuestra” constituyen un paralelismo irónico con los versos de Quevedo “polvo serán, mas polvo enamorado”. Tanto Moix como Quevedo evocan la permanencia, aunque en registros distintos: mientras Quevedo la vincula al amor, Moix la asocia a la memoria histórica marcada por una dictadura asesina: “Al fin y al cabo solo queríamos libertad”. Este motivo conecta también con *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Comenzando por la isotopía de la tierra, presente en ambas composiciones —si Moix se refiere a la “tierra vieja”, las “piedras del revés” y el “polvo”, Garro explotará esta red semántica de forma magistral al convertir a la piedra que es Ixtepec en el narrador—, y sin poder obviar que el mensaje detrás de ambos escritos es el mismo: el peso de la memoria histórica, la condena del yugo de la represión y la tensión entre la voluntad de cambio y la resistencia de un contexto que parece condenado a repetirse.

Palabras, por ejemplo fue escrito en 1966, a los dieciocho años de Moix. Andreu Jaume apunta lo siguiente sobre este poemario:

En esos poemas, que se intuyen trabajados con denuedo, Moix es una poeta incipiente, pero dueña ya de una voz poderosa y sobre todo de esa capacidad, tan propia del genio juvenil, para dar todo lo que se tiene, sin reticencias ni miedo al fracaso aún (Jaume, 2024: 12).

Esta fuerza poética que Jaume atribuye a Moix en sus primeros trabajos se relaciona con las influencias literarias que la autora reconoce en *Detrás del telón* (2023), en particular la novela de la posguerra y figuras como Ana María Matute, Rosa Chacel y Juan Gil-Albert. En este contexto cobran relevancia los conceptos de “exilio interior” y “exilio físico” desarrollados por los autores desarraigados. Los poetas novísimos rechazaron esta visión de la literatura comprometida y socialmente contextualizada de la posguerra. No obstante, Moix no compartiría ese fervor exclusivista y defendería el aprendizaje que le proporcionó su acercamiento a dichas obras: “A escondidas de Gimferrer me tragué la novelística de los años cincuenta” (2023: 54). En el siguiente poema, “Tengo una hora de insomnio” (2024: 143-147), se hacen tangibles tanto las afirmaciones de Jaume sobre la fuerza de la voz poética de la joven Moix como la admiración hacia la poesía de los cincuenta que ella profesa. Estamos ante una composición profundamente marcada por el trauma de la posguerra y la incertidumbre existencial que afecta a la voz poética, minuciosamente caracterizada.

A lo largo de este análisis, se justificará la presencia de dos tópicos literarios de los cincuenta: el Dios arbitrario y cruel y la mirada infantil que observa un caos desbordante.

Desde un primer momento, la voz poética se dirige explícitamente al lector, y no tarda en situarse en un nivel superior a él, en una posición de omnipotencia y distancia que se manifiesta en un tono grotesco y que activa el concepto freudiano de lo *unheimlich*. No puede pasarse por alto, además, la referencia al poema de Dámaso Alonso “Insomnio” que hallamos en el primer verso:

Tengo una hora de insomnio
para pensaros a vosotros,
rostros tristes, ya violetas
que llagáis el sol de la tarde
y no sois más que una ausencia
[...]
Os he inventado yo: ha sido
la creación continua
de vuestros rostros y cuerpos.

La voz poética –ahora mismo una suerte de fuerza creadora– manipula a estos “rostros y cuerpos”, refiriéndose a ellos como “polichinelas”, “guiñol” y “muñeco”:

[...] Ya lo sé,
pobres polichinelas. Lo sé:
he creado un guiñol más grande
que la misma tierra, triste
como los sueños olvidados
de cualquier muñeco es.

La voz poética es consciente de la desgracia en que vive su creación, a la que, además, no califica como “personas”. Esta elección de vocablos da cuenta de la deshumanización a la que la creación es sometida: esta forma parte de una representación teatral que la sitúa en un espacio de artificialidad y vacío. Los “sueños olvidados de cualquier muñeco” refuerzan la idea de que estas figuras creadas viven una existencia sin propósito, una existencia que se disuelve en la nada, como ecos de lo que pudieron haber sido a ojos del creador. La voz poética continúa revelando el destino fatal al que condenó a su creación, una muerte física y existencial:

Podría haberos creado
de cartón. Os hice de carne,
[...]

Os hice por dentro de sueño
y puse en cada uno vuestro
dios diario a vuestra
diaria muerte.

A lo largo del poema, la voz poética introduce progresivamente actividades que, dentro del horizonte de expectativas creado hasta ese momento, resultan desconcertantes. Mientras que las imágenes ya revisadas evocan indudablemente violencia, manipulación y deshumanización, en ciertos momentos aparecen, de forma esporádica, actividades propias de un ámbito completamente diferente: el de la educación temprana. Estas actividades son presentadas por la voz poética con una cierta ternura o inocencia que contrasta abruptamente con la crudeza de las imágenes previas. Así, el poema menciona, por ejemplo, aprender a leer (“Tal vez / nos enseñaron a leer o decir”), pintar con los dedos (“Nos gustaba / dibujar con los dedos / y leer lo que escribían los demás”) o jugar en el recreo (“¡Jugamos tantas veces juntos y a tantas cosas!”).

Este giro hacia el ámbito de la educación y la infancia, junto con la concepción de la creación y la guerra como un juego de guiñol, resulta fundamental para la interpretación que se propone. Todo ello sugiere que la voz poética corresponde a un niño profundamente marcado por la guerra, cuya experiencia traumática le ha conferido una madurez prematura que se manifiesta en un discurso sorprendentemente elaborado y, al mismo tiempo, imbuido de una crudeza implacable e inquietante. No es un mero observador pasivo de la tragedia, sino que la incorpora a sus juegos de recreo –como los grandes líderes juegan con la vida de sus naciones desde la comodidad que les proporciona su estatus– y se convierte en un Creador a pequeña escala. Se trataría de un niño que, como es característico en la infancia, imita y reproduce lo que observa en su entorno: al estar expuesto a la violencia, el abandono y la muerte, los interioriza y los repite en su propio acto creador. Esta fusión del Dios cruel y el niño inocente representaría, en conjunto, la idea heraclitiana de que “el tiempo es un niño que juega a los dados”: el tiempo y la creación son manipulados de forma lúdica e impredecible, como si estuvieran sujetos a la voluntad de una fuerza superior que, al igual que un niño, juega con la existencia y la muerte.

Aunque un discurso tan complejo y metafórico pueda resultar desconcertante, no es difícil comprender que la voz poética infantil se esté utilizando como un recurso filosófico para abordar cuestiones complejas desde una perspectiva adulta, tal como hizo Rosa Chacel, maestra de Moix, en *Memorias de Leticia Valle*. Al igual que Leticia Valle canaliza sus vivencias y madura su visión del mundo a través de la redacción de un diario íntimo, en “Tengo una hora de insomnio” también asistiremos al recurso de la escritura:

No debéis avergonzaros;
este es mi juego de siempre:
hacer versos con pobres palabras aprendidas
y fastidiar al lector
con esta falsa honradez.

Esta estrofa proyecta una actitud irónica y provocadora frente al proceso literario y a la relación con el lector. Expresiones como “fastidiar al lector” cuestionan las expectativas tradicionales de transparencia poética, mientras que la “falsa honradez” revela la conciencia de una voz que rehúye la linealidad narrativa para explorar una escritura más ambigua y sugestiva. Así, Moix invita a un lector activo, dispuesto a asumir la complejidad del juego literario, donde la poesía se entiende no como transmisión de una verdad absoluta, sino como espacio de creación, provocación y reflexión.

Los versos finales del poema dibujan este mismo ambiente al que refería:

Pero no te retrases,
volverá Ana María y ya sabes: quiere encontrar
las cuartillas limpias.

En estos últimos versos destaca la autorreferencia explícita, entendida en la poesía contemporánea no como mera confesión personal, sino como recurso literario que transforma la experiencia en motivo poético. La biografía, así, deja de ser puramente subjetiva para convertirse en un elemento objetivo dentro de la construcción del poema en un contexto de incertidumbre (García-Posada, 1996: 26). Al igual que Moix en este poema –y en otros: “Soy Ana María y quiero ver / qué escribes en el papel” (2024: 178), por ejemplo–, Ángel González recurre habitualmente a la autorreferencia de forma similar en sus piezas. Es observable en “Ciudad cero”, donde la voz poética se vuelve consciente de su rol en la recreación de esa memoria, estableciendo una relación directa con el pasado, pero también con el proceso de reconstrucción emocional a lo largo del tiempo:

[...] Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
[...] y el casi incomprensible
dolor de los adultos,
[...] Todo pasó,

todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar.
(González, 1985)

En última instancia, y antes de continuar con el siguiente punto del análisis, cabe mencionar que Ana María Moix reutilizaría la imagen de Dios en *Baladas del dulce Jim*, aunque aquí, lejos de tratarse de un dios creador y destructor, refleja a un dios humano, viejo y triste:

Lo descubrí con la frente apoyada en el escaparate de la pastelería y en los ojos blancos, increíbles, le reconocí: era Dios y estuve a punto de decírselo: Te ves más viejo desde la última vez. Pero me pareció tan triste que hice como si no le conociera (Moix, 2024: 40).

A continuación, pasaremos a explorar la relación de Ana María Moix con el ámbito universitario, como una estudiante de diecinueve años de Filosofía y Letras: la Universidad. Durante la década de los 60, la Barcelona universitaria fue un espacio de tensión donde el control del franquismo se enfrentaba al creciente espíritu crítico de una generación que percibía la guerra y la dictadura como algo ajeno y carente de sentido (Carrillo-Linares, 2015: 50). La Universidad de Barcelona no era solo un espacio académico, sino también un foco de reflexión y resistencia intelectual y política. Moix, junto a compañeros como Carnero, Gimferrer o Panero, participó de este ambiente convulso, momento que coincidió cronológicamente con la composición de *Palabras*, por ejemplo. Parte de estos poemas contienen referencias directas a la represión, la censura y la frustración ante unos planes de estudio ideológicamente orientados, mediante un tono marcado por la ironía y el humor. Se han seleccionado dos poemas especialmente representativos en este sentido: “Con tina mezcla de sudor y lágrimas”, de carácter más concreto, y “Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías”, de dimensión simbólica.

Con tina mezcla de sudor y lágrimas
caligrafiábamos
montones de veces durante
el curso: guardaré silencio en clase.

Dicen que los cartujos
viven en silencio siempre.
“Morir habemus. Ya lo sabemos”,

[...] El pupitre era negro.

Cuántas cosas nos enseñaron allí.
Luego colgaban un mapa en la pared;
encima un Cristo y el retrato de Franco.
“Esto es España”, decían,
(Moix, 2024: 149-150)

El poema “Con tina mezcla de sudor y lágrimas” reconstruye la atmósfera escolar de la época sobre los tres pilares que garantizan la perpetuación de una ideología: la disciplina autoritaria, el silencio y los símbolos del nacionalcatolicismo. Ya el primer verso comunica, con la mención al sudor y las lágrimas, la presencia de un sistema que construía alumnos sufrientes a base de métodos punitivos y fútiles como la repetición mecánica, destinados a imponer obediencia y a anular el pensamiento crítico. El silencio, convertido en norma, reducía al alumnado a receptores pasivos. El color negro del pupitre simboliza este mismo desencanto, así como la falta de luz o de conocimiento real.

Este aspecto contrasta irónicamente con la espiritualidad cartuja, donde el silencio es voluntario, un acto de recogimiento, mientras que en la educación franquista es una imposición represiva. La ironía culmina en el eslogan “Morir habemus. Ya lo sabemos”, una parodia del habla elevada en latín que, además de tener un claro tono fatalista, explicita el patetismo de un sistema educativo que, desde la distancia de la edad adulta, se revela tanto opresivo como grotesco. Moix, que en su juventud había asumido estos códigos, los observa ahora con una mezcla de desdén e ironía, consciente de la pretensión grandilocuente de una educación que, bajo una apariencia solemne, no era más que un mecanismo de sumisión. El verso “Cuántas cosas nos enseñaron allí” da cuenta de esto a través del mismo tono irónico.

El poema “Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías” (2024: 118-121) refleja otro elemento muy importante en la crítica a la educación bajo el régimen: la deshumanización del conocimiento en pos de los valores e intereses ideológicos del franquismo. Ana María Moix observa cómo el aprendizaje se convierte en un proceso rígido y despersonalizado.

Entre sumerio-acadios e hititas
asomábamos la cabeza por la ventana.

En este poema, las civilizaciones antiguas (los sumerio-acadios, los hititas, los íberos) simbolizan tanto los saberes despreciados por el régimen como un círculo de resistencia intelectual minoritario y potencialmente “condenados a desaparecer”. Moix se identifica con ellos también por su condición de extrañeza frente a la modernidad, lo que refuerza su oposición al régimen. Esta distancia temporal y cultural entre los pueblos antiguos y la modernidad refleja, así, la contradicción entre la opresión dictatorial y los ideales progresistas gestados en ámbitos marginales y ajenos al poder.

“Ha muerto”, dijeron,
y pensé si sería la muerte un feliz olvido.
Después murieron los hititas,
[...] murieron todos los de aquella tarde
en el bar de la facultad.

Si entendemos que el “Ha muerto” se refiere a la muerte de Franco, entendemos el siguiente verso (“y pensé si sería la muerte un feliz olvido”) como un anhelo de liberación y descanso para una sociedad agotada. No obstante, la muerte de Franco en ningún contexto significó la muerte del franquismo. La continuación de la represión y la ideología de la dictadura se materializa en la muerte simbólica de las civilizaciones antiguas representadas en el poema. Además, podríamos interpretarlo como una referencia a la violenta persecución estudiantil:

Malos son los hititas o el arte sasánida;
peor era amarles y sentir su muerte cada tarde
de mil novecientos sesenta y seis
hablando de Franco.

Los versos primeros y últimos del poema dan cuenta de este cambio y bien pueden servir para resumir todo el contenido del poema:

Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías
donde de cuando en cuando aún se escucha a Chopin
[...] La ciudad era un pueblo grande con tranvías
y todos creían que habíamos muerto.

En primer lugar, el hecho de que la ciudad sea en realidad un “pueblo grande” es muy revelador: la ciudad, por lo general un símbolo de modernidad, progreso y dinamismo, se ve aquí definida por el término “pueblo”, que evoca imágenes de con-

servadurismo, aislamiento y retracción. En segundo lugar, la sustitución del posesivo “mi” por el artículo “la”, junto al paso del tiempo verbal presente al pretérito imperfecto, señala un distanciamiento con este espacio, tanto temporal como ideológico. En tercer lugar, la referencia a Chopin subraya la presencia del círculo crítico que mencionaba antes. Por ello, que desaparezca en el último verso también apoya este análisis. Finalmente, el hecho de que el poema acabe y comience con los mismos versos es un símbolo de lo cíclico: que la muerte del dictador no fuera suficiente para escapar a su mando sumió al país en una desesperación de la que no pensaba poder recuperarse. Refleja la incertidumbre, la desesperación y la denuncia.

4. Aprender a pronunciar la palabra amor

En un contexto dominado por premisas androcéntricas, todos los productos entendidos como “femeninos” han sido sistemáticamente desvalorizados. El canon literario no es ajeno a intereses específicos, sino que se configura desde un sistema patriarcal atravesado por la sexualidad, la etnia y la clase. Esto ha contribuido a la marginación de las mujeres escritoras, generando un ambiente discentivador. Ya hemos mencionado anteriormente la desventaja que supuso el calificativo reduccionista de “la Nena” para Moix dentro del grupo novísimo.

En el ámbito de la literatura amorosa o erótica, la representación de la mujer ha estado tradicionalmente marcada por un sesgo patriarcal: aparece como musa u objeto de deseo, reducida a ser fuente de placer para el hombre. Esta presencia femenina suele estar atravesada por la violencia sexual, lo que ha contribuido a normalizar fantasías de dominación masculina y a consolidar una visión del deseo femenino mediada por el abuso.

En este marco, la visibilidad del deseo lésbico en la literatura española fue durante mucho tiempo prácticamente inexistente o deformada, bien silenciada, bien reducida a fetiche masculino. Durante la Guerra Civil y el franquismo, la censura ejerció un control férreo sobre cualquier manifestación cultural y social, lo que retrasó significativamente todo intento de subversión o transgresión en cualquier ámbito, incluyendo, huelga decir, la literatura LGBT². Las mujeres de los años setenta sufrieron, como la denomina Sharon Keefe Ugalde en la antología *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*, una crisis de la subjetividad femenina:

² María Castrejón señala la crucial –por pionera– contribución de la *Gauche divine* en el movimiento de liberación gay en el tardofranquismo de los años sesenta: “El ideario de la *Gauche divine* catalana rompe las estructuras vigentes, por lo que es posible introducir nuevos esquemas, tanto formales como temáticos; y es aquí donde nace la novela lésbica española” (2008: 41). Podemos señalar obras como *Te deix, amor, la mar, com a penyora* (1975) de Carme Riera y *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets.

Las poetisas de la generación de los 70 son un nexo entre un antes y un después de dos versiones distintas de lo que constituye ser mujer. La transición política después de la muerte de Franco trajo consigo una reconfiguración del género”. Las jóvenes mujeres de aquel entonces [...] tuvieron que enfrentarse a una crisis entre el deseo de mayor libertad y la rígida jerarquía patriarcal que persistía entre las generaciones mayores, y a la desorientación íntima al desintegrarse la identidad femenina aprendida desde niñas, y todo sin tener una visión clara de cómo sería la construcción del género en el futuro (2024: 23-24) .

A raíz de estas consideraciones, Keefe Ugalde señala que Ana María Moix “fue la primera en representar la grave crisis de subjetividad de su generación” a través de, menciona ella, el personaje de “Aquella chica” en *No time for flowers* (1971):

No tiene nombre, anda sin dirección y sin saber lo que busca ni cómo acabará en la situación en que se encuentra. En un ambiente de sueños, espejismos, fantasmas y perspectivas y voces cambiantes, la autora crea un monólogo-diálogo subconsciente que desvela el dolor de la desorientación. “Aquella Chica” se metamorfosea constantemente, asumiendo distintos roles, desde niña inocente a cadáver frío (2007: 24).

En esta línea, consideramos destacable la voz poética en el poemario *Cancionero para una dama*. En esta obra, Moix “utiliza la máscara barroca para ser más confesional que nunca y abordar cuestiones autobiográficas y amorosas” (Jaume, 2024: 18). El yo poético en estas composiciones es relevante por su fluidez de género: aparece en femenino (“Muerta ya en el cementerio / que no me alcance tu voz”, 196; “en sueños despierta”, 187), masculino (“de que ser amigos es el mejor amor”, 197; “ninguno de los dos pudo vencer”, 191) o indefinido, siendo esta última opción la más frecuente. Convergen estas anotaciones con la siguiente consideración de Andreu Jaume: “La mujer que escribe en estos poemas sabe inventar voces que pueden hablar de cuestiones femeninas, pero se niega a presentarse como una identidad pre-establecida o estanca” (2024: 10).

En cambio, el destinatario poético se encuentra claramente delimitado como una mujer a través del título mismo, las dedicatorias de los poemas –“Para Araceli de Ros”, “Homenaje a Isadora Duncan”– y las expresiones que se dirigen directamente al receptor poético, como “dulce jaca alocada” (188), “mariposa terca, enfurecida” (185) y “Puerta cerrada, roja oscuridad / fue la primera boca deseada” (189) –una boca pintada con pintalabios rojo, simbolizando el deseo, la seducción y la construcción social de la feminidad.

En este sentido, las mujeres lesbianas –como Moix– fueron testigos de una doble opresión y de una doble crisis de la subjetividad: la negación de su identidad de género en el contexto social y la exclusión de un modelo de feminidad que no incluía

la posibilidad de una sexualidad autónoma y disidente. El emblema del feminismo materialista francés, “las lesbianas no son mujeres”, resulta especialmente relevante en este contexto:

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente (Wittig, 2006: 43).

Se ha concebido tradicionalmente este deseo femenino y lesbiano como “un espacio que nos da miedo analizar porque nos parece que es demasiado oscuro” (Sara Torres, 2022). En su trabajo teórico-creativo, Torres analiza el deseo a través de un aparato crítico feminista e interdisciplinar. Defiende la idea de que, en realidad, el deseo no es natural ni inabordable, sino que está moldeado socialmente. La autora ejemplifica su tesis con los efectos de este deseo manufacturado en el capitalismo:

[...] en el momento social y económico en que vivimos, el del capitalismo cognitivo, el deseo es clave para entender cómo funciona el sistema. No te da con el látigo directamente, sino que te hace desear trabajar y producir de determinada manera, ser la persona que normativamente deberías ser. Como el sistema pasa por la producción a través del deseo, es fundamental tener herramientas para analizarlo y poder ser conscientes de cómo es cultural y tiene una base ideológica y, por tanto, puede ser liberado. El deseo, como decía Freud, en su naturaleza no tiene forma. Es perverso y polimorfo. Y no tiene objetos. Solo que luego lo educamos. Es interesante entender la educación del deseo (Torres, 2022).

Este proyecto de entendimiento de la educación del deseo y su posterior deseducación es un proceso complejo cuya culminación quizá solo exista en el ámbito teórico. Las relaciones del deseo son múltiples y pluridireccionales. Moix, sin embargo, lleva este desaprendizaje a un nivel mucho más abstracto y nuclear, a un desaprendizaje de la categoría misma de “mujer” para dar paso al “aprendizaje” de la lesbiana y su deseo. Moix se enfrenta –sola y sin referentes– al desafío de dismantelar los marcos preexistentes, y busca nuevas formas de vivir y expresar el deseo en su autenticidad.

Me gustaría estar con todos en todas partes escuchando una bella melodía: que hay que vivir, amigos, que hay que vivir, aunque sea cierto que morimos en un banco del paseo una tarde de invierno, con el corazón encogido, intentando aprender a pronunciar la palabra amor (Moix, 2024: 53).

En el contexto histórico y social recién desarrollado, este poema –perteneciente a *Baladas del dulce Jim*– resulta muy iluminador. Primero, el “morir en un banco

del paseo en una tarde de verano, con el corazón encogido” refleja los momentos de angustia existencial que vivía Moix en la España posfranquista, una sensación de estar perdida en un mundo que no proporcionaba una estructura clara sobre lo que significaba ser lesbiana. Era una soledad, una vulnerabilidad y un dolor que se sabían diferentes, una singularidad que ella misma intentó nombrar al autoproclamarse “chica rara”. Segundo, la construcción de un amor que aún no sabe siquiera cómo pronunciarse. Moix refleja la dificultad de establecer dinámicas relacionales, amorosas o sexuales fuera de los márgenes de lo normativo, un terreno aún por aprender. Finalmente, el poema hace un llamamiento no a la acción, sino a la vida: “que hay que vivir, amigos, que hay que vivir”. Persistir e insistir en la identidad propia, aunque en un principio creamos no ser capaces de comprenderla, ponerla en palabras o encontrarla en otros, ya es un acto desafiante y autoafirmativo.

La estudiosa Elena Castro publicó en 2014 su obra *Poesía lesbiana queer: Cuerpos y sujetos inadecuados*, en la cual dedica un capítulo a Ana María Moix:

[...] la poética de Moix como una reflexión sobre el género y una crítica y cuestionamiento del género normativo. En el conjunto de sus tres poemarios, Moix crea, sirviéndose de forma y contenido, un tejido referencial queer, un texto / cuerpo que surge de los fallos del propio texto / cuerpo normativo (Castro, 2014: 72).

Los “fallos del texto / cuerpo normativo”, entendidos como un tejido referencial queer, se explican a partir de la teoría de Beatriz Preciado sobre las tecnologías del género, que producen subjetividades corporizadas pero permiten también su subversión. Estas tecnologías pueden ser reapropiadas y usadas de forma disruptiva para resignificar y cuestionar las identidades de género y sexuales (2014: 73).

En su estudio, Castro aplica las teorizaciones de Preciado principalmente a *Baladas del dulce Jim*, acerca de Jim, Johnny y Nancy Flor: “tres personajes de antología, / de apología, extraña historia del terror” (Moix, 2024: 36). Resulta, en un primer momento, improcedente la elección del adjetivo “extraño” para describir la crónica de estos personajes: estaremos ante un triángulo amoroso que culmina en el asesinato de Johnny. Este argumento no es, en absoluto, novedoso. Moix, sin embargo, utiliza la palabra “extraño” porque, más allá de este relato convencional, se deforman las tecnologías de género que presentaba Preciado: tras dichas narraciones de trágicos romances hegemónicos emergen otras de amores y desamores contrahegemónicos.

Partiendo de esta tesis, Elena Castro argumenta diferentes puntos. En primer lugar, la masculinidad de Jim, que de tan desbordante –en un primer momento, será un pirata y un matón– resulta extraña y disonante –acaba siendo dulce y un payaso–. En segundo lugar, la ambigüedad deliberada del verso “Cortaste lirios en las praderas y

a Johnny mataste en Nueva York. Fue por amor” (33) –no queda explícito si el amor de Jim era Johnny o Nancy Flor–, que parece esclarecerse poco después en el verso “[...] cuando regresa de madrugada al barco que fue de Johnny y de su amor” (34) –era Jim quien tenía un barco, “Un hombre triste, su barco, Alegre, ese fue Jim” (33). En tercer lugar, el papel queerizador de la figura de Nancy Flor sobre Jim y Johnny por, de una parte, servir para encubrir el amor entre dos hombres que buscan un ideal inexistente en una mujer que más bien actúa como una musa y, de otra parte, el juego lingüístico con “Nancy boy”, término usado durante la Segunda Guerra Mundial para referir al hombre homosexual. En cuarto lugar, el homoerotismo de “Eran dos sombras para siempre enamoradas: Bécquer y Che Guevara” (Castro, 2014: 73-78). El humor sutil pero inteligente que tanto caracteriza a Moix se deja ver en estos cuatro apartados, como si todo fuera, efectivamente, una parodia. La capacidad de parodiar y experimentar con el género ofrece la oportunidad de cuestionar los esencialismos y la idea de una originalidad heterosexual predeterminada.

Además de los puntos mencionados por Castro, observamos un aspecto interesante relacionado con el lenguaje de las flores en un contexto queer, a partir de las menciones a los lirios y las flores de azahar: “Cortaste lirios en las praderas y a Johnny mataste en Nueva York” (33); “Johnny pintaba flores de azahar” (36); “Adamo guarda silencio en el Olimpia y las monjas del Sagrado Corazón cubren el cuerpo mutilado con flores de azahar” (42); “Me enamoré como los pájaros una madrugada hasta la noche con la seguridad de haber vivido; aunque sea cierto que tal vez mañana el mar nos busque por las calles y nos ofrezca un lirio para cubrir el hueco de nuestro antiguo corazón” (57).

Los lirios tienen un simbolismo importante en el mundo queer debido a su vinculación con la obra de la pintora estadounidense Georgia O’Keeffe (1887-1986), cuyas pinturas de flores fueron interpretadas como alusiones a los genitales femeninos y a su posible bisexualidad. La comunidad sáfica estadounidense adoptó este símbolo, y dado el cruce lingüístico y cultural en la obra de Moix (inglés/castellano, estadounidense/español), parece probable que conociera esta asociación. Además, las pinturas neoyorkinas de O’Keeffe dialogan con la ambientación en Nueva York de las *Baladas*.

Por otro lado, las flores de azahar son un símbolo con una indudable reminiscencia lorquiana. Esta evocación se ve fortalecida por otras muchas a lo largo de todo el poemario: menciones a la luna –“Bajo la luna fue. Cafetín amargo y luego, ¿qué?” (54)–, el caballo, el agua –“Por el río bajó el caballo blanco hasta el mar con la gran noticia” (41)– y la sangre –“Al despertar, por la mañana, me pesaba en los labios la sangre espesa de la sombra” (39)–; así como a un muchacho que “llegaría a ser rey en Nueva York” (38) y, finalmente, una mención explícita: “Es entonces, Fede-

rico, cuando mi corazón tiembla arrinconado como un caballito de mar” (42). Así, el homenaje a Lorca no solo refuerza la ambientación neoyorkina sino que también incorpora de forma velada la temática homosexual a través de su figura.

5. Conclusiones

Este recorrido por la obra de Ana María Moix, aunque breve, ya permite constatar que su poesía, lejos de ser un simple producto culturalista o un eco menor dentro de los novísimos, constituye un corpus de enorme densidad crítica y estética e inteligencia. Este artículo presenta, en primer lugar, cómo el desarraigo y el exilio interior atraviesan sus versos, proyectando una voz que denuncia la represión franquista al tiempo que construye un espacio de resistencia y memoria. En segundo lugar, la exploración de la identidad y del deseo muestra a una autora que se adelantó a su contexto histórico: la representación del deseo lésbico y el inconformismo de género en su poesía rompen con los marcos normativos y plantean una subjetividad queer en pleno tardofranquismo.

Asimismo, el análisis de sus recursos irónicos, autorreferenciales y paródicos revela la lucidez con que Moix supo problematizar tanto la tradición literaria como las tecnologías del género, al tiempo que dialogaba con autores clásicos, referentes de la posguerra y con las vanguardias extranjeras. Nos encontramos ante una voz poética que, aunque persigue la variedad, toma riesgos e inventa principios, resulta en todo momento reconocible, coherente y perdurable más allá de las contingencias de su época. Todo ello dibuja una voz poética que oscila entre lo íntimo y lo político, entre la pertenencia y la extranjería, entre la norma y la desviación, y que convierte esas tensiones en motor de su escritura y su existencia.

6. Bibliografía

- Achótegui, J. (2004). “Emigrar en situación extrema: el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple”, *Norte de Salud Mental*, 21 (pp. 39-52).
- Anastasi, R. (Director) (2016). *Ana María Moix, passió per la paraula* [Documental]. PlayFiction Video y TV3.
- Carrillo-Linares, A. (2015). “Universidades y transiciones políticas: el caso español en los años 60-70”, *Espacio, Tiempo y Educación*, 2, pp. 49-75.
- Castro, E. (2014). *Poesía lesbiana queer: Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.

- Chacel, R. (2017). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Comba.
- García-Posada, M. (1996). *La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- Garro, E. (2019). *Los recuerdos del porvenir*. Barcelona: Alfaguara.
- González, Á. (1985). *Tratado de urbanismo*. Barcelona: Lumen.
- González Arce, T. (2023). “El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática”. En García, X. y Felipe Pérez, L. (coords.), *Los novísimos en el ocaso del franquismo* (pp. 125-147). Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Keefe Ugalde, S. (2006). *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y 70*. Madrid: Hiperión.
- Martín Huertas, C. (2018). “De mares y ofrendas: la expresión del deseo lésbico en el cuento español tras la muerte de Franco”, *Philobiblion: Revista de Literatura Hispánica*, 7, pp. 73-90.
- Moix, A. M. (2023). *Detrás del telón*. Barcelona: Trampa ediciones.
- Moix, A. M. (2024). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Sánchez Zapatero, J. (2008). “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, *Lectura y signo*, 3, pp. 437-453.
- Torres, S. (2022). “Sara Torres: “El drama más bestial es que un cuerpo que se enfrenta al miedo a la muerte tenga que preocuparse por ser femenino y deseable” (P. Abad, Entrevistador). *Vogue España*.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.