

Anales de Literatura Española

N.º 38, 2023 (SERIE MONOGRÁFICA, 24)

Imaginarios poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)

Edición de Helena Establier Pérez y Laura Palomo Alepuz

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección

Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría

Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España

Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial

Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén

Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda

Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España

Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia

Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España

José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España

Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia

Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos

Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia

Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia

Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos

Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia

Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España

Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España

Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España

Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia

Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico

Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España

Francisco José Martín, Università di Torino, Italia

Piero Menarini, Università di Bologna, Italia

Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España

María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 38 (2023). SERIE MONOGRÁFICA, 24

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

*Imaginarios poéticos en las escritoras
españolas contemporáneas (1900-1968)*

Número monográfico coordinado por
Helena Establier Pérez y Laura Palomo Alepuz

A la memoria de Julio Neira Jiménez,
a quien tanto le debe el estudio de la
poesía española contemporánea

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.



Scopus[®]



ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: <https://ale.ua.es>
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, MLA, PIO, ÍndICES-CSIC, Dialnet, REDIB, Dimensions, DOAJ, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Helena Establier Pérez y Laura Palomo Alepuz*
Presentación 9
- Eva Álvarez Ramos*
Compromiso y vindicación feminista en la poesía de Gloria Fuertes..... 13
- Rosa M. Belda Molina*
La transformación del sujeto lírico en la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas y su aportación a una genealogía literaria femenina..... 31
- Marina Bianchi*
El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi 53
- Anna Cacciola*
«La aguja fría del deseo»: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras..... 71
- Jorge Chen Sham*
El «cuerpo estéril» y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin..... 97
- Sharon Keefe Ugalde*
Las hilanderas de Concha de Marco 115
- María Isabel López Martínez*
Toponimia e imaginario poético en la lírica de Elvira Lacaci..... 135
- María Paz Moreno Páez*
La inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ángela Figuera Aymerich 157

<i>Isabel Navas Ocaña</i> La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto.....	181
<i>Julio Neira Jiménez</i> Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936)	205
<i>Alicia Pelegrina Gutiérrez</i> «Cuando el tiempo no tenga ya memoria»: el tema del recuerdo en la poesía de Josefina de la Torre	233
<i>Elia Saneleuterio</i> Acercamiento a la vida y obra de Amparo Conde	253
<i>Reyes Vila-Belda</i> Solidaridad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta	267

RESEÑAS

<i>Antonio Cazorla Castellón</i> Alba Martín Santaella, <i>Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)</i>	293
<i>Celia Estepa Estepa</i> Ayala Aracil, María de los Ángeles. <i>Estudios literarios</i>	297
<i>Concha Fernández Soto</i> María Castillo Robles, M. ^a Teresa León, <i>crítica literaria. Feminismo y compromiso político</i>	301
<i>José Soto Vázquez</i> Berta Muñoz Cáliz y María Victoria Sotomayor Sáez, <i>La literatura infantil y juvenil del exilio republicano de 1939</i>	305
<i>Judith Lozano Fernández</i> Concha Fernández Soto (ed.), <i>Quebradas. Dramaturgas en tiempos de pandemia</i>	309
<i>M.^a Pilar Panero García</i> José Enrique Martínez. <i>La huella de la herida. Sobre la poesía de José Luis Puerto</i>	313

Presentación

Helena ESTABLIER PÉREZ y Laura PALOMO ALEPUZ

«Llegará un día –que indudablemente signos anuncian ya en los países nórdicos– en que aparecerá la mujer, cuyo nombre ya no significará algo opuesto al hombre, sino algo propio e independiente; nada que haga pensar ni en complemento ni en límite, sino únicamente en vida y en ser: el Humano Femenino»
(Rilke, *Cartas a un joven poeta*)

La cita que introduce estas páginas la recordaba Carmen Conde en el prólogo a su celebrada antología *Poesía femenina española viviente*, publicada en 1954 y reeditada en 1967 con el título de *Poesía femenina española (1939-1950)*, para constatar que aquel deseo formulado por el admirado escritor austriaco se había convertido en realidad a la altura de la mitad del siglo xx: «Ese Humano Femenino de Rilke es el que yo creo existe ya entre nosotros como *Humano Femenino Poético*; la mujer que ha encontrado, como presentía Rimbaud, su propia e insustituible condición» (1967: 11-12).

En efecto, los cambios políticos, sociales y económicos producidos a finales de la centuria anterior habían propiciado la incorporación de las mujeres al espacio público. El acceso a los niveles educativos superiores, la entrada en sectores laborales que hasta ese momento les habían sido vedados y el auge de los movimientos sufragistas desencadenaron una reflexión sobre su identidad, el papel que la sociedad les había asignado tradicionalmente o la concepción de la feminidad. Como consecuencia, el modelo de mujer que había imperado hasta entonces en Occidente, «el ángel del hogar», fue progresivamente sustituido, en las primeras décadas del nuevo siglo, por el de la «mujer nueva», lo que tuvo su indudable reflejo también en el mundo artístico.

En el ámbito español, a estos desencadenantes se unieron otros factores como la llegada de la II República, el contacto con otros referentes femeninos

Europeos y la consolidación de instituciones como el Lyceum Club, fundamental estímulo de la vida cultural y activo esencial en el establecimiento de las redes femeninas. La asunción de los nuevos cambios encarnados en la figura de la intelectual moderna –cosmopolita, culta, rebelde y comprometida–, junto con la influencia del psicoanálisis de Freud y la difusión del vanguardismo, estimuló a las mujeres con inquietudes artísticas a tomar parte activamente en la vida literaria del momento. Aunque no sin los titubeos o los conflictos propios del periodo de transición que estaban viviendo, las poetisas asumieron estos nuevos modelos femeninos, a la vez que contribuyeron con su producción al florecimiento de la lírica española en este periodo.

Pero este ascenso de las mujeres por el camino de la representatividad social y literaria fue tronchado de raíz por la victoria del bando sublevado con la que se saldó la Guerra Civil. La llegada al poder del franquismo supuso para las escritoras no solo un recorte drástico de los derechos que habían conquistado al final del periodo anterior, sino también su necesaria adecuación a un modelo de feminidad en el que tenía difícil cabida la realización intelectual. A pesar de ello, un grupo nutrido de ellas consiguió desempeñar un papel relevante en las letras de posguerra, como veremos en las páginas que siguen.

En este monográfico, titulado «Imaginario poético en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)», se han reunido trece trabajos que analizan la obra lírica publicada desde el comienzo del nuevo siglo hasta la última etapa del desarrollismo franquista por un grupo representativo de poetisas españolas: Lucía Sánchez Saornil, Concha Méndez, Margarita Ferreras, Ángela Figuera, Ernestina de Champourcin, Ana María Martínez Sagi, Josefina de la Torre, Elvira Lacaci, Concha Marco, Gloria Fuertes, Carmelina Sánchez Cutillas, Acacia Uceta y Amparo Conde Gamazo.

Se concitan aquí autoras con circunstancias personales, trayectorias, ideologías y concepciones estéticas muy distintas: ni la clase social de la que proceden es la misma –la obrera, en el caso de Lucía Sánchez Saornil, frente a la aristocrática de Ernestina de Champourcin o la altoburguesa de Concha Méndez–; ni tampoco comparten, en algunos casos, contexto geográfico –Concha Méndez, Ernestina de Champourcin o Ana María Martínez Sagi se ven obligadas a exiliarse después de la Guerra Civil, mientras que Elvira Lacaci, Concha Marco, Gloria Fuertes, Ángela Figuera y Acacia Uceta viven en España –o lingüístico –por ejemplo, la valenciana Carmelina Sánchez Cutillas es bilingüe–; ni sus experiencias vitales se parecen –Margarita Ferreras pasó periodos internada en un sanatorio por su enfermedad mental–; ni tienen la misma orientación sexual –Ana María Martínez Sagi, Lucía Sánchez Saornil y Gloria Fuertes hubieron de enfrentarse no solo a las constricciones de género

que las oprimieron a todas, sino también a otros prejuicios suscitados por su condición de lesbianas—; ni sus obras se dieron a conocer por idénticos canales de difusión —algunas de ellas, como Josefina de Torre o Ernestina de Champourcin, gozaron de cierto reconocimiento por haber sido incluidas por Gerardo Diego en la segunda edición de su memorable antología, pero otras, como Amparo Conde Gamazo, tuvieron que recurrir a la autoedición artesanal para darle visibilidad a sus versos —.

Todas, no obstante, escribieron poesía en un contexto que relegaba la creatividad femenina y, quizá en parte por ello, las une el hecho de que su obra quedara durante décadas desplazada a un segundo plano, a pesar de su variedad, su riqueza, su calidad y su pulcritud. Afortunadamente, esta tendencia en los últimos años se encuentra en proceso de reversión gracias a los esfuerzos conjuntos de la crítica especializada y la sociedad.

Sirvan estos trabajos para seguir contribuyendo a devolverles a estas poetas el reconocimiento literario que se merecen, al mismo tiempo que para reconstruir un panorama tan fascinante como el de la lírica española del siglo XX. Agradecemos a las colaboradoras y los colaboradores su entusiasmo, implicación y compromiso para hacerlo posible.

Compromiso y vindicación feminista en la poesía de Gloria Fuertes¹

Feminist commitment and vindication in the poetry of Gloria Fuertes

Eva ÁLVAREZ RAMOS

Soy como esa isla que, ignorada,
late acunada por árboles jugosos,
en el centro de un mar
que no me entiende,
rodeada de nada,
—sola sólo—.
(Fuertes, 2007: 7)

Autoría:
Eva Álvarez Ramos
Universidad de Valladolid, España
evamaria.alvarez.ramos@uva.es
<https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>

Citación:
ÁLVAREZ RAMOS, Eva. «Compromiso y vindicación feminista en la poesía de Gloria Fuertes», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 13-29. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.01>

Fecha de recepción: 31/03/2022
Fecha de aceptación: 04/11/2022

© 2023 Eva Álvarez Ramos

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

El reducido espacio que se concede a la mujer, su predisposición a ciertas tareas, la negación de otras o el impedimento a levantar la voz propia son algunos de los temas principales en la poesía delatora de Gloria Fuertes. Sus obras tempranas, claves en la vindicación de la figura femenina y su papel en la sociedad, abren un espacio para el diálogo con la pretensión de desencorsetar los géneros en general y en particular el femenino, en una época en la que pocas osaban transgredir las restrictivas imposiciones del régimen y acataban los papeles que les tocaba desempeñar en el ámbito social y familiar. Procuraremos poner de manifiesto cómo se lleva a cabo esta defensa para lo que tomaremos, principalmente, los poemarios tempranos *Isla*

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento (ref. PID2020-113343GB-I00).

ignorada (1950), *Aconsejo beber hilo* (1954), ...*que estás en la tierra* (1962) y *Ni tiro ni veneno ni navaja* (1966).

Palabras clave: Gloria Fuertes; feminismo; mujer y sociedad; escritura femenina.

Abstract

The reduced space granted to women, their predisposition to certain tasks, the denial of others or the impediment to raise their own voice, among many other things, are some of the main themes in the denunciation poetry of Gloria Fuertes. Her early works, key in the vindication of the female figure and its role in society, open a space for dialogue with the aim of loosening genders in general and the female in particular, at a time when few dared to transgress the restrictive impositions of the Francoist regime and accepted the roles that they had to play in the social and family sphere. This essay will show how this defence is carried out, for which we will take the poems *Isla ignorada* (1950), *Aconsejo beber hilo* (1954), ...*que estás en la tierra* (1962) and *Ni tiro ni veneno ni navaja* (1966).

Keywords: Gloria Fuertes; feminism; woman and society; female writing.

Gloriosa reivindicación

Los versos de Gloria Fuertes² abogan por el fin del discurso hegemónico y plantean, desde una perspectiva de género, la legitimación de la mujer mediante un feminismo conciliador. Claves en la vindicación de la figura femenina y de su papel en la sociedad, abren un espacio para el diálogo con la pretensión de desencorsetar los géneros en general y en particular el femenino, en una época en la que pocas osaban transgredir las restrictivas imposiciones del régimen y acataban los papeles que les tocaba desempeñar en el ámbito social y familiar. Su profunda sensibilidad y valentía la llevan a encarnar la figura de una escritora comprometida, no solo con su literatura, sino también con sus iguales, a través de elementos como el amor y la libertad.

Existe una clara denuncia social que reclama igualdad y lo hace desde una visión más generalista que particular: «Yo soy así» dice, y añade «Soy más pacifista que artista / más humanista que feminista» (1995: 32). Incluso, en el período estudiado (1950-1968), nunca se sintió feminista. La idea surgió,

2. Obras de Gloria Fuertes usadas en el texto: *Isla ignorada* (1950), se cita por la edición de 2007; *Aconsejo beber hilo* (1954), se cita por la edición de 2017; ...*que estás en la tierra* (1962), se cita por la edición de 2014; *Ni tiro ni veneno ni navaja* (1966), se cita por la edición de 2012; *Obras incompletas* (1975), *Historia de Gloria. (Amor, humor y desamor)* (1980), *Mujer de verso en pecho* (1995); *Glorierías. Para que os enteréis* (2001), se cita por la edición de 2017.

pasado el tiempo, tras reflexionar sobre su obra y lo acontecido, y concienciarse de que aquella tertulia denominada «“Versos con faldas” fue un verdadero Grupo Cultural Feminista» (Fuertes, 1983: 10). Se inscribe, por tanto, en el feminismo suscrito por Donovan (1989), alejado del radicalismo y la beligerancia y mucho más enfocado a la solidaridad y la mejora humana (Acereda, 2002). No hay en absoluto en Gloria Fuertes y en nuestras palabras una intención de adscripción a ninguna hermandad militante. El hecho reseñable es el reconocimiento de «su naturaleza inapropiable [...] incómoda para los distintos grupos ideológicos» (Lorenzo Arribas, 2011: 138), así como la huida hacia cualquier etiqueta más allá de la de «persona».

El *leitmotiv* de su obra poética se ubica en esa sublevación desnuda ante lo feo (en términos de humanidad), frente a la injusticia política y social, contra el silencio de los oprimidos y los necesitados. El yo poético se caracteriza por ese interés en dar voz al que no la tiene o al que le ha sido sustraída. Su igualitaria filosofía vital demanda hacerse ver, abandonar el espacio doméstico y reclamar un lugar en la escena pública. Se muestra como sufridora consciente de la sinsustancia adscrita históricamente al género femenino. En ...*que estás en la tierra*, por ejemplo, leemos:

Las ovejas me pisan cuando pasan
y comen en mis dedos los gorriones,
se creen que yo soy tierra las hormigas
y los hombres se creen que no soy nada (2014: 13).

El yo poético se metamorfosea con la tierra en una igualitaria comunión con el entorno. No destaca, no es un elemento discordante, se muestra con total naturalidad; sin embargo, el hombre anula e infravalora «y los hombres se creen que no soy nada».

Se ha identificado desde siempre a la mujer con unas determinadas expectativas sociales que asfixian y tienden a la anulación castradora del pensamiento y la personalidad, al cosificar su visión y reducir su actuación al ámbito familiar dispuesto, de facto, por el poder patriarcal:

Si hay una faceta en la que el Estado franquista mantuvo a lo largo de su periplo vital, un discurso «naturalizado», fácil, sin fisuras, ella fue, sin duda, su modelo de mujer: «a la española: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España», un modelo que contribuyó a la deshistorización y eternización de la división funcional de la sexualidad y la plena identificación entre sexo y género, y que fue no sólo uno de los mayores éxitos ideológicos del franquismo, sino una pieza fundamental en su política de dominio económico y social vertebrada en el ámbito familiar mediante el sistema patriarcal y, por extensión, a la sociedad (Peinado Rodríguez, 2016: 281).

Y Gloria no fue ni más ni menos que eso, un producto femenino es un mundo gobernado por hombres. En el poema titulado «No dejan escribir» de *Aconsejo beber hilo* (2007), relata de manera autobiográfica (una constante en su poesía de delación):

Trabajo en un periódico,
 pude ser secretaria del jefe
 y soy sólo mujer de la limpieza.
 Sé escribir, pero en mi pueblo,
 no dejan escribir a las mujeres.
 Mi vida es sin sustancia,
 no hago nada malo.
 Vivo pobre.
 Duermo en casa.
 Viajo en Metro.
 Ceno un caldo
 y un huevo frito, para que luego digan.
 Compró libros de viejo.
 Me meto en las tabernas,
 también en los tranvías,
 me cuelo en los teatros
 y en los saldos me visto.
 Hago una vida extraña (15).

Proclama, desde la calma, una anodina semejanza al hombre. No hay nada en los actos cotidianos descritos que la alejen de cualquier actividad común: cenar, comprar, subirse al tranvía, ir de rebajas... El reclamo se articula a modo de denuncia en los primeros versos que muestran sin odio, pero de forma abierta, esos lugares comunes vetados a las mujeres. La denuncia se asienta en la lógica más cartesiana. Resulta interesante el cierre del poema, en el que ya deja irónica constancia de esa *rara avis* en la que se ha convertido: «Hago una vida extraña». Alejada de los cánones sociales establecidos, sin pretensión alguna de marido y ajena al cuidado personal exigido por el patriarcado, pasaba a formar parte de ese grupo de «raras», de mujeres a las que se les asignaba un «carácter raro» (Martín Gaité, 1987: 38).

La claustrofóbica reducción de movimiento femenino y su obligada predisposición a ciertas tareas impuestas desde el androcentrismo desembocaban en una desigualdad extrema que muchas no entendían ni estaban dispuestas a comprender. Padecen una clara consciencia de encierro, semejante a una clausura, tal y como leemos en estos dos ejemplos recogidos en *...que estás en la tierra* (2014): «Estoy en un convento / sin paredes ni tocas... / Aquí hay bocas, / solo puedo besarlas cuando miro; / manos, que solo puedo apresar en despedida» (35). Y más adelante: «En el solar de enfrente / han hecho un

conventillo / donde las monjas oran por nosotros, / –en el jardín tienen manzanas que no pueden morderse–» (48). La mujer tiene todo a mano, espectadora de primera fila a la que se le niega el permiso de apresarla, de disfrutarlo. No ha sido bendecida como los hombres, electos y predestinados para la voráGINE. Paradigmáticamente, en ambos se intenta ahuyentar el pecado de la mujer, apartarla de esa manzana bíblica y sus reminiscencias a Eva, la primigenia *femme fatale*, diestra en las malas artes de la seducción y culpable y pecadora original. La delicada cosificación de la hembra promueve una visión mojígata de la misma, de ser perfecto e ímpoluto, cúmulo de virtudes, al que hay que salvaguardar aislado para evadir la mácula que corrompe:

Mi cuerpo frágil de alma lleno,
mi alma presa hasta que yo me encienda
y ella pueda escaparse por mi seno,
marcha de mala gana por mi senda,
pensando en lo que es malo, pero bueno,
yo sangro por pecar y ella es la venda (2017: 85).

La obsesión masculina de lo sin pecado se extiende hasta lugares insospechados, como aquellos transitados por la censura (tantas veces manifestada, tan pocas entendida). En «Estoy más bien que mal», los últimos tres versos se ven modificados y con ellos todo el sentido del poema, al mudar el sustantivo llano «pecados», por el también llano –y muy *libertino*– «cerveza».

Estoy más bien mal
como pájaro en la mano de un niño,
como pez en la playa,
como huérfano en asilo.
Estoy mal sin amor.
Sin buen amor,
porque cerveza (~~pecados~~) tengo
cuando lo quiera yo (2017: 82).

El poema queda desleído, ablandado por la puritana leche censora. Discierne la autora entre el amor sentimental o aparejado y el amor carnal, posicionando a este último a la altura del pecado digno de ser disfrutado. Su sustitución por «cerveza» provoca que el resultado diste mucho del mensaje original, pero se consigue, a golpe de borrador y tinta, ocultar la temida mácula.

Gloria mujer y poeta

Existe, además, una reivindicación de la profesión de poeta. A su condición de hembra se le une ahora la necesidad o el deseo de la poesía. Su escritura, como la de Figuera, Conde o tantas otras, pugna contra «una doble marginación: ser

mujer y ser poeta» (Leuci, 2019: 71); esa «doble anomalía» padecida por las creadoras, tal y como señala Payeras Grau (2009). Además, a esta situación gregaria de mujer, se suma su tendencia sexual: «If women are associated with absence, the lesbian y doubly absent from the text, because she is both a woman and a lesbian» (Castro, 2002: 83). La asunción y no negación de su lesbianismo ha sido, sin duda, uno de los factores que han influido negativamente en la consideración de la poeta. Estudios como los llevados a cabo por Acereda (2002) o Castro (2002) reflexionan sobre el asunto señalado: la infravaloración de su obra y persona, por un lado, y el obligado análisis de su literatura bajo el prisma de su orientación sexual, por otro.

Antes de llegar aquí, se matriculó en el Instituto de Educación Profesional de la Mujer para estudiar las asignaturas «propias de mi sexo» (1975: 27) (como ella misma reconocería, pues fue consciente desde temprano y de muy lúcida manera del lugar que el patriarcado le había reservado). Así cursó, como se esperaba, Bordado, Higiene, Puericultura, Cocina y Corte y Confección, entre otras, a las que añadió, demostrando ya sus intenciones, Gramática y Literatura; aficiones alejadas de lo pautado para su época. Se presenta, por tanto, como un contramodelo del estereotipo femenino, de sus usos y costumbres (Leuci, 2019), y denuncia la infravaloración en primera persona: «pude ser secretaria del jefe y soy solo mujer de la limpieza» (2017: 15); idea que se repite y refuerza en «Nota autobiográfica»: «Luego me salió una oficina, / donde trabajo como si fuera tonta, / pero Dios y el botones saben que no lo soy» (2014: 7).

A partir de la década de los treinta y sobre todo durante los cuarenta, se impusieron en España diversas limitaciones a la actividad laboral femenina que permanecieron activas hasta la Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer (Valiente Fernández, 1996). Esta ley supuso una pequeña ampliación (limitada, pero bastante significativa) de los derechos laborales de las mujeres. Se ponían numerosas trabas al trabajo femenino fuera de lo concebido como doméstico: así, existían los despidos forzosos en caso de matrimonio; las normativas para inscribirse en registros laborales eran draconianas; y los salarios eran harto inferiores. Igualmente, existían prohibiciones a la hora de desempeñar algunos trabajos: magistrada, notaria, diplomática, recaudadora de hacienda, registradora de la propiedad, jefa de la administración... entre otros muchos (Scalon, 1976). El franquismo reanudó los axiomas conservadores en cuanto a lo femenino, relegando a la mujer al entorno privado (Molina Poveda, 2020).

Como individuo subordinado al hombre y dependiente de él, su único fin es dedicarse al cuidado del hogar y al papel reproductor con la posterior

atención y educación de los hijos, por lo que son consideradas inútiles en el resto de las tareas, «se posiciona al hombre siempre por encima de la mujer, infravalorándola y subyugándola, por cuestiones de identidad sexual» (Romero Oliva, Álvarez Ramos y Heredia Ponce (2020: 74). La sumisión coarta el espacio en el que puede desenvolverse y cercena su poder de decisión. Las vidas sexual y reproductora (papel indisolublemente unido a la concepción femenina) son dominadas por el hombre y se las convierte en un sujeto pasivo, bien dador de placer, bien engendrador de vida; un cuerpo sobre el que no se tiene decisión alguna, tal y como se muestra en esta «Madre de pueblo»: «fue cosa de tu padre, / que yo nunca quería / la desgracia de hacerte» (2014: 60). Gloria Fuertes, incluso, se vanagloria de la excepcionalidad de la mujer que rechaza la maternidad y salvaguarda su feminidad sin restringirla a la función reproductora: «Menos mal que soy mujer, / y no pariré vencejos / [...] /Menos mal que soy así...» (2014: 29).

Las causas de esa exigencia intrínseca de la hembra como madre, como predispuesta de por sí, solo por cuestiones físicas a la maternidad y que se expande a cualquier ámbito del cuidado o la atención (sean profesiones como las docentes, cuidado de mayores y enfermos...) han de buscarse en la tradicional creencia genérica, impuesta por el falocentrismo, de la disposición natural femenina por la bondad y la paciencia y su especial predisposición al cuidado de los menores (Albisetti, 1989; Preston, 1993). La situación política española ya referida ennoblece y refuerza este desequilibrio: «el franquismo (1939-1959) impone un comportamiento de mujer muy represivo basado en el recogimiento, la paciencia, la sumisión, la abnegación y la dulzura. [...] La ideología que transmiten es muy clara, ateniéndose al principio de la segregación: los chicos debían ser valientes, audaces y las chicas sufridas y caseras» (Aguilar, 2008: 12). No hay nada más esperanzador para la mujer que la ansiada consecución de un marido y la consiguiente sumisión al mismo (Martín Gaité, 1987).

En «Carta de mi padre a su abuelo» de *...que estás en la tierra*, Fuertes lo refleja así: «Los chicos han crecido y quieren ser actores. / María se ha casado y Gloria escribe versos» (2014: 48). Lo que nos lleva, de nuevo, a establecer diferencias: la posición tradicional y correcta de María, la hermana, que asume el modelo femenino establecido (Leuci, 2019), frente a la que no habiendo encontrado marido (con lo negativo de la situación, entendida como incapacidad para satisfacer o agrandar a un hombre), escribe. Este hecho es reconocido por el yo poético, «Que aunque puedo ser madre / yo soy como un poeta» (2007: 12). Estamos, en palabras de Payeras, ante «una nueva imagen de sí misma acuñada por la propia mujer» (2009: 241) que desde el yo y su

individualidad elige como persona, distanciando la imposición genérica de sí. La poesía, pues, se entiende como una herramienta activa que permite la transformación, que contribuye al testimonio, que faculta la denuncia. Se percibe, de nuevo, la disidencia frente al sentir generalizado. Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) muestra cómo las jóvenes ansiaban alcanzar la edad necesaria para «echarse novio» y evitar la mácula desagradable de quedarse soltera, para huir así de las voces que se levantaban desairadas y desdeñosas, unas veces, y otras tantas piadosas, ante la mujer que no conseguía pareja. Los poemas de Gloria Fuertes reclaman la libre elección de la soltería.

En «¡Hago versos, señores!» apela con el vocativo «señores», avisando de su escritura y de sus gustos y disgustos. Aclara, por si fuera necesario, la inamovilidad social en la que se mantienen los viejos preceptos y su obligación, como poeta, de nombrarlos. Con un claro tinte paródico contestatario, defiende los derechos frente al autoritarismo poniendo de manifiesto el mundo censurable en el que vive (Acereda, 2000):

Hago versos, señores, hago versos,
pero no me gusta que me llamen poetisa,
me gusta el vino como a los albañiles
[...]
Sigue habiendo solteras con su perro,
sigue habiendo casados con querida
[...]
Esto pasa, señores, y yo debo decirlo (2014: 57).

El «mito falocéntrico de la creatividad» (Moi, 1999: 68) concibe la creación como una capacidad intrínsecamente masculina, relacionando con fantasías aquellas desarrolladas por las mujeres: «se les niega el derecho de crear sus propias imágenes de feminidad, y se ven, en cambio, obligadas a conformarse con los modelos machistas que se les imponen» (68) y que pasan por constreñir cualquier comportamiento social diferente. Se cuestiona, así, la existencia natural de solteras, al no concebirse que alguien pudiera tener dicha vocación (Martín Gaité, 1987) o, también, el engaño derivado del ansiado y por ende, obligado, matrimonio.

Su concepción de la humanidad trasciende los límites angostos del género. Reclama ser «poeta», no «poetisa», defendiendo ese triunfo del género epiceno ya señalado por Sontag (109)³. Siguiendo la estela feminista de Kristeva

3. Se rechaza, además, la calificación por lo denostado del término y la facilidad con que los hombres lo empleaban para infravalorar la producción poética femenina. María Paz

(1981), supera la distribución binaria del organigrama de pensamiento, aquella regulada por la lógica androcéntrica:

Hablando bien y tarde,
tarde porque no llegué a separaros
ni a los republicanos de los fascistas
ni a los americanos de los camboyanos
ni a los americanos de los vietnamitas.
No llegué a separaros.
Ni a los surafricanos de los blancos
ni a los negros de los otros negros
ni a los serbios de los croatas
ni a los alemanes de los judíos.
No llegué a separaros.
Ni a los judíos de los árabes
ni a los árabes de los croatas.
Hablando bien y tarde
casi todos sois unos malvados cabrones sin corazón
(hablando mal y pronto) (1995: 162).

Estamos ante una presencia marginal, que discurre por los límites político-sociales establecidos. Y es este otro de los condicionantes del oscurantismo y el desprestigio a los que son expulsadas las escritoras de los cincuenta, entre ellas Gloria Fuertes «especialmente –en las palabras de Payeras Grau– al presentar un modelo de escritora que transgrede la apropiación monopólica masculina y la tipificación androcéntrica de dicha labor» (2009: 74). Con esta firme intención nace *Versos con faldas* en 1951 y así lo expresa:

Revoloteábamos los poetas por Madrid, con nuestros versos bajo el ala. María Dolores de Pablo, Adelaida Las Santas y Gloria Fuertes, servidora, decidimos acabar con el «si me lees te leo» de las tertulias organizadas por los señores, poetas que medio nos ignoraban e invitaban muy pocas veces para que pudiéramos leer nuestros poemas, que aun entonces, eran tan buenos o mejor que los de ellos (lo reconoceréis al leer este libro), decidimos acabar, como decía, con aquella injusticia y organizarnos en serio y en serie, Recitales, para que fuera el público quien oyera nuestra voz poética (Fuertes, 1983: 9).

Las restricciones y limitaciones del oficio de poeta se observan, además, en la crítica, la trivialización, el ataque personal y el alcance de su obra, reducida al cliché de lo pueril, el chascarrillo y lo populista de sus apariciones televisivas. En palabras de José Infante, no se ha sabido distinguir entre el cliché fácil del personaje televisivo y la gran poeta que era, autora de libros esenciales y, con

Moreno (2003), por ejemplo, recoge, reforzando esta idea, que Unamuno usaba la variante «poetisos» para denominar a los malos poetas.

absoluta seguridad, la voz lírica más cercana y comunicativa de nuestras letras» (1999: 56). Estamos ante un paso más en la deslegitimación de la mujer y su hacer como escritora y como persona⁴. Su peculiar aspecto físico, así como, su voz poderosa y profunda, alejados de los cánones femeninos, son explotados para ampliar el insulto. El desajuste de su poesía ante los patrones literarios canónicos patriarcales, su inusual personalidad, difícilmente clasificable, y la no adscripción directa a ninguna ideología política, la convierten en fácil diana de la crítica y del desmérito. La deslegitimación de algunos críticos ya señalada por Debicki (1994) y Cappuccio (1993), se relaciona directamente con las parodias a las que era sometida por su estilo nada convencional y por ser la poeta amiga de los niños (Benson, 2000). A estos elementos debe unirse esa marginalidad ganada al contraponerse, desde su lesbianismo, a la heterosexualidad hegemónica amparada por el patriarcado⁵ (Acereda, 2002, Castro, 2002).

Por encima del reproche, su voz se alza sin estruendo. Desde su concepción útil del poema nos regala una poesía funcional, un poema para el servicio público (Payeras Grau, 2007: 13), de ahí su, tantas veces, adscripción a la poesía social: «Yo no sé si mi poesía es social, mística, rebelde, triste, graciosa o qué. Trato, quiero –y me sale sin querer– escribir una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre. Otras veces, al señalar lo que pasa, denuncio o simplemente aviso» (De Luis, 1965: 167-168), tal y como puede comprobarse en este «Telegrama de urgencia

4. Todavía perviven voces que abogan por la anulación radical a través del efectivo método del desmérito y la desacreditación personal y profesional unida a la vieja máxima guerrera del «divide y vencerás». Podemos leer a continuación las palabras que le brindó Javier Marías con motivo de las celebraciones de su nacimiento: «En contra de esa supuesta y maligna “conspiración”, tenemos el pleno reconocimiento (desde hace ya mucho) de las artistas en verdad valiosas: por ceñirnos a las letras [...] en España Pardo Bazán, Rosalía, Chacel, Laforet, Fortún, Rodoreda y tantas más. En realidad, son legión las mujeres llenas de inteligencia y talento, a las cuales ninguna «conspiración» de varones ha estado interesada en ningunear. [...] Lo que no es cierto, es que cualquier mujer oscura y recóndita sea por fuerza genial, como se pretende ahora [...] Hoy, con ocasión de su centenario, sufrimos una campaña orquestada según la cual Gloria Fuertes era una grandísima poeta a la que debemos tomar muy en serio. Quizá yo sea el equivocado (a lo largo de mi ya larga vida), pero francamente, me resulta imposible suscribir tal mandato. Es más, es la clase de mandato que indefectiblemente me lleva a desconfiar de las reivindicaciones y redescubrimientos feministas de hoy, que acabarán por hacerle más daño que beneficio al arte hecho por mujeres» (*El País*, 25 de junio de 2017).

5. Pueden observarse multitud de ejemplos en su poesía, por poner alguno, citamos estos versos de *Historia de Gloria*: «La marioneta y el robot se casaron / y tuvieron dos títeres. / Les pusieron de nombre Adán y Eva / y vuelta a empezar» (1980: 327). Ese cierre *ad aeternum* refleja la inamovilidad del sistema, incidiendo en la repetición del discurso patriarcal que logra perpetuarse (Castro, 2002).

escribo», recogido en *Ni tiro ni veneno ni navaja* (2012: 17), donde, como en un verdadero manifiesto poético, defiende la poesía como comunicación, como misiva urgente que se envía y cuenta lo que pasa:

Escribo, más que cantar cuento cosas.
Destino: La Humanidad.
Ingredientes: Mucha pena
 mucho rabia
 algo de sal.
Forma: ya nace con ella.
Fondo: que consiga emocionar.
Música: la que el verso toca
 según lo que va a bailar.
Técnica: (¡Qué aburrimiento!).
Color: color natural.
Hay que echarle corazón,
la verdad de la verdad,
la magia de la mentira
–no es necesario inventar–.
Y así contar lo que pasa
–¡nunca sílabas contar!–.
Y nace sólo el poema...
Y luego la habilidad
de poner aquello en claro si nace sin claridad.
manifiesto poético.

Da testimonio confesional sin llegar a la frontal transgresión, por lo menos en esta primera etapa. Entiende la poesía como social, pero sin politizarla (Acereda, 2000). Como Lázaro, demanda la activación de la palabra, que resucite, que dé la vida. Necesita su sonido, consciente de que el verbo debe ser pronunciado para existir. Como leemos en otro de sus poemas: «si digo poco, quiero decir más» (2014: 72); enciende la palabra para hablar por las que no pueden hacerlo. Se empodera arrancándose la mordaza y con ella la de sus coetáneas, anudada por el patriarcado. El silencio requerido a las mujeres, la anulación de su pensar se relaciona directamente con la asunción del poder androcéntrico. Así lo enuncia en el poema «Silencio y sonrisas»:

Cállate, no hables nada.
Suspira y llora si quieres,
pero sin palabras...
Cállate... el «que has sufrido».
Yo me callo mi sufrir;
no hay pasado,
ni tampoco porvenir...
[...] (2007: 99).

Esa conocida capacidad masculina para enmudecernos como símbolo de poder y patriarcado se ha recogido desde antiguo: ya Telémaco en *La Odisea* ha de aprender a silenciar a las mujeres, para dejar de ser un niño y convertirse en hombre⁶. El abandono del mutismo y la reivindicación de la propia voz es una constante en las mujeres de la época. En otro poema de Gloria Fuertes leemos:

[...]
 inútil que nos prohíban nada,
 no hablar, por ejemplo,
 comer carne,
 beber libros,
 bajarnos sin pagar del tranvía,
 querer a varios seres,
 fumar yerbas,
 decir verdades,
 amar al enemigo,
 inútil es que nos prohíban nada (2014, 16).

Aparece en el listado la idea de libertad en cuanto sentimiento amoroso –«querer a varios seres»–, que puede ser entendida desde una doble vertiente: aquella que se ajusta a su pensamiento humanista y aquella relacionada con la orientación sexual y la defensa de ese amor considerado como prohibido al no circunscribirse a la heterosexualidad normativa⁷. En paralelo, su posición reivindicativa y desafiante puede verse también, por ejemplo, en estos versos de Ángela Figuera que siguen la misma línea, lo que demuestra una constante en la escritura femenina:

No quiero amar en secreto,
 llorar en secreto,
 cantar en secreto.
 No quiero
 que me tapen la boca
 cuando digo NO QUIERO... (Figuera, 1986: 274).

Aunque esta rebeldía es sobre todo pacífica y no violenta, y puede ser entendida como un modo de «resistencia pasiva» (Payeras Grau, 2002), su

6. Las palabras que Telémaco dedica a su madre: «Así que vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca [...]. El relato estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío. Mío es, pues, el gobierno de la casa» (Odisea, I, 357-359) parecen configurarse como el primer testimonio escrito de un hombre silenciando a una mujer (Beard, 2018).

7. Cabría reflexionar aquí, tal como ha notado Elena Castro (2002), el motivo de la crítica al ocultar, durante tiempo, su orientación sexual, borrándola de sus referencias biográficas, hecho que deriva en una visión parcial de su obra, fuertemente arraigada a la vida de la poeta.

insubordinación y la ruptura con lo establecido, en la etapa franquista, le suponen toda falta de reconocimiento de méritos como artista e intelectual (Vila-Belda, 2008). No le gustan al sistema las almas que, pensando por sí mismas, deciden abandonar el camino marcado. Las voces que cantan y cuentan la injusticia, la segregación, la desigualdad:

Sí,
media humanidad es la que sobra:
los fríos,
los Samueles,
los sabuesos,
los adustos,
los contables,
los machos,
los guerreros,
los pedantes,
los que dicen:
–la mujer mi esclava–.
Yo, los miraría
por los rayos esos que han inventado
para el pecho,
y a todos los con manchas,
con cavernas,
los iría a gusto eliminando,
para nada nos sirven los perversos,
los canijos,
–son los envidiosos–
Yo,
que prefiero
monja morir
antes que asesinar un simple pájaro.
Yo, con estas manos blancas y callosas,
yo
que detesto la pena de muerte,
no sé lo que haría (2014: 14).

En este caso, acusa y señala culpables (Lorenzo Arribas, 2011). La magnitud sonora de la delación asciende decibelios. Junto a la imputación feminista, en una coherente línea de pensamiento, aparecen otras muchas que desquician y sobrepasan al yo poético. Rompen con las visiones más pacifistas de lo denunciante. La acusación cotidiana se transforma aquí en fiero grito declarativo que enumera a los inculpados. No puede el yo poético mantenerse como un mero observador que se querrela contra lo acaecido, reflexiona con rabia empujando el espíritu hacia la acción. Se atisba ya el posicionamiento activista visible en poemarios posteriores como *Glorierías* (2001): «El pacifismo se nos ha

quedado antiguo. / Ahora somos antimilitaristas». (2001: 55); o estos otros de *Mujer de verso en pecho* (1995), mucho más incisivos y con menor recato, que golpean inesperadamente al lector, enmarcados, evidentemente, en una España democrática (tan alejada de aquella en la que se escribieron las obras centrales de este trabajo):

Si solo pudiera votar contra una ley
no votaría contra la ley del aborto.
Un feto de dieciocho días
vale menos que un hombre de dieciocho años
–edad en la que «caen» todos
en ese «aborto colectivo» para adolescentes
que suelen organizar
los que siempre votan contra el aborto– (1995: 173).

Se trasluce el potencial reivindicador de una Gloria joven, difícilmente silenciable, que se verá apoyada por la posterior libertad imperante para contar con menos mordazas lo que vive y sucede. Como era de esperar, no puede callar ante leyes que conceden mayor libertad a las mujeres, ni mirar hacia otro lado frente a sus detractores.

Reflexiones finales

En estos versos tempranos se percibe ya la individualidad de Gloria, como mujer, su especial personalidad y su firme disconformidad con los roles de género establecidos por tradición, principalmente los femeninos; fiel reflejo de su situación en una sociedad fuertemente patriarcal, donde la sumisión y la predestinación genérica eran lo normativo. El carácter humanista de su obra proviene de un discurso poético horizontal, en el que no se posiciona sobre nadie (Payeras Grau, 2017) y donde la voz de la poeta se eleva con un claro sentido funcional para vindicar la igualdad social a todos los niveles, principalmente el referido a la mujer. Busca escribir desde el margen evitando cualquier circunscripción al canon patriarcal y pugna por mantener (obviando lo vertido por la crítica) su particular estilo libre, fresco y coloquial.

Desde esa autodenominación de *Isla ignorada* con la que abríamos esta reflexión, donde metafóricamente se nos evocan ámbitos semánticos distintos: la noción de espacio acotado, pequeño, finito, que conlleva su conocimiento y reconocimiento, su individualidad e idiosincrasia; un enfoque psicológico de quien es y existe (como mujer, como persona), su *dasein* particular; la concepción del término como la base del verbo «aislar» paradigma de lo femenino, apartado e ignorado como la isla del poema (Sherno, 1989) –no hay que olvidar

que existe además un imaginario femenino insular relacionado con la fertilidad y el refugio (Ainsa, 2001), piénsese, por ejemplo, en la islas homéricas— hasta la demanda posterior del oficio de poeta y de mujer, los versos revisados adelantan el futuro, de la que, aún autoconociéndose, libera la voz para reivindicar la justicia e igualdad en un *in crescendo* que explotará en los años democráticos.

Gloria y sus poemas merecen un lugar privilegiado en las letras universales y en la lucha humanista. Queda pendiente un reconocimiento mayor que pueda acallar las todavía latentes miradas deslegitimadoras.

Bibliografía citada

- ACEREDA, R. (2000), «Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria», *Monteagudo*, 5, pp. 143-157.
- ACEREDA, R. (2002), «Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad», *Romance Quaterly*, 49, pp. 228-240.
- AGUILAR, C. (2008), «Lectura, género, feminismo y LIJ», *Lenguaje y Textos*, 28, pp. 113-128.
- AINSA, F. (2001), «Las ínsulas de “tierra firme” de la narrativa hispanoamericana: entre la memoria y la esperanza», en C. Alemany Bay, R. Mataix Azuar y J. C. Rovira Soler (coord.), *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 17-26.
- ALBISETTI, J. C. (1989), *Schooling German girls and women: secondary and higher education in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press. Doi: <https://doi.org/10.1515/9781400859795>
- BEARD, M. (2018), *Mujeres y poder: un manifiesto*, Barcelona, Crítica.
- BENSON, D. K., (2000), «La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana», *Hispania*, 83 (2), pp. 210-221. Doi: <https://doi.org/10.2307/346163>
- CAPPUCCIO, B. L. (1993), «Gloria Fuertes frente a la crítica», *Anales de la Literatura Española contemporánea*, 18, pp. 89-112.
- CASTRO, E. (2002), «Lesbian Identiti: (Dis)appearing Act un Gloria Fuertes's Poetry», en M. H. Persin (ed.) (2011), *In her words. Critical studies on Gloria Fuertes*, Plymouth, Bucknell University Press, pp. 82-99.
- DEBICKI, A. P., (1994), *Spanish poetry of the twentieth Century: Modernity and Beyond*, Lexington, University Press of Kentucky.
- DONOVAN, J. (1989), «Radical Feminist Criticism», en J. Donovan (ed.), *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, pp. IX-XXI.
- FIGUERA AYMERICH, Á. (1986), *Obras completas*, Madrid, Hiperión.
- FUERTES, G. (1975), *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.

- FUERTES, G. (1980), *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, Madrid, Cátedra.
- FUERTES, G. (1983), «Prólogo», A. las Santas, *Versos con faldas*, Madrid, Aguacantos.
- FUERTES, G. (1995), *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.
- FUERTES, G. (2007 [1950]), *Isla ignorada*, Madrid, Torremozas.
- FUERTES, G. (2012, [1966]), *Ni tiro ni veneno ni navaja*, Madrid, Torremozas.
- FUERTES, G. (2014) [1962]), *...que estás en la tierra*, Madrid, Torremozas.
- FUERTES, G. (2017a [1954]), *Aconsejo beber hilo. Diario de una loca*, Madrid, Torremozas.
- FUERTES, G. (2017b [2001]), *Glorierías. Para que os enteréis*, Madrid, Torremozas.
- INFANTE, J. (1999), «El último juglar», *ABC*, 21 enero, p. 56.
- KRISTEVA, J. (1981), «Woman Can Never Be Defined», en E. Marks e I. de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Nueva York, Schocken, pp. 137-142.
- LEUCI, V. (2019), «Gloria escribe versos: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 35 (1), pp. 69-81. Doi: <https://doi.org/10.1353/cnf.2019.0030>
- LORENZO ARRIBAS, J. (2011), «Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 6, pp. 135-160. Doi: <https://doi.org/10.18002/cg.v0i6.3767>
- LUIS, L. de (1965), *Poesía española contemporánea (1939-64). Poesía social*, Madrid, Alfaguara.
- MARÍAS, J. (2017), «Más daño que beneficio», *El País*, 25 de junio. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/06/25/eps/1498341938_149834.html
- MARTÍN GAITE, C. (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MOI, T. (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA POVEDA, M. D. (2020), «El NO-DO como medio de construcción de la identidad femenina (1943-1975) », *Historia y memoria de la educación*, 12, pp. 239-270. Doi: <https://doi.org/10.5944/hme.12.2020.26071>
- PAYERAS GRAU, M. (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED, 2009.
- PAYERAS GRAU, M. (2017), «Presentación 'Dossier Gloria Fuertes'», *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, 3, pp. 11-15. Doi: <https://doi.org/10.17811/prep.3.2017.11-15>
- PEINADO RODRÍGUEZ, M. (2016), «“Las mujercitas” del franquismo: como enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960)», *Estudios Feministas*, 24 (1), pp. 281-293. Doi: <https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p281>
- PRESTON, J. A., (1993), «Domestic ideology, school reformers, and female teachers: Schoolteaching becomes women's work», *New England Quarterly*, 66 (4), pp. 531-552. Doi: <https://doi.org/10.2307/366032>
- ROMERO OLIVA, M.; Álvarez Ramos, E. y Heredia Ponce, H. (2020), «Princesas *millennials*: arquetipos femeninos en la literatura infantil del tercer milenio»,

- en N. Ibarra-Rius (coord.), *Identidad, diversidad y construcción de la ciudadanía a través de la investigación en la educación literaria*, Barcelona, Octaedro, pp. 73-84.
- SCANLON, G. M. (1976), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI.
- SHERNO, S. S. (1989), «Weaving the world: The poetry of Gloria Fuertes», *Hispania*, 72 (2), pp. 247-255. Doi: <https://doi.org/10.2307/343114>
- VALIENTE FERNÁNDEZ, C. (1998), «La liberalización del régimen franquista: la Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer», *Historia social*, 31, pp. 45-65.
- VILA-BELDA, R. (2008) «Pan y versos: hambre y subversión en la poesía de Gloria Fuertes», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV (2), pp. 193-215. Doi: <https://doi.org/10.1080/14753820701855281>

La transformación del sujeto lírico en la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas y su aportación a una genealogía literaria femenina¹

The transformation of the lyrical subject in the poetry of Carmelina Sánchez-Cutillas and her contribution to a female literary genealogy

Rosa M. BELDA MOLINA

Autoría:

Rosa M. Belda Molina
Grupo POGEsp-Universidad de Alicante, España
rbeldam@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5299-0283>

Citación:

BELDA MOLINA, Rosa M. . «La transformación del sujeto lírico en la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas y su aportación a una genealogía literaria femenina», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 31-52. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.02>

Fecha de recepción: 20/02/2022

Fecha de aceptación: 04/10/2022

© 2023 Rosa M. Belda Molina

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

La comparación entre el sujeto lírico masculino que adopta Carmelina Sánchez-Cutillas en su primer libro, *Un món rebel* (1964) y el sujeto lírico femenino de su segundo libro *Conjugació en primera persona* (1969) y posteriores, nos permite analizar la evolución de su poesía desde sus inicios para observar cómo la transformación del sujeto opera un cambio en el lenguaje y en la perspectiva al situar en el centro la experiencia vital de una mujer de la posguerra que disiente del modelo de mujer franquista y que, desde los presupuestos de la poesía social, da testimonio de la contradicción que para ella implica su dedicación a la escritura con respecto del papel que socialmente se le asigna en el ámbito privado del hogar. La imbricación en su segundo libro del deseo de la escritura, con el deseo erótico y la presencia del cuerpo, convierten su poesía en una aportación relevante para una genealogía literaria femenina.

Palabras clave: Carmelina Sánchez-Cutillas, poesía de posguerra, poesía social, sujeto lírico, cuerpo, genealogía literaria femenina.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Abstract

Based on a comparison between the male lyrical subject adopted by Carmelina Sánchez-Cutillas in her first book, *Un món rebel* (1964), and the female lyrical subject in her second book *Conjugació en primera persona* (1969) and subsequent books, we analyse the evolution of her poetry from its beginnings in order to observe how the transformation of the subject brings about a change in language and perspective by placing the life experience of a post-war woman at the centre of her work, we analyse the evolution of her poetry from its beginnings in order to observe how the transformation of the subject brings about a change in language and perspective by placing at the centre the life experience of a post-war woman who dissents from the Francoism model of woman and who, from the premises of social poetry, bears witness to the contradiction that her dedication to writing implies for her with respect to the role socially assigned to her in the private sphere of the home. The interweaving in her second book of the desire to write, with erotic desire and the presence of the body, make her poetry an outstanding contribution to a female literary genealogy.

Keywords: Carmelina Sánchez-Cutillas, post war poetry, social poetry, lyric subject, body, female literary genealogy.

La obra poética de Carmelina Sánchez-Cutillas

Recientemente, en noviembre de 2021, la Academia Valenciana de la Llengua publicaba en dos volúmenes –poesía y prosa–, la *Obra Completa* de Carmelina Sánchez-Cutillas², el mejor colofón posible a los dos años dedicados a reivindicar su obra y legado. Esta edición, asimismo, constituye una valiosa aportación, tanto para el público lector como para el campo de la investigación, pues incluye como novedad, junto a la obra conocida y publicada en el pasado siglo, textos inéditos, especialmente significativos en el volumen dedicado a la poesía. Además de poemas sueltos, se presentan tres libros inéditos: *Joiosa guarda* (1964), *De la cendra i la flama* (1964-1966) y *Màxim desert* (1965), que coinciden en el tiempo de escritura con la fecha de publicación de su primer libro: *Un món rebel* (1964). La inclusión de los inéditos y su relación con la obra publicada nos invitan a examinar con una nueva mirada la poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas, sobre todo, por el hecho de que el momento histórico y las circunstancias personales de la poeta provocaron la distancia y la ruptura en el *continuum* temporal entre la creación y la publicación de sus libros de poemas, como ya sucediera con tantos otros poetas en la posguerra, valgan como ejemplo María Beneyto, Vicent Andrés Estellés, Angelina Gatell,

2. Citaremos los poemas por esta edición.

María Victoria Atencia o Juan Gil-Albert, poetas que, tras diversas vicisitudes, también acabaron publicando tardíamente gran parte de su obra.

Si atendemos a la fecha de composición, según los datos aportados en el estudio introductorio (Francés Díez, en Sánchez Cutillas: 2021, 19-47), a excepción de *Un món rebel*, publicado en 1964, el resto de su obra poética en valenciano se escribió entre 1964 y 1966, tanto los libros inéditos³ como los publicados posteriormente –*Conjugació en primera persona*, se publicaba en 1969 y *Llibre d'amic e amada* en 1980⁴–. Incluso *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*, que constituye una propuesta muy distinta a la del resto de sus poemas, publicado en 1976, comenzó a gestarse en estos años, según consta en dos anotaciones del diario que escribió en 1964, en que se refiere a los poemas que lo conformarán⁵. Es decir, a la luz de los datos que nos aporta Francés Díez y el poco espacio temporal que separa la composición de toda su poesía, publicada e inédita, entendemos por qué *Llibre d'Amic e Amada*, publicado casi veinte años después de iniciarse en la poesía, tiene tantos rasgos comunes con sus dos primeros libros. De manera que podemos afirmar que el único poemario que se separa del resto de su obra poética por su propuesta, que no tanto por el tiempo de gestación, es el tercero, *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*. Las referencias de estudiosos y de la propia poeta al abandono temprano de la creación poética cobran sentido pese al tiempo transcurrido entre la publicación de sus poemarios⁶. De manera que, casi diez años antes de su exitosa obra en prosa, *Matèria de Bretanya* (1976), ya había escrito el grueso de su producción en verso. Pero

-
3. Solo uno de los treinta y un poemas que constituyen *Joiiosa guarda* se publicó en *Conjugació en primera persona* y dos aparecen también formando parte de *De la cendra i la flama* –con el que se presentó al Premi Joan Salvat Papasseit en 1966, sin obtenerlo–. Quince de los cuarenta y cinco poemas de *De la cendra i la flama* nutrieron *Conjugació en primera persona*. De *Màxim desert* apenas quedan dieciocho inéditos, la mayoría acabaron formando parte de *Conjugació en primera persona*, de *De la cendra i la flama* i de *Llibre d'amic e amada*.
 4. Con este libro concurrió sin éxito a los Premis Octubre en 1974, pero con el título de *Joc de poques taules*.
 5. «[...] jo he cercat la gran resposta en tots els jeroglífics antics, i la pedra de “Rosetta” emmudia» (divendres 17 d'abril de 1964) y, directa y claramente, en una anotación fechada un mes después, el 14 de mayo, en que afirma: «Ara faig estranys poemes. No sé si són poemes encara. Tinc dins de mi un món misteriós, on bateguen les flors i els minerals, les aus i la mitologia, els homes i l'astronomia, la mar i el vent. Encara no sé si són poemes» (Sánchez-Cutillas, 2021: 238 y 244).
 6. A partir de 1981, tras la publicación de *Llibre d'amic e amada*, la poeta desaparece de la escena literaria, un auto-impuesto exilio literario según Lluís Alpera, autor de la introducción a su *Obra poètica* (1997): «[...] pràcticament de la nit al matí, l'any 1981 [...] Carmelina Sánchez-Cutillas va desaparèixer, literàriament parlant, i va mantenir un llarg auto-exili de vora 30 anys. [...] pels anys 80 se sentia decebuda pel poc ressò que havien tingut els seus dos poemaris darrers» (2010:19).

hubo tanteos poéticos anteriores, que se produjeron al tiempo que comenzaron sus colaboraciones en revistas. *Virazón y Terral* (1956) y *Versos para un río muerto* (sin datar)⁷ recogen sus primeros versos, que había presentado a algún concurso literario y que olvidó completamente en el fondo de algún cajón (Del Romero Sánchez-Cutillas, 2020: 36-37). Del segundo libro se conserva copia mecanoscrita en el archivo personal que custodia la Biblioteca Valenciana y constituye una propuesta muy distinta a la de su poesía publicada. Se trata de una especie de canto fúnebre y despedida del río Turia que morirá desterrado por el mal que hizo a la ciudad. El río, personificado en hombre, es trasunto del desterrado, del exiliado, del incomprendido que sufre la venganza de los otros hombres «inexorables», «soberbios».

La proximidad en la composición de los poemas que se incluyen en cada uno de los tres libros publicados en el intervalo de dieciséis años –*Un món rebel*, *Conjugació en primera persona* y *Llibre d'amic i amada*–, no nos impide observar diferencias entre ellos. Es evidente la preferencia por ciertos temas, motivos o aspectos distintos e incluso discrepantes en cada uno de los poemarios: el compromiso social y solidario en *Un món rebel*, que se manifiesta a través de un sujeto colectivo, un yo plural, inclusivo, voz de los vencidos que se rebela contra la situación social y que cuando se expresa en primera persona del singular emplea el género masculino; en cambio, lo testimonial, el reflejo del día a día de una mujer que sufre las duras condiciones de la posguerra y, por ende, la reivindicación de un sujeto femenino, es un aspecto crucial como su título indica, en *Conjugació en primera persona*; por otra parte, el tono confesional, la reflexión sobre las relaciones amorosas sometidas a los estragos del tiempo y la omnipresencia de la muerte predominan en su cuarto libro publicado, *Llibre d'amic e amada*.

La poesía de Carmelina Sánchez-Cutillas se inscribe en la poesía valenciana realista más comprometida de los años sesenta (Carbó y Simbor, 1993) y, como sucede con otras poetas de su generación, el compromiso social la conducirá a reivindicarse como sujeto femenino, en su caso a partir de su segundo libro. De hecho, la poesía social se aviene con el deseo de contar la propia experiencia, sirve para dar perspectiva a lo femenino (Ciplijauskaité, 2004: 125-145), porque el poema social se construye desde la memoria y su reivindicación, como también el relato feminista, tal como observamos desde los años cuarenta y cincuenta en las poetas de su generación que, como ella,

7. Se puede datar entre 1958 y 1962 por las referencias a la riada de 1957, a las propuestas del Plan Sur (1958-61) para desviar el cauce del río fuera de Valencia, así como por la publicación en febrero de 1962 de un artículo en la revista *Assumpta* con un título similar: «Balada del río muerto».

establecen los cimientos del discurso y la construcción del sujeto femenino que reivindicarán las poetas de la segunda mitad del siglo XX, de los años setenta en adelante. María Lacueva (2020) ha reivindicado y destacado su papel y su compromiso, junto con el de sus coetáneas, en la recuperación de la literatura valenciana.

En los textos de las poetas de la posguerra el compromiso social se prioriza sobre otros aspectos, como vemos en escritoras y escritores insertos en la tradición de la poesía comprometida, pues su poesía trata de denunciar el contexto social en que viven y surge de la voluntad de ser la voz que representa a los sin voz. En este sentido, Irene Mira (2021) ha analizado la aportación de Carmelina Sánchez-Cutillas a una poética de la resistencia. Como afirma Hermosilla, «en estos años de vigencia de la literatura comprometida, las escritoras suelen coincidir en la expresión poética con sus compañeros de generación y raramente se plantean la indagación acerca de un yo poético femenino» (2011: 69). Así sucede en *Un món rebel*, pero no en *Conjugació en primera persona*.

En *Un món rebel* podemos suponer, descartada ya la opción decimonónica de tratar los tópicos del sentimentalismo femenino y no los grandes temas universales, que la poeta se situaría ante dos opciones: servirse de un pseudónimo masculino o bien emplear el masculino genérico con el que esconder su condición sexual, que, por otra parte, nos resulta en el presente, cuando aparece en singular, un sujeto impostado. De hecho, Anna Esteve lo califica de sorprendente y lo define como trasvestido, un «jo poètic, transvestit en el gènere masculí plural («homes») o el més sorprenent singular» (2017: 32), porque construye un personaje masculino que, incluso desde los presupuestos de la poesía social en que se inscribe, alejaría al sujeto de la implicación en lo que manifiesta en sus poemas, es decir, al crear un personaje distanciado del yo, por lo que respecta al género de la poeta, podría desdibujar el carácter comprometido del sujeto lírico con aquello que expresa en sus versos, en el sentido en que no reproduce una experiencia personal, de mujer. Pero, al tratarse de un uso anecdótico, es equiparable al plural masculino que se erige en sujeto de la poesía realista y comprometida de su época, en la que ella, como otros poetas coetáneos a ella, participa: poetas como Miquel Martí i Pol o Vicent Andrés Estellés con quienes comparte una postura crítica mayoritaria en la poesía de los años 60, como ha señalado Enric Balaguer (2020). Para Anna Cacciola (2019: 290) existiría, sobre todo, una voluntad de indeterminación por ese deseo de reconocimiento: «el yo poético intenta rehuir la marginación [...] con estrategias encaminadas a la indefinición, cuando no a la anulación, de rasgos sexuados que connotan al yo».

Como sucediera a las poetas catalanas de entreguerras (Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, M. Antònia Salvà...) o a las poetas del 27, a las que les movía el deseo de creación, de convertirse en sujeto de la poesía, y no objeto, que no les importaba tanto, en general, la cuestión femenina –sin embargo, adoptaron un sujeto femenino–, Carmelina Sánchez-Cutillas también escribía y creaba preocupada, como ellas, por obtener una evaluación que la confirmara como poeta, que estableciera externamente la calidad de sus escritos, lo que Encarna Alonso denomina un «mecanismo de evaluación externa y masculina» (2005: 166-167). Así entendemos que optara por expresarse a través de un sujeto lírico masculino, porque todavía, en ese momento en que escribe, la tradición literaria juzgaba dignas de considerar a las escritoras en cuyas obras se aprecian rasgos varoniles y, por tanto, el uso de rasgos verbales de género gramatical masculino se ajusta al deseo de la poeta de obtener ese reconocimiento. De hecho, Carmelina Sánchez-Cutillas participó en tertulias y actos literarios con escritores y poetas, todos, hombres: Joan Valls, Sanchis Guarner, Pere María Orts, etc., con los que manifestaba sentirse más cómoda, y apenas tuvo contacto con mujeres poetas (Del Romero Sánchez-Cutillas: 2020, 46-47). Pero su presencia pública a lo largo de todo el siglo XX, desde sus inicios, es prácticamente inexistente. De las dos antologías de esos años, las publicadas después de 1964, aparece en *Antología de poesía realista valenciana* (1966), pero no en *Un siglo de poesía catalana* (1968). Esta última, que no pretende seleccionar, sino incluir el máximo posible; sin embargo, entre los ciento treinta y dos poetas antologados únicamente recoge cinco mujeres, entre ellas solo una es valenciana, María Beneyto. La marginación es doble, por ser mujer y por ser valenciana, tal como podemos comprobar en el análisis de la presencia de las poetas en las antologías a lo largo del siglo XX de Jaume Aulet (2009), en las que Carmelina Sánchez-Cutillas seguirá siendo ignorada⁸.

8. Sansone, Giuseppe, editor (1997), *Antologia de poetes catalans. III. De Maragall als nostres dies*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, solo recoge 5 mujeres entre los 99 poetas antologados, ninguna es valenciana; en Altaio, Vicent y Sala Valldaura, Josep M. (1980), *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)* Barcelona, Laia, de 54 poetas antologados solo 2 son mujeres, ninguna valenciana; en Castillo, David (1989), *Ser del segle: Antologia dels nous poetes catalans*, Barcelona, Empúries, se incluyen 2 poetas entre los 18 antologados, ninguna valenciana. Tampoco aparece Carmelina Sánchez-Cutillas en las dos antologías de mujeres poetas que se publicaron en 1999 y que sí incluyen poetas valencianas, aunque de su generación solo a María Beneyto: Abelló, Montserrat; Aguado, Neus; Julià, Lluïsa i Marçal, Maria-Mercé (editoras), *Paisatge emergent. 30 poetes catalanes del segle XX*, Barcelona, Edicions de la Magrana, que recoge solo 4 poetas valencianas, y Panyella, Vinyet, *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalans*, Tarragona, El Médol, que incluye a 9 valencianas (Aulet: 2009, 121-135).

Por su parte, en el ámbito castellano, se observaba ya cierto aperturismo en el canon hacia las obras escritas por mujeres, como señala Xelo Candel:

Son los años también en los que asistimos a un lento reconocimiento en la esfera pública de la poesía de autoría femenina, desde la cerrazón inicial de los años cuarenta hasta el tímido afianzamiento de sus voces a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, pese a que, todo hay que decirlo, nunca alcanzarán el eco de sus compañeros hombres (2017: 73).

De hecho, tal como señala Xelo Candel a propósito de los libros de poesía escrita por mujeres que se reseñaron en la revista *Verbo* entre los años 1946 y 1963, a partir de 1948 comienzan a incluirse poetas que disienten del modelo de mujer franquista, pero todavía en los años 50 las reseñas sobre sus libros publicados respondían a los presupuestos estereotipados y convencionales de lo que había de ser la poesía escrita por mujeres (78 a 80), con valoraciones que aluden a la sensibilidad, la sensualidad, la viveza, el encanto, la sencillez.

Por otra parte, aunque pudiéramos colegir que el hecho de escribir poesía social contribuiría, sin duda, a la elección de un masculino genérico, secundando la convención que lo establecía como género neutro e inclusivo –incluso cuando se expresa en primera persona del singular–, sin embargo, la poeta también se define y caracteriza, a través de ese sujeto, con marcados rasgos masculinos; es decir, su lenguaje y los atributos del sujeto que se expresa son también masculinos. Recordemos que, en los años 50, a excepción de la imprescindible antología de *Poesía española femenina viviente* (1954) de Carmen Conde, en castellano apenas hay muestras de las poetas en las antologías, pese a su implicación en proyectos y revistas (valga como ejemplo *Verbo* y *Cuadernos del Ágora*). No será hasta los años 60 en que se materialice una tímida inclusión de las poetas, especialmente de las vinculadas a la poesía social, en las antologías de José María Castellet (1959), Luis Jiménez Martos (1961), José Luis Cano (1963) o Leopoldo de Luis (1965). Por tanto, se puede entender que escribir como hombre fuera una opción para ser considerada poeta y valorada desde presupuestos alejados del tópico de lo que había de ser la poesía escrita por mujeres, habida cuenta de la imposibilidad de escribir como mujer y no ser juzgada sin aludir a consideraciones estéticas asociadas al género y en función del sexo.

Un sujeto lírico masculino: *Un món rebel*

Un món rebel alude a una rebeldía íntima, personal, pero compartida con otros, por lo que el sujeto hablante en estos versos es mayoritariamente plural. No obstante, el poemario se inicia con un verso en que el sujeto es uno, singular, que aunque no tiene marcas de género gramatical masculino, sin embargo,

refiere una cualidad masculina propia de las relaciones que los hombres establecen con las mujeres, la galantería: «Eixiré als camins a oferir-me galant» (2021: 53). De hecho, el poema continúa describiendo comportamientos propios de un hombre libre, del vagabundo que en otros poemas se identifica con el payaso o también con el mendigo y que es trasunto del poeta:

Eixiré als camins a oferir-me galant
menjaré rosegons amb tots els vagabunds;
parlaré altre llenguatge, fet d'accents més sincers,
i beuré el vi aiguat, que emborratxa els pobres.

Si la butxaca és plena de puntes de cigar,
serà un plaer de fum que mai no he tastat.
Mos amics els ocells no fugiran en veure'm,
i la pluja, i l'arbre, i la font m'estimaran.

Dormiré al paller, si l'estel jau amb mi
-però abans cal que oblide est món que ara em volta-,
i el barret ple de quera, que cobresca el meu cap
primer l'hauré furtat a un espantall alegre.

Tot, per trobar-hi la llum, en uns dubtes, en uns mots
que arrossege amb por des de l'adolescència.

También en *Versos para un río muerto*, el sujeto es un yo masculino, sujeto individual, representante del grupo de los poetas que apela a un «tú», el río personificado: «Escúchame río, yo soy un poeta / (...) / y yo sé traducir tus rumores / a esa lengua universal que hablamos / un puñado de locos solitarios», (Poema «Ofrenda», p. 6). A partir del segundo poema de *Un món rebel* ya aparecen asociados al sujeto lírico en primera persona del singular las formas gramaticales de género masculino: «sol», «ferm» (54):

Tot sol, tot ferm,
mentre el cos envelleix
i l'esperit roman;
com un trist pallasso
de galtes pintades
de roig i blanc.

La vida ens afanya
cap a una nit
sense estels amables
-cau dels homes massa
indiferents.
I al més secret nostre
tot hi és rebel:
ànima, sang i un crit!

Aunque las formas masculinas que identifican al sujeto lírico en singular no son muy abundantes, ni variadas, pues se repiten a lo largo del libro: «sol», «trist», «cansat», «cansat de mi mateix», «fugisser», «pròdig», en cambio, sí lo son las actitudes que describe: es un yo que actúa, no es un sujeto pasivo, es un sujeto que censura y desaprueba lo que ve: «I blasme aquells que volen fer, de nosaltres / els bohemis, homes que tot ho accepten» (56). En determinadas situaciones, siente asco, cuando a su alrededor observa el conformismo: «Als amics de sempre, que ara / em fan fàstic, que els done por / quan em veuen fugisser, / amb mon recapte d'idees» (59). También provoca miedo entre las personas de su entorno por su actitud reflexiva, desafiante, pródiga en ideas: «Per tot aquest enigma / que jo vaig desvetlant-vos / no demane quasi res, / perquè soc pròdig / i encara guardo un tresor / d'idees joves i eternes, com la terra / que mai s'esgota» (107). Se erige en paladín y voz que representa a los sin voz, a los muertos, a los desterrados, a los perseguidos: «Per què m'havéu triat, / paladí d'una causa perduda? / Oh, amics sense veu!» (77); Asimismo, describe hábitos propios de los hombres de su entorno: «el glop de vi / negre, begut massa de pressa; / un cigarret;» (83), «No sé parlar de tu a tu a la mort / com a un bon amic.» (109). En *Versos para un río muerto* es también un sujeto inequívocamente masculino: «[...] río... / compañero, poeta como yo, / andariego, bohemio, trashumante como yo, / mediterráneo, ¡Valenciano como yo!» o «Hablar, / filosofar contigo, / como nuevos Centelles y Luis Vives, / [...] / hablar de la ciudad que amamos, de sus calles antiguas, misteriosas... / ¡Hablar de sus mujeres como dos amigos!» (Poema 4, p. 12).

Por su parte, en los poemas en que el sujeto lírico se expresa a través de una primera persona plural, en los que se incluye en un «nosotros», en los que se identifica con el grupo en que se inserta, a saber, con los poetas, los vencidos de la guerra, los bohemios, los comprometidos, los inadaptados, los inconformistas, los parias, los exiliados, los inocentes, los ilusos..., estos son grupos masculinizados, o de hombres, mayoritariamente. De manera que, al tratarse de sujetos plurales y no de personajes individuales que hablan en los poemas, representan cualidades con las que el hablante se identifica: libertad, autenticidad, marginalidad, minorización social o lingüística: «[...] fumem els cigarrets / àvidament» (70); «Què hi ha d'etern al món, la terra... / l'amor que ens / donarà / la bagassa, quan es despulle / de salms?» (92); «Formem una minoria / de pàries o d'exiliats» (73); «Ens deien enquerimats, / sense dar-nos importància; / per a ells erem gossos / famolencs [...]» (61); «Hem perdut la nostra identitat / aqueixa que ens donaren només nàixer / [...] Molts no l'estimàven pas» (66); o bien que le definen por oposición, enfrentado a los conformistas, a los vencedores:

Haviem signat un conveni,
 un pacte de «no agressió»
 amb els altres;
 amb tots aquells que es deien
 «conformistes».
 [...]

Un pacte de silenci
 fet amb tristor.
 Un lliurament o un servatge
 dels poetes, dels rebels.
 [...] (60)

Por tanto, el lenguaje y el sujeto lírico de que se sirve la poeta en *Un món rebel* reproduce un mundo que se considera universal o neutro pero que realmente no la incluye, es un mundo construido por hombres: «l'autora encara escriu en masculí, en un masculí neutre i universal que assimila la seua condició femenina, com el món que s'havia creat, que ells, els homes que havien guanyat la guerra i exercien un poder abusiú i totalitari havien creat» (Díaz-Vicedo: 2021, 529). Como afirma Zavala (1999: 55), los textos literarios proyectan imaginarios sociales de identidad y de identificación. Por lo tanto, escribiendo en masculino Carmelina Sánchez-Cutillas no se refleja como ser individual y único, no se representa. De hecho, en sus libros posteriores, a medida que su poesía deviene más íntima y testimonial, abandonará las marcas de masculino en primera persona del singular, como también la preponderancia del masculino en plural con el que se expresa fundamentalmente en *Un món rebel*. De hecho, en los casos puntuales en que un poema publicado en una de sus obras presenta cambios respecto de otro anterior inédito, es el de un sujeto plural que se convierte en un sujeto singular⁹. Evidentemente, en la decisión de decirse en masculino, habría, sobre todo, un deseo de afirmación de una voz que los poetas hombres reconocieran como igual y, quizás, también la posibilidad de que la confusión le conviniera. Ella misma, en entrevistas y en las anotaciones de su diario, explica que quedó finalista y no obtuvo el premio literario al que concurría tras las discusiones que se produjeron al descubrirse que, en realidad, era una mujer la autora de los versos¹⁰. La poeta de *Un món rebel* se

9. Se puede observar en dos casos, en los poemas «Immaterial deler» i «Anul.lats en el temps» de *De la cendra i la flama* que pasaron a formar parte de *Llibre d'Amic i Amada* con el título de «Calvaris de sang tèbia» y «Començar de bell nou», respectivamente (Sánchez-Cutillas, 2021: 292, 305, 196 y 222).

10. «Ahir varen donar els Premis València de Literatura. Jo soc finalista de poesia en la nostra llengua. Discussions entre els jurats, però a la fi triomfa la injustícia. Nogensmenys soc

validaba con un sujeto masculino que, después, al descubrirse públicamente como expresión de una voz femenina, era sancionado y cuestionado.

Como años después afirmaran Sandra Gilbert y Susan Gubar, la mujer poeta suponía una amenaza, ya que escribir poesía entraña asumir un yo y unas cualidades socialmente consideradas masculinas, incluso Carmelina Sánchez-Cutillas fue una amenaza expresándose en masculino. Los disfraces o pseudónimos para ocultar su condición de mujer en las escritoras, el sujeto masculino, podía hacerlas más libres, pero «el mismo fenómeno de la imitación masculina es un signo de malestar femenino» (Gilbert y Gubar, 1998: 85), quizás por ello, *Conjugació en primera persona*, escrito poco después, es su contrapunto, la reacción, la protesta femenina, un sujeto femenino ostensible, sin encubrimientos. En *Un món rebel*, con unas intenciones muy claras, Carmelina Sánchez-Cutillas escogía un sujeto que la confundiera, la incluyera, la equiparara con el sujeto legitimado por la tradición y al asumir su sujeto lírico un sujeto empírico masculino asumía un destinatario interno también masculino. Los poemas de *Un món rebel* con ese sujeto masculino que alterna el singular y el plural remiten a un lector masculino o masculinizado, ese «yo» que convive con un «nosotros» concierne a un grupo humano, los vencidos de la guerra, los poetas, los marginados, todos hombres, en esa sociedad de posguerra. Teniendo en cuenta que el sujeto lírico, la entidad textual, como se ha explicado y analizado ampliamente –Kaiser (1948), Bousoño (1985), Bajtín (1997), Pozuelo Ivancos (1998), Gallegos (2006)–, se construye sea por contigüidad semántica o por representación mimética, o por ambas, de manera consciente o inconsciente y se vincula con el autor o autora con su historia individual y social, de forma más evidente en la poesía comprometida o poesía social, es difícil reconocer a una mujer en los versos de *Un món rebel*, porque, como afirmaba Braidotti (2004), con el sujeto lírico femenino se construye una identidad y se adquiere una subjetividad, aquella subjetividad que, en palabras de Luce Irigaray (2007: 119), había sido denegada a la mujer. Por tanto, en estos versos no hay una mirada femenina y así lo confirma el contrapunto que supone *Conjugación en primera persona*, un libro que debería ser referente de la reivindicación de un sujeto femenino en la poesía en la península. Carmelina Sánchez-Cutillas pone en este segundo libro tal énfasis en su identidad femenina, inédita en el momento histórico en el que lo escribe, que solo puede entenderse como una reacción íntima, una rebeldía interna, anímica, contra esa ocultación de su ser y su esencia que en *Un món rebel* revela al negarse a sí misma la manifestación

contenta de la maror que hi ha a l'entorn del meu llibre *Un món rebel*» (Sánchez-Cutillas, 2021: 244).

de un yo lírico femenino que la identifique. Como afirman Gilbert y Gubar a propósito de las novelistas inglesas del XIX:

La encarnación masculina literal o figurada parece manifestarse con una compulsión nerviosa hacia la 'protesta femenina', junto con un resurgimiento del mismo temor a la rareza o monstruosidad que en principio hizo necesaria la imitación masculina (1998: 80).

Precisamente, tal como evidenció Virginia Wolf (1967: 56), las escritoras trabajan con un lenguaje prestado marcado por la tradición patriarcal, porque masculino y femenino no son neutrales, arrastran una carga cultural y simbólica de siglos. Al fin y al cabo, Carmelina Sánchez-Cutillas no hizo más que constatar lo que la tradición patriarcal ha construido al adoptar en *Un món rebel* no solo ese lenguaje, sino también un sujeto en singular con las marcas del masculino que evidencian claramente el constructo. En *Un món rebel* se materializa lo que afirmara después Luce Irigaray (2007: 149), que el sexo es solo uno y las mujeres son expropiadas de sus cuerpos para la consecución de la plena afirmación social y simbólica del sujeto masculino referente, por lo que había que nombrar, resignificar y definir un nuevo lenguaje y un sujeto femenino con el que las escritoras se identificaran, que las visibilizara.

La irrupción del sujeto lírico femenino: *Conjugació en primera persona*

Conjugació en primera persona es el resultado lógico tras la constatación de que ese lenguaje y ese sujeto de la tradición patriarcal con los que la poeta podía expresarse en *Un món rebel*, sin embargo, no la nombraba, como sí lo hará el sujeto de *Conjugació en primera persona*. En *Un món rebel* se erige en representante de los sin voz, pero su voz no se escucha. La importancia del silencio como tema en su obra poética apunta en esta misma dirección, como bien ha destacado Francés Díaz (2021: 115-135). También, en este sentido, habría que volver sobre su propia biografía de escritora, al deseo de ser reconocida por los poetas de su generación, al rechazo de sus libros o su postergación a finalista por el hecho de ser mujer, a los que no hemos referido antes.

Un món rebel y *Conjugació en primera persona* son el mismo libro por los temas, su carácter comprometido y por la cercanía en el tiempo de composición, así lo afirman Lluís Alpera (en Sánchez Cutillas, 1997: 15) y M. Àngels Francés Díaz (en Sánchez Cutillas, 2021: 22), quien, además, constata la unanimidad al respecto de toda la crítica. Ciertamente, en estos dos libros, la poeta manifiesta su discordancia con el mundo en que vive, porque no tolera el totalitarismo ideológico, es una vencida de la guerra, siente perdido su mundo rural, el de la infancia, añora un pasado esplendoroso de su cultura en el amor e idealización del pasado medieval, porque siente el dolor por la pérdida de la cultura y la

lengua propias...; sin embargo, son dos libros distintos porque el sujeto y el lenguaje que lo nombra es distinto. La escasa distancia en el tiempo de la composición de ambos poemarios acentúa el contraste entre los dos sujetos, el masculino de *Un món rebel* y el femenino de *Conjugació en primera persona*. Aun así, no existe contradicción entre ellos; de ahí que se les haya considerado un mismo libro pues, a pesar de la reivindicación de un sujeto femenino, la mujer que reivindica la poeta es la del pasado: «[...] i pense en les àvies: desvagades, / paridores, resadores. [...]» (130). Como en toda su obra en prosa, los textos y artículos sobre historia medieval que publicó y la intrahistoria que remite a su infancia en *Matèria de Bretanya*¹¹, Carmelina no mira hacia el futuro, no propone una rebelión, solo constata el presente y el pasado de las mujeres; ni tan siquiera hay ira, sino una leve y amarga protesta: «[...] un intent de rebelió / massa lleu, un intent només, / que viu el que la flama d'un fòsfor / i es fon després de cremar-nos els dits.» (153). Nos hallamos ante la constatación dolorosa de su condición social de marginación por razón de su sexo que viene de lejos, que la hermana con todas las mujeres que la precedieron.

En ambos libros la reflexión se centra en la situación social, en *Un món rebel* se evidencia el contraste entre dos mundos: el de los vencidos, pero que no se conforman, que se rebelan, con los que la poeta se siente comprometida, frente al mundo de los sumisos, los que obedecen, los que se integran en esa sociedad gris de la posguerra. En *Conjugació en primera persona* se centra en reflejar en el día a día, en los hechos cotidianos, su disconformidad con esa situación, pero ahora desde su posición, su conciencia, su ser más íntimo, su realidad personal, la de una mujer sometida por la dictadura franquista, triplemente doblegada –o minorizada, como afirma Lacueva (2019) de las escritoras valencianas bajo el franquismo– por su ideología, por su lengua y por su sexo, pero sin plantear una rebelión, sino manifestando dolor por su incapacidad de responder al mandato patriarcal, como en el poema «I fins la carn se m'obre ara» (143) en que se reconoce como mujer disidente del modelo de la mujer de la posguerra, no se valora como mujer al uso: «Faria puntes de coixí / com una dona que s'estima». Pero en el mismo poema se lamenta porque su querencia

11. En este sentido, los títulos de dos de sus libros también son referencias al pasado medieval, *Llibre d'amic i amada* al llulliano *Llibre d'Amic i Amat*, no sin cierta ironía por parte de la autora al relacionar un libro compendio de la mística cristiana y la filosofía del autor, con su poemario sobre el deseo femenino, repleto, por cierto, de referencias cristianas; y el inédito *Joiosa guarda*, nombre de reminiscencias artúricas que recibió un castillo medieval siciliano y que aparece en la literatura de tema artúrico en catalán. De hecho, en un poema de Jaume March cobra un destacado valor simbólico, porque la pérdida de esta fortaleza en una batalla simboliza la pérdida del honor caballeresco y el orgullo de los reyes de la dinastía catalana (Joan Armengué Herrero: 2014).

hacia la escritura la aparta del modelo: «[...] Els versos / també em dolen, per llevar-me el temps / de brodar senzills mocadors.» Y concluye con la expresión de sus esfuerzos y su deseo de ser como ellas: «[...] assegurada en un banc / de pedra, intente ser com elles.». También, en el titulado «Fidelitat» (125) se expresa de idéntica forma, manifiesta su descontento, se rebela inicialmente. Sin embargo, acaba resignada con su destino de mujer del hogar:

N'estàs contenta?, em pregunte
 cada dia en llevar-me del llit.
 Estàs contenta d'ésser dona?
 I en arribar la nit, pense
 en tot açò, car m'ajuda
 a pensar-ho la son dels altres.
 I és aleshores quan se me'n fuig
 la llibertat i fins i tot
 l'orgull, com dos lladrets alegres.
 Malgrat això, de matinada,
 retornaran a mi en silenci
 fidels al sexe que em donaren,
 al ganxet i a tot el vell einam
 que em defineix, que ens defineix.

Como hemos observado en los versos citados anteriormente, la rebelión surge al inicio del poema y se sofoca al final, como en el poema «Una història inventada» (139):

[...] M'he fet vella per dins,
 per les artèries i pels lligaments,
 en la inútil molt trista submissió
 a un mot, a un paisatge, a les coses,
 més senzilles de totes les hores.
 Ara això em fa pena i de vegades
 pense que he inventat esta història;
 que la terra és calenta i amable;
 que els mots i el paisatge s'eixamplen;
 i que una saba jove em creix per dins
 i em puja als llavis com un càntic.

En este poema la fidelidad a una escritura, a un territorio y lo que este simboliza –una cultura, una lengua–, a sus labores cotidianas en la casa, son percibidos como una sumisión, como ese servilismo de la posguerra, esa obediencia que terminan por acatar los vencidos, los rebeldes, los poetas, tal como se describe en algunos de los versos de *Un món rebel*. Pero, al final, aunque no se resigne, como en otros poemas, se refugia en la negación, en la posibilidad de que no exista más que en su imaginación, que sea una historia inventada.

Su actitud siempre es un «Ho deixe córrer» (127) que es el título de uno de sus poemas. Los versos iniciales de la mayoría de los textos que constituyen *Conjugació en primer persona* reflejan su desazón por el papel social que se le exige, manifiestan su inconformismo con la situación que como mujer la margina, pero, al final de los poemas, la chispa de la rebelión se apaga, la poeta se resigna.

Sin embargo, como en otros versos nos revela, la poeta no se conforma, no es y no se siente como las mujeres que siguen los dictados y el rol establecido para su sexo, aunque solo lo apunte, aunque no desarrolle en qué consiste la diferencia con esas mujeres:

El món de les dones és multicolor
i molt sovint és amable
gràcies a la lletra impresa;
elles saben els idil·lis dels prínceps
de la vellíssima Europa,
o aquell divorci d'artistes
que va commoure l'alta primavera.

El meu món és blanc i té remors de neu,
–perquè jo llisc Ievtuixenko–,
i si tanque els ulls puc sentir la cançó
del vent quan recorre els carrers de Zimà.

I no dic les altres coses
que he descobert al llibre d'Ievtuixenko (137).

En este poema el mundo femenino del que la poeta se autoexcluye, el mundo de ellas, las que acatan el modelo social impuesto a la mujer, se caracteriza con connotaciones positivas, es multicolor, no permite la ira, ni siquiera la protesta, porque es amable, frente a su mundo, que es monocolor; pero es puro, es blanco y rico; ella guarda como un valioso secreto lo que le ha aportado. La mención a Ievtuixenko es significativa, porque representa a la poesía social más contestataria. Es, por tanto, su apuesta por la escritura y, en concreto, por la poesía social, lo que la distingue del resto, lo que la separa de las mujeres que la rodean.

Conjugació en primera persona se centra y desarrolla lo que en *Un món rebel* quedó al margen, invisibilizado, porque una poesía comprometida no podía dejar al margen uno de los sometimientos más flagrantes de la época en que vivió, el confinamiento de la mujer al hogar, después de los años de avances para las mujeres que llegaron con la II República y que quedaron truncados con la dictadura franquista. La poeta no puede ignorar su situación, que la confina en el hogar, dedicada a las obligaciones familiares que la distraen de los temas

que le interesan y la conciernen: «Demà us diré la meua mort / quina és. Ara no puc, / perquè he de parar taula / i amanir el rostit / [...]» (154). Tampoco puede sustraerse de la situación de las mujeres de su entorno y así lo expresa en «Casolana» (133):

Des de la cuina m'arriba la remor
dels plats, de les cassoles. M'arriba el cant
suau de la dona que renta el peix
sota l'aixeta abans de fer l'arròs.
També m'arriba l'olor de les branques
d'olivera que cremen a la llar
i el cruixit de la porta del rebost.

Ara estic al més clos de la casa
i intente d'oblidar-me de tot
i escriure versos sapientíssims, però...
de sobte veig les escates que embruten
la roba de la dona que cantava,
per oblidar els plats, l'aixeta, els peixos...
i aleshores comprenc que és impossible
evadir-me del món on soc immersa.

No solo reproduce su mundo, su vida diaria de ama de casa, dedicada a sus hijos, también el mundo de la gente que la rodea, la gente común, la gente trabajadora que describe en sus versos y que es asimismo un mundo femenino, está protagonizado por mujeres, frente a ese mundo masculino y masculinizado que describió en *Un món rebel*. Un ejemplo es el poema «La gent que treballa» (123):

[...]
I així, entre el soroll de la vaixel·la
i de la dona que escombra,
aguardaré el dia dins un bar.
Aguardaré el dia si abans
bandege la trecança cor enllà.

Desde el poema que inaugura el libro, y le da nombre, la referencias a la necesidad de la escritura o al hecho de escribir van siempre relacionadas con sus otras labores, las de cada día, las tareas propias de las mujeres, de acuerdo con lo que está establecido, pero también se asocian a su ser más íntimo, junto con los atributos que la caracterizan de forma individual. En este sentido, el poema «Conjugació en primera persona» (113) es una carta de presentación, en él se define como mujer y como poeta, sin poder separar ambas cosas, incapaz de disociar la pulsión por la escritura de su propia naturaleza:

Tinc al meu cor un formigueig de versos.
 Les meues mans formigegen de versos,
 i me les mire tothora i no hi veig res.

Hi ha dies que tem parlar amb els amics
 i, fins i tot, tem mossegar el pa i la fruita
 per no esvanir el formigueig de versos
 que duc sota la pell i a flor de llavis.

Tinc a la gola, al pols, un formigueig de versos,
 i a les cames també; aquestes cames
 que pels versos em tremolen tan lleument
 com si em llevàs de jeure amb un home, ara mateix.

Cuando la poeta decide tomar la voz adoptando un sujeto lírico femenino se impone la presencia del cuerpo, porque el cuerpo es lo que ha marcado la diferencia con el hombre y la representación de esta naturaleza distinta conllevaba la negación de la subjetividad de las mujeres. Las poetisas de la generación de Carmelina Sánchez-Cutillas, desterradas del país, de la lengua y del cuerpo, son las primeras en nombrarlo. Con las más recientes teorías feministas, desde finales del siglo XX, se ha constituido en el eje central hasta llegar a los vigentes relatos actuales del cuerpo. Para Rosi Braidotti, el tema del cuerpo es central, no debe entenderse como categoría biológica o sociológica, sino como «un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico» (2004: 214), la subjetividad ha de concebirse como una entidad corporal y en este poema está presente el cuerpo: manos, piel, garganta, piernas y los sentidos que de este emanan, el temblor que le provoca el sexo. La pulsión sexual y la de la escritura se armonizan, son fruto del deseo y, por ello, ineludibles, imperativas para la poeta. La escritura es consustancial, forma parte de su ser más íntimo. Los versos recorren cada parte de su cuerpo, son la savia que le da vida, son sus sentimientos («hormigean en su corazón»), toman su voz («bullen en la garganta»). En el mismo sentido se expresa en el poema «Ho deixe córrer», en el que las palabras surgen de lo más profundo de su cuerpo: «M'he buidat de paraules, com qui vomita / de matinada en un carreró amb llum de gas» (127). O en este poema en que no puede separar mente y cuerpo: «[...] / I pense que les meues idees / –i la carn possiblement també– / em cruixen d'indecència i de pecat» (153), o en «Demà us diré la meua mort» (151), en que el rumor de su conciencia habita cada repliegue de su cuerpo y el deseo de rebelarse asciende por su garganta, desde lo más íntimo:

[...]
 La gent encara no s'adona d'açò,
 i creu que soc una dona senzilla
 i tan transparent com un got de vidre.

Però jo sé que tinc un pam de corca
 en cascun dels replans del meu cos,
 i un inici de crits que s'arreglera
 per la gola, que m'omple les butxaques
 com un grapat de monedes de coure.
 [...]

Y además de superponerse cuerpo y escritura, también se superponen cuerpo y labores cotidianas por razón de su sexo en otro de sus poemas más citados, «La nostra rebel·lió» (120):

Torcar la pols sembla monòton,
 i el drap –amunt i avall– és groc
 com tot el cansament que ens vessa.

Torcar la pols –diuen algunes–
 és esborrar el pas del temps
 que cau sobre totes les coses
 i s'esmicola a poc a poc.

Torcar la pols cada matí
 és el cilici que portem
 sobre la carn, i ens dol vivíssim
 i molt aspre. I jo per consolar-me,
 només per consolarme, pense
 que també podria ésser el ferm
 motiu de la nostra rebel·lió.¹²

Precisamente, en este poema va un poco más allá, la rebelión no se sofoca, ni se apaga en los últimos versos, tampoco se materializa, pero sí se propone y, en cierto modo, se augura en los dos últimos versos.

Conclusión

Carmelina Sánchez-Cutillas es una poeta transgresora y un referente por varios motivos. No únicamente porque el uso del lenguaje por parte de la mujer en la esfera pública ya es un acto transgresor en el momento histórico en que se inscribe su literatura, como sucede con las escritoras de su generación y las de las generaciones anteriores, tal como hemos señalado, así como lo es también

12. En este sentido es curioso constatar el parecido entre su poema y el poema «Drap de la pols, escombra, espolsadors» de *Cau de llunes* de Maria Mercè Marçal, al que se ha referido Noèlia Díaz-Vicedo (2021: 530), como también la reivindicación de su poesía por Dolors Miquel, poeta referente de la poesía feminista, que también señaló esta similitud: «la sorprenent coincidència de temes i fins i tot de motius entre totes dues» (*El País*, edición en catalán, 5 de enero de 2006).

la reivindicación de un sujeto femenino en las obras de las poetas que surgen en la primera mitad del siglo xx. En mayor medida, lo es por el hecho que implica la formulación por escrito de su disidencia con el modelo de mujer en el contexto en que se produce su obra, por la expresión y manifestación de sus deseos de trascenderlo y los sentimientos contradictorios que le produce, como les sucede igualmente a algunas de las escritoras de su generación, valga como ejemplo Carmen Conde, María Beneyto, Ángela Figuera o Angelina Gatell.

Asimismo, como en algunas de sus coetáneas, también asoman en sus versos el cuerpo y el deseo, dos constantes de la literatura escrita por mujeres desde la irrupción de las poetas de su generación, tanto en el analizado *Conjugación en primera persona* como, sobre todo, en *Llibre d'amic i amat*¹³. El tan citado poema que abre *Conjugació en primera persona* (113) y del cual toma título el libro, reúne los tres pilares en que se basa la reivindicación de estas poetas: la escritura, el cuerpo y el deseo erótico.

Pero, sobre todo, es un referente porque va más allá que las poetas de su generación al convertir en materia poética las labores cotidianas de las mujeres, por nombrar el cuerpo, visibilizar el trabajo diario de las mujeres, su presencia, nombrar el mundo en femenino, dar rendida cuenta de la reclusión de las mujeres en el hogar, expresar que entre el trabajo duro y cotidiano que encierra en el ámbito de lo privado a las mujeres de la posguerra y a todas las que las precedieron, hay inspiración y poesía. La autoconciencia que reflejan estos versos y la autorreferencialidad –tal como la revaloración positiva de los espacios y las prácticas femeninas o atribuidas a las mujeres– es su gran aportación, una arriesgada propuesta que no será habitual y común hasta casi veinte años después.

13. En *Els jeroglífics i la pedra Rosetta*, un libro que se aleja de los postulados de la poesía social en que se inscriben los otros tres libros de poesía publicados y también los que quedaron inéditos, están muy presente el erotismo, el deseo femenino y el cuerpo, así como la mitología, con un marcado carácter simbólico muy original y personal –que M. Àngels Francés (2015) analiza e interpreta en un destacado artículo–. Precisamente, las referencias a elementos de la mitología es otra de las aportaciones de la poesía escrita por mujeres a partir de la generación del 50, como ha señalado Sharon K. Ugalde (2007), y supone un paso más en la construcción de unos referentes, un lenguaje y un sujeto que las identifique: «las revisiones, que gradualmente se asientan en los mitos, reflejan cambios históricos en los modelos socio-políticos» (en Payeras, 2013: 254).

Bibliografia citada

- ALONSO, E. (2005), «Feminismo y vanguardia: La producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30», *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, 5, pp. 163-169.
- ALPERA, L. (1997), Introducció, en Carmelina Sánchez-Cutillas, *Poesia completa*, València, Consell Valencià de Cultura, pp. 9-36.
- ALPERA, L. (2010), *Sobre poetes valencianes i altres escrits*, Alacant, Juan Gil-Albert i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Vol. V, pp. 17-26.
- ARMENGUÉ HERRERO, J. (2014), «El castell de Joiosa Guarda (Sardenya) i la llegenda artúrica». En Inmaculada Fàbregas, Araceli Alonso y Cristian Lagarde (dirs.) *Els Països Catalans i la Bretanya a l'Edat Mitjana: entorn de la «matèria de Bretanya» i Sant Vicent Ferrer*. Canet-en-Roussillon, Trabucaire.
- AULET, J. (2009), «La dona i la poesia en la poesia catalana el segle XX», en Enric Cassany ed., *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum y GELCC, pp. 121-133.
- BRAIDOTTI, R. (2004), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTIN, M. (1997), *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, Anthropos, Barcelona.
- BOFILL I FERRO, J. y COMAS, A. (1968), *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, Destino.
- BOUSOÑO, C. (1985), *Teoría de la expresión poética. Tomos I y II*. Editorial Gredos. Madrid.
- CACCIOLA, A. (2019), «Carmelina Sánchez-Cutillas: Deconstrucción y reconstrucción identitaria femenina desde la marginación», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 25, pp. 287-306: <https://doi.org/10.1344/Lectora2019.25.18> [consulta: 12 febrero 2022].
- CANDEL, X. (2017), *Textos y paratextos de las poetas recogidas en la revista verbo (1946-1963)*, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 5, pp. 71-92: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.5.2017.18973> [consulta: 12 febrero 2022].
- CANO, J. L. (1963), *Antología de la Nueva Poesía Española*, Madrid, Gredos, 2.ª ed. aumentada.
- CARBÓ, F y SIMBOR, V. (1993), «Carmelina Sánchez-Cutillas», *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana y Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- CASTELLET, J. M. (1959), *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, Barcelona, Seix-Barral.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (2004), *La construcción del yo femenino en literatura*, Universidad de Cádiz.

- DEL ROMERO SÁNCHEZ-CUTILLAS, L. (2020), *La meua cambra més estimada*, València, Vincle.
- DE LUIS, L. (1965), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, Madrid, Alfaguara.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M. (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana*. I. Teoría feminista: discursos y diferencia, Barcelona, Anthropos.
- DÍAZ-VICEDO, N. (2021), «Riu en les meduses: cos i desig a la poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas i Maria-Mercè Marçal», *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 17, pp. 520-537: 10.7203/SCRIPTA.17.20922 [Consulta: 12 febrero 2022]
- ESTEVE, A. (2017), «Un passat on retrobar-se. Memòria i identitat en l'obra poètica de Carmelina Sánchez-Cutillas», *L'Aiguadolç*, 46, pp. 29-40: <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/336046> [Consulta: 13 de febrero 2022].
- FRANCÉS DíEZ, M. À. (2015), «Una travessa pel laberint: assaig d'interpretació de «Els jeroglífics i la pedra de Rosetta», de Carmelina Sánchez-Cutillas». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, [en línia], Núm. 58, p. 9-28: <https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/292708> [Consulta: 19-02-2022].
- FRANCÉS DíEZ, M. À. (2021), «Introducció», en Carmelina Sánchez-Cutillas, *Obra Completa*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, Vol. I: Poesia, pp. 19-47.
- FRANCÉS DíEZ, M. À. (2021), «L'estratègia de l'el·lipsi: silenci i construcció d'identitat en l'obra de Carmelina Sánchez-Cutillas», en Borja i Sanz, Joan y M. Àngels Francés Díez (eds.). *Des de les fronteres del silenci: aproximació crítica a l'obra de Carmelina Sánchez-Cutillas*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GALLEGOS DÍAZ, C. (2006), «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> [Consulta: 12 febrero 2022]
- GIBERT, S. y GUBAR, S. (1998), *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. I. (2011), «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge. Revista de filología*, 23, pp. 65-88: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/14010> [Consulta: 12 febrero 2022]
- IRIGARAY, L. (2007), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal.
- JIMÉNEZ MARTOS, L. (1961), *Antología de poesía española 1960-1961*, Madrid, Aguilar.
- KAYSER W. (1985), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 4.ª ed.

- LACUEVA I LORENZ, M. (2020), «No em silenciueu!: La literatura catalana d'autora sota el franquisme», *Revista Valenciana de Filologia*, Vol. 1, pp. 15-45: <https://doi.org/10.28939/rvf.v4.129> [Consulta: 12 febrero 2022]
- LACUEVA I LORENZ, M. (2019), *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el Franquisme*, València, Alfons el Magnànim.
- MIQUEL, D. (2006), «Peixos sense bicicleta», *El País. Quadern* (Barcelona), núm. 1147, 5 de gener.
- ROBINSON, J. M., T. F. GLICK, L. V. ARACIL y L. ALPERA (ed.) (1966) «Anthology of Valencian Realist Poetry/ Antología de la poesía realista valenciana», *Identity Magazine* n.º 24, Harvard University.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1998) «¿Enunciación Lírica?», *Diálogos Hispánicos*, 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi B.V, Ámsterdam-Atlanta.
- SANCHEZ-CUTILLAS, C. (2021), *Obra Completa*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS (Sin datar). *Versos para un río muerto*. inédito, Caixa 22, Arxiu Carmelina Sánchez-Cutillas i Martínez, València, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
- UGALDE, S. K. (2007), *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión.
- UGALDE, S. K. (2013), «Las poetas de la generación del 50 en diálogo con Ofelia», en María Payeras (ed.), *Desde las orillas: Poetas del 50 en los márgenes del Canon*, Sevilla, Renacimiento, pp. 251-271.
- WOLF, V. (1967), *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral.

El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi¹

The wounded body, in *Noche sobre el grito* by Ana María Martínez Sagi

Marina BIANCHI

Autoría:
Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo, Italia
marina.bianchi@unibg.it
<https://orcid.org/0000-0003-1083-7405>

Citación:
BIANCHI, Marina. «El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 53-70. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.03>

Fecha de recepción: 28/03/2022
Fecha de aceptación: 04/10/2022

© 2023 Marina Bianchi

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Nuestro artículo reflexiona sobre la presencia del cuerpo en la poesía última de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907-Moià, Barcelona, 2000), centrándose en la colección *Noche sobre el grito*, redactada en los años de 1955 a 1970 y publicada por primera vez en 2019 en la sección de inéditos de la extensa antología *La voz sola* (Sagi, 2019: 105-141), cuya edición se debe a Juan Manuel de Prada. Es necesario señalar que, hasta la fecha, no existen estudios ni comentarios científicos de *Noche sobre el grito*, poemario que se aleja del contenido primordial de la producción en verso de la catalana, es decir, del amor y del dolor provocado por su pérdida.

Tras contextualizar a la autora y la obra en el marco del compromiso literario, se clasificarán las composiciones de *Noche sobre el grito* en tres núcleos temáticos: la experiencia de la muerte, el exilio y el anhelado regreso, la quimera de una España que ya no existe. En cada uno de ellos se analizará el lenguaje del cuerpo como medio para expresar la heterodoxia de la catalana y su sufrimiento debido a las injusticias de la guerra civil española, a la dictadura, al exilio y a la desilusión de la vuelta a su país.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Finalmente, con un rápido recorrido por cada uno de sus poemarios, desde *Camino* (1929) hasta *La voz sola* (2019), se hará una comparación entre la presencia de elementos corporales en *Noche sobre el grito* y en el resto de la producción de Martínez Sagi.

Palabras clave: poesía española contemporánea; cuerpo; compromiso literario; «habla subversiva».

Abstract

Our article reflects on the presence of the body in the latest poetry of Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 – Moià, Barcelona, 2000), focusing on the collection *Noche sobre el grito*, written in the years from 1955 to 1970 and published for the first time in 2019, in the unpublished section of the extensive anthology *La voz sola* (Sagi, 2019: 105-141) edited by Juan Manuel de Prada. It is necessary to point out that, to date, there are no studies or scientific commentary of *Noche sobre el grito*, a collection of poems that maintains a distance from the primary content of the other literary works by Martínez Sagi, that is, from love and the pain caused by its loss.

After contextualizing the author and the book within the framework of the literary commitment, the poems of *Noche sobre el grito* will be classified into three thematic nuclei: the experience of death, the exile and the longed-for return, the chimera of a Spain that no longer exists. In each one of them, the language of the body will be analyzed as a means to express the author's heterodoxy and her suffering due to the injustices of the Spanish civil war, the dictatorship, the exile and the disappointment when she comes back to her country. Finally, with a quick look at each of her collections of poems, from *Camino* (1929) to *La voz sola* (2019), a final assessment will be proposed about the presence of corporeal elements in *Noche sobre el grito* and in the other works of Martínez Sagi.

Keywords: contemporary Spanish poetry; body; literary commitment; «subversive speech».

Nota previa

Este artículo analiza la presencia del cuerpo en la poesía última de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907-Moià, Barcelona, 2000), centrándose en la colección *Noche sobre el grito* publicada por primera vez en 2019, en la extensa antología *La voz sola* (Martínez Sagi, 2019: 105-141). El volumen, en edición de Juan Manuel de Prada, va introducido por un estudio que corrige algunos datos aparecidos anteriormente en *Las esquinas del aire. (En busca de Ana María Martínez Sagi)* (Prada, 2000), una biografía novelada basada en las conversaciones de Prada con la poeta catalana mantenidas entre 1997 y 1999 (cfr. Prada, en Martínez Sagi, 2019: LXVII). Ambos libros tienen el mérito de reconstruir los periplos biográficos de Martínez Sagi, aunque el gran valor del segundo

estriba en dar a conocer algunos de sus versos que habían permanecido inéditos hasta el momento, recogidos bajo los títulos de *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141) y de *La voz sola* (2019: 143-187), este último retomado para la denominación general del florilegio.

Tras un largo olvido y su casi completa ausencia en la historiografía literaria, la publicación de los dos tomos citados ha despertado el interés de la crítica por Martínez Sagi, tanto que en los últimos doce años Rocío Ortuño Casanova (2010 y 2014) y Marta Gómez Garrido (2011, 2013 y 2014) han incluido la poesía de Martínez Sagi en sus investigaciones; Helena Establier Pérez (2020) y Elisa Pérez Rosales (2020) le han dedicado ensayos muy notables; Elena Castro (2014, pp. 29-41) e Inmaculada Plaza Agudo (2015, pp. 11, 85, 103-106, 129, 176, 178, 199, 267) incluyen reflexiones sobre la catalana en volúmenes monográficos acerca de la poesía femenina. Sobre otros aspectos o géneros literarios de Martínez Sagi tenemos contribuciones también de María José Porro Herrera (2013), Fran Garcerá (2020) e Ivana Rota (2021), además de las reseñas de Eduardo Moga (2011 y 2019).

Pese a ello, la producción poética no recogida en los primeros tres libros de Martínez Sagi (1929, 1932, 1969) es aún poco conocida y casi nada estudiada, con excepción de nuestro capítulo «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.) donde, tras contextualizar metodológicamente el trabajo con relación a la teoría *queer* (Butler, 2001, 2002 y 2004) y reseñar lo escrito anteriormente sobre la autora, reflexionamos sobre el papel del cuerpo a lo largo de la entera trayectoria poética de la catalana. En sus páginas, analizamos el organismo humano como medio de afirmación de una identidad alternativa a la aceptada por la sociedad patriarcal de la época y nos detenemos en su evolución como imagen predilecta para manifestar un amor disidente, impetuoso y lacerante, un sentimiento que se coloca en la línea de los mejores autores de la Generación del 27 en cuyas obras, como en las de Martínez Sagi, «aflora la reivindicación de la libertad negada a quienes no se sienten conformes con la heterormatividad por no encontrar en ella su lugar como sujetos» (Bianchi, en prensa, s. p.).

Además, señalamos que no existen estudios sobre el poemario que examinamos aquí, *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141), cuya peculiaridad estriba en que se aleja de la línea temática fundante de la producción en verso de la catalana, es decir, del amor que produce sufrimiento también corporal –y de lo que en nuestro trabajo previo hemos definido como el «lenguaje del deseo de Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.)–, para acercarse al canto del dolor, debido tanto a los horrores de la guerra como a la ingratitud de España que olvida a sus exiliados.

Martínez Sagi y el compromiso

Como expresión de la desilusión y de la ira –el grito–, *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141)² se inserta en la proliferación de las muchas modalidades del compromiso poético en la España de mediados del siglo XX. En este sentido, recordemos que, desde los orígenes de la literatura, coexisten o se alternan distintas modalidades expresivas que conllevan respectivamente una mayor consideración de la forma o del contenido: unos propenden por la finalidad estética en defensa de la centralidad de la *poiesis*, otros proponen una escritura más cercana a la realidad abogando por la *mimesis*. Sin embargo, la realidad es la común plataforma de arranque de cualquier tendencia y de cualquier creación artística, ya que todas ellas proponen obras abiertas a múltiples posibilidades interpretativas, que sugieren sin decir del todo, que hablan del autor sin ceñirse al dato biográfico, que manan del mundo sensible sin hacer de éste el único tema posible y que dan voz a un universo personal de símbolos que ocultan a la vez que desvelan.

Como consecuencia, pese a que la existencia de las dos opuestas tendencias mencionadas es incuestionable, la categorización no puede ser tan rígida y cerrada como para excluir completamente el compromiso de la poesía estética, o el cuidado formal de la poesía mimética o de denuncia. Además, como se ha aclarado en otras ocasiones (Bianchi, 2016: 24-26), sería conveniente reconocer hasta tres distintas líneas, que a lo largo de la historia literaria a veces se suceden y otras conviven: el esteticismo del arte por el arte que se aleja de la referencia explícita al mundo sensible para crear universos alternativos; el intimismo que opta por la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la interioridad del individuo –en el que se coloca prioritariamente la poesía de Martínez Sagi–; la mirada crítica del realismo que devuelve un testimonio de la realidad colectiva. Independientemente de que reconozcamos dos o tres modalidades, la flexibilidad de la clasificación supone que las finalidades de cada corriente sean igualmente versátiles, lo que invalida la asociación del arte por el arte con la falta de compromiso ético, del intimismo con la transmisión de meras emociones privadas y del realismo con el propósito de denunciar. De hecho, más que adherirse a un manifiesto, elegir una de las tres corrientes supone escoger a unos maestros y dialogar con unos textos específicos entre los muchos consagrados por la historia de la literatura (Bianchi, 2016: 25-26).

Las principales teorías sobre el compromiso también desacreditan la correspondencia unidireccional con el arte que denuncia de forma explícita: la noción

2. Desde ahora en adelante, para las referencias bibliográficas al poemario se indicará entre paréntesis solo el número de las páginas.

procede de Jean-Paul Sartre, según quien revelar y nombrar siempre suponen un cambio en la mirada del lector (1948: 27-30); Roland Barthes añade que la escritura es un acto de solidaridad histórica (1953: 24) que implica una toma de posición ineludible (70-71); Theodor Adorno aclara el concepto, definiéndolo como una compleja e inevitable relación con la realidad de la que toda la literatura procede, incluida la que quiere huir de ella para afirmar su autonomía (2003: 393-413); finalmente, Raymond Williams confirma que la alienación y el compromiso son complementarios (1997: 233-234). Como consecuencia, pese a que la poesía puede expresar un malestar compartido, una emoción personal o alejarse de la realidad para crear otras alternativas, concebimos el compromiso como relación del autor con el mundo y su inquietud frente a él, lo que puede manifestarse en cada una de las tres tendencias.

El rápido recorrido por estas conocidas premisas teóricas se debe a que la poesía de Martínez Sagi no suele asociarse con el compromiso, por acercarse más, en su conjunto, al intimismo confesional. Sin embargo, creemos que *Noche sobre el grito* (105-141) forma parte de la misma actitud heterodoxa que en otros libros se configura como rechazo de la concepción fija y estable de la heteronormatividad en la desestabilización de los roles tradicionales y del lenguaje considerado adecuado para una mujer, lo que, en su época, solo es posible recurriendo al silencio y a la elusión como procedimientos retóricos para afirmar la libertad de un amor que quiere superar las restricciones convencionales (Bianchi, en prensa, s. p.). Si, como ya hemos comprobado (en prensa, s. p.), a menudo en Martínez Sagi la corporalidad se vuelve medio para pedir la misma libertad en el amor reclamada por Luis Cernuda en «Si el hombre pudiera decir...» de *Los placeres prohibidos* (2005: 77-78), el «habla subversiva»³ (Butler, 2004: 261) de la catalana también se extiende a su grito de rabia frente a las injusticias de la guerra, igualmente denunciadas a través del cuerpo. La ira pasa por la dimensión física en los distintos núcleos temáticos que identificamos en *Noche sobre el grito* (105-141), que a continuación analizaremos a través de un poema ejemplar para cada uno, aunque colocando todas las composiciones en uno de los grupos.

3. El concepto del habla subversiva procede de Butler, quien afirma en su *Lenguaje, poder e identidad*: «La palabra que hiera se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio anterior de sus operaciones. Este despliegue significa enunciar palabras sin una autorización previa y poner en riesgo la seguridad de la vida lingüística, el sentido del lugar que ocupa uno en el lenguaje, la palabra de uno justamente como uno la dice. [...] El habla subversiva es la respuesta necesaria al lenguaje injurioso, un peligro que se corre como respuesta al hecho de estar en peligro, una repetición en el lenguaje que es capaz de producir cambios» (2004: 261).

Primer núcleo temático de *Noche sobre el grito*: la experiencia de la muerte

Noche sobre el grito (105-141) incluye diecinueve poemas; el más antiguo es de 1955, uno tiene fecha de 1967, uno de 1968, ocho de 1969, siete de 1970 y uno no lleva el año de redacción, aunque sabemos que se ha suprimido de *Laberinto de presencias* (1969) debido a la censura (Martínez Sagi, 2019: 117, nota 25), dato que lo coloca cronológicamente en la misma época en que escribe los demás. En palabras de Prada, el tono del libro es «impreatorio y jeremiaco», y la autora expresa en sus páginas «su dolor ante una España ingrata y extranjera que reniega de sus hijos dispersos por el mundo, mientras se entrega a la pitanza de la prosperidad recién adquirida» (en Martínez Sagi, 2019: LXIV-LXV).

La colección se abre con los versos de «En la carne tatuado» (105-106), composición redactada en Estados Unidos en 1970 y dedicada al «miliciano de la guerra de España, / caído en la llanura de Belchite», cuyo título ya da cuenta de la centralidad del cuerpo como medio de afirmación de la hiriente verdad de la muerte del combatiente. Desde el incipit se establece la diferencia entre los poemas que lloran el amor perdido que pueblan las demás obras de la catalana y los de *Noche sobre el grito* (105):

¿Una humedad de musgo?

¿Una humedad de campo?

¿De mar laguna cripta
jardín recién regado?

¿De gruta
de barranco

de ríos encañonados?

¿De penumbra de rocío

de sombra de sal de llanto?

No. Nada de esto. Un cuerpo
en mis brazos desplomado.

Aquí, Martínez Sagi no canta ni los momentos felices con la persona amada ni el dolor por su pérdida, sentimientos que en sus poemas guardan una estrecha relación con la naturaleza –especialmente con el mar–, sino la vida que abandona el cuerpo del miliciano, descrito en cada uno de los elementos que sugieren que la muerte se está apoderando de él (105):

Su pecho de toro: abierto.

Sus ojos: desorbitados.

Y entre las mías hincada

su mano: mordiente garfio.

Sudor. Tortura. Agonía.
Lancinante desamparo.
La sangre empapa mi falda:
terco río desatado.

La fuerza ha abandonado su pecho herido, tanto físicamente como también emocionalmente debido a la desilusión provocada por la guerra, puesto que se trata de la sede del corazón, del órgano que en la poesía de Martínez Sagi metaforiza la complementariedad de las dos dimensiones (Bianchi, en prensa, s. p.). De la misma manera, los ojos parecen salirse de las órbitas por el dolor tanto del cuerpo como del alma, igualmente víctimas de la tortura y de la agonía acompañadas por el río imparable de la sangre que fluye y mancha la ropa del sujeto lírico femenino. Manteniendo la misma dualidad, la savia vital del ser humano y la mirada, otro elemento que remite a lo espiritual (en prensa, s. p.), penetran a la vez al yo, la primera con su vivo color rojo y su fuego, la segunda con la blancura del rostro (106):

Fluye a borbotones. Roja.
El cuerpo me va calando.
Su rostro mira mi rostro:
¡cómo se queda de blanco!
De su pecho hasta mis pies
la sangre sigue avanzando.

Era una humedad caliente.
Zumos de fuego apretado.

Mi primer muerto. Veinte años.

No. ¡No he podido olvidarlo!

Es muy probable que el poema evoque una experiencia realmente vivida por Martínez Sagi: según explica Prada (en Martínez Sagi, 2019: LI-LII), la escritora se incorpora a las milicias antifranquistas en julio 1936 con destino al frente de Aragón, lugar desde el que manda sus crónicas de guerra al diario vespertino *La Noche* y donde permanece hasta agosto, cuando es herida por una granada y evacúa a Barcelona. Prada (en Martínez Sagi, 2019: LIII-LVII) informa además de que, tras recuperarse, vuelve al frente, esta vez escribiendo para *Nuevo Aragón*, y se queda hasta la disolución del Consejo de Aragón en agosto de 1937, para luego volver a Barcelona; finalmente, en enero de 1939, huye a Francia, donde se reúne con la hermana en Toulouse antes de irse a París, en 1940, y a América, en 1959.

Otro poema sobre la muerte es «Campo de concentración» (132), escrito en Barcelona en 1969 y dedicado a Mercedes Montfort, fallecida tras cruzar la frontera con Francia y ser atrapada en el camino por los «centinelas armados»

citados en los versos que la llevan a un campo de reclusión: «La recogió un horizonte / erizado de alambradas». La imagen de su momento final se centra de nuevo en dos de los elementos corporales ya citados, concretamente, los ojos y el corazón (132):

Bebió la sal de sus lágrimas.

No olvidaré mientras viva
el fulgor de su mirada.
Ni aquel corazón rebelde
que en silencio agonizaba.

La sinécdoque del corazón por el cuerpo entero es usual, no solo en literatura, por ser el órgano central en el que residen tradicionalmente el amor y las emociones (Cirlot, 2006: 149-150); sin embargo, la imagen del mismo agonizante se asocia normalmente con las penas causadas por el abandono de la persona querida, mientras que aquí Martínez Sagi cita el deterioro cardíaco para hacer hincapié en la vida que se extingue. En esto estriba la peculiaridad fundamental del lenguaje del cuerpo en *Noche sobre el grito* (105-141): sobre todo en el primer núcleo temático, aunque no de forma exclusiva, las relaciones entre la materia orgánica humana y su significado simbólico no son metafóricas sino más bien sinecdóticas o metonímicas. Entre los muchos ejemplos, lo corrobora un elocuente verso de «No somos de los vuestros», que reza: «fango, sangre, ceniza, humillación y lágrimas» (113), donde la sangre derramada es la causa del fallecimiento por metonimia, o una parte de los despojos humanos por sinécdoque.

Segundo núcleo temático de *Noche sobre el grito*: el exilio y el anhelado regreso

El exilio, otro tema muy presente en *Noche sobre el grito* (105-141), aviva el sentimiento contradictorio de Martínez Sagi hacia España, también expresado mediante elementos corporales referidos tanto al sujeto poético como al país que se personifica. Las raíces de su tierra han penetrado al yo hasta sus vísceras, tanto que no puede desprenderse de su pertenencia a ella ni siquiera estando lejos, a la vez que su sufrimiento alimenta la decadencia de su lugar de origen, como leemos en «País de la ausencia», escrito en París en 1955 (107):

Tierra de España:
indomable tierra cada día
más cerca y más lejana.
Tierra
de mi nostalgia
de mi exaltado amor

sin esperanza.
Hincaste las raíces
hondamente en mi entraña.
Te nutro de mi sangre
mi ansiedad y mis lágrimas.

La dependencia mutua se describe como vínculo físico parecido al de una madre con su hijo: España es el resultado de las acciones de sus habitantes, lo mismo que un niño crece según la educación recibida de sus padres. Por esta razón, la pésima situación en la que se encuentra tras la Guerra Civil, plagada de muerte, desolación y dolor, depende del inicuo odio de las personas que corrompe su nobleza, la tortura y la mutila hasta asesinarla metafóricamente (107):

Tierra viril y noble
dulce sacrificada
¡perdónanos la afrenta de tu muerte
que a todos nos alcanza!

Arrasaron tus campos.
Te sembraron cizaña.
Cegaron tus caudales.
Quemáronte las parvas.
Bárbaros huracanes
ciclones de venganzas
te dejaron herida
gimiente y desmembrada.
Las venas de tus ríos
sangre caliente arrastran.
Los cuerpos que se pudren
pregonan nuestra infamia.

Los cuerpos de los seres humanos y de España son igualmente víctimas de la guerra fratricida, la sangre de ambos se derrama y sus despojos se marchitan, trayendo a la memoria la acusación a Dios de los versos finales del poema «Insomnio» de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso: «Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas letales de tus noches?» (1972: 279). En la composición del escritor de la Generación del 27, las repeticiones, las anáforas y las aliteraciones confieren énfasis y clamor a la queja de quien se describe como un cadáver en un entorno parecido a un cementerio. Tras el fingido estilo periodístico del incipit, el yo alude a un mundo aparentemente surrealista y de pesadilla: se pudre eternamente en un nicho desde el que sólo puede oír el lamento y la impotencia de la naturaleza, en una alegoría de su estado de ánimo que se aclara justo después, volviéndose sujeto activo de las mismas acciones.

Estamos frente al correlato objetivo del sentimiento de los vencidos en la guerra civil, que ahora sienten miedo y desesperanza. Se trata de una visión casi apocalíptica de la realidad, que refleja la putrefacción y la miseria humana, sin posibilidad de redención: los innumerables cadáveres que pueblan Madrid, España y el mundo –estamos en la época de la Segunda Guerra Mundial– se corrompen día tras día ante la indiferencia de Dios, a quien se increpa en las preguntas finales, por acusarle de usar la corrupción del hombre para abonar sus huertos.

Si en el poema de Martínez Sagi faltan tanto la acusación a Dios –que, sin embargo, encontramos en otra composición de *Noche sobre el grito*, titulada «A Dios» (136-137)– como la presencia y participación del yo en el entorno apocalíptico, por otro lado, se mantienen las mismas emociones negativas, la ira, la visión aterradora, la muerte que se apodera de todo y de todos, invadiendo hasta los cuerpos de los vivos, y el suplicio de los españoles en general y del sujeto lírico en particular (107):

¡Oh tierra del calvario
del injusto suplicio
de la muerte callada!
Mi corazón te busca.
Mis ojos te reclaman.

Nombre de mis silencios.
Sed de mi herida en llamas.
Sangre que me golpea.
¡Tierra de España!

El deseo de volver que queda patente en los versos «Mi corazón te busca. / Mis ojos te reclaman» se concreta luego en el poema «Retorno del exiliado» (111-112), probablemente surgido de uno de los regresos temporales de la catalana a España, puesto que lo redacta en Barcelona en 1969. En su interior, se denuncia el miedo de las personas a acercarse al sujeto poético, lo que puede inspirarse en algo realmente vivido por la autora, quien ha sido acusada por disidente bajo la dictadura franquista (cfr. Prada en Martínez Sagi, 2019: LVI-LVI); en la composición, el temor se manifiesta en la indiferencia de los demás, de nuevo nombrados a través de las partes de sus cuerpos: «Rostros de hiel y de piedra. / Trabados cuerpos sin brazos. / Corazones de miseria» (111). La actitud de los españoles que, como en *Hijos de la ira* (Alonso, 1944), no dialogan con el yo lírico se deriva en la honda soledad percibida al volver a España, estado anímico que protagoniza también el poema «Amargura» (119-120). Por la misma razón, aprendemos en «Triste encuentro» (134-135) que hasta la mujer

antes querida se ha vuelto «Voz sin raíz. Inexacto / cuerpo sin ímpetu firme» (135), falsa como España, trayendo a la memoria otra composición de *Hijos de la ira*: «Monstruos», donde «acechan ojos enemigos» que provocan angustia (Alonso, 1972: 299).

Como la autora en la realidad, la voz lírica de *Noche sobre el grito* (105-141) ya no se siente a gusto en su país que finge no conocerla, ni logra adaptarse a la sociedad que la acoge del otro lado del Atlántico, incapaz de entender su sufrimiento, como se lee en «No somos de los vuestros» (113-114), escrito en Barcelona en 1970. Como la mayoría de las ideas expresadas en la colección, la insalvable lejanía entre los exiliados y los que no lo son se expresa en imágenes corporales que solo los primeros han conocido: los «rostros de piedra», los «cuerpos caídos con un nombre en los labios», la «huella indeleble en las bocas llagadas» (114). En el núcleo temático más consistente del poemario, el malestar en ambos sitios y las emociones intensas provocada por el largo destierro se precisas en la extenuación del corazón en «Ya lo sé...» (115-116), en el «corazón condenado / a doble muerte y mortaja» en «Remordimiento» (117-118), en la «Muerte vertical» del título de la composición en cuyos versos la voz lírica anda «Sorda. Deshabitada» y con «Las manos maniatadas» (121), en «la mano pródiga / que arisca se contrae» y en «los rostros huidos» de «Cansancios...» (127).

La relación con España, dolorosa por lo observado en la patria, sigue hiriendo sin tregua en los años pasados en el continente americano y en los regresos –como se explicita también en «Verdad y sueño en el retorno» (133)–, hasta volverse acusación rotunda a los errores y a los malos sentimientos de sus habitantes, mediante un reproche dirigido al país personificado en «Yo te acuso sufriendo» (128-131), cuyo íncipit reincide en lo corporal como concreción del suplicio: «Es en mi sangre en mi cuerpo / donde me dueles España» (128).

Tercer núcleo temático de *Noche sobre el grito*: la quimera de una España que ya no existe

El espeluznante escenario dejando en la patria antes del exilio no es más que un país en ruina como consecuencia de las malas acciones de los hombres, en una inversión del conocidos *topos* literario que da cuenta de la huella del tiempo que destruye toda obra humana: en *Noche sobre el grito* (105-141), el paso del esplendor al horror se debe a las personas, el fluir temporal debería encargarse de la construcción y de la vuelta a la esperanza, la ilusión no consiste en que algo sobreviva sino en que la devastación se supere. Es lo que ocurre en «Dame tiempo», redactado en Estados Unidos en 1970 (109):

Dadme tiempo.
Pesa y duele esta noche
asesina de sueños.

Tengo que edificar sobre las ruinas.
Germinar otra vez en el desierto.
Tengo que alzar ciudades de esperanza.
Hallar luz y calor entre este cieno.

[...]

No me rocéis siquiera.
Nada digáis. Silencio.
Dejadme amortajar los rostros de ceniza
los corazones yermos
el país que inventé
donde nada era cierto.

Dadme tiempo.
Es tremendo enterrar
aún vivos tantos muertos.

Aunque el cuerpo no protagoniza el poema, la muerte y la esperanza de volver a la vida siguen tomando forma en él, la primera en los «rostros de ceniza / los corazones yermos», la segunda en el nuevo nacimiento evocado por el verbo «germinar». Asimismo, la autora usa «enterrar», normalmente referido a los cadáveres en su materia orgánica, para aludir al recuerdo de los que siguen en España, a los muertos en vida, según la visión que Martínez Sagi comparte con la expresada por Alonso en *Hijos de la ira* (Alonso, 1944).

En el mismo núcleo temático se coloca «Incertidumbre en el regreso» (110), donde los años anteriores al conflicto se asemejan a un sueño imposible protagonizado por un sujeto que se presenta como un «corazón loco» con su «latir pujante» (110). La esperanza vuelve temporalmente en «Jamás consientas» (122-124), en cuyos versos la voz poética entabla un monólogo interior en el que le recomienda no ceder a su interlocutor ficticio y por ende a sí misma; por supuesto, la necesidad de no rendirse toma forma en el sufrimiento físico del corazón: «Que se desgarre. Que arda / que sangre que padezca», y más adelante: «Que el dolor del hermano / lo sacuda con fuerza. / Que se llague. / Que se hiera» (122). En este sentido, es inevitable citar otra resonancia –aunque modificada– de otro miembro de la Generación del 27: la conocida idea del dolor que no solo merece la pena, sino que se encarga de conferir energía vital y sentido a la existencia, expresada por Luis Cernuda en el poema «Si el hombre pudiera decir...» del libro *Los placeres prohibidos* (2005: 78), entre otros. Por supuesto, Cernuda se refiere concretamente al sufrimiento amoroso, y de hecho es una evidente referencia intertextual de composiciones de Martínez Sagi

pertenecientes a otros libros que cantan el mismo sentimiento (cfr. Bianchi, en prensa, s. p.); sin embargo, la reiterada necesidad de las penas para evitar morir en vida no deja de traer a la memoria la enseñanza del sevillano.

La confianza en un futuro mejor, metaforizada en el padecimiento del corazón en «Jamás consentas» (122-124), se deposita también en otros elementos corporales, como las manos en la composición «En busca de consuelo» (125-126), donde leemos: «Decidme que las manos / que juntas nos sostienen / son cadenas / potentes» (125). Pese a ello, la utopía se rompe gradualmente tras experimentar las desilusiones de los regresos temporales de las que se ha hablado con referencia al segundo núcleo temático, hasta la total desaparición de expectativa que ya no existe en los versos de «Esperanza» (138-141). Si el anhelo del reencuentro «calentaba las carnes ateridas» (138) en los treinta años de destierro, tras la vuelta, la voz poética no aguanta la indiferencia de una España «sorda» (141) y pide ser asesinada para olvidar la quimera ahora desolada –para retomar otro título de Cernuda–: «Sujetadme las piernas, la memoria, los puños: / y echadme en esta fosa» (141), versos que evocan la petición bécqueriana de la rima LII (Bécquer, 2014: 144-145), una vez más trasladando el contexto de las penas de amor al dolor por España.

Las distintas facetas del cuerpo en la trayectoria poética de Martínez Sagi⁴

Las referencias corporales pueblan las obras de Martínez Sagi desde el comienzo y hasta el final de su trayectoria creativa, tanto en sus poemarios sobre el amor como en el que analizamos aquí. Ya en *Caminos* (1929), su primer libro donde se asiste al nacimiento del deseo, las actitudes y emociones pasan con frecuencia por el órgano de la vista del yo, aunque también aparecen partes del cuerpo del tú que responden a dos órdenes de sensaciones: el hombre que repele al sujeto poético y la persona amada en quien desea ser acogido. Pese a que todavía el cuerpo no vehicula el placer carnal del sujeto lírico, ya se intuye no solo su indisoluble vínculo con las sensaciones y los sentimientos, sino también, aunque en ciería, su papel en la rebelión contra una identidad impuesta y en la consiguiente afirmación de una subjetividad alternativa que empieza a forjarse.

Sigue *Inquietud* (1932), donde el deseo duele y clama de forma explícita a través del cuerpo, de las manos, de la boca, de los ojos y de la carne: la

4. El rápido recorrido por las obras de Martínez Sagi se reelabora compendiando el detallado análisis propuesto en «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.), en el que no se incluye *Noche sobre el grito*.

deconstrucción de los papeles tradicionales que pasa a través del cuerpo se intensifica, revelando cada vez más una pasión que se sale de la norma e identificando la plenitud con la realización del deseo cernudiano. En este libro, Martínez Sagi canta la derrota y la vuelta al abismo tras saborear el paraíso de la unión, en una alternancia de Eros y Thanatos y de emociones contrapuestas que en ambos casos se concretan en imágenes corporales a menudo herederas de la mística y más en general de la religión cristiana, de la que procede el calvario amoroso.

En las obras siguientes se asiste al paso de la presencia de la amada que hace sufrir al dolor por el deseo imposible que sigue vivo en el recuerdo tras el definitivo final de la relación con la periodista y escritora Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904-1989). *Laberinto de presencias* (1969), la última obra publicada en vida de la autora, reúne en un libro textos de distintos poemarios: *Canciones de la isla*, escrito entre 1932 y 1936; *País de la ausencia*, compuesto entre 1938 y 1940; *Amor perdido*, redactado paralelamente a los demás, entre 1933 y 1968; *Jalones entre la niebla*, creado entre 1940 y 1967; *Los motivos del mar*, surgido entre 1945 y 1955; *Visiones y sortilegios*, realizado entre 1945 y 1960. En todos ellos se mantienen tanto la simbología de la producción anterior como el incesante dolor por la pérdida de la amada. Si en *Amor perdido* las imágenes corporales se siguen asociando con la afirmación de una nueva subjetividad femenina, en las demás colecciones de *Laberinto de presencias* (1969) adquieren nuevas funciones: son un recurso retórico para personificar el paisaje mallorquino, en *Canciones de la isla*; forman parte de la descripción de las personas y de sus gestos, en *Canciones de la isla* y en *País de la ausencia*; se identifican con el blanco de la muerte, del sufrimiento o de la luz en el mundo poblado de presencias fantasmales de *Jalones entre la niebla*. Por otro lado, en *Amor perdido*, el cuerpo no deja de ser el centro de la expresión de un sentimiento doloroso que se nutre de la sensualidad y recupera su intertextualidad con la mística y con el deseo cernudiano: el amor provoca heridas que a menudo repercuten en el corazón, y su recuerdo devuelve el yo a la vida mediante la imagen de la resurrección. El calvario y el estremecimiento en su sentido erótico positivo se alternan como la muerte y la resurrección metafóricas que sacuden el organismo humano con las dos opuestas emociones, en una mística carnal recreada desde la perspectiva personal de Martínez Sagi y basada en la obstinación del sentimiento y en la imposibilidad del olvido.

El lenguaje del deseo de Martínez Sagi se mantiene solo parcialmente en la producción final: se pierde en algunas composiciones de temas variados de la sección de los *Poemas dispersos* (2019: 81-100), que recoge la primera composición escrita por Martínez Sagi, «Mujer» (2019: 82-83), y en dos de

los tres últimos libros, *Noche sobre el grito* (1955-1970) que analizamos aquí, y *Andanzas de la memoria*, compuesto entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Este último, ya antologado en *Las esquinas del aire* (Prada, 2000), propone escenas autobiográficas en forma de estampas que se alejan de los temas fundantes de la trayectoria creativa de la catalana. Entre uno y otro se coloca cronológicamente *La voz sola*, que reincide en el dolor del sujeto lírico por el recuerdo del amor perdido. Su corazón sangra a lo largo del libro, y el mar que antes era escenario del éxtasis es ahora compañero en la soledad de quien se sabe sin esperanzas, consciente de que, pese a la eternidad del deseo, no hallará sino desilusión y dolor que se concretan en las heridas del corazón y en las frecuentes mutilaciones y agonías corporales. Escrito principalmente a finales de los sesenta, aunque incluye unos pocos poemas compuestos en 1933 y uno en 1937, *La voz sola* denuncia la definitiva derrota del sujeto lírico que culmina en la inscripción fúnebre del último poema: «Mi epitafio» (2019: 187). Se cierran así la expresión de la heterodoxia y la búsqueda de una subjetividad alternativa a la hegemónica mediante el habla subversiva definida por la teoría *queer*, abierta en 1927 con «Mujer» (2019: 82-83).

Si en las obras que tratan el amor vivido, perdido y recordado el lenguaje del cuerpo se declina en las manos, los brazos y los ojos para referir la presencia de la amante, y en la carne, las entrañas, el corazón, la sangre y las heridas y mutilaciones para dar cuenta del sufrimiento por la ausencia de la persona querida, en *Noche sobre el grito* todos los elementos citados confluyen en la simbología del dolor y del grito airado que se relaciona parcialmente con el antecedente de *Hijos de la ira* (Alonso, 1944). La finalidad de superar la heteronormatividad tradicional está totalmente ausente, pero no lo está el objetivo primario de la mujer que toma la palabra para rebelarse, para denunciar una realidad injusta, para expresar su inconformidad que le impide reconocerse en la normalidad impuesta fuera y dentro de España, para recrearse como sujeto distinto a la idea compartida a la que debería amoldarse, como mujer y como lesbiana en otros poemarios, como víctima de la guerra y como exiliada en *Noche sobre el grito*. En ambos casos, Martínez Sagi entiende el verso como medio para expresar lo inefable de sus conflictos interiores, reivindicando la centralidad del cuerpo y la necesidad de asignarle un nuevo papel para que, por lo menos en sus obras, logre forjar la identidad deseada, imposible en el mundo real, que se compone tanto de la dimensión psicológica como de la física. Incomprendida en ambas dimensiones, limitada por el juicio de los demás sobre su sexualidad, sobre el hecho de tomar la pluma, sobre su conducta antifranquista y sobre la elección del exilio, Martínez Sagi encuentra en el lenguaje del cuerpo su espacio de libertad en el que puede autodefinirse desde la palabra no censurada, desde

la subversión, desde la resistencia; es decir, desde la propuesta de un nuevo paradigma interpretativo de la realidad y de sí misma como sujeto, de acuerdo con las teorías de Butler (1990: 200) según quien en el cuerpo femenino se proyectan las interpretaciones culturales del contexto social, y, justamente por eso, este representa el lugar en el que puede realizarse una nueva interpretación de las normas heredadas. La peculiaridad de *Noche sobre el grito* estriba en la ampliación del concepto más allá de las cuestiones de género.

Bibliografía citada

- ADORNO T. (2003), *Obra completa*, Madrid, Akal.
- ALONSO, D. (1944), *Hijos de la ira*, Madrid, Revista de Occidente.
- ALONSO, D. (1972), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. X.
- BARTHES, R. (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BÉCQUER, G. A. (2014), *Rimas*, Madrid, Cátedra.
- BIANCHI, M. (2016), *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*, Sevilla, Renacimiento.
- BIANCHI, M. (en prensa), «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi», en H. Establier (ed.), *Cuerpo y sensualidad en la poesía española contemporánea escrita por mujeres (1900-1968)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, s. p.
- BUTLER, J. (1990), «Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault», en S. Benhabib y D. Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Alfons El Magnánim-Generalitat Valenciana, pp. 193-211.
- BUTLER, J. (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2004), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- CASTRO, E. (2014), *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria.
- CERNUDA, L. (2005), *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, 4.ª ed., Madrid, Alianza.
- CIRLOT, J. E. (2006), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2020), «Versos y otras transgresiones femeninas en la España de la República. Los poemas de Ana María Martínez Sagi (de *Canciones a Inquietud*)», en M. Moreno Seco (ed.), *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*, Madrid, Dykinson, pp. 77-110.
- GARCERÁ, F. (2020), ««Ya no tienen donde morir las Ofelias». Dos autoras en la Barcelona de la vanguardia: Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi», *Revista Internacional de Culturas y literaturas*, 23, pp. 9-28. <https://>

- revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/12936 [consulta: 26 marzo 2022]. <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01>
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2011), *La ambigüedad sexual en tres poetas de la modernidad: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde*, trabajo de fin de máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2013), «Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata», *Signa*, 22, pp. 333-358. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6356> [consulta: 26 marzo 2022]. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6356>
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2014) «Abyección del deseo en la poesía de Ana María Martínez Sagi», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, pp. 247-258. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/44638/42132> [consulta: 26 marzo 2022]. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44638
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1929), *Caminos*, Barcelona, Gráficas Guinart.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1932), *Inquietud*, Barcelona, Ilustra Farré.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1969), *Laberinto de presencia: antología poética*, León, Gráficas Celaryn.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (2019), *La voz sola* [antología], ed. J. M. de Prada, Santander, Fundación Banco Santander.
- MOGA, E. (2011), «Una elegía extraviada de Ana María Martínez Sagi», *Turia*, 100, pp. 77-83.
- MOGA, E. (2019), «La escritora y deportista a la que olvidó la Transición», *Letras libres*, 5 de julio. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/la-escritora-y-deportista-la-que-olvido-la-transicion> [consulta: 9 marzo 2022].
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2010), *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del veintisiete*, tesis doctoral, University of Manchester.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2014), *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del 27*, London, The Modern Humanities Research Association.
- PÉREZ ROSALES, E. J. (2020), «Vindicación y compromiso en los vértices del tiempo. Ana María Martínez Sagi», en L. Cerullo e Y. Romero Morales (eds.), *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, León, Eolas, pp. 226-243.
- PLAZA AGUDO, I. (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas de la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PORRO HERRERA, M. J. (2013), «Ana María Martínez Sagi y Josefina Carabias: algunos temas recurrentes en la prensa», en I. Rota y C. Servén Díez (coords.), *Escritoras españolas en los medios de prensa: 1868-1936*, Madrid, Renacimiento, pp. 138-168.
- PRADA, J. M. de (2000), *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona, Planeta.

- ROTA, I. (2021), «Ana María Martínez Sagi entre deporte y periodismo: las colaboraciones en *Crónica* (1929-1938)», en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, München, AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München, pp. 165-179.
- SARTRE, J.-P. (1948), *Qu'est ce-que la littérature*, Paris, Gallimard.
- WILLIAMS, R. (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

«La aguja fría del deseo»: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras¹

«La aguja fría del deseo»: the sensitive tropology of Margarita Ferreras

Anna CACCIOLA

Autoría:
Anna Cacciola
Universidad de Murcia, España
a.cacciola89@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5188-7292>

Citación:
CACCIOLA, Anna. «“La aguja fría del deseo”: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 71-95. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.04>

Fecha de recepción: 01/02/2022
Fecha de aceptación: 19/09/2022

© 2023 Anna Cacciola

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

La poesía escrita por mujeres que se produjo desde las postrimerías del Modernismo hasta mediados de los cincuenta se distingue por un subjetivismo copioso y cierto erotismo que procura contradecir el arquetipo femenino de ascendencia romántica y desacreditar el matrimonio en cuanto institución represiva de las exigencias liberales de las mujeres.

Propia del clima de emancipación femenina de los años treinta, la incorporación de referencias eróticas en las obras de las poetisas del 27 viene a complementar el panorama de libertades que reivindicaban. Con todo, la mayoría de las poetisas optan por estrategias estilísticas que insinúan, más o menos directamente, el elemento sensual, parapetándolo detrás de un sistema metafórico complejo, fundamentado en la ambigüedad genérica. Pocas son las que se decantan por un tratamiento franco e inmediato de los impulsos amorosos.

Entre estas últimas destaca Margarita Ferreras, otra de las grandes olvidadas de las autoras que operaron en el primer tercio del siglo XX, quien alcanza en *Pez en la tierra* (1932), su única obra publicada, la cumbre de un erotismo pionero e infrecuente. El poemario,

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

impreso por los Altolaguirre, consta de veintiocho composiciones que destacan por audacia, claridad expresiva y un realismo que puede tildarse de ardoroso. El presente estudio pretende proporcionar un análisis de las soluciones formales adoptadas por Ferreras para vehicular su concepto de erotismo y sensualidad. A través del análisis de algunas composiciones de *Pez en la tierra*, procuraremos explicar su peculiar uso de la tropología y el simbolismo de los elementos naturales, para luego explayarnos en los recursos metafóricos empleados para poetizar ese erotismo luminoso y atrevido.

Palabras clave: Margarita Ferreras, poesía femenina de la Edad de Plata, generación del 27.

Abstract

The poetry written by women that was produced from the end of Modernism to the middle of 1950s is distinguished by copious subjectivism and a certain eroticism that seeks to contradict the feminine archetype of Romanticism and to discredit marriage as an institution that represses the liberal demands of women.

The incorporation of erotic references in the poems of the women of the Generation of 27 not only is a characteristic of the climate of female emancipation of the 1930s, but also a complement to the panorama of freedoms that they claimed. However, most poets opt for stylistic strategies that hint, more or less directly, the sensual element, shielding it behind a complex metaphorical system, based on generic ambiguity. Few are those who opt for a frank and immediate treatment of love impulses.

Among the latter, Margarita Ferreras, another of the great forgotten of the authors who operated in the first third of the 20th century, stands out, reaching in *Pez en la tierra* (1932) the summit of a pioneering and infrequent eroticism. The collection of poems, printed by the Altolaguirres, consists of 28 compositions that stand out for their audacity, expressive clarity and a realism that can be called ardent. This study aims to provide an analysis of the formal solutions adopted by the author to convey her concept of eroticism and sensuality. Through the analysis of some compositions of *Pez en la tierra*, we will try to explain its peculiar use of the tropology and the symbolism of natural elements, to then expand on the metaphorical resources used to poetize that luminous and daring eroticism that we have been talking about, which blind by its calcining power.

Keywords: Margarita Ferreras, Silver Age women's poetry, Generation of 27.

Introducción

Las intelectuales que encarnaron la oleada de transformaciones sociopolíticas llevadas a cabo por la II República se vieron involucradas en un proceso de cambios que afectó incluso a las funciones de género. El sistema de patrones identitarios comenzó a tambalearse con la aparición de nuevos modelos de feminidad, opuestos al decimonónico, que se reflejaron en las artes y en la literatura.

Cabe destacar que, ya desde mediados del XIX, había comenzado a apreciarse un discurso lírico femenino anticonformista en la escritura de algunas de las escritoras románticas y finiseculares como Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Rosario de Acuña o Sofía Casanova, que ponía en tela de juicio los preceptos sociales de la época. Sin embargo, el punto de quiebra con la estética posromántica y sus estereotipos de género coincide con la aparición de las vanguardias. En efecto, la moderna poesía escrita por mujeres surge al amparo del experimentalismo formal de los *ismos*, de modo especial del afán de liberación poética y moral propuesta por el programa surrealista.

En general, la poesía escrita por mujeres en las postrimerías del Modernismo hasta mediados de los cincuenta se distingue por un subjetivismo copioso, evidenciado por el uso reiterado de la primera persona singular o por la creación de un sistema pronominal complejo, que busca la retroalimentación comunicativa de un receptor ficticio. Formalmente predomina la polimetría y el versolibrismo; solo en algunos casos esporádicos hallamos estructuras cerradas, como el soneto. Esa autorreferencialidad a la que venimos aludiendo se hipostasia en otros tres ejes temáticos frecuentes que vertebran la expresión lírica de las autoras: el ideal de la domesticidad, la herencia matrilineal y el deseo erótico. Respecto al primero de los puntos, se distingue cierta tendencia común a considerar el entorno hogareño como *hortus conclusus*² del que se desea la exclaustación. El vínculo matrimonial y las obligaciones que de ello proceden (cuidado del hogar, concepción, alumbramiento y crianza de la prole, violencia conyugal, relaciones sexuales exigidas...) se postulan como la expiación de una pena. De ahí el sentido de marginación que impregna esa poesía, la necesidad de instaurar lazos de hermandad con seres que comparten la misma marginalidad que el sujeto poético, y el anhelo de evasión y libertad, concretado en imágenes de movimiento o en alusiones al viaje.

Por lo que concierne al segundo punto, se hace hincapié en el concepto de maternidad, vivido o frustrado, y en las dinámicas que determinan la relación entre madres e hijas en distintos intervalos generacionales³.

Respecto al último punto, predomina la reivindicación de un papel activo en las relaciones amorosas, que procura contradecir el arquetipo femenino de ascendencia romántica y desacreditar el matrimonio en cuanto institución

2. Considérese que *Huerto cerrado* (1928) fue el título que Pilar de Valderrama dio a uno de sus poemarios.

3. Véanse al respecto: Gallop (1982), Hirsh (1987), Freixas (1996), Alborg (2000).

represiva de las exigencias liberales de las mujeres⁴. Esas poetas «se mostrarán simplemente partidarias del amor libre, no como vicio o comercio, sino basado en la más pura atracción física y espiritual entre dos individuos, sin importar el sexo del que formaría parte» (Luengo López, 2008: 35).

Propia del clima de emancipación de los años treinta, la incorporación de referencias eróticas en los poemarios de las mujeres del 27 viene a complementar el panorama de libertades que la población femenina había comenzado a reivindicar durante la modernización que sufrió España con la llegada del siglo XX y la posterior implantación del gobierno republicano.

Con todo, la mayoría de las poetas optan por estrategias estilísticas que insinúan, más o menos directamente, el elemento sensual, parapetándolo detrás de un sistema metafórico complejo, fundamentado en la ambigüedad genérica⁵. El traspaso definitivo del papel de amada al de amante, detectable ya en Josefina de la Torre⁶, se realiza en los versos más tempranos de Ernestina de Champourcin, quien da visibilidad extrema a la sensualidad femenina, alejándose de las poetizaciones propias del período. En *La voz en el viento* (1931), antes de replegarse en el angor lírico de su posterior poesía religiosa (*Presencia a oscuras*, 1952), no escatima referencias a lo corporal para reclamar la legitimidad de sus deseos sexuales⁷. Asimismo, Concha Méndez, en su primera colección, *Inquietudes* (1926), resalta de manera muy franca y directa el ardor de los impulsos que el sujeto lírico siente en un encuentro amoroso⁸.

Sin embargo, es en *Pez en la tierra* (1932), única obra publicada de Margarita Ferreras, donde se alcanza la cumbre de un erotismo pionero e infrecuente, que asombra tanto por su singular osadía, como por la calidad estilística de la versificación, alabada desde la aparición del poemario. Acudir a una interpretación cabal de la colección de la zamorana implica –amén de rescatar un corpus escasamente conocido– revelar su trascendencia en la cartografía lírica española de la Edad de Plata y alumbrar unos avatares biográficos sobre los cuales se ciernen aún varios misterios.

4. Recuérdense las reflexiones desarrolladas sobre el asunto por Margarita Nelken en *La condición social de la mujer en España* (1919) y Carmen de Burgos en *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

5. Ejemplos podrían ser los poemas tempraneros de Lucía Sánchez Saornil, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi. Acerca de género y ambigüedad textual en la poesía considérense: Sahuquillo (1986), Persin (1987), Arias de la Canal (1997), Eisenberg (1999), Galvin (1999), Villena (2002) Cevedio (2003), Arenés (2007), Gómez Garrido (2013).

6. Véase «Tú en el alto balcón de tu silencio», de *Versos y estampas* (1927).

7. «Te esperaré encendida. / Mi antorcha despejando la noche de tus labios / libertará por fin tu esencia creadora. / ¡Ven a fundirte en mí! / El agua de mis besos, ungiéndote, dirá / tu verdadero nombre» (1991: 149).

8. «Conversamos / en la escalinata. / Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría» (1926: 15).

Semblanza biográfica y estado de la cuestión

Escasas son las noticias acerca de su vida. Fue rescatada del olvido por Quance (1998), en su ya canónica aportación a la historia feminista de la literatura española de Zavala (1998), sobre la cual se fundamentó la antología femenina de Merlo, *Peces en la tierra* (2010), cuyo título se inspira en la única colección publicada por la poeta. Chaparro Domínguez (2014) intentó perfilar más detenidamente los tramos de su enigmática y fragmentaria trayectoria vital, de la cual se desconocía hasta la fecha de fallecimiento y el lugar de sepultura. Pero fue Garcerá quien proporcionó detalles nuevos y actualizados, gracias a los cuales se pone coto a la vaguedad de sus datos biográficos, en el paratexto de su edición de *Pez en la tierra* (2016), recuperando el prólogo que Benjamín Jarnés había elaborado para su primer ejemplar, y la correspondencia –inédita– que la autora mantuvo con Miguel de Unamuno.

Afín a la Generación del 27 sin formar parte del núcleo fundacional de la misma, se movió con soltura en el ambiente cultural del Madrid del primer tercio del siglo XX, frecuentando las salas del Ateneo, la Residencia de las Señoritas o el Lyceum Club, codeándose con los intelectuales más importantes de esta época.

Integrante activa de las tertulias culturales de la capital y colaboradora puntual de periódicos y revistas, la autora va consolidando su incipiente carrera en el campo de las letras, aunque sus primeras andanzas las movió en el mundo del teatro, primero como *divette* en el music-hall del Palace (Retana, 1918: 8-9), luego como actriz.

Tras la publicación de *Pez en la tierra*, fue desapareciendo del entorno madrileño, en el que pudo prosperar económicamente y ascender socialmente. La causa de tal ausencia se podría achacar, en parte, a su personalidad –a todas luces polémica: su temperamento fogoso y rebelde, y sus pretensiones, a veces desproporcionadas, terminaron por apartarla de los círculos sociales que había frecuentado. Por otro lado, y tal vez como consecuencia de ese primer alejamiento, Ferreras empezó a padecer crisis nerviosas que necesitaron reiterados tratamientos médico-sanitarios y hospitalizaciones en sanatorios psiquiátricos. Después de una estancia en Valencia durante la Segunda República, y otra vuelta a Madrid, se desplaza a Alcañices, su pueblo natal, siendo beneficiaria de un subsidio por enfermedad, que le otorga la Dirección General de Beneficencia de la Junta Provincial de Zamora (Garcerá, 2016: 29-36). Falleció en Palencia, según las más recientes investigaciones de Garcerá (García, 2019), en 1964, en la residencia de las hermanas hospitalarias, donde está enterrada.

Contados, además, son los estudios de interpretación y crítica de su obra. Además de la ya citada Quance (1998), mentamos las contribuciones de Cole

(2000) y Mangini (2001), que se limitan al examen de poemas esporádicos o a una panorámica general de su lírica. Chaparro Domínguez (2014), en cambio, examina la imagen poética en la obra de Ferreras, siguiendo la metodología de lectura de Gaston Bachelard. La investigadora enfoca el análisis de los versos de la zamorana, atendiendo a los cuatro elementos de la naturaleza: aire, agua, fuego y tierra. Más recientemente, Población (2021) alaba la modernidad de su lírica, ensartando algunos versos en un rápido recorrido por su biografía. No tenemos constancia de ulteriores estudios.

Con la intención de colmar parcialmente el vacío crítico e historiográfico acerca de Ferreras, y en el intento de remontarnos a sus presupuestos estéticos, desplegaremos nuestro recorrido por núcleos temáticos, evidenciando, primero, las influencias de la tradición poética española pretéritas y coevas, para luego profundizar en el deseo erótico, mediado por la peculiar modulación del yo lírico femenino.

Pez en la tierra: edición y recepción crítica

Impreso por los Altolaguirre en 1932, con un prólogo que se quedó al cuidado de Benjamín Jarnés, y una dedicatoria a Juan Ramón Jiménez, el libro consta de cuatro partes:

- la primera, encabezada por una cita de san Juan de la Cruz⁹, que alberga 28 composiciones numeradas;
- la segunda, dedicada a José Ortega y Gasset, que engloba 22 poemas titulados, bajo el rótulo de «Paisajes»;
- la tercera, «Romances», que se compone únicamente de dos piezas numeradas de claro sabor lorquiano;
- y la última, «Sur», que acoge 5 composiciones sin título y numeradas también.

Tal como indican Chaparro Domínguez (2014: 252-253) y Garcerá (2016: 26-28), la recepción crítica de la colección fue positiva: las valoraciones destacaron, en primer lugar, el erotismo luminoso y atrevido del libro; en segundo lugar, la calidad de su versificación y el virtuosismo de la metaforización, merced a la cual se libera la imagen de las amarras de la lógica, ampliando el abanico de posibilidades del lenguaje poético.

9. «Estábame en mí muriendo / y en ti solo respiraba. / [...] / Yo me metía en su fuego / sabiendo que me abrasaba» (Ferreras, 2016: 63).

A guisa de ejemplo, referimos el juicio de José Díaz Fernández¹⁰, publicado en el periódico *Luz*, según el cual, las figuras de *Pez en la tierra* están repletas «de impresiones retenidas, como aquellas que sirven a los psicoanalistas para preparar sus fórmulas. [...] Por eso, las metáforas de Margarita Ferreras tienen un doble valor, plástico y psicológico, y traducen al lenguaje poético revelaciones puramente humanas» (en Garcerá, 2016: 26).

Pez en la tierra, en efecto, vio la luz en 1932, es decir, en pleno clima de rehumanización, donde la humanidad se convierte en la cifra de cada representación, respecto a la asepsia purista de la década anterior. Y la poesía de Ferreras es intrínsecamente humana e intimista, ya que su eje vertebrador consiste en la tensión no resuelta entre deseo erótico y realidad.

Por lo general, la elección estética de la poeta resulta coherente con lo que ocurriría en la experimentación verbal vanguardista de los años 20 y 30 en España. La autora, de hecho, demuestra un gran dominio del registro impresionista, atento al matiz, a los cambios de luz y al cromatismo¹¹. La potencia lumínica de la colección hace que se sitúe «a medio camino entre la sugerencia plástica y el destello lírico» (Bagué Quílez, 2006: 220), ya que las estampas paisajísticas del poemario entrañan, a la par, cierto anhelo contemplativo y una invitación a la gozosa fusión con los elementos de la naturaleza¹².

Desde la perspectiva tropológica, la personificación y la sinestesia consiguen plasmar un acervo de imágenes que recuerda soluciones surrealistas o el ocurrente y conciso desenvolverse de las greguerías¹³. Por último, la predilección por el verso libre ratifica su vinculación con el contexto de modernidad.

No obstante, la adhesión a la poética contemporánea que acabamos de señalar, es posible divisar, en la obra de Ferreras, la adopción de ciertos tópicos clásicos de la tradición lírica española, sobre todo por lo que respecta a la temática amorosa, entendida bien como éxtasis místico que trae consigo la excitación sexual provocada por la demora de la entrega; bien como algo trágico, que hiere al sujeto poético, confinándolo en una dimensión victimal o martirial.

En honor a la verdad, resulta frecuente hallar, en los versos de las mujeres de este período, cierto sincretismo de estilemas procedentes del lirismo

10. Autor del ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), que dio primer sustento teórico al afán de politización y rehumanización que copó el panorama lírico español a partir de 1929.

11. «De la trémula copa de la tierra / se desbordan los verdes. / [...] / Camino entre las gasas azules de la sombra / entre risas de agua y frialdad de seda» (2016: 99).

12. «Me pinchan en los ojos las agujas de luz. / Llueven monedas claras sobre mi rtaje blanco. / Y a la orilla del río / soy una fruta de oro bajo los altos álamos» (2016: 99).

13. «La plaza / de un dorado caliente / [...] / mira al cielo / por el único ojo / de un estanque» (2016: 98).

tradicional y otros propios del experimentalismo contemporáneo. Aun así, el elemento que aglutina las varias manifestaciones poéticas femeninas de la Edad de Plata es el intimismo con el cual las autoras examinan temáticas comunes (cuales la pasión amorosa, el deseo, la maternidad), pero filtrándolas todas por la lente cambiante de la identidad femenina.

Con respecto a este último punto, la autorreferencialidad en *Pez en la tierra* se vehicula mediante una simbología poderosa, que aúna lo somático, lo vegetal y lo animal. La corporeidad –total o parcial– del sujeto poético se expresa a través de referencias a bestias genéricas¹⁴ o específicas. Muy recurrente, por ejemplo, es la mención a la serpiente: «Estiro las serpientes morenas de mis brazos» (2016: 97); «Beben las sierpes de mis brazos / la sangre azucarada / de un ramo de azucenas» (2016: 107). Y recordemos que la animalización que da el nombre al poemario entero es el bellissimo símil empleado para describir la intensidad espasmódica del deseo amoroso: «Eres agua y te busco. / Me revuelco como un pez en la tierra / cuando tú pasas» (2016: 70).

Sin embargo, en la mayoría de los casos, Ferreras acude a elementos telúricos, inscribiéndose en una tradición lírica antiquísima, que relaciona lo corporal femenino con lo vegetal, sobre todo en el arrebató erótico o en la unión sensorial con la naturaleza¹⁵. Aun así, la zamorana enlaza con el revisionismo mítico de ascendencia bíblica y escritural –que será propio de la lírica femenina de los años cuarenta–, derivando hacia estrategias subversivas de la iconografía místico-religiosa, que analizaremos en los apartados siguientes.

En última instancia, y para resaltar una vez más la excepcionalidad de esta autora, la intensidad plástica de ciertas imágenes y el empleo de un léxico no cotidiano sino, incluso, antipoético parece adelantar soluciones tremendistas. Efectivamente, hay alusiones a la viscosidad, la podredumbre y la mortandad¹⁶ que recuerdan el universo simbólico del existencialismo damasiano, tres años antes de que saliera el primer número de *Caballo Verde para la Poesía* (1935), donde Pablo Neruda, en su escrito incipitario, amplía la esfera de lo poetizable

14. «Voy por el monte, fiera de un pelo corto y áspero» (2016: 117).

15. «¿Fuimos gajos de un fruto, / ramas que nos nutrimos / de una misma savia?» (2016: 89); «Soy una fruta de oro / ácida y dulce, / fría y caliente» (2016: 73); «Tiemblo como una hiedra / enlazada en tu cuello / y viven mis raíces / dentro de tus entrañas» (2016: 92); «Tiemblo como una gota al borde de un cristal» (2016: 93)

16. «Morian corazones / entre espasmos de sangre. / Erizadas gargantas de paloma / bebían espumas de agonía / en cálices de rosa» (2016: 74); «Entre sierpe de sangre / rueda abrasado y ciego / coceando impaciente, / la entraña que le cuelga / por el boquete abierto» (2016: 83); «Danzan los esqueletos de las rosas. / En los ojos de charcos y pájaros / hay viscosas membranas» (2016: 118).

hasta incluir lo que siempre se había considerado antipoético, dando un nuevo rumbo a la lírica¹⁷ de anteguerra.

Lejos de vehicular tensiones dramáticas propias del existencialismo, esas soluciones formales revelan la ascendencia barroca de la obra, respaldada, además, por un simbolismo visual que tiende al oxímoron y a la paradoja, y a una tropología en la que se integran referencias a la liturgia cristiana y a la tradición mística.

A continuación, vamos a facilitar un estudio de los recursos metafóricos empleados, analizándolos en relación con los cinco sentidos y los elementos de la naturaleza, para examinar las soluciones estilísticas adoptadas por Ferreras para el tratamiento de erotismo y corporeidad.

Erotismo y sensorialidad pletórica: los cinco sentidos

Como adelantado, la vinculación de la autora a la estética coeva se desprende, en primer lugar, de la presencia copiosa de metáforas sensoriales; en segundo lugar, del tratamiento peculiar de la temática amorosa. Podríamos decir que retoma la lección del surrealismo, pero extremándola y contaminándola con rasgos propios de la poética femenina, afirmando una sensibilidad que se vale de asociaciones inéditas, en vista de resultados expresivos nuevos, donde se combinan sinestesias sorprendentes, personificaciones y sexualizaciones de la naturaleza, fusiones de sabores y valores. Todos los cinco sentidos son convocados por Ferreras para dar una adherente interpretación de la pasión. Efectivamente, el cuerpo asume un protagonismo categórico e incuestionable que nos proporciona las claves valorativas de la experiencia en y a través de la corporeidad.

Tal vez, lo más sugerente de la versificación de Ferreras es la abundancia de términos que describen sensaciones térmicas. La fisiología sensorial de la autora parece estructurarse en dos polos antitéticos: el primero, constituido por el frío; y el segundo constituido por el calor. Sin embargo –y aquí está el busilis del asunto–, esa dualidad sensitiva no se declina en una semántica opositiva que relacione el calor con la corporeidad y el erotismo, y el frío con el dolor y la privación.

La pasión suele tener su representación gráfica más patente en el fuego y los diferentes elementos vinculados a él, cuales llamas, hogueras, brasas...

17. En «Sobre una poesía sin pureza», Neruda expresa el terenciano concepto según el cual la poesía tiene que abarcar todo lo que atañe al ser humano, hasta hacerse «con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos» (1935: 5).

Efectivamente, en los poemas de nuestro análisis, el simbolismo erótico más empleado por la autora es el que se adscribe al ámbito semántico del calor, «por su carácter sexualizado» según la metodología crítica de Gaston Bachelard estudiada por Chaparro Domínguez (2014: 261)¹⁸. Considérense, a guisa de ejemplo, los siguientes versos: «Y mi sangre más tímida / se quema en la mejilla, / en una hoguera blanca / de llamas de azucena» (2016: 69); «¡Quema ese amor en tu deseo!» (2016: 90); «En las macetas húmedas, / arden como deseos geranios y claveles» (2016: 120); «¿Qué voluntad encendida desnuda mis sentidos?» (2016: 93). O también (2016: 49):

Hora caliente.
Vibración nerviosa.
[...]
Los pájaros, los árboles, las rosas,
las bocas encendidas y entreabiertas
pierden su vida gota a gota.

Ahora bien, pese a que el frío puede adquirir diferentes significados, Ferreras lo emplea mayoritariamente para expresar el deseo y la excitación provocados por la presencia del amado (2016:72):

Soplo de primavera
sobre mi espalda fría.
Presiento tu voz en la sombra.
[...]
¡El hielo de tu blancura
me corre por los costados!

O antes (2016: 68):

¡Siempre esos ojos fríos!
¿Quién me llama
desde su fondo turbio?

Densas emanaciones,
malsano escalofrío
de carne soñolienta.
[...]
Voy dentro de tus ojos
con las venas abiertas.

Con lo cual, el erotismo cálido, luminoso y pasional, convive con el erotismo álgido y arrebatador que el yo lírico siente en el encuentro amoroso. La presencia (física o espiritual) del ser querido desencadena sensaciones físicas

18. La investigadora ofrece un listado de poemas donde prima la poetización del fuego como elemento erótico: 5, 9, 10, 11, 14, 18, 25, 30, 34, 46, V.

que abarcan síntomas y reacciones del organismo contrastantes, llegando a aparecer en concomitancia: «Soy una fruta de oro / ácida y dulce, / fría y caliente» (2016: 73).

La riqueza de referencias térmicas antinómicas le sirve a la autora para crear una auténtica fenomenología del deseo, cuya patogénesis tiene su punto de arranque en la otredad ansiada.

Otra peculiaridad destacable es la semántica lumínica a la que acude la poeta. También por esa dominante estilística rige una ambigüedad de fondo que procede de la polisemia a la que se somete la simbología de la visión, relacionada con el deseo.

El tratamiento de la temática en cuestión se realiza –una vez más– siguiendo un esquema contrastivo que alterna el acto de mirar, consciente y extasiado, con la invidencia. La vista, en la colección de Ferreras, es prerrogativa exclusiva de la naturaleza, sentido mediante el cual –merced a unas espléndidas y virtuosas personificaciones– cada elemento se relaciona con los demás, estableciendo íntimas correspondencias con su entorno. Así, por ejemplo (2016: 98):

La plaza
[...]
mira al cielo
por el único ojo
de un estanque.

Y más adelante (2016: 121):

Como en un velo tornasol
juegos de oro y violeta,
abre y cierra sus ojos el cielo.
[...]
Los árboles se miran en los ríos
sus trajes de esmeralda
con lentejuelas claras.

Las indagaciones personales del yo lírico, en cambio, parecen desarrollarse siempre en la sombra, en un estado de borrosidad anímica que reduce la visión. No por casualidad aparece muy a menudo el motivo de la ceguera. El primer poema que abre la colección, en efecto, se desarrolla alrededor de la pareja de antónimos videncia/invidencia. Hundido en la tenebrosidad, el individuo lanza a tientas sus interrogantes: «¿Quién tira esos hachazos / cortando las amarras de mi fe? / ¿Quién cambia el rumbo de mi vida? / Giro en el círculo de una tristeza ciega» (2016: 65).

El cierre de la composición esclarece la interpretación de la misma. La luz es connotación propia de los ojos del alocutario del poema, de ese «tú» amado

que se materializa en la sombra. El sujeto poético se nombra a sí mismo como simple reverberación refractiva de la fuente lumínica que es la otredad: «No quería creer / que la luz de tus ojos / era el reflejo mío» (2016: 65). La ceguera, efectivamente, aparece en concomitancia con el ser querido, cuya presencia altera la entereza del yo lírico, lo obceca para luego ceder al deseo (2016: 68):

¡Siempre esos ojos fríos!
 [...]
 Quiero huir y no puedo.
 Quedaré diluida
 en la mirada ciega.
 [...]
 Voy dentro de tus ojos
 con las venas abiertas.

A veces, es la misma visión del amado que calcina al sujeto poético antes de rendirse al abrazo erótico (2016: 79):

No puedo mirarle.
 Ciega como un sol por dentro.
 Su grito paraliza los astros.
 [...]
 Entre sus garras invisibles
 lucha mi cintura
 con sacudidas de serpientes.

Como venimos detallando, la representación del mundo vegetal en Ferreras necesita el auxilio de los cinco sentidos para transmitir toda su potencia refulgente y vivificadora, para expresar esas correspondencias íntimas que se establecen entre sus elementos. *Pez en la tierra*, además de derroche de notas cromáticas, es un auténtico dispendio de vibraciones acústicas, que se compendian en el poema «Voces vegetales», donde es casi posible divisar un *crescendo* de sonoridades que arrancan de unas «frías voces de raso» para llegar a los «chillidos de geranios» (2016: 119):

Frías voces de raso,
 roncros arrullos de las aves en celo,
 gritos ácidos de verdes estrujados.
 Voces amargas de la savia joven,
 [...]
 El grito pasional de los claveles,
 chillidos de geranios.
 Tienen el espesor del terciopelo
 las voces orientales de los nardos.

Más allá del virtuosismo en las sinestesias y el impacto visual de la personificación, quisiéramos destacar la antítesis representada por los arrullos –que, además de ser el habla seductora de palomas y tórtolas, indica también un susurro o ruido leve que sirve para adormecer– y los gritos o chillidos. Efectivamente, la casi totalidad de las notas acústicas recogidas en *Pez en la Tierra* se polarizan alrededor de esos dos puntos extremos, o sea, el clamor y el silencio.

Con la salvedad de «Sin ruido», donde la ausencia de sonido cobra connotaciones sexuales¹⁹, la quietud, la falta de estruendo no significa paz, sosiego o reposo sino lo contrario: «Me llamaban con su voz sin sonido / en ciudades dormidas, casas deshabitadas, / nidos vacíos, cauces secos, / árboles mutilados, pozos sin agua» (2016: 76).

Tal y como se desprende de esos versos, el silencio evoca imágenes fantasmales, en un entorno de desolación que lo agrieta todo, donde fealdad y muerte se entrelazan. El silencio tiene un sopor mortífero que aturde y hace palidecer: «El soplo del silencio va apagando las rosas. / [...] / Como en un agua tibia mis párpados se entornan» (2016: 100). O más adelante: «Me voy quedando pálida / en brazos del silencio» (2016: 107). Asimismo, el grito se postula como un acto de protesta del yo lírico ante el desengaño amoroso: «Tú has sido piedra en mi camino. / Vete. Con alarido interno / protestan mis entrañas» (2016: 89). Y se configura siempre como un conato doloroso y devastador, que necesita encarnarse en el cuerpo de otro elemento –sea animal o vegetal– para llevarse a cabo: «Grité en el cuerpo de las fieras» (2016:75); «Grité por las bocas redondas de los pinos» (2016: 86). Hasta los olores que exhalan de la tierra la hieren, como en un parto de luz, generando un grito telúrico: «La tierra en un grito de cristal y de luz / abre su cuerpo puro y primitivo / lleno de esencias acres» (2016: 103). O, más adelante: «En el silencio de oro / grita un vientre de bronce / dando a luz una hora» (2016: 121).

En resumidas cuentas, entre el silencio y el grito, el sujeto poético de *Pez en la tierra* es un yo sufridor, a merced de un sentimiento amoroso hostil que intenta desahuciar de sí y que termina contaminando hasta su entorno.

El amor existencial que aparece a lo largo del poemario parece caracterizar también a las sensaciones físicas que atañen al sentido del gusto. De hecho, tanto el sentimiento amoroso como las mutaciones de la naturaleza se connotan con un amargor de fondo. Considérense esos versos: «Voy buscando sabores amargos de la noche» (2016: 104); «Y dejan en los labios / ese sabor amargo

19. «Llueve... / Llueve sin sonido. / Como una boca ávida el agua se desliza / en roce íntimo y sensual, / sin ruido» (2016: 101).

de los amores fuertes» (2016:120). Sin embargo, la mayoría de referencias gustativas, en la colección, se pueden ordenar en un esquema binario que incluye dos categorías: el hambre y la sed –esta última mucho más frecuente²⁰–. El acto de beber se configura siempre como deseo ardiente de fusionarse bien con el ser amado («Y bebo delirante con avaro deleite / el terciopelo de la sangre / que fluye a borbotones / de sus labios ardientes» [2016: 79]), bien con la naturaleza («Con ojos y con boca / bebo a sorbos salvajes / los colores mojados / y el vaho cálido y acre» [2016: 113]).

En ambos casos, el yo lírico sacia su sed con instinto impetuoso y casi bestialidad. Esa animalidad aparece también en las menciones al apetito. El sujeto poético come vorazmente, con voluptuosidad: «Cierro los ojos / y me trago la luna / pura como perla» (2016: 108). Asimismo, el sol ejerce su poder fagocitario con la sombra, tras oxidarla: «La lengua corrosiva del sol / ha comido la sombra» (2016: 97).

A la demasía de notas cromáticas y térmicas de la colección es preciso añadir las olfativas que copan por entero el poemario. Tal y como se puede colegir de los versos citados, el universo poético de Ferreras posee una carnadura icónica en la que lo telúrico y lo somático se mezclan, merced a una simbología adscrita al ámbito vegetal y conjuntamente con la personificación de los elementos naturales, dando lugar a un vitalismo ahora brioso, ahora doloroso. Todo el cosmos plasmado por la autora es elemento vivo, teñido de colores, que respira, toca, ve, oye, padece frío y calor, y exhala olores: «Hoy huele a tierra húmeda, a jazmines en flor / y a savia nueva en el jardín» (2016: 109). O también (2016: 88):

Yo soy una esponja
sumergida en mí misma
y en este olor inmenso
de cal y humedad
de flores y de incienso.

Aun así, frecuentemente el aroma es un elemento que suele despertar la evocación de un recuerdo remoto de carácter casi siempre sensual (2016: 78):

Huelo estas lilas.
[...]
Siervas de los sentidos
de los ecos remotos
en delicia presente.

20. Chaparro Domínguez recoge una clasificación de poemas en los que el acto de beber es el elemento dominante: 7, 11, 14, 15, 20, 21, 39 (2014: 256).

El ser amado deja constancia de su paso en los vestigios de un perfume no solo evocado en la fragancia de unas flores, sino que permanece en la prenda del yo lírico tras un encuentro que se confiesa a las rosas: «Olores acres de tono energético / hay en mi terciopelo. / ¡Anoche, rosas, sobre la berta de gris encaje / tuve su pelo!» (2016: 110).

Destacable la connotación negativa de esos olores que se definen «acres», o sea, ásperos y picantes, pero también desapacibles, que causan disgusto o enfado. En efecto, en todas las composiciones de *Pez en la tierra* el ser querido brilla por su ausencia. El sujeto poético se desvive en el intento de recrear su figura. Tal vez, el olfato sea el sentido más empleado por la poeta en ese conato heurístico que es cruz y delicia a la par: «Entre un olor de ausencia, / rueda una voz que tiene / el sopor de la muerte» (2016: 104). O, más adelante: «Respiro con delicia frías esencias acres. / ¡Llevo un olor más vivo como la carne de los árboles!» (2016:111). Sin embargo, el olor no hace sino rematar el peso de la falta: aunque se intente alargar los brazos para ceñir al ser amado: «Estiro las serpientes de mis brazos. / Pesa el olor amargo de la savia revuelta» (2016: 97).

Las huellas místicas

Como venimos detallando, Ferreras bebe del pozo de la mística, apelando al santo carmelita y Doctor de la Iglesia. Suyos son los versos incipientes que inauguran *Pez en la tierra*, extraídos del poema «Super flumina Babylonis», paráfrasis del salmo 136, que hace referencia al cautiverio en Babilonia por Nabucodonosor. La cita es muy indicativa porque nos proporciona claves para desentrañar la poética de Ferreras. Su intenso erotismo, de hecho, se fundamenta en la misma tensión erótica subyacente en toda representación del éxtasis espiritual, y en la fenomenología corporal, según la cual el cuerpo se configura como realidad integradora de los sentidos y sede de la experiencia.

Las huellas sanjuanistas en la poesía de Ferreras se desprenden, en primer lugar, de las referencias a las azucenas (2016: 69, 74, 88, 93, 107), especie vegetal que, junto con los lirios, resulta ser la más mentada en la geografía floral de la colección. En segundo lugar, la herencia carmelita se puede apreciar por las menciones a un contexto de nocturnidad que se postula como entorno espacial propicio para la experiencia amorosa (2016: 106):

¡Noche llena de corazones de oro
y soles macilentos que tiemblan
en el frío violeta de la sombra!
[...]
El Amor y la muerte se besan en la boca.

Como se deduce del último verso, el amor no se postula como fuente de gozo, sino de sufrimiento, al estar íntimamente conectado con la muerte. En esa oscuridad se experimenta, de hecho, la privación, la ausencia o la espera frustrada del ser amado: «Dentro de mi pecho sigue tenazmente / el reloj de sangre contando los días / contando las horas que pasan sin verte» (2016: 82). Al igual que los místicos, quienes sufren en la carne el deseo de la unión espiritual, el sujeto poético de Ferreras padece en el cuerpo la dilación del encuentro amoroso y el desgaste psicofísico que conlleva. Este proceso se describe, a menudo, como una clase de éxtasis, en la que el yo lírico se retrae como en trance, asumiendo caracteres propios de la iconografía místico-barroca: «Y te espero unguida de esencia de nardo, / los brazos en cruz, / la mirada extática» (2016: 82).

De la fenomenología erótico-mística, Ferreras adopta, además, otro elemento, o sea, la consideración positiva del dolor, entendido como paso previo y purgativo para la vía unitiva. El sufrimiento físico es sacrificio necesario para disfrutar la vida verdadera y dichosa con el amado y en él. Por ende, hasta la muerte –y su dolor– es un martirio plausible si garantiza esa unión (2016: 77):

Y deseo la muerte
por amor a la vida.
Nutrida de mis lágrimas,
se abre desfallecida
la flor de mi sonrisa.
Soy la llama de un cirio.
En interno martirio,
me consumo a mí misma.

Huelga decir que la paradoja inicial del poema establece un paralelismo espontáneo con los célebres versos teresianos: «Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero». Aun así, quisiéramos subrayar la importancia de la referencia martirial para sufragar la identificación entre *amor* y *dólus*.

En todas las secciones del poemario abundan las menciones a cuchillos, alfileres y agujas (2016: 72, 73, 75, 88, 99, 114, 125, 127, 135) que traspasan al sujeto poético, alimentado el victimismo de fondo de todo el libro. Surge inmediata, otra vez, la similitud entre el dardo de oro que horada el corazón de la santa de Ávila en el clímax de su transverberación²¹ o las flechas que

21. «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas» (1915: 234).

recibe la Esposa del *Cántico espiritual* del místico carmelita²². Sin embargo, la experiencia corporal y el erotismo en la obra de Margarita Ferreras, gracias a su disfraz místico más o menos explícito, terminan por provocar un efecto más perturbador por la polisemia de los referentes.

Esos instrumentos de acero expresan, por un lado, la inclemencia de la naturaleza que hiere al ser humano: «Por el suelo había soles / en botes de hojalata, / nos pinchaban en los ojos / sus agujas irisadas» (2016: 127); «Me pinchan en los ojos las agujas de luz» (2016: 99); «Hiere como un cuchillo el aire de la sierra» (2016: 88); «Me clavó sus agujas la lluvia» (2016: 75). Por otro, entrañan contenidos sexuales que postergan, y por ello prolongan, el goce de los sentidos. Considérense esos versos (2016: 73):

Revoloteas
 como una mariposa,
 con un alfiler grande
 atravesando el cuerpo.
 ¡En el arranque de la nuca
 la aguja fría del deseo!

La mariposa es trasunto poético del ser amado, al cual apela el sujeto poético mediante la segunda persona singular del verbo («revoloteas»). La carga erótica del poema se desprende, sí, de la mención al alfiler como instrumento propio para la penetración; pero, sobre todo, de la connotación del yo lírico como una «fruta de oro», al acecho de un insecto provisto de una espiritrompa y que le sirve para libar el néctar de las flores que poliniza. A esto se añade que, en toda la colección, el símbolo de la mariposa como elemento erótico es bastante frecuente²³.

Para mayor inri, en el cierre de la composición el deseo se describe como una aguja que atraviesa la nuca. Sin embargo, tanto la localización de la punción—la nuca, parte vital del cuerpo— como el adjetivo empleado para expresar la sensación física provocada por ella, «fría», termina por barnizar la imagen con un tinte agrídulce, que mezcla dolor y placer.

En efecto, en *Pez en la tierra* todas las menciones al tacto se tiñen de un halo de violencia trágico, muy a menudo relacionado con la simbología de la herida de amor y los cuchillos. Considérense estos casos: «Prefiero seguir / la lección de la rosa. / Si una mano me hiere / le daré mi aroma» (2016: 91);

22. «Mas ¿cómo perseveras, / ¡oh vida!, no viviendo donde vives, / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del amado en ti concibe?».

23. «Y se ahogan, amándose, / dos mariposas blancas» (2016: 121).

«Traspasadas de sol / las acacias agitan millones de cuchillos / en torno de un corazón violeta» (2016: 114).

En este último caso, los rayos de luz que penetran las acacias en una determinada hora del día asumen la connotación de armas puntiagudas. El antropomorfismo que preside todo el poemario cobra tintes nefastos en la descripción del entorno naturalístico: las connotaciones humanas otorgadas a la naturaleza (la mano, el beso) pierden carácter positivo para expresar una sensación de arrebato: «¡Qué frenesí de viento! / Un deseo imposible tiembla en las hojas altas. / Una mano desgarrar los grises terciopelos. / Se ven charcos azules» (2016: 111). O más adelante (2016: 117):

Ciñe el cielo a la tierra con sus brazos de aire.

[...]

Clavan con más ahínco

sus uñas en la tierra

los troncos centenarios.

Hasta las estampas declaradamente eróticas, donde la naturaleza sufre una sexualización profunda y su interacción con el yo lírico se declina siguiendo la fenomenología propia del deseo, están impregnadas de cierta violencia (2016: 113):

Con furioso aleteo

las sedas luminosas

se ciñen a mi cuerpo.

Abre el aire

la flor de mi cabello.

Siento sus dedos húmedos

por muslos y por senos.

Asimismo, el aroma que exhala de la tierra tras la lluvia se define como una «caricia fría» que sube por la espalda (2016: 102).

Sin embargo, la primera composición de la sección «Romances» protagoniza un encuentro amoroso entre una genérica «mujer» y unos «ojos negros» que la embrujaron. Todo el poema –desde los primeros octosílabos «Por la verde, verde oliva / y el verde, verde limón» (125)– está repleto de ecos lorquianos, en el derroche de cromatismo, la temática, la simbología (la sombra, la Blanca muerte, la naturaleza). Aquí también el erotismo alcanza vetas trágicas que van desde la violencia inicial hasta la casi transformación en una serpiente, como en un encantamiento maligno (2016: 125-126):

Llega y abraza con furia
a la mujer deseada
y le da en el corazón
el duelo de las entrañas.
[...]
Los martillazos del pecho
la van poniendo amarilla,
las piernas se le desmayan
y le amarga la saliva.
Enroscándose ella misma
el cuerpo de la culebra,
dice con voz de martirio
y al mismo tiempo de entrega.

Estrategia similar se adopta en el poema anterior, que orbita siempre alrededor del deseo amoroso y la fisicidad. La composición se estructura *in crescendo*, ya que la presencia del amado, antes presentida en la sombra, provocando la agitación y el turbamiento del yo lírico («Presiento tu voz en la sombra. / ¡Llevo tu voluntad / como una argolla al cuello! / El corazón galopa» [2016: 72]), se materializa en el encuentro y el contacto («Un enjambre de deleites / sorbe el rosal de mis labios. / [...] / ¡El hielo de tu blancura / me corre por los costados!» [2016: 72]). El roce del amado va connotándose de rasgos negativos, ya que el simple tacto le resta vitalidad. Aun así, la autora acude otra vez a la imagen del cuchillo, para describir la excitación: «Y desgarró yo misma / los bordes de la herida. / ¡Ah, qué canción de cuchillo / dice mi sangre saltando!» (2016: 72).

El término «canción» suele evocar sensaciones festivas en el imaginario colectivo. Corroboración esta impresión el hecho de que el sujeto de la oración cumple la acción expresada «saltando», o sea, otra manifestación de júbilo. El elemento sorpresivo reside en la adyacencia de referentes contrastantes: la canción es un canto de cuchillo cantado por la sangre. Se vuelve a repetir esa combinación de placer y dolor en la descripción de la fisicidad.

Quisiéramos destacar que aparece por primera vez la mención directa a la herida, reelaboración del tópico clásico de la «llaga de amor», pero en una poetización del todo peculiar. Sin embargo, si en la poesía mística la laceración —que marcaba el fin del deseo físico y el comienzo de la exaltación espiritual— se sufría pasivamente —la antropomorfización de Dios cedía al divino atributos propios del ser humano para concretar su acción sobre el individuo— en Ferreras se verifica una subversión, ya que es la misma voz lírica que desgarró su herida, expresando la sensación de arrebató que acarrea la plenitud de la pasión o su anhelo insatisfecho.

La autodeterminación del sujeto poético

El último dato nos parece interesante para reflexionar sobre la poetización del sujeto poético. La autodeterminación del yo lírico parece vacilar entre dos polos antitéticos: el de la pasividad, por un lado, al presentarse el yo lírico como víctima sacrificial y mártir; el de la actividad, por otro. A continuación, analizaremos dos casos en los que se hace patente este contraste.

Ya anteriormente se ha especificado que Ferreras emplea la animalización como marca autorreferencial, manifestando cierta predilección por la serpiente como referente analógico de la metaforización. En los versos citados, la mención a las extremidades superiores del cuerpo humano como unas culebras genera una traslación de sentido bastante inmediata y deductiva. Aun así, nos parece sugerente que la autora acuda al mismo símbolo para significar las zozobras de vivir, que se insinúan, como una tentación edénica (2016: 134):

Pisas desesperada
 la sierpe de tu pena.
 Luchan las sacudidas
 de su cuerpo viscoso
 con tus piernas crispadas.
 [...]

 Y sube por tu espalda
 fría como una hiedra.

Ferreras echa mano de la tradición bíblica, por un lado, con la alusión a la serpiente tentadora que, según las Escrituras, indujo a Eva a comer el fruto prohibido; por otro, reproduce la iconografía mariana de la Inmaculada Concepción de la Virgen, en la cual se representa a la madre de Cristo pisando la cabeza del reptil bajo su pie²⁴. No obstante, los versos citados no describen una victoria sino una derrota, ya que la culebra termina por subir por la espalda de la mujer. Se combinan, en la misma imagen, la suerte de Eva y la actuación de María –estrategia literaria muy en boga en la poesía femenina de la primera posguerra– con la finalidad de reforzar el victimismo mesiánico al que se aludió con antelación.

Ese dinamismo emprendedor alcanza el ápice en el poema 12 de la primera sección –mentado anteriormente por su intertextualidad mística con la referencia al martirio y la paradoja del deseo de la muerte–. En la última estrofa, el yo lírico –antes mártir que se consume en sí misma como la llama de un cirio, en una ofrenda sacrificial– que se presenta, ahora, como una sacerdotisa que

24. Las fuentes escriturísticas en las que se fundamenta la simbología son Gn. 3, 15 y Ap. 12.

convida al ser amado al banquete amoroso, ofreciéndole el cáliz de la pasión (2016: 77):

Hombre de Pensamiento,
te convidó a emoción
y la púrpura cálida
en cáliz de cristal
te ofrezco.

El poema está presidido por un fondo religioso deducible, más allá de la intertextualidad mística, de las referencias al aparato litúrgico católico, merced al cual se realiza una masculinización del sujeto poético, que pasa a ser de víctima sacrificial a ministra del sacrificio. La masculinización aludida se refuerza aún más en el cierre: «Bebe el licor vital / y mezclaré a tu sangre / mi transustanciación» (2016: 77). Como en una oblación redentora, no solo la sangre del yo lírico como elemento vivificador y salvífico, sino que la mención a la transustanciación²⁵ le otorgan una connotación mesiánica, ensalzando su individualidad femenina. La envergadura de esa dinámica subversiva se deduce de la eficacia de la ofrenda (activa y efectiva como la de un sujeto masculino) y de la iconografía atípica de esa mártir-ministra-mesías.

Ferreras apela a un término modélico arraigado en la conciencia colectiva (la santa mística) y portador de un significado universalmente reconocido (la herida de amor sufrida en la carne), para contaminarlo con rasgos propios de una simbología pasional masculina (la de Cristo), a través de la cual canalizar su mensaje subversivo (la sexualidad activa). Por ende, la pasividad latente en esa condición martirial se altera gracias a otro recurso de la misma naturaleza: tras ocultarse detrás de las facciones perfectamente ortodoxas de Cristo, la mártir cumple de forma proactiva su personal sacrificio salvífico.

Esa fluctuación en la poetización de sí misma realizada por Ferreras es perfectamente inteligible a la luz del contexto histórico español de los años 20 y 30. En efecto, la marca identitaria y autorial que afloró en la lírica escrita por mujeres siguió una dinámica paralela a la del vacilante surgimiento de la autoconciencia femenina que había iniciado con los primeros vagidos del siglo XX. Sin embargo, ese periodo de transición hacia un nuevo estereotipo de mujer moderna conllevó ciertas fluctuaciones en la poetización de sí mismas realizada por las mujeres²⁶. En efecto, en la poesía de esas autoras se pueden rastrear

25. En la doctrina católica, conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo.

26. Acerca del tema, considérense: Kirkpatrick (2003), Nieva de la Paz (2009), Vilches de Frutos, Nieva de la Paz, López García y Aznar Soler (2014), Ramón Torrijos (2017).

tanto conceptualizaciones que se alejan de las convencionales²⁷, como otras que inciden en la lógica, tradicionalmente aceptada, de sumisión al varón²⁸. Además, ambas tendencias pueden convivir en la poética de una sola escritora²⁹, perfilando la evolución desde la aceptación hasta la desmitificación de los estereotipos genéricos (Plaza Agudo, 2015: 85). En esa misma dinámica se insertaría la producción de Ferreras.

Conclusiones

Con todo lo expuesto, y tras nuestro breve recorrido por las principales claves interpretativas de su obra, Margarita Ferreras puede –con razón– considerarse integrante destacada de esa generación de autoras activas en la Edad de Plata, no solo por sus avatares biográficos, sino también por la extraordinaria originalidad de su único poemario.

Los versos de la zamorana revelan, tal como se ha intentado demostrar en el presente estudio, una clara continuidad con el contexto de modernidad y la tradición lírica femenina del primer tercio del siglo xx. Aun así, su versificación se adelanta a soluciones estéticas posteriores, propias del quehacer lírico de los años cuarenta.

En sus merodeos por las corrientes vanguardistas, Ferreras respeta formalismos y convenciones del movimiento, liberando su discurrir poético de las amarras de la métrica y la lógica, merced a una metaforización atrevida que exalta la sensorialidad y la experiencia corporal, dando una visibilidad potente e inusitada a la sensualidad femenina.

Por lo que respecta al tratamiento de la imagen de la mujer, esta se decanta hacia asociaciones con lo sacrificial o lo trágico, en analogía con la tensión espiritual y la fenomenología corporal de la poesía mística. Sin embargo, intenta un alejamiento de las poetizaciones tradicionales, al esbozar un nuevo planteamiento de los roles de género en la relación amorosa, sugiriendo el traspaso de la pasividad de la *amada-santa mística* al activismo del papel de *amante-sacerdotisa*, que protagoniza y hasta gestiona el ritual amoroso.

Acudir al caudal lírico de Ferreras implica –amén de rescatar un corpus aún casi desconocido– revelar la sensibilidad humana y artística de una poeta injustamente denostada, para quien la conjunción de vida y obra se hace imprescindible para esclarecer la complejidad de su personalidad.

27. Lucía Sánchez Saornil, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Ana María Martínez Sagi, Concha Espina, Elisabeth Mulder y Margarita Ferreras, entre otras.

28. Cristina de Arteaga y María Luisa Muñoz de Buendía, por ejemplo.

29. Véanse Josefina de la Torre, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder o Susana March.

Bibliografía citada

- ALBORG, C. (2000), «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstras o musas?», en Marina Vilalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-32.
- ARENÉS, J. (2007), «La cuestión de género o la derrota del hombre heterosexual en Occidente», *Criterio*, 2367.
- ARIAS DE LA CANAL, F., ed. (1997), *Primera antología de la poesía homosexual. Los arquetipos orales de veneno, fango, punición, mutilación y devoración*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2011), «Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939)», *Lectura y Signo*, 6, pp. 219-233.
- CEVEDIO, M. (2003), *Arquitectura y género: espacio público – espacio privado*, Barcelona, Icaria.
- CHAMPOURCIN, E. de (1952), *Presencia a oscuras*, Madrid, Rialp.
- CHAMPOURCIN, E. de (1931), *Cántico inútil*, Madrid, Aguilar.
- CHAMPOURCIN, E. de (1931): *La voz en el viento*, Madrid, CIAP.
- CHAPARRO DOMÍNGUEZ, M. A. (2014), «La imagen poética en la obra de Margarita Ferreras según Gaston Bachelard», *Revista de Literatura*, núm. 151, pp. 249-266.
- COLE, G. K. (2000), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Nueva York, The Edwin Mellen Press.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930), *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus.
- EISENBERG, D. (1999), «La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture», en David William Foster (ed.), *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, pp. 1-21.
- F GARCERÁ (2016), «“Grité en el cuerpo de las fieras”: tras las huellas de Margarita Ferreras», en Margarita Ferreras, *Pez en la tierra*, ed., introd. y notas de F. Garcerá, Madrid, Ediciones Torremozas.
- FERRERAS, M. (1932), *Pez en la tierra*, Madrid, Editores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.
- FREIXAS, L. (1996), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- GALLOP, J. (1982), *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, London, Macmillan Press.
- GALVIN, M. E. (1999), *Queer poetics. Five modernist women writers*, Westport, Greenwood Press.
- GARCÍA, A. (2019), «Margarita Ferreras recupera su voz», *La Opinión: El Correo de Zamora*, 08/09/2019, online <<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2019/09/08/margarita-ferreras-recupera-voz-1186051.html>> (consultado el 19/09/2022).

- GÓMEZ GARRIDO, M. (2013), «Conflicto de identidad: identificación sexual en tres poetas de la Edad de Plata», *Signa*, 22, pp. 333-358.
- HIRSH, E. D. (1987), *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, New York, Vintage.
- KIRKPATRICK, S. (2003), *Mujer, Modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- LUENGO LÓPEZ, J. (2008), «Prensa femenina y mujeres periodistas. Comunicación, cultura e identidad en las representaciones de género del primer tercio del siglo XX», en Ricardo Pérez-Amat García, Sonia Núñez Puente y Antonio García Jiménez (coords.), *Comunicación identidad y género*, Sevilla, Fragua, pp. 320-330.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- MÉNDEZ, C. (1926), *Inquietudes*, Madrid, Imp. de Juan Pueyo.
- MERLO, P. (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- NERUDA, P. (1935), «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1, p. 5.
- NEIVA DE LA PAZ, P. (2009), *Roles de género y cambio en la literatura española del siglo XX*, New York, Rodopi.
- PERSIN, M. H. (1987), *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, London y Toronto, Associated University Presses.
- POBLACIÓN, F. (2021), «La voz perdida de Margarita Ferreras», *El Viejo Topo*, núm. 397 (febrero), pp. 52-57.
- QUANCE, R. (1998), «Hago versos señores...», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V, Barcelona, Anthropos/Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, pp. 185-210.
- RAMÓN TORRIJOS, M. (2017), «La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la generación del 27», *Poéticas*, 7, pp. 49-79.
- SAHUQUILLO, Á. (1991), *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- TERESA DE JESÚS, santa (1915), *Obras de santa Teresa de Jesús editadas y anotada por el p. Silverio de Santa Teresa*, Burgos, El Monte Carmelo.
- TORRE, J. de la (1927), *Versos y estampas*, Málaga, Litoral.
- VALDERRAMA, P. de (1928), *Huerto cerrado*, Madrid, Caro Raggio.
- VILCHES DE FRUTOS, M., Pilar Nieva de la Paz y José Ramón López García (2014), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi.

- VILLENA, L. A. de, ed. (2002), *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- ZAVALA, I. M. (1998), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos /Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

El «cuerpo estéril» y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin

The sterile body and the invitation to possession: the tense conflict towards the way of union in Ernestina de Champourcin's «Noche oscura»

Jorge CHEN SHAM

Autoría:

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
jorgechsh@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>

Citación:

CHEN SHAM, Jorge. «El «cuerpo estéril» y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 97-114. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.05>

Fecha de recepción: 14/01/2022

Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Jorge Chen Sham

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

En el tercer poema de «Noche oscura», conjunto de poemas pertenecientes al *Canto inútil* (1936) de Ernestina de Champourcin, la percepción corporal se dibuja como un «cuerpo estéril» que debe ser saciado y colmado; su posesión es una invitación que reclama el yo poético femenino, bajo el tópico del «naufra-gio» y la soledad de una deriva y de un deseo irrefrenable. Este artículo replantea la imagen del «cuerpo estéril» frente a la contraria, la del cuerpo fecundo, dentro de una retórica que, apelando al modelo de San Juan de la Cruz, responde a la incorporación de un amante esquivo y duro de persuadir, frente a las ansias de plenitud y de goce por parte del yo poético.

Palabras clave: Ernestina de Champourcin, poesía española, vía unitiva de la mística, San Juan de la Cruz, representación del cuerpo.

Abstract

In the third poem of «Noche oscura» a set of poems belonging to *Canto inútil* (1936) by Ernestina de Champourcin, body perception is depicted as a sterile body that must be satiated and filled; its possession is an invitation that the feminine authorial voice demands, under the topic of «shipwreck» and the solitude of a drift and an irrepressible desire. This essay restates the image of the «sterile body» against

its opposite, the fertile body, within a rhetoric that, using the model of San Juan de la Cruz, responds to the incorporation of an elusive lover who is also hard to persuade, against the desire of plenitude and pleasure by the authorial voice.

Keywords: Ernestina de Champourcin, Spanish Poetry, The Way of Union, San Juan de la Cruz, Representation of the Body.

Las filaturas y las representaciones del cuerpo poseen en las poetisas de lengua española un largo camino hacia la posibilidad de nombrar/mostrar el cuerpo, reivindicarlo y reafirmar, por ello, el deseo que implica asumir una voz y una identidad frente a su negación y ocultación dentro del discurso patriarcal. La problemática de la subjetividad y la diferenciación sexual, que para las escritoras de la segunda mitad del siglo XIX pasaba por repensar el modelo del «ángel del hogar» y sus críticas al matrimonio como una forma de reclusión/dependencia (Kirkpatrick 1991: 132), con la concomitante posición en favor de una educación y de un acceso a esferas del conocimiento, desembocará en la elaboración de un paradigma del deseo y del cuerpo que pasará por evidenciar, más allá de las posibilidades de las relaciones entre marido y mujer y de la angustia y del sufrimiento femeninos ante el desamor y la pasión sentimental, construcciones metafóricas del deseo focalizadas, por ejemplo, en la estética del Romanticismo, en imágenes de aves, flores, así como de delicados y frágiles vasos de china. En su estudio sobre las románticas españolas, Susan Kirkpatrick subraya la predisposición de Gertrudis Gómez de Avellaneda por anclar las figuraciones del deseo femenino tanto en el peligro que implicaba la voluptuosidad como en sus consecuencias trágicas.

Se trata de esbozar la pasión sexual, peligrosa, por cierto, en esa «alada» mariposa que podría sucumbir a sus estragos (1991: 178), mientras que esta lógica del carácter destructivo del deseo poseerá también consecuencias en la estructuración de los poemas de Avellaneda, en donde la fragmentación y los dobles encuadres expresan «impulsos contrarios que dividen su ser» (Kirkpatrick 1991: 183). Eso sucede cuando aborda en «Amor y orgullo» y dentro de un parangón entre el yo poético y el personaje de María, que evoca y desgrana en un retrato altamente sugestivo, su propia disyuntiva y alienación personal. El caso de Avellaneda ilustra, en efecto, las luchas contra esas prohibiciones en las que hablar del cuerpo y su deseo serán siempre una estrategia y una reivindicación tácita y, desde el punto de vista poético, también elusiva, porque irá proporcionalmente hablando a la par de otras de tipo político como afectivo, es decir, de derechos y de libertades, que la construcción de los

imaginarios y los activismos de las mujeres empezarán a delinear desde finales del siglo XIX y no antes.

Sirva esta breve introducción para formular lo que queda claro dentro de la escritura/arte de mujeres de este periodo hasta la postguerra mundial, la ausencia de referencias explícitas al cuerpo en tanto realidad anatómica y fisiológica y, por consiguiente, a la autorrepresentación que sus contornos y sus relaciones deberían desempeñar en el papel y en los roles asumidos y normativizados, porque no se tratará, *de facto*, ni de enarbolar la metáfora del cuerpo en tanto lugar de una comunicación estética (Imbodem, 2012: 22), ni de abordar su realidad carnal, que se palpa y se toca, de su composición en tanto organismo que vive y siente.¹ Si el cuerpo es el lugar y el objeto de una percepción biológico-social, este aserto pasa en primer lugar por convenciones y principios, que para Manuel Gutiérrez Estévez se definen a través de una gramática (2010: 9) y de unos códigos impuestos en nuestra tradición cultural. A este respecto, cabe desde ahora una distinción, con el fin de ir planteando en forma más pertinente la problemática que se aborda en este trabajo, porque el cuerpo de la mujer ha sido abordado y es objeto de la mirada del artista/ poeta masculino desde el siglo XIV y, en el caso, concreto de la Poesía, desde Petrarca y la poesía de los trovadores, por ejemplo. La pregunta que se impone radica en interrogar lo que desembocaría en la autopercepción y autorrepresentación por parte de las escritoras y artistas mujeres. El caso citado de Gertrudis Gómez de Avellaneda sirve de preámbulo para fijarse en las dificultades para significar y escribir sobre su propio cuerpo por parte de las creadoras mujeres, pues habrá que esperar, en lengua española, hasta los años 70 del siglo XX para que empiece a figurarse en sus contornos, en sus transgresiones y límites.

Lo anterior solamente puede acceder, cuando la estrategia epistemológica y luego de activismo sea repensar la mujer en la oposición femenino/masculino y esto está ligado a lo que representa el hombre y la mujer desde su materialidad biológica, el cuerpo. Allí comienzan todas las separaciones y diferencias del sexo biológico y luego cultural, a la hora de construir una asimetría y una estratificación que subordina a la mujer al hombre. Entonces, la dialéctica amo/esclavo plantea este problema como una lucha para lograr derechos, libertades y reivindicaciones. Lo anterior implica generar una autoconciencia, como un

1. Resumimos en forma sucinta las explicaciones que ofrece Alexandre Surallés en su artículo, cuando explora las diferentes descripciones del cuerpo tanto en la cultura clásica griega como en Nebrija y Covarrubias en el ámbito español. Señala, al respecto, la coexistencia de dos nociones del cuerpo, como realidad material y materialista (el cuerpo es carne) frente a la realidad metafórica en tanto forma (2010: 81), verbigracia, el cuerpo es la persona.

deseo que radicaliza a quien lleva a cabo este proceso de reflexión y superación personal y colectivo, para que la autoconciencia tenga como primer peldaño, conocer su cuerpo y repertoriar su deseo. La autoconciencia conduce a un reconocimiento de la cosificación y de las barreras que la mujer posee, para que surja luego el compromiso y el reto de las luchas (Rodríguez Magda, 1994: 29), que son al mismo tiempo, tanto personales como colectivas, privadas y públicas. En concreto, para vencer hay que desafiar al patriarcado y su poder, liberarse de sus determinaciones y también las de orden social, definirse frente a la naturaleza y frente a la sociedad, para que al hombre, señor y dueño de la razón y de la vida, se le destruyan sus esquemas de poder. Interesa, entonces, salir de las relaciones asimétricas en las que la mujer, domeñada y dominada, ahora redescubre su conciencia y sus posibilidades de libertad, pues ha estado relegada al espacio de la casa y de la vida interior del «fogón doméstico» (Guerra, 1994: 16), a la vez silenciada de voz y de palabra. El señorío del hombre conduce a la esclavitud del cuerpo y de la represión de la sexualidad de la mujer, la cual ha sido vampirizada hasta en la propia imagen de sí misma (Rodríguez Magda, 1994: 31).

Ahora bien, en la década de los años 20 y 30 del siglo XX, ya sea en el Cono Sur en las corrientes postmodernistas, ya sea en las vanguardias europeas, las escritoras y las poetas empiezan a mostrar su inconformidad con los estereotipos del discurso patriarcal que las ha avasallado, piénsese particularmente en el caso latinoamericano de las poetas Delmira Agustini o Alfonsina Storni, o en narradoras como María Luisa Bombal o Teresa de la Parra. Todas ellas cuestionan el papel del encierro matrimonial y las relaciones asimétricas de lo que se esperaba y deseaba de la mujer en sus ámbitos reducidos de acción; pero la mostración del cuerpo femenino, en su carne, apenas se enarbola y se desviste; tampoco se expone la desnudez o una fisiología o anatomía del cuerpo, menos de lo que el lenguaje eufemístico planteó como las «partes pudendas», en los que está en juego la mostración genital o la sexualidad. Más bien se inclina por la metaforización y el régimen sensorial catapultado ya por el discurso amoroso, de manera que no es posible reivindicar abiertamente una conciencia de la subjetividad que pase por el cuerpo o por las condiciones de raza y género hasta el último tercio del siglo XX.

Tal y como se infiere, no hay que plantear interpretaciones anacrónicas, pero tampoco se puede soslayar esos modos en los que la corporalidad emerge en la poesía de mujeres durante la primera mitad del siglo XX. Llama la atención, entonces, el caso de Ernestina de Champourcin con su poemario *Cántico inútil* (1936), poemario que José Ángel Ascunce clasifica del «amor humano» (1991: XXXVIII) en su antología sobre la poeta, para apuntalar la necesidad de

búsqueda de una trascendencia: «Eternidad y totalidad son las metas deseadas en el proceso de indagación poética» (1991: XL), de modo que se integre a lo que Joy Landeira había ya subrayado como su periodo del «amor humano» (2005: 92-93), centrado en valorizar sus deseos y motivaciones pasionales, según la apreciación de John Wilcox, en materia del sujeto femenino (1997: 89). Su novedad, en el panorama de la poesía escrita por mujeres tanto en el Cono Sur como en España, permite comprender esa apuesta por la expresión de las emociones y de las necesidades intersubjetivas de un yo poético dentro de un escenario amoroso, para que emerja la figura de la «mujer asertiva», aquella que utiliza «a la vez un lenguaje y un silencio manipulativos» (Landeira 2005: 92).

Por eso, la corporalidad surge en una tensión sumamente sugestiva, cuando las ansias espirituales se enfrascan en el terreno de la carne aliva, como punto de intersección de una poesía muy humana, pero con ecos de la mística, de una palabra hecha carne y que intensifica sus tensiones pasionales, mientras sugiere y asedia. Champourcin coloca en este libro un largo poema dividido en once partes, con el título de «Noche oscura», en alusión explícita y de relación intertextual con el homónimo y modelo de San Juan de la Cruz, aunque veremos más adelante la manera elusiva e indirecta con las que ella alude a su presencia/ausencia textual. Lo mismo piensa Douglas K. Benson en materia de las relaciones intertextuales de Champourcin con San Juan; su incorporación obedece a «sus circunstancias vitales y creativas» (2006: 110). En este sentido, Janet Pérez subraya la evidente referencia textual del *Cántico inútil* al *Cántico espiritual* (2006: 95), lo cual ya apuntaba Landeira (2005: 32), para que Champourcin muestre, en ese juego entre la tradición y la ruptura, del modelo a su renovación, «en su propia personalidad dentro de la Generación [del 27]» (2006: 111).

En efecto, Rosa Fernández Urtasun subraya la novedad con la que se presenta el *Cántico inútil*, lo considera ya muy temprano en la carrera de la poeta como un libro de madurez y de novedad de la siguiente manera: «Trata [...] del amor desde el punto de vista femenino, dando a la mujer un papel activo en la relación amorosa. Se sirve para ello de una expresión apasionada, humana y sincera que sorprendió por su valentía» (2007: 21). El desgarre interior, el sufrimiento y el dolor en tanto parte de una experiencia amorosa, aparecen de forma apasionada y sin tantos pudores, con lo cual Fernández Urtasun está de acuerdo con el crítico Juan Cano Ballesta, quien apuntaba el alejamiento de la poesía pura y la deshumanización del arte, que dominaban hasta ese momento en la Generación del 27, al reivindicar el privilegio de las emociones y abiertamente apostar por el desborde y no la contención (Fernández Urtasun 2007: 21). Y lo es porque la novedad la presenta esa voz poética que

«debatía el modo de entender el amor físico como una limitación de libertad y el amor trascendente» (Aguinaga 2015: 53).² ¿A cuál estrategia de lo corporal corresponde esta tensión en este poemario? El tropo de la fragmentación corporal y el deseo masculino, que convierte el cuerpo de la amada en objeto y dominancia, empieza a cuestionarse cuando las escritoras toman conciencia de las categorías del género y la impronta del patriarcado (Bengoechea 2012: 9). Generan una lucha ante esta representación subordinada que implica no solo resistencia, sino también un activismo en forma de una escritura que desafía. Sin embargo, en Champourcin no hay tal agenda ético-política, pero al mostrar el cuerpo y las relaciones de los amantes sí que su escritura se transforma en un lugar para desplegar una voz deseante y pasional hacia la fragmentación de ambos cuerpos (Bengoechea 2012: 11) y un deseo insatisfecho (Bengoechea 2012: 23). De este modo, en el tercer poema del *Cántico inútil*, la percepción corporal se dibuja pensado en su integridad como un «cuerpo estéril»,³ que debe ser saciado y colmado; su posesión es una invitación que reclama el yo poético femenino, bajo el tópico del «naufragio» de una deriva y de un deseo irrefrenable. Veamos los dos primeros cuartetos del poema:

La ausencia de tus manos labra en mi cuerpo estéril
un silencio implacable, sin dulzura de orillas.
El eco de ti mismo se evade lentamente
desgarrando mis venas con su lanza de sol.

(v. 5) Estoy quieta, desnuda. El contorno del mundo
vuelve a acechar la frente que un día aprisionaste.
Nada llega hasta mí. ¡Qué doliente vacío
ha dejado en mi piel la huella de tus besos! (Champourcin 1991:
181-182).

El yo poético, femenino por las marcas genéricas del verso 5, «quieta» y «desnuda», se caracteriza a sí misma como «cuerpo estéril», mientras la soledad y el abandono del «tú» se convierten en los rasgos más conspicuos de una escena amorosa interrumpida e incompleta; por ello magnifica la «ausencia de tus manos» (v. 1) en tanto negación de contacto frente al «silencio implacable» (v. 2) que resulta de su partida. Y mientras esto sucede, la decisión del «tú» tiene consecuencias negativas sobre el cuerpo del yo femenino; la sinécdoque «sin dulzura de orillas» (v. 2) subraya la nueva condición corporal con la carencia que provoca la preposición «sin» ante unos contornos ásperos y rudos,

2. Aguinaga parece sugerir aquí que esta tensión entre estas dos nociones de amor es lo que produce tanto las imágenes visionarias como ese predominio de lo sensorial de sus imágenes. Yo también me adhiero a esta opinión (2015: 53).

3. Citaré el poema por la antología que establece Ascunce.

mientras la herida provocada por su ausencia traspasa la epidermis y toca fondo «desgarrando mis venas» (v. 4). La ausencia cobra factura y causa dolor. Por otro lado, la quietud y la desnudez del verso 5 dibujan la posición pasiva del yo femenino frente a la posibilidad del retorno o del nuevo encuentro; el motivo de la espera de la amada cataliza la escena inicial para concluir en un reconocimiento en forma de lamento: «¡Qué doliente vacío/ ha dejado en mi piel la huella de tus besos!» (vv. 7-8). Se dibuja, en efecto, la dependencia y la necesidad del yo femenino frente a la espera, eso sí, dentro del tópico del *perfidus hospes*, que en el contexto de la mitología grecolatina hace referencia a aquellas mujeres abandonadas por sus amantes en un contexto obviamente sentimental y amoroso. Según Anna Tiziana Drago, las etapas del tópico se establecen de la siguiente manera, desde las seducciones y las promesas de amor propias del cortejo y seducción, el posterior *connubio* y la partida imprevista del amado, para terminar en el lamento y la desesperación de la mujer amada (1998: 208-209). El interés literal del tópico queda claro en su categorización como «huésped», quien es acogido como invitado y entra literal o metafóricamente en la casa, es decir, del varón que entra por su condición de invitado, seduce y engaña con promesas de amor (Altamirano Pacheco, 2020: 23). La queja es abierta y continúa en la tercera estrofa para que quede muy clara la figura del mito sobre la cual se construye la referencia tanto al abandono como la desesperación que acarrea la queja:

- (v. 10) –Isla sin mar, extraño el ávido oleaje
que troqueló impasible mis dóciles riberas
y ofrezco a la punzante semilla del recuerdo
los surcos indelebles que no han de florecer.–
- Soy un⁴ ánfora exhausta, cuyos labios se cierran
sobre el goteo amargo de tu profundo hastío.
- (v. 15) Mi arcilla emparará el zumo venenoso
devolviendo a tus sienes un cielo despejado (Champourcin 1991:182).

Al presentarse como una «isla sin mar» (v. 8), la equivalencia cobra todo su sentido con el verso 2 «sin dulzura de orillas». Sin embargo, lo que subraya aquí es su desposesión material y el abandono por parte de quien se ha ido de «su» isla, sinécdoque de ella misma, para que la referencia al mito de Ariadna y Teseo evidencie, dentro de este tópico del *perfidus hospes*, el desarraigo y el desengaño amoroso. Clave en este sentido es la versión que nos aporta Ovidio en *Cartas de las heroínas*, en donde en su desenlace Ariadna impele a Teseo a regresar a ella de la siguiente manera: «Te muestro, triste, los cabellos que me quedan; te

4. Corrijo lo que es una obvia errata.

suplico por estas lágrimas que tu conducta ha provocado; vira tu barco, Teseo, vuelve tus velas y regresa; y si he muerto antes, recoge al menos mis huesos» (1994: 99). Regresar a la isla, tal y como se lo pide Ariadna, implica entrar en un procedimiento de deconstrucción y resignificación en el que la isla adquiere también un sentido corporal y evoca el abandono/ la espera que subraya el tópico citado.⁵ Así, en el Poema 3, el yo poético se compara con una «[i]sla sin mar» (v. 9), carente y con la necesidad de ese líquido esencial que le otorgue tanto su sentido como su dinamismo, mientras que en el verso 12 se radiografía, dentro del tópico del motivo de la tierra, la imposibilidad de germinación de ese cuerpo-campo, en donde ahora se proyectan «los surcos indelebles que no han de florecer» (v. 12). En efecto, la imagen inicial del «cuerpo estéril» se establece frente a la contraria, la del cuerpo fecundo, para que la otra sinécdoque del cuerpo plantee no tanto la fragilidad femenina como su cansancio ante una espera que se dilata en el tiempo. Ahora bien, su comparación con el «ánfora exhausta» del verso 13 contiene, al mismo tiempo, este recurso que encuentro en Champourcin, la de unir un elemento corpóreo tangible («cuyos labios se cierran», v. 13) con otro intangible («[m]i arcilla emparará el zumo venenoso», v. 15), muy propio del fenómeno del simbolismo «de disemia heterogénea» (Bousoño, 1979: 29). Se trata de una asociación irracional porque, mientras los «labios» no permiten contacto alguno, su piel («arcilla») sí que absorbe, en esa dinámica del intercambio y la reciprocidad, «el zumo venenoso» que la podría matar. Para Bousoño, la emoción, que se relaciona aquí con lo irracional, emerge como inadecuada provocando una tensión de un cuerpo que desea al otro, pero que lo sabe como fuente de su dolor y sufrimiento. Tal tensión se dibuja desde el primer poema de «Noche oscura», cuando la deixis espacial propone el escenario amoroso como un «desierto»:

He venido al desierto para que tú me hablaras
y todavía huyes. ¿Qué más puedo ofrecerte?
Me he despojado en ti de lo último mío,
del éxtasis, del beso y de tu propio amor.

(v. 5) Me quisiste sin luz, por eso mis pupilas
renegaron con júbilo su camino de estrellas.
Voy a entrar en tu noche, guíame lentamente
y que tus manos firmes aclaren el silencio (Champourcin 1991:180).

5. Otras poetas más actuales son más osadas con esta relación cuerpo e isla, tal es el caso de la poeta salvadoreña-nicaraguense Claribel Alegría quien, en su «Lamentación de Ariadna» del poemario *Saudade* (1999) increpa a Teseo a volver en un cierre espléndido: «Teseo/ vuelve a mí / soy tu tierra / tu luna/ tu destino. / Clava en mí tus raíces». Cito este poema por esta recopilación de sus últimos poemarios (Alegría 2003: 311).

La construcción del espacio remite al espacio en tanto *locus horridus*, un lugar cuyos signos más conspicuos desembocan en la soledad, la privación y la carencia de agricultura (y, por lo tanto, en donde nada puede germinar); Pauline Renoux-Caron dice al respecto: «Cet espace placé sous le signe de la privation –privation d'eau et de couleurs– est le lieu même de la stérilité» (2011: 243). En el desierto se desenvuelve el eremita, que en el discurso cristiano se enfrenta a la penitencia y a un combate espiritual; ya volveremos sobre esto último. Así, el yo poético descubre, en este espacio inhóspito, la ausencia y la soledad, de allí que su búsqueda esté signada por reencontrar al amado, el cual se muestra esquivo a sus ruegos y demandas. La pregunta del verso 2 entraña, entonces, una queja y un reclamo: «¿Qué más puedo ofrecerte?». Y ante un amante displicente y poco receptivo, surge el reclamo que recuerda, en los versos 3 y 4, tanto la entrega como la renuncia total: «Me he despojado en ti de lo último mío, / del éxtasis, del beso y de tu propio amor». De esta manera, bajo este «desierto» de sí misma, despojada de aquello que le otorga su vida, se inicia «Noche oscura» como un periplo iniciático: «Voy a entrar en tu noche, guíame lentamente / y que tus manos firmes aclaren el silencio» (vv. 7-8). Lo pone no solo como guía de su camino de perfección, sino también lo invoca porque su presencia sería benefactora y saludable a su propia búsqueda actual. El recordatorio de la entrega pasada por parte de la amada es la clave para plantear este paso que hace el poema de Champourcin del espacio al cuerpo, el cual entraña, por encadenamiento y traslación, las mismas características de soledad, esterilidad y dureza de tierra. Veamos ahora el Poema 4, en donde el reclamo aparece en las tropelías y silencios del amante, eso sí, dentro de un apóstrofe lírico ampliado a toda su estructura, pues los sentimientos encontrados se funden en la dinámica de una queja-reclamo:

¡Ni siquiera mi voz! Qué firme resistencia
alzaste contra todo lo que dejé en tu vida.
Mi ternura se pierde abandonada y rota,
con el triste vagar de los ríos sin cauce...

(v. 5) Ni siquiera mi voz. Ni siquiera el acento
que para ti llené de cálidas palabras.
Lograste despojar la cima de tu orgullo
del último eslabón que te ceñía a mí.

(v. 10) Ahora, si te llamo, naufragaré mi grito
en la turbia marca de todos los clamores.
Quiero llorar mi voz, tenue sombra vencida
por la dura esquividad que hiela tu memoria (Champourcin 1991:182).

Tal y como se desarrolla en este Poema 4, con esa exaltación anímica por parte del yo poético, el apóstrofe lírico se hace eco del motivo de la herida o

la «llaga» de amor. Entonces, no es casual esta indignación del verso 1: «¡Ni siquiera mi voz!», la cual acusa la indiferencia y el silencio por parte del «tú» que una vez la poseyó. En primer lugar, él se presenta como poco receptivo (v. 2) e insensible, para que las dos primeras estrofas se construyan dentro de un paralelismo cruzado:

Indiferente	Insensible
¡Ni siquiera mi voz! Qué firme resistencia	Lograste despojar la cima de tu orgullo
alzaste contra todo lo que dejé en tu vida (vv. 1-2).	del último eslabón que te ceñía a mí (vv. 7-8).

Frente a lo cual se esgrime las prestaciones amorosas y las atenciones por parte de la amada:

Mi ternura se pierde abandonada y rota,	[...] Ni siquiera el acento
con el triste vagar de los ríos sin cauce... (vv. 3-4).	que para ti llené de cálidas palabras (vv. 5-6).

Tal recordatorio produce una valoración negativa para el amante, mientras que ella aparece con todos los sentimientos del despecho, de una figura que va dibujando los contornos de una mujer que se entrega y es abandonada luego, para que el poema IV concluya en un lamento, cuyo motor es el verbo «naufragar», de una comunicación difícil y de un objeto que encalla y hace que el contacto sea casi imposible; su desesperación se manifiesta en los dos últimos versos: «Quiero llorar mi voz, tenue sombra vencida / por la dura esquivez que hiela tu memoria» (vv. 11-12). La incorporación de un amante esquivo y duro de persuadir no es tanto lo que causa tensiones en «Noche oscura», sino la evocación del intertexto literario al que hace referencia el discurso místico; se trata de una retórica que, apelando al modelo de San Juan de la Cruz, debía responder más bien a otro recorrido del conocimiento amoroso divino.

En efecto, si vamos al modelo evocado, el subtítulo que acompaña el poema de San Juan de la Cruz, en tanto glosa, hace evidente el camino contrario seleccionado por Champourcin: «Canción del alma que se goza de haber llegado al estado de la perfección que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual» (1982:150). Llegar «al estado de la perfección», dentro del discurso místico, supone alcanzar la vía unitiva del goce en Dios, mientras que en el poema de Champourcin el estadio del «desierto» nos retrotrae a la etapa purgativa precisamente de ese combate espiritual y personal de quien

asume el reto en ese camino de perfección. Al observar el inicio del poema de San Juan de la Cruz, las diferencias empiezan a surgir desde su primera estrofa:

En una noche oscura / con ansias de amores inflamada
 ¡oh dichosa ventura / salí sin ser notada
 estando ya mi casa sosegada (vv. 1-5).

La calificación de «mi casa sosegada» resulta la mejor expresión no solo del estado anímico sino también de las tesituras que adquiere ese periplo hacia el Amado en San Juan de la Cruz, cuando el «tú» adquiere las bondades de un amante que espera y que está presto a recibir al alma que se dirige presta a su Bien Amado. El camino es hacia la unión-encuentro, mientras todo se prepara para esta unión-posesión y la noche, en tanto deixis espacial y escenario, se presenta como el tiempo más propicio que guía al alma a su destino; veamos el poema de San Juan de la Cruz:

¡Oh noche que guiaste! / ¡Oh noche amable más que la alborada!
 ¡Oh noche que juntaste/ Amado con amada
 Amada con el Amado transformada (vv. 20-25).

Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado,
 cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado (36-40).

Miguel de Santiago, quien introduce la edición que manejamos de San Juan de la Cruz, hace hincapié en el «dulce encuentro» (1982: 68) que la oscuridad de la noche posibilita en tanto resolución perfecta hacia el goce de la luz, que entraña éxtasis y encuentro a la vez. Perfectamente funciona como símbolo, subraya él, de modo que patentiza el «*drama de amor, encuentro; más aún, noche son las personas que se comunican en misterio*» (de Santiago 1982: 69, las cursivas son del autor), de modo que en la quinta estrofa de San Juan de la Cruz se ensalza y bendice a la noche que reúne a los amantes en un ambiente propicio y benevolente, mientras en la octava estrofa, el desenlace del poema plantea, con los verbos «Quedéme y olvidéme», la extraordinaria paz interior de quien reposa y se abandona al éxtasis místico. Según Emilio Orozco, el amor a lo divino coincide con la Poesía en esa capacidad para trascender, de estar embargado de la gracia del Espíritu Santo y, de este modo, hacer del amor también fuente del conocimiento divino (1959: 24-25). Así las cosas, toda la dinámica de la noche recuerda, dentro de la poética de la experiencia, el carácter «à la fois intense et paradoxale de l'expérience du divin. Le sujet poétique est déconcerté par l'émotion qui l'envahit et le bouleverse au plus profond de son intimité» (Lacroix, 2015, p. 137), tal y como ha sido reinterpretada a lo largo de la tradición mística y destacan continuamente los críticos, pues

convoca la entrega/espera de amor (García Mendoza 2006: 191). De este modo, la súplica inicial se transforma en queja en Ernestina Champourcin y el Poema 5 desemboca, con el título de «Noche», a la misma exploración suscitada por el modelo; veamos las dos primeras estrofas:

- Quietud desnuda. Pausa.
 Un beso que no es beso va sellando el contorno
 de mi carne abstraída.
 Beso-pájaro hundido en un vuelo sin alas
 entre ángulos sordos y quedades en niebla.
- (v. 5)
- No hay nada que mitigue la inefable tortura
 de esta caricia ausente. ¡Rigores de mi sueño!
 Avidez creadora cuya fuerza sin límites
 anula mi reposo (Champourcin 1991:183).

La quietud y el silencio muestran el camino hacia la noche insondable, eso es plausible y se encuentra en la apuesta que hacía San Juan de la Cruz⁶ sobre este símbolo tan conspicuo para revelar e intensificar, al mismo tiempo, tanto las potencialidades como el crecimiento espiritual frente a la contingencia y la apariencia material (Abrams 1992: 88).⁷ Por eso, la perfección que se emprende en la noche arrastra al poeta, también al místico, no solo a la vida interior, sino al estadio de la conciencia intensificada o perturbada, según encuentra Albert Béguin en el Romanticismo (2003: 29). Ahora bien, el arrastre de la noche también se impone en el místico y en el enamorado, aunque sus respuestas ante tal portento de la naturaleza sean distintas, cuando las luchas por el amor lo conduzcan a caminos contrarios. Así, en la versión de San Juan de la Cruz la noche es el medio y la invitación a una experiencia inefable con lo sagrado y la oscuridad se cubre de quietud, «en la noche serena San Juan ha llegado a la contemplación oscura, por otro nombre *mística teología*» (Ynduráin 1969: 21, la cursiva es del autor). Mientras en la propuesta de Champourcin, lo es dentro del amor humano, de contacto y de deseo, cuando la «noche» se materializa en la figura de un «[b]eso-pájaro» (v. 4) y termine en una «caricia ausente» (v. 7) que, más bien, refuerzan tanto la ausencia-carencia como las ansias de plenitud y de goce. Por eso, el carácter volátil y efímero de este contacto establece vasos comunicantes con Vicente Aleixandre, cuando este pájaro-deseo se confronta a la melancolía del enamorado y a su tristeza por la ruptura causada

6. No puede olvidarse que, dentro de las elecciones posibles, Champourcin eligió adjetivar la «noche», de manera que establece una programación textual dentro de las potencialidades significativas del título.

7. De ello da esa importancia que la noche obtendrá para revelar y potencializar el absoluto, siguiendo esa consideración tan pertinente que Abrams encuentra en el Romanticismo.

por la contingencia temporal, por ejemplo, en el famoso poema «Vida» de *La destrucción o el Amor* (1935): «Un pájaro de papel en el pecho/ dice que el tiempo de los besos no ha llegado» (vv. 1-2, 1989: 140).

La condición humana y el devenir del tiempo y el de un amor nunca para siempre, se imponen haciendo que toda tentativa amorosa de alcanzar la plenitud no sea posible en el plano de lo humano; de ahí el proceso interrumpido y sin acabar que caracteriza esta experiencia en el poema de Champourcin, de desarraigo ante los silencios del amado, de experimentarse en la fragilidad y, en este sentido, defenderse de la agresión y de la situación injusta perpetrada, porque se encuentra ligada de «à la vulnérabilité de celui qui se croit en butte à l'agression et qui tente vainement de la repousser...» (Starobinski 2012: 177). Se trata de una amenaza y de una agresión que el yo poético constata, para que sus demandas y sus quejas procedan y tengan la fuerza emotiva y dramática. De este modo, la noche no es el lugar para la vía unitiva con el amado; al contrario, es el tiempo para la melancolía del encuentro interrumpido, que se materializa en el Poema 5, cuando se palpa esta experiencia en términos de «tortura» (v. 6) y se pregunta el yo poético por su estatuto onírico en la afirmación «¡Rigores de mi sueño!» (v. 7), de tal suerte que la segunda parte del poema se desarrolle bajo las dudas de la experiencia del sueño:

(v. 10) Goce irreal. Por fin olvido la impaciencia
de mis labios febriles y las manos crispadas.
Siento en mi cuerpo intacto
el íntimo fragor de ocultas certidumbres.

¡Qué piadosa belleza se esconde en la delicia
(v. 15) de este placer secreto que sin temor acojo!
Triunfo del engaño. Falsedad que supera
a todas las verdades (Champourcin 1991:183).

Ante la desconfianza y la incredulidad, la experiencia amorosa cobra la forma de un «[g]oce irreal» (v. 10) con el posterior cuestionamiento de la entrega y consumación erótica que se esboza en los versos 10-11 mediante un acercamiento fragmentario y sin osadía a elementos corporales, vistos tradicionalmente como «labios febriles» y «manos crispadas» (v. 11), propios de la consumación erótica, tal y como lo ha analizado Bellver (2002: 54-55). La tensión surge, en efecto, en la calificación actual del «cuerpo intacto» (v. 12), en contraste con el movimiento y el dinamismo febriles del pasado, lo cual hace comprender que la renuncia y la aceptación de la ausencia cobran forma, mientras que el cuerpo tiene memoria de antiguas celebraciones amorosas, con esa conciencia de lo carente. La equivalencia es total, en efecto, en esa conciencia corporal en la que la ausencia del amado hace mella:

Poema 3	Poema 5
La ausencia de tus manos labra en mi cuerpo estéril	Siento en mi cuerpo intacto
un silencio implacable, sin dulzura de orillas.	el íntimo fragor de ocultas certidumbres.

De esta manera, no solo el «cuerpo estéril se pregona frente a un lenguaje poético de desenfreno y de arrebatos fecundo del Amor, sino también la condición de “cuerpo intacto” se dramatiza con imágenes que apelan a la fricción y prestación amatorias, lo cual conduce a lo que ya Natalia Fernández Rodríguez plantea con gran acierto en la mirada del cuerpo de la dama y en los requerimientos cognoscitivos de este conocimiento desde la tradición petrarquista, de una corporalidad cuya primacía se encuentra en la trascendencia del cuerpo frente a la anulación de las pulsiones de la carne» (2019: 135). Dicho de otra manera, la conciencia de la carnalidad se somete a una elevación estético-filosófica que intenta superar o neutralizar la sensualidad o la materialidad con guiños y gestos compensatorios, como los que se plantean en las propopeyas y figuraciones que se plantean en el caso de Avellaneda y que, en Champourcin, anulan también cualquier tentativa de desenfreno y mostración corporal plenos, aunque el tú amoroso es figura ambigua «entre un amante de carne y hueso y un espíritu inefable deseado» (Landeira 2005: 90). Ahora bien, tal desarrollo de la visualidad, porque implica siempre la mirada, en palabras de Fernández Rodríguez, conlleva la producción de estrategias poéticas en las que la fragmentación y, por consiguiente, la descorporalización, diluyen la figura femenina (2019: 142), para que se canalice mediante el intelecto y se instaure, magistralmente, el deseo. Su desenlace es inaudito y sorprendente, porque muestra el efecto devastador que tiene el deleite y el goce sobre un cuerpo que solamente espera y, por lo tanto, se queja de la herida de amor o la «llaga», según el modelo clásico español. No nos extrañe que el proceso de comunicación de «Noche oscura», en la versión de Champourcin por supuesto, se presente como el proceso de memoria o del recuerdo que muestra ahora el dolor y el sufrimiento de la espera, en términos de apariencia y de engaño, tal y como se explicita en la última estrofa de este Poema 5: «Triunfo del engaño. Falsedad que supera/ a todas las verdades» (vv. 16-17). La falsedad y la verdad entran en una contigüidad que nos recuerda el debate barroco, de ese «desasosiego derivado de la desconfianza en lo visible» (Fernández Rodríguez 2019: 72), de las vanas o atropelladas ilusiones que acercan cualquier comprensión de la realidad al terreno de lo onírico y, por lo tanto, del sueño que no solo altera sino confunde produciendo una ambigüedad interpretativa (Gómez

Trueba 1999: 303), como cierre a esta delectación de la belleza y supremacía del deleite, así confundidos y entrelazados, tal y como se materializan en los versos 14 y 15.

En conclusión, este largo poema de Ernestina de Champourcin, del cual solamente hemos esbozado un recorrido desde esas «puertas del deseo», que el cuerpo y su puesta en escena hacen posible con un lenguaje elusivo, permiten una poética, «zigzagueante», en la caracterización que realiza Dru Dougherty. Este crítico aborda esa tensión «generada por una escisión que no acaba nunca en la ruptura, es decir, en una definición clara» (2009: 654), para que se establezca un proceso y un movimiento en zigzag tanto de la escritura como de las fuerzas gravitacionales que se escenifican en todo acto amoroso. Por esa razón, los poemas de «Noche oscura» no pueden leerse en forma separada, deben hacerse dentro de un *continuum* de la experiencia y de lo vivido. Se caracteriza tanto por la fragmentación de los cuerpos de los dos amantes como también por la relación que su regreso imperioso demanda; eso sí, con arreglo al «cuerpo entregado a la pasión, mientras la atracción y la] belleza masculina aparece[n] por alusión intensificando así el acto de seducción femenina» (Horno-Delgado 2006: 83). En «Noche oscura», se acompaña con una mostración *in extenso*, que soslaya la carnalidad o la cuestión anatómica y se decanta por una fragmentación de los cuerpos, como ya hemos argüido. Me atrevo a indicar que tal tendencia será dominante en la poesía de mujeres tanto en España como en Hispanoamérica hasta el último tercio del siglo XX, cuando se pondrá en juego la conciencia del cuerpo en tanto diferencia y dentro de escenarios que sí plantearán el autoconocimiento de las relaciones entre hombres y mujeres. Ello conducirá ostensiblemente al goce y al disfrute del cuerpo. El erotismo sería la piedra angular de una liberación de la mujer y, a partir de allí, de una estrategia política de liberación del cuerpo, muy propio del feminismo de la igualdad/ de la diferencia que surge en los años 70 del siglo XX (Rodríguez Magda 1994: 38) y del cual se nutren tanto escritoras como poetas.⁸ Mientras tanto, más que mostrarlo abiertamente, el cuerpo se disfraza y se teatraliza en transformaciones y desplazamientos que ocurren en el seno de un lenguaje amoroso llevado aquí, como en Champourcin, a un desenfreno comedido y elusivo, con lo cual se subraya «la intención [...] de no revelar, ni tampoco de negar o esconder sus deseos, sino, insisto, de *escenificarlos* en el espacio de lo secreto, de las desapariciones, tanto como en el de la aparición súbita»

8. Este no es el lugar para explorar y desarrollar estos planteamientos, lo importante es dejar sentado la evolución en la percepción del cuerpo que vendrá luego a establecerse en la escritura de mujeres, a partir de un sentimiento finisecular de cambio de milenio y de reivindicaciones en otras agendas políticas y sociales.

(Morán 2008: 56, la cursiva es del autor).⁹ El deseo, su flujo y sus dinámicas, permiten que, en este poema de Ernestina de Champourcin, la ansiada unidad trascendental con el tú amoroso sea más del ámbito del deseo y de una espera mal vivida en tanto falta o carencia (Bermúdez 1997: 35); su mecanismo lleva a la poeta española a establecer una incesante cadena de sustituciones/desplazamientos de la poética del cuerpo, del deseo elusivo y sus trampas.¹⁰ Ahora bien, volviendo a su relación con la poesía mística, Sandra Contamina nos recuerda que, en el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, esta unión transformante del alma imbrica el cuerpo con imágenes sensoriales, fragmentarias y equívocas:

Un sentiment de réelle corporéité se dégage paradoxalement au moment où, l'expérience de l'union s'intensifiant, l'évocation de celle-ci se fait expression de plus en plus subtile et évanescence, dans l'actualisation d'images isolées et fugitives et de métaphores poétiques tendant à échapper à un clair processus dénotatif (2011: 465).

Así, la «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin se hace acreedora de una experiencia emocional, amorosa y poética en la encrucijada de una metafísica que enarbola tanto las sensaciones y las imágenes de una carne aprisionada y que no encuentra cómo desatarse, es decir, desbocarse y se lanza ostensiblemente al reclamo airado y a la queja dolorida como sucede en el resto del poema.

Bibliografía citada

- ABRAMS, M. H. (1992), *El Romanticismo: Tradición y Revolución*, Madrid, Visor.
 ALEGRÍA, C. (2003), *Una vida en poemas*, Managua, Hispamer.
 AGUINAGA, M. (2015), «Una voz silenciada de la Generación del 27: Ernestina de Champourcin», *Cálamo FASPE* 64, pp. 49-55.

9. La anterior afirmación la explicita Morán para el modernismo decante del poeta cubano Julián del Casal, con lo cual se plantea una figuración del deseo, que para él aborda lo indecible y lo prohibido, por un lado, y por otro, el flujo de la imagen poética.,

10. Hace más de 30 años, Catherine G. Bellver planteó las irradiaciones del exilio en tanto morfología y categoría que también implicaba lo psicológico y lo ontológico; pues bien, la exaltación emocional y este deseo podrían ser la simbolización propia de la incertidumbre, el desasosiego, la confusión del yo, para que ese «tú» se metaforice en poemas de «ensueño desterrado»; a este propósito sirvan estas afirmaciones que Bellver desarrolla para Concha Zardoya: «La exaltada emoción que siente ante sus paisajes resucitados la lleva en aisladas ocasiones hasta un estado de delirio casi místico. Pero lo inconcreto de su viaje anímico y la consciencia de las engañosas posibilidades del sueño perjudican su triunfo total sobre la separación». Claro está, aún no ha llegado el doloroso exilio para Champourcin pero recordemos el valor profético de la poesía. Bellver sí que analiza más adelante en su artículo *Primer exilio* (1978).

- ALEIXANDRE, V. (1989), *Espadas como labios. La destrucción o el Amor*, Madrid, Castalia.
- ALTAMIRANO PACHECO, S. (2020), (1998). «Las víctimas femeninas: El *uulnus amoris* de Medea y Dido», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, número especial, pp. 17-34.
- ASCUNCE, J. Á. (1991), «Prólogo». *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona, Anthropos, pp. IX-LXXVII.
- BÉGUIN, A. (1993), *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, FCE, 2.ª ed.
- BELLVER, C. G. (1991), «Tres poetas desterradas y la morfología del exilio», *Letras Femeninas* 17, 1-2, pp. 51-63.
- BELLVER, C. G. (2002), «Hands, Touch and Female Subjectivity in Four Spanish Women Poets», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27.2, pp. 31-61.
- BENGOECHEA, M. (2012), «Conceptualizaciones de la fragmentación corporal en la poesía amorosa en lengua española e inglesa», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.1, pp. 5-38.
- BENSON, D. K. (2006). «Transtextualidad, hipertextualidad en la poesía religiosa de Ernestina de Champourcin», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 107-121.
- BERMÚDEZ, S. (1997), *Las dinámicas del deseo: Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- BOUSOÑO, C. (1979), *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- CHAMPOURCIN, E. de (1991). *Poesía a través del tiempo*, Barcelona, Anthropos.
- CONTAMINA, S. (2011), «Le corps à l'épreuve de l'écriture analogique dans le *Cantique Spirituel* de Jean de la Croix», *Europe XVI^e-XVII^e* 16, pp. 459-476.
- DRAGO, A. T. (1998). «Il "Lamento della donna abbandonata" o lo stravolgimento paródico della tradizione. Aristaenet. Ep.2, 13», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* n.º 41, pp. 207-223.
- DOUGHERTY, D. (2009), «Una poética del zigzag: Ernestina de Champourcin», *Hispania*, 92.4, pp. 653-663.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2019), *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2007), «Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27», *Hipertexto*, 8, pp. 18-37.
- GARCÍA MENDOZA, S. I. (2006), «Los exilios de Ernestina de Champourcin», *Estudios Alaveses*, 25, pp. 181-179.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999), *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra.
- GUERRA, L. (1994), *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas.

- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M. (2010), «Esos cuerpos, esas almas. Una introducción», Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch (eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-55.
- JUAN DE LA CRUZ, S. (1982), *Obra poética*, Ed. de Miguel de Santiago, Sant Cugat del Vallés, Libros Río Nuevo.
- KIRKPATRICK, S. (1991), *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Ediciones Cátedra/Instituto de la Mujer.
- HORNO-DELGADO, A. (2006), «Desvío inescapable o persona poética: Ernestina de Champourcin y la libertad», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 73-87.
- IMBODEN, R. C. (2012), *Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*, Berna, Peter Lang.
- LACROIX, A. (2005). «Du silence à la transfiguration dans Versos divinos de Gerardo Diego», Bernardette Hidalgo Bachs (ed.), *Écritures poétiques, écritures du sacré: interacciones*, París, Michel Houdiard Éditeur, pp. 127-137.
- LANDEIRA, J. (2005), *Ernestina de Champourcin, Vida y Literatura*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- MORÁN, F. (2008), *Julian del Casal o Los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum.
- OROZCO DÍAZ, E. (1959), *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama.
- OVIDIO (1994), *Cartas de las heroínas. Ibis*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ, J. (2006), «Ernestina de Champourcin: del “amor humano” al “amor divino», ¿Por qué? Una hipótesis», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 89-106.
- RENOUX-CARON, P. (2011), «Locus horridus, locus orandi: L'espace désertique dans la *Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo* de fray Adrián de Prado», Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux-Caron (eds.), *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoir ser représentations, XVI^e-XVII^e siècles*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 239-262.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1994), *Femenino fin de siglo: La seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- SANTIAGO, M. de (1982). «Introducción». San Juan de la Cruz. *Obra poética*, Sant Cugat del Vallés, Libros Río Nuevo, pp. 19-59.
- STAROBINSKI, J. (2012), *L'encre de la mélancolie*, París, Éditions du Seuil.
- SURALLÉS, A. (2010), «La retórica de traducir “cuerpo”», Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch (eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 57-86.
- YNDURÁIN, F. (1969), *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española.
- WILCOX, J. C. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press.

Las hilanderas de Concha de Marco¹

Las hilanderas by Concha de Marco

Sharon Keefe UGALDE

Autoría:
Sharon Keefe Ugalde
Texas State University, EE. UU.
su01@txstate.edu
<https://orcid.org/0000-0002-1539-9582>

Citación:
UGALDE, Sharon Keefe. «Las hilanderas de Concha de Marco», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 115-133. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.06>

Fecha de recepción: 23/03/2022
Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Sharon Keefe Ugalde

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Este artículo analiza *Las hilanderas* (1973) de Concha de Marco (1916-1989). El poemario ofrece una poética alegórica que revela lo que De Marco considera fundamental en su quehacer poético. La estructura del libro se basa en una écfrasis del cuadro de Velázquez *Las hilanderas*. El ambiente femenino del lienzo, con las míticas Aracne y Minerva, se integra en la representación de la poética. Se fusionan el hilar y el escribir. La poeta señala varios aspectos de su poética, siempre representados en relación con el cuadro de Velázquez. De Marcos subraya la importancia de adquirir un conocimiento de la tradición poética, el papel fundamental de una mirada intensa, la exploración de la intimidad, y los dilemas de todos los poetas, considerar los límites del contenido del poema y la cortedad del decir. Sobresale una poética de sueños que responde a la construcción del género durante el franquismo. En sus memorias, Concha de Marco revela las dificultades que tuvo por ser poeta y mujer. Las mujeres en la época franquista estaban destinadas al espacio doméstico y a sacrificar sus propios gustos y necesidades por los del marido. Se le negaba a la mujer independencia y autodeterminación. La poética de sueños abre las puertas hacia la libertad. La poesía es capaz de traspasar los límites impuestos en la realidad y de hacer que

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

los sueños existan. En el poema es posible detener el tiempo, dar rienda suelta al deseo, ser libre.

Palabras clave: autoría femenina, poesía, posguerra, Aracne, écfrasis, Velázquez, poética.

Abstract

This study analyzes *Las hilanderas* (1973) de Concha de Marco (1916-1989) as an allegorical representation of De Marco's poetics. The book has an ekphrastic structure based on Velázquez's *Las hilanderas*. The feminine ambiance of the painting, with the mythical Arachne and Minerva, is integrated into the representation of a poetics. De Marco underscores several aspects of a poetics: the importance of acquiring a knowledge of the poetic tradition, the fundamental role of intense observation, the exploration of one's intimate being, the limitless scope of poetry, and the classic impasse of all poets, the failure of words. A poetics of dreams is an original formulation and is, at least in part, in response to construction of gender during the Franco regime. In her memoirs De Marco reveals the difficulties she had as a poet because she was a woman. In the postwar years women were destined for domestic spaces and expected to put the preferences and occupation of their husbands before their own. Women were denied independence and self-determination. Poetry can move beyond imposed limits and make dreams exist. In a poem it is possible to still time, fulfill desires, and find freedom and independence.

Keywords: women writers, poetry, postwar, Arachne, ekphrasis, Velázquez, poetics.

Concha de Marco, poeta, ensayista, traductora y autora de relatos, nació en Soria en 1916 y falleció en Madrid en 1989. La década de 1966 a 1977 constituye el auge de su producción poética. Publicó seis poemarios, el primero cuando tenía cincuenta años, y dejó otros tres inéditos². También aparecieron poemas sueltos en *Árbol de Fuego. Poesía*, una revista venezolana dirigida por Jean Aristeguieta, y en *Estafeta Literaria*, y relatos en *Ínsula y Cuadernos Hispanoamericanos*. Participaba en actividades literarias en Madrid donde vivía,

2. Concha de Marco tiene los siguientes libros de poesía: *Hora 0'5* (1966), Santander, La Isla de los Ratones; *Diario de la mañana* (1967), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Acta de identificación* (1969), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Congreso en Maldoror* (1970), Madrid, Biblioteca Nueva; *Tarot* (1973), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Las Hilanderas* (1973), Caracas. *Árbol de Fuego*, n.º 64; *Una noche de invierno* (1974) Madrid, Colección Adonáis, Editorial Rialp; *Celda de castigo* (1974), Poemas inéditos. Edición del Ayuntamiento de Soria, 2016; *Y es noche siempre [Antología poética]* (2017), Ed. Hilario Jiménez Gómez, Sevilla, Renacimiento. *Poesía última (1974-1977)*. *Celda de castigo*, *El Urbión*, *Cantos del compañero muerto*, (2021), Ed. Hilario Jiménez Gómez, Madrid, Colección Contrapunto de Poesía, Sial Ediciones.

pero su relación con el mundo literario es más estrecha cuando se trata de otras mujeres poetas.

Ser poeta y mujer

En sus memorias, *La patria de los otros. Memorias de una mujer libre* (2018), insinúa un «nosotras» cómplice entre escritoras: «Recibí de Noel-Mayer un libro dedicado a la poesía española donde me da muchísima importancia. Dice que las poetisas actuales somos «el orgullo de España». Nos menciona así: Conde, Figuera, Fuertes, March, Lacaci, Marco» (De Marco, 2018: 91). Una fotografía en el apéndice de *Versos con Falda* documenta la participación de Concha de Marco en la séptima sesión de «Alforjas para la Poesía», celebrada en el Teatro Lara el 7 de mayo de 1967 (Garcerá y Porpetta, 2019). Ella lo confirma nombrando a las participantes en sus memorias: Marisa Chicote, Adelaida las Santas, Acacia Uceta, Elena Andrés, Sagrario Torres, Gloria Fuertes y ella misma (2018: 395).

En una ocasión De Marco, junto con Elena Andrés, organizaron una cena para celebrar el setenta cumpleaños de Carmen Conde, un encuentro que se transformó en una reunión mensual: «Cuando en 1967, como ya he referido, se organizó la cena a Carmen Conde nos volvimos a ver y a partir de entonces comenzamos unas cuantas escritoras a reunirnos en el mesón de San Isidro [...] Del mesón nos marchamos a otros sitios, pero siempre los primeros martes de mes» (2018: 422-23)³. Por otra fotografía, incluida en el catálogo de la exposición *Una mujer a la altura de sus circunstancias. Concha de Marco* (25 marzo-25 mayo de 2021, Centro Cultural Gaya Nuño, Soria) sabemos que Concha estuvo presente en el restaurante Lhardy en Madrid, 23 de febrero de 1978, para celebrar en compañía de otras poetas la elección de Carmen Conde para la Academia de la Lengua (Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).⁴

A pesar de sus publicaciones, su participación en actos literarios, y contribuciones a revistas de poesía, difícilmente se encuentra el nombre de Concha de Marco en los manuales, en la crítica o en la historia de la poesía española del siglo XX. De Marco aprovechó su participación en otro acto en homenaje

3. De Marco nombra a las poetas que iban a las reuniones del Mesón: Carmen Conde, Carmen Bravo, C. Llorca, Carmen González Más, Concha Castroviejo, Elena Soriano, M.^a Alfaro, Consuelo Burell, Elena Andrés, Angelina Gatell, Concha Llorca, y Carmen Debén (2018: 34).

4. Una fotografía incluida en el catálogo de la exposición en Soria indicada que las siguientes poetas estuvieron en la celebración en Lhardy: Pura Vázquez, Carmen Conde, Concha de Marco, Ernestina de Champourcin, Elena Soriano, Consuelo Burell, Pureza Badell, Beatriz Domínguez, Carmen Llorca, Pilar Uría, Carmen Bravo-Villasante, Acacia Uceta, Carmen González Mas, Concha Castroviejo, y Ana María (Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).

a Carmen Conde, organizado por La Tertulia Hispanoamericana en la ocasión de su ochenta cumpleaños, para exponer el porqué de su ausencia, y la de otras poetas, en el panorama literario. Esa noche del 8 de noviembre de 1977, Concha de Marco recalca la división jerárquica del espacio literario: ellos por encima y ellas, abajo, intentando hacerse oír. Se desvía de alabar a la homenajeadada para reivindicar la marginación de las poetas, dejando en claro el porqué de las reuniones solo para «nosotras».

La nota en *ABC* sobre el homenaje organizado por La Tertulia Hispanoamericana subraya los objetivos «inesquívamente reivindicatorios» de la intervención de De Marco (anón., 1977: 37). Con un tono desafiante y cierta ironía mordaz, denuncia la exclusión de las voces femeninas del canon:

Bien. Decía que uno con otro, críticos, ensayistas y poetas han mencionado nombres pertenecientes a la generación del 27, del 36, del 39, del 41, etc. y, cosa curiosa, no he hallado en sus columnas el de una sola mujer, ni vieja ni joven, ni alta ni baja, ni guapa ni fea. Nada: La poesía escrita por mujeres no existe. [...] desgraciado es el hombre que niega a una mujer su calidad poética, oponiéndose a equipararla de igual a igual con la de los varones, concediéndole, a lo sumo, una categoría dentro de esa especie de gineceo tonto que es la poesía femenina (cit. en Ayuntamiento de Soria, 2021: 33).

No es la única vez que Concha de Marco expone con vehemencia la desigualdad en el campo de las letras. En 1972, contestando la pregunta «¿Existe una literatura específicamente femenina?», formulada por Jacinto López Gorgé, la poeta rebate con lo siguiente: «Conozco muchas mujeres inteligentísimas que podrían estar haciendo literatura, pero que no la hacen porque están envilecidas por el trabajo del hogar, no pueden salirse de él» (López Gorge, 1972, 17). En otra ocasión, respondiendo a la pregunta «¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética del 27?», se eleva el tono reivindicando con dejes de amargura: «Y qué le voy a decir a usted sobre la importancia de la generación del 27 que ya no se haya dicho [...] yo respeto mucho a todos estos señores, también a las señoras, aunque estas nunca han tenido derecho a generación que valga ni al cohete de una feria que se quema allá arriba» (De Marco, 1977: 35).

En contraste con la denuncia pública, reina conformidad con el dominio masculino en la vida privada. En sus memorias De Marco describe cómo se entregó a los gustos y necesidades de su marido, sacrificando los suyos:

En cambio, yo cedí en lo importante abandonando mi libertad, mi independencia, muchas de mis aficiones, en suma, le entregué mi propia vida, mi insignificante vida [...]. Le serví de secretaria, de enfermera, de ama de llaves, de chica de recados, de cocinera, de todo que pude servir. Y lo hacía con amor, con una total entrega a mí misma haciendo dejación de mis posibilidades,

de mi libertad. Yo, amigos míos, fui una esclava, una esclava voluntaria, una esclava feliz (2018:153, 183-4, 186).

Durante el franquismo se fortaleció la tradicional desigualdad de género. El ideario femenino de la Falange –omnipresente en libros de texto, pronunciamientos del régimen, encíclicas, y medios de comunicación como revistas, cine, y radio– establecía preceptos para la mujer casada de cómo comportarse con el marido: «Escúchale, déjale hablar primero; recuerda que sus temas de conversación son más importantes que los tuyos»; «los intereses de las mujeres son triviales comparados con los de los hombres»; «demuéstrale tu deseo por complacerle»; «A través de toda la vida, la misión de la mujer es servir» (cit. en Lergo, 2017). Varias revelaciones en las memorias, sobre todo la de ser «esclava voluntaria», parecen indicar que Concha de Marco había internalizado la subyugación femenina promovida por el régimen. «Voluntaria», sí, pero consciente de y resentida por las consecuencias que su «cautiverio» tiene en su vocación de poeta: «Hoy es poco menos que heroico ser mujer casada y sostener una actividad intelectual» (2018: 86). Una referencia a Carmen González Mas recalca que la situación de Concha de Marco no era única, sino representativa de muchas escritoras de la posguerra. La llama «la Carmen inédita», insinuando que la poesía de González Mas se esfuma entre sus obligaciones de mujer casada, «incluida la conducción del coche» (De Marco, 2018: 366).

Al retratar a su marido, De Marco confiesa no solo que era ella quien tenía que ceder en todo, sino también que el machismo había penetrado en Juan Antonio hasta la médula: «Yo, cansada, J.A. tan fresco junto al aire acondicionado, como invitado principal. Creo que, como era habitual en él, no me ayudará ni a traer un plato» (2018: 366-367). Se trata de un comportamiento naturalizado que ella no rechaza, aunque no sin reconocer la injusticia de dejar de lado su poesía para cumplir con las obligaciones domésticas.

La histórica dependencia económica de la mujer la predispone a entregarse por completo a un hombre. Esa dependencia se transforma en subyugación y acaba borrando una identidad autodeterminada. Este legado de género, internalizado y naturalizado, le llevó a Concha a dejar en segundo lugar su vocación literaria. Esta situación explica, por lo menos en parte, la publicación tardía de sus libros y la ausencia de su nombre en las nóminas de las generaciones poéticas. Como pregonó Lord Byron, para la mujer, el amor –el encontrar a su hombre– es todo: «Man's love is of man's life a thing apart. 'Tis women's whole existence». La idealización y los elogios de su marido en *Patria de los otros* parecen dar la razón a Byron: «Y era un encanto. Para ese hombre yo hubiera rodado o andado descalza. Él se merecía todo. Punto. Intocable» (367). Al describir como su marido murió en sus brazos, anota en el margen de las

memorias: «Yo viví su vida, ahora que él ha muerto comienza a morir la mía» (187).

Concha de Marco vivió la construcción del género de forma contradictoria. Por un lado, se conformó con el papel asignado a la mujer durante el franquismo: ocupar un segundo plano, dejando apartados sus intereses para entregarse voluntariamente a las necesidades del marido. Por otro, experimentó la injusticia de la situación, llegando a denunciar la ausencia femenina en la historia literaria. Reconoció el reto, muchas veces insuperable, de ser mujer y poeta. Sin embargo, logró escribir y publicar. En el contexto de la autoría femenina sobresale su poemario titulado *Las hilanderas* (1973) porque reflexiona sobre la temática de la mujer artista y delinea una poética propia. El abordar de forma seria y detenidamente el quehacer poético de las mujeres constituye una refutación al despectivo «gineceo tonto que es la poesía femenina», utilizado para menospreciar la calidad de la obra de autoría femenina (cit. en Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).

Antes de *Las hilanderas*, De Marco había publicado ensayos que abrieron un espacio para el reconocimiento de la producción literaria femenina. En 1969, aparecieron dos, «La poesía española femenina de este siglo», en *Árbol de fuego*, y «Veinticinco años de poesía femenina española», en la revista *Cormorán y Delfín*. Tres años después, la editorial Everest en León sacó en dos tomos *La mujer española del romanticismo*, un inventario panorámico, cuidadosamente documentado, de mujeres del siglo XIX, soberanas, infantas, escritoras, artistas, actrices, cantantes, bailarinas.

***Las hilanderas*: lienzo y poemario**

La publicación de *Las hilanderas* –inserto en el número 64 de la revista *Árbol de fuego*– confirmó el interés de Concha de Marco de consagrar el arte literario de autoría femenina, incluyendo el suyo. Jean Aristeguieta, directora de *Árbol de fuego*, subraya el carácter metapoético de *Las hilanderas*, afirmando que la obra «patentiza la verdad creadora de la poeta» y que constituye una «vigilia alegórica de su ser poético» (1973:1). El poemario contiene trece poemas de entre 21 a 95 versos. La meditada estructura confirma la capacidad de Concha de Marco de imaginar esquemas estructurales ingeniosos.

Una estructura astutamente pensada y cuidadosamente elaborada es característica de la poesía de De Marco. En *Diario de la mañana* (1976), por ejemplo, la secuencia de los poemas es una réplica de las secciones de un periódico –portada, editorial, vida cultural página financiera, sucesos necrológicos, crucigrama, etc. Igualmente, en *Congreso de Maldoror* (1970), la poeta utiliza una estructura deliberadamente pensada, dividiendo el libro

en dos partes, «Ponencias» y «Discusiones», y en *Una noche de invierno* (1974), los poemas se asocian con los cuartos de hora que transcurren entre las seis y las doce de la noche. Esta organización implica cierto juego intelectual que enriquece el contenido conceptual de los poemarios.

En *Las hilanderas*, la écfrasis de un cuadro de Velázquez perteneciente a la colección del Museo del Prado forma la base de la estructura. En el lienzo, titulado igual que el poemario, resaltan juegos de luz y perspectivas y múltiples figuras, narraciones y planos. El maestro del siglo XVII entreteje la mitología, el realismo, la metapintura y reflexiones sobre el valor del arte. La complejidad de la obra maestra reta al observador a descifrar distintas interpretaciones. El intertexto pictórico barroco introduce en *Las hilanderas* de Concha de Marco una coherencia estructural y una determinada temática: la creación artística femenina y la metapoésia.

De Marco estaba inmersa en el mundo del arte; su marido era crítico e historiador del arte, y ella colaboraba con él en sus proyectos. En 1969, Juan Antonio Gaya Nuño publicó *La historia del museo del Prado*, un libro seminal sobre el museo. En los años cincuenta, Concha de Marco empezó a traducir del francés y del inglés monografías de arte, nueve en total, desde Vermeer hasta Picasso.⁵ En 1960 contribuyó a un volumen en honor de Velázquez con un ensayo titulado «Los niños en la pintura de Velázquez».⁶ Cuando escribió *Las hilanderas* ya era gran conocedora del arte y capacitada para extraer los enigmáticos significados del cuadro barroco.

Una descripción sumaria del cuadro de Velázquez facilita apreciar cómo Concha de Marco lo transforma en intertexto estructural y temático. La narración central del cuadro es el duelo entre Aracne y Minerva (Atenea). En el mito, según las *Metamorfosis* de Ovidio, la joven Aracne presumía de su talento de tejedora proclamando que era mejor que la diosa Minerva. Ésta, molesta y disfrazada de vieja, retó a Aracne a un concurso a ver cuál de las dos tejía el mejor tapiz. Aracne no solo ganó el concurso, sino que representó en su tapiz las infidelidades de los dioses. Atenea se molestó por ambas razones y convirtió a Aracne en araña.

5. Concha de Marco tradujo los siguientes libros de arte: *Picasso* (1959, 1966) de Roland Penrose; *El primer arte medieval* (1965) de John Beckwith; *La escultura moderna* (1966) de Herbert Read; *El arte del Renacimiento* (1966) de Peter y Linda Murray; *Gauguin* (1969) de Lee Van Vovski; *Arte islámico* (1967) de David Talbot; *Arte medieval* de John Beckwith; *Vermeer de Delf* de A. B. de Vries; *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* de Jean Cassou.

6. El ensayo se publicó en A. Gallego y Burin (ed.), *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.

En el primer plano del lienzo, Velázquez alude al mito de manera realista con la presencia de unas tejedoras artesanas, situadas en lo que podría ser una fábrica de tapices. La pierna joven de la tejedora a la izquierda indica que su apariencia de vieja es un disfraz, clara referencia al mito. En el tercer plano –adonde se dirige la mirada por la luminosidad del fondo– vuelven a aparecer las figuras míticas. Inicialmente parecen estar incorporadas en el tapiz, pero una segunda mirada las localiza delante del tapiz, como si fueran actrices en un escenario. La diosa Minerva ahora asume una postura de poder, simbolizada por el yelmo dorado y el escudo; posiblemente está comunicándole a Aracne su castigo. La doble representación del duelo, una realista y la otra de carácter explícitamente mitológico, enriquece la complejidad barroca del cuadro.

Si se interpreta a las tres mujeres en el segundo plano como damas mirando una obra de teatro, se descubre símbolos de las distintas artes. También podrían estar observando el concurso de las tejedoras. Lo que sí es indiscutible es que «hay tantas referencias directas a la creación artística y a la propia historia del arte que no se pueden soslayar a la hora de enfrentarnos a su contenido» (Camarasa, 2018). El tapiz del fondo alude a la historia de la pintura porque reproduce un fragmento del rapto de Europa, un mito que atrajo a los grandes antecesores de Velázquez. Tiziano lo pintó como parte de una serie de *poesie* o fábulas mitológicas, un encargo de Felipe II. Después Rubens, cuando estuvo en la corte en 1628-29, copió la versión del mito de Tiziano. (Portús Pérez).

El fragmento del rapto de Europa añade una dimensión metapictórica a *Las hilanderas* de Velázquez, una reflexión sobre la tradición artística que enfatiza el intercambio y transformación de estilos y la originalidad de cada artista. El cuadro aborda otro tema relacionado con el arte: la nobleza del arte. Una obra de arte no es una simple labor de artesanía sino una creación noble, algo elevado que sobrepasa lo mundano, que trasciende. El lienzo comunica esta distinción al situar el ámbito de artesanía en un nivel bajo y el del arte noble –el de los grandes pintores como Tiziano, Rubens, y el mismo Velázquez– dos simbólicos peldaños más arriba e iluminado (Bladé, 2021).

Las hilanderas, la poeta, y su poética

El poema «I» de *Las hilanderas* de Concha de Marco confirma que el título del poemario alude al cuadro de Velázquez. Inicialmente, al describir las figuras del lienzo, el yo poético utiliza el imperativo como si hablara a un grupo mirando el cuadro. Expresa admiración por el logro de una geometría perfecta y por la

ingeniosa integración de distintos planos. Es de notar que, desde este poema, las hilanderas, el yo poético, y sus artes se (con)funden. En los versos iniciales, la hilandera está absorta en su labor, pero más adelante la misma mano que teje escribe:

No escucha
la hilandera pensativa,
su mano abandonada
en el centro del cuadro,
oh, número de oro
no empañado,
escribe
distribuyendo los distintos planos (1973: 4).

La poeta nombra a Minerva y Aracne, aludiendo a su doble presencia en el primer y tercer planos y a sus posturas y actividades representadas en el lienzo. También hay referencias a las tres mujeres en el segundo plano y a algunos detalles del tapiz en el cuarto plano. Una función primordial de la écfrasis es enfatizar la creatividad de las mujeres artistas. La incorporación en el poema de las míticas Minerva y Aracne, reconocidas por su gran talento como tejedoras, mantiene la atención en la creación artística femenina. Desde poema «I», el ámbito femenino del arte de *Las hilanderas* de Velázquez –todas mujeres, artesanas, compradoras de arte, dioses artistas– invade el poemario. A partir de línea 20, y sin abandonar el ámbito de la creación femenina, las referencias al cuadro apuntan a un esbozo alegórico del quehacer poético: la tradición como punto de partida, la observación como primer paso del proceso poético, la exploración de la intimidad, la idea de que la poesía abarca todo, y una poética de sueños.

La tradición

La referencia a una de las damas de segundo plano que mira el tapiz del fondo y «anhela adquirirlo todo» sugiere que el paso inicial del quehacer poético es apoderarse de la tradición existente, algo que enfatiza Velázquez al aludir indirectamente a Tiziano y Rubens. Concha de Marco explica en sus memorias que cuando acaba de aprender a leer descubrió a Antonio Machado y que él se quedó siempre entre sus preferidos (2018: 54). Además de Machado y los clásicos del Siglo de Oro (De Marco, 2018:234), De Marco incluye en la tradición poética que le ha influido a Juan Ramon Jiménez, Rafael Alberti, García Lorca y a muchos extranjeros (cit. en Martínez Laseca, 2002: 261).

La mirada

El papel de la observación en el proceso poético es otra consideración que señala Concha de Marco. En el primer poema, la éfrasis incluye una referencia a la dama del segundo plano que mira hacia atrás, como si observara los detalles del taller y lo que podría existir en un más allá:

la otra no compra, roba
toda la escena
con sus ojos curiosos
y no sólo el taller sino el trasmundo
más allá de la escena (4).

Esta mirada, transferida a la alegoría poética, enfatiza que el proceso poético empieza con prestar atención, mirando con intensidad, o como Charles Altier lo formula, «seeing in a vital way» (1985: 97) [ver de una forma vital]. Observar la realidad con una concentración intensa transporta la mirada más allá, y así lo observado culmina en un momentáneo florecimiento de la imaginación, un instante de intuición poética (Revell, 207: 12, 20).

La intimidad

Una descripción de Aracne apunta a la importancia que Concha de Marco adscribe al contenido emotivo de la poesía: «Aracne obedece sólo / a su corazón, hoguera sobre el azul. El cambio de tercera a primera persona hacia la mitad del poema «I» es una indicación de que De Marco concibe la poesía como un arte que indaga las verdades íntimas. El yo poético se desdobla como si se hablara consigo mismo. Al presentar este aspecto de su poética –el profundizar en la intimidad– la poeta cuida de mantener la unidad estructural, mencionando el arte de tejer y las cortinas rojas visibles a la derecha del lienzo:

Es la hora,
levanta la cortina
de mi propio corazón,
no quiero desperdiciar mi imagen
en el otro ámbito
sino incluirme en la trama labrada (5).

Al reflexionar sobre la intimidad, vista a través del lente del paso del tiempo, el yo poético se identifica con la hilandera disfrazada de vieja. Un aire de desilusión entra en el poema al reconocer un posible desajuste entre lo que uno se imagina para sí mismo y lo que es en el presente:

Triste de aquel que no supo
pensarse a tiempo,
le es imposible volver atrás
a rehacer lo hecho (5).

La última alusión a Velázquez en el poema «I» es al revés del lienzo, una negrura que presagia un futuro de «oscura puerta como un espejo negro». la mirada desolada que se impone al final del poema es característica de la obra de Concha de Marco. Inmaculada Lergo Martín la describe como «brutalmente desolada», «dolorida», «desesperanzada» (2017). María Ángeles Maeso, comentando dos libros de la poeta, *Una noche de invierno* y *Celda de castigo*, señala un aire de pesadilla, relacionado con «una dictadura que ha obligado a vivir como exiliados en su propio país a esta poeta y a Juan Antonio Gaya Nuño, su marido» (2016). El título, *Celda de castigo*, «más que una hipérbole visionaria, es un símbolo de su vivir, herméticamente sellado», y las siniestras imágenes «ayunta(n) las horas felices que no se detienen en 'este bulto tan complejo, y extraño, plural, / dentro del que estoy cautiva» (Maeso, 2018).

La poesía de De Marco no es siempre desolada. Hay momentos cuando se abren rendijas por donde filtran la luz, la paz y la felicidad. En el espacio poético la imaginación es la llave de la libertad. Angelina Gatell afirma que «en sus temas hay también ambición, acaso la de buscar la esperanza a través de un panorama desolador» (cit. en Martínez Laseca, 2002: 269). Los poemas finales de *Una noche de invierno* y *Celda de castigo* revelan que la poesía es capaz de crear «su propia e imaginadora liberación» (Martínez Laseca, 2002: 265). El poema «Intento de fuga», por ejemplo, busca la libertad ansiada «encontrando su puerta de salida por medio de sonoridad de la música y de la poesía» (Martínez Laseca, 2002: 267).

Todo cabe en el poema y la cortedad del decir

En *Las hilanderas* De Marco reflexiona sobre aspectos del arte poético que todo poeta confronta. Se pregunta: ¿Cuáles son los límites del contenido de mi poesía? ¿Por qué la intuición desaparece justo al alcanzarla? ¿Dónde están las palabras que necesito para interpretar el mundo? En poema «XIII», una descripción extendida de un puerto alude alegóricamente a la idea de que no hay límites, todo cabe en el poema: muelles, barcos, mercancías pudriéndose, barcos hundidos, algas, telas, maderas preciosas, herramientas agrícolas, grúas, navíos esperando zarpar, seres humanos, diversos idiomas, luz y sombra.

Esta alegoría del quehacer poético se personaliza en la última estrofa del poema al introducir la primera persona singular: «Yo soy el navío». Lo

misterioso, lo exótico, la sombra, la luz, lo material, lo podrido, lo puro, lo elevado, lo humano, todo tiene cabido en el poema. En sus memorias, insiste en esta visión amplia de la poesía: «La poesía significa compromiso absoluto con las condiciones de vida. Y no me refiero solamente al compromiso político, y social sino al humano en todas sus manifestaciones» (2018: 86).

Todas las manifestaciones humanas caben en el poema, pero a veces faltan las palabras. De Marco se enfrenta con el tópico medieval de la «cortedad del decir», utilizado por Dante en el canto XXXIII del *Paraíso* y recuperado por el místico San Juan. Los poemas «V» y «XII» de *Las hilanderas* exponen esta dificultad recurrente. En el «XII» el yo poético indaga los recuerdos en búsqueda de momentos hermosos para salvaguardarlos en el poema. Sin embargo, la búsqueda se estanca ante la ausencia de las palabras necesarias, y el yo poético se siente abandonado por sus artistas cómplices del lienzo:

Me abandonaron las diosas,
ni Aracne laboriosa,
ni Minerva con su casco de oro
quieren hilar para mí.
...
Es el misterio
lo que me lleva el alma
y no puedo expresar
interpretar el mundo,
lo grande y lo pequeño.
Palabras, palabras
¿dónde estáis? (17).

Una poética de sueños

De Marco interpreta a la dama a la izquierda del lienzo, la que tiene la espalda inundada de luz brillante, como «la vendedora de sueños». La poesía es capaz de traspasar los límites de la realidad y hacer que los sueños existan. Velázquez clasifica el arte pictórico como noble, al nivel del «número de oro», capaz de alcanzar la divina proporción. En su alegoría poética, De Marco hace eco del estatus elevado del arte, subrayando alturas expresivas que traspasan los límites de la realidad:

La vendedora de sueños
ha abierto una alta ventana
y un raudal de luz penetra
como un gran manto
sobre su espalda.
Vende los sueños y el cielo
la realidad terminada (4).

En *Las hilanderas*, De Marco acentúa, más que en otros libros, una poética alentadora de liberación. Hay un énfasis en imaginar panoramas, aunque fugaces, alejados de la desolación y de las limitaciones que la vida real impone. En *La patria de otros*, De Marco describe una experiencia anómala de libertad durante su estancia en Castruera (Badajoz) en 1943 como maestra mientras su marido Juan Antonio seguía encarcelado: «Yo fui feliz en aquel pueblo, en medio de mi desgracia. Al parecer fue mi destierro, pero también fue un encontrarme serenamente con mi yo verdadero, con mi punto de apoyo en la vida [...] Aquella era yo, sin interferencias, desligada de ajenas voluntades, independiente como nunca volvería a serlo hasta ahora [que estoy ya] viuda» (2018: 233). Es ese «yo verdadero» que desea generar en la poesía. El recuerdo de Castruera confirma que no es casualidad que quiénes le acompañan al yo poético en *Las hilanderas* sean mujeres artistas. El arte, sea de hilos o de palabras, es un portal de sueños en los cuales una mujer puede ser dueña de sí misma, «desligada de ajenas voluntades, independiente».

El *DRAE* da cuatro definiciones de la palabra *soñar*, dos de las cuales se aplican a la poética de Concha de Marco: 1. «Discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no es», y 2. «Anhelar persistentemente algo». Las dos definiciones se entrelazan en la poesía de De Marco. En el poema «II» se manifiesta el anhelo de detener el fluir del tiempo y la fantasía de lograrlo en el poema. El yo poético, fundiendo de nuevo las artes de tejer y de escribir, se dirige a la mítica Aracne, como si estuvieran juntas en el taller y compartieran el deseo de traspasar la temporalidad:

Hilaré la memoria
con una hebra tan fina
con tela de araña.
Hilanderas de las horas y los días.
Urdimbre de los sueños (6).

El arte poético logra salvar los momentos felices, el momento irrepetible / y la sorpresa», e imaginar para el futuro una vida plena y gozosa (6). El anhelo de superar la inevitabilidad del fluir temporal le obliga a la poeta a entregarse a su labor, implorándole a Aracne: «Guárdame la vida / para la próxima primavera, / Aracne, déjame seguir / torciendo la hebra» (6).

En el poema «IV», el yo poético se encuentra sin límites del soñar poético. La enumeración de sustantivos, que siguen uno tras otro con rapidez, recalca el poder creativo de la poeta. La desnudez de los sustantivos es una preferencia estilística de De Marco: «No hay partes muertas ni complementos ornamentales. Cada palabra, cada frase y cada verso posee una función expresiva plena, apretada de contenidos, incorporada a un conjunto ricamente significativo, en

el que no hay fisuras ni concesiones formales» (Barce, c. 1970). Por la brevedad de los versos y la ausencia de ornamentación resaltan dramáticamente el «Yo» y el «y soy» iniciales. Es un yo que asume una identidad abierta y fluida que imagina/crea posibles existencias. Fluyen velozmente las formas imaginadas –sustantivos limpios como recién nacidos– hacia la culminación del poema:

Yo
 que tantas cosas he sido
 y soy
 un valle verde
 un río
 un pájaro
 un bosque de palmeras
 un emperador
 un mago
 un loco
 una mendiga
 una calle del atardecer
 quisiera alguna vez
 ser tan solo una idea
 una figura de un cuadro
 un personaje de novela
 un sueño tan sólo
 sin vida
 sin muerte
 una sombra
 nada (8).

Al final se revela cuál es el sueño máximo persistente: existir en la nada sin la sombra de la muerte. Las fantasías, hechas reales en el arte –«cuadro», «novela», y por metonimia, el poema– permiten al yo poético experimentar una gama amplia de subjetividades –emperador, mago, loco, mendiga– y otras existencias al fundirse con la naturaleza. El último anhelo alcanza dimensiones metafísicas al imaginar una existencia sin la conciencia de una muerte inevitable.

En la estrofa inicial del poema «VI» se contraponen la fugacidad del tiempo y su recuperación en el mundo soñado que existe en el poema:

Ahora que muere la pasión
 del mundo
 quiero elevar mis pasionales
 monumentos (10).

En los versos que siguen, la poeta crea la fantasía de un encuentro amoroso –salir a las calles urbanas, dejar que la espontaneidad sea la guía, disfrutar

hasta el amanecer. Pero el yo poético reconoce que las limitaciones del soñar poético impiden que la escena amorosa se realice: «Ayudadme a poner un sillar / en el imposible edificio / de un presente inventado» (10). Sin embargo, la imposibilidad de hacer cierta la fantasía no detiene a la poeta. Muestra una férrea voluntad de dedicarse al arte, enfatizada por la repetición, al comienzo y final del poema, de «quiero elevar mis pasionales / monumentos»:

Apoyada
 en la perfecta imposibilidad
 de las precauciones
 verbales
 quiero elevar
 mis pasionales monumentos (10).

La poética del sueño se manifiesta en los poemas «VIII» y «IX» con imaginaciones sexuales. Frente a un magnífico cuerpo masculino se da rienda suelta al deseo. En sus memorias, De Marco, con el habitual tono objetivo, reconoce que siempre refrenó el deseo sexual. Hubiera querido escaparse con el amor que conoció en Castruera a Málaga o Sevilla para saciar la sed, pero no sucedió: «No podía. Siempre la idea del deber, la idea del honor. [...] Al cabo de los años, incluso mucho antes de enviudar, supe que había cometido un error contra mi propia naturaleza, que yo no tenía derecho en nombre de nada a privarme de aquel deseo que tanto el cuerpo como el alma me pedía» (2018: 241).

En el poema «VIII» los frenos del deber y del honor se aflojan. El yo poético cede la palabra a Minerva, dueña de la verdad, quien proclama la imposibilidad de resistir la hermosura de un cuerpo:

Por el cuerpo
 quien no sería capaz
 de someterse
 a la más férrea y turbulenta
 infidelidad (12).

En la estrofa central se alaba los dones del deseado –«muslos columnas del metal más puro»; «caderas troncos de sagrados bosques» (12)–. Se intensifica la irresistible observando el acercamiento agresivo masculino: «Exaltado peligro, riesgo, avasallador / [...] horadan con sus ojos / la oscura selva de la feminidad».

El contraste entre la realidad y el sueño –hecho realidad dentro de los límites del texto– se expresa explícitamente al final del poema. Inicialmente, el lenguaje altisonante y decorativo de Minerva caracteriza la descripción de las figuras masculinas atrayentes:

oh catedral de su cuerpo,
 órgano estremecido
 con altas y profundas lontananzas de su voz
 relicario del corazón pájaro cautivo
 en el arco iris elevadamente complicado
 de sus pensamientos (12).

Repentinamente, el tono grandilocuente se sustituye por otro cuando las «hilanderas de la vida monótona» toman la palabra. Ellas, con un toque de humor caricaturesco, un vocabulario cotidiano y la ausencia de recursos retóricos crean una imagen, sumamente directa y realista, del señor de la casa que reemplaza a los de «cuerpos gallardos»:

el hombre con sus gafas
 llega a casa
 le servís la comida,
 lee el periódico,
 con él os vais a la cama (12).

Con una resignada conformidad el poema cierra con la realización de que no queda más remedio que adaptarse / a las circunstancias» (12). La poética de los sueños tiene sus límites.

Es posible leer el poema «VII» en relación con las confesiones íntimas, citadas arriba, de Concha de Marco. Pero también el texto invita a escuchar una voz colectiva de mujeres. El verbo *servir* en la segunda persona plural sugiere una complicidad entre mujeres que se conforman con los deberes y con la represión sexual femenina, un comportamiento promovido por el régimen franquista y arraigado en la tradicional construcción del género.

En el poema «IX» aparece un Apolo magnífico e incitante, totalmente irresistible. La voz poética se atreve a confesar que no le interesa tanto la inteligencia del hombre como su cuerpo «terrible y maravilloso» al cual está dispuesta a entregarse insensatamente (13):

Podéis estar seguras
 de que devoraré el cristal de la ventana
 por verle con sus fuegos de diamante
 y me consumiré como lívida llama
 árbol abierto en cruz por la tormenta (13).

Se transparenta en el poema una realidad histórica: la educación sexual de las mujeres promovida durante la posguerra. El régimen compartió la labor educativa con la Iglesia católica y con las instituciones de socialización de la mujer encabezadas por la Sección Femenina y Acción Católica (Caballero Mesonero, 2004: 1525). Como la tradición eclesiástica considera la carne –el

acto sexual– el origen y la raíz de casi todos los pecados, las lecciones de moralidad que se impartían eran «por excelencia la moral sexual» (Tejada, 1977, p. 21). Normas de la decencia cristiana, diseminadas por múltiples vías y arduamente vigiladas, apoyaban la desaparición del cuerpo –mangas y faldas largas– la separación de los sexos, y la virginidad de la mujer antes del matrimonio. Es una fórmula para la represión sexual femenina. Con su poética de sueños, Concha de Marco supera esta realidad histórica recuperando «los horizontes escondidos del ser», los deseos sexuales obligatoriamente soterrados:

Apolo, eterno héroe,
cuerpo, presencia, materia de sueños
que fui hilando a lo largo de mi vida,
tú eres el dueño (13).

Conclusión

Las hilanderas de Concha de Marco, como *Las hilanderas* de Velázquez, es una obra compleja de varios planos y con una pátina neobarroco conceptual. La éfrasis que da unidad estructural al poemario introduce y mantiene un enfoque en el arte femenino. Todas las figuras representadas son mujeres, pero las más destacadas son las míticas artistas Minerva y Aracne. De Marco establece como base del poemario un juego ingenioso: la fusión del arte de tejer y el arte poético, para exponer alegóricamente una poética. El yo poético, siempre con las hilanderas como cómplices, destaca aspectos sobresalientes de su poética. Algunos son clásicos: la importancia de una tradición, la mirada intensa, el profundizar en la intimidad, la amplitud del contenido, y la cortedad del decir. De máximo interés es la representación de una poética de sueños. Es una poética arraigada en la sociedad de posguerra que categorizaba a las mujeres como intelectual y artísticamente inferiores, y que, además, las destina al encierro doméstico y sexual. Una poética de sueños es la liberación. En el poema es posible crear otras realidades: detener el fluir temporal o ser una mujer libre e independiente, ser uno mismo, «desligado de ajenas voluntades» (De Marco, 2018: 233).

Bibliografía citada

- ALTIERI, C. (1985), «Why Stevens Must Be Abstract, or What Poets Can Learn from Painting», en Albert Gelpi (ed.), *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, Cambridge, Universidad de Cambridge, pp. 86-118.
- ANÓN. (1977), «Emocionante homenaje de la Tertulia Hispanoamérica a Carmen Conde», *ABC*, 19 noviembre, p.37.

- Ayuntamiento de Soria (2021), *La mujer a la altura de sus circunstancias. Concha de Marco. 1916-1989. Exposición*, Soria, Ayuntamiento de Soria e Instituto Castellano-Leonés de la Lengua.
- BARCE, R. (c. 1970), «Dos libros de poesía»: <https://studylib.es/doc/4761793/pdf-dos-libros-de-poes%C3%ADa--rese%C3%B1a---biblioteca-virtual-mi>
- BLANDÉ, R. (2021), «“Las hilanderas”, el genial secreto de Velázquez», *La Vanguardia*, 7 diciembre: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-moderna/20210712/7595509/hilanderas-velazquez-dimensiones-originales-museo-prado.html>
- BYRON, G. G. B., & DAVISON, T. (1819). *Don Juan*. London, Printed by Thomas Davison, Whitefriars.
- CABALLERO MESONERO, B. (2004), «‘Nosotras, las decentes’. La salvaguardia de la moralidad femenina en una ciudad de provincias» en *Memoria e identidades: VII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea, Santiago de Compostela-Ourense, 21-24 septiembre de 2004*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicaciones e Intercambio Científico, 1CD-Rom, pp. 1525-1548: <https://maytediez.blogia.com/2009/012302-nosotras-las-decentes.-la-salvaguardia-de-la-moralidad-femenina-en-una-ciudad-de.php>
- CAMARASA, V. (2018), «Las hilanderas. Velázquez. Análisis y comentario», *El Señor del biombo*, 2 febrero: <https://seordelbiombo.blogspot.com/2018/02/las-hilanderas-velazquez-analisis-y.html>
- DE MARCO, C. (1973), *Las hilanderas*, Caracas. *Árbol de fuego*, n.º 64.
- DE MARCO, C. (1977), «¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?», *Estafeta literaria*, 618-619, p. 35.
- DE MARCO, C. (2018), *La patria de otros. Memorias de una mujer libre*, ed. J.M. Martínez Laseca, Palencia, Cálamo.
- GARCERÁ ROMÁN, F. y Porpetta Jiménez, M. (2019), *Versos con faldas*, Madrid, Torremozas.
- LERGO MARTÍ, I. (2017), «Concha de Marco: *Y es noche siempre* (Antología poéticas, 1966-1977)», *El Imparcial*, 29 de octubre: <https://www.elimparcial.es/noticia/183074/los-lunes-de-el-imparcial/concha-de-marco:-y-es-noche-siempre.-antologia-poetica-1966-1977.html>
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1972), «Coloquio por Jacinto: ¿Existe una literatura específicamente femenina?», *La Estafeta Literaria*, 501, p.17.
- MAESO, M.A. (2016) «Concha de Marco: “Celda de castigo”», *ArtesHoy*. Revista Digital de las Artes: <https://www.arteshoy.com/?p=10061>
- MARTINEZ LASECA, J.M. (2002), «Concha de Marco (1916-1989)», *Celtiberia*, 96, pp.259-271.
- PORTÚS PÉREZ, J. «Hilanderas o la fábula de Aracne, Las [Velázquez]», Museo del Prado Enciclopedia: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/>

hilanderas-o-la-fabula-de-aracne-las-velazquez/4f0e21a4-cbd9-4bd7-be26-891e894ead41

REVELL, D. (2007), *The Art of Attention: A Poet's Eye*, Minneapolis, Graywolf.

TEJADA, A. L. (1977), *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt.

Toponimia e imaginario poético en la lírica de Elvira Lacaci¹

Toponymy and poetic imaginary in the poetry of Elvira Lacaci

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

Autoría:

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura, España
milopez@unex.es
<https://orcid.org/0000-0003-2159-9297>

Citación:

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. «Toponimia e imaginario poético en la lírica de Elvira Lacaci», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 135-156. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.07>

Fecha de recepción: 29/03/2022
Fecha de aceptación: 05/10/2022

© 2023 María Isabel López Martínez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Los topónimos en lírica establecen una rivalidad entre la indeterminación espacial característica del género, que tiende a la generalización para conseguir la trascendencia, y los espacios explícitos, que pueden comportar localismo. Los topónimos encuadran los hechos y además cobran protagonismo cuando los espacios condicionan a los individuos y conforman la visión de mundo del poeta. Así sucede en corrientes líricas que destacan la influencia del medio en la persona, como la poesía social española de postguerra. El espacio constituye la base del imaginario poético de María Elvira Lacaci en su libro *Al este de la ciudad*, que aborda los problemas de miseria en los suburbios madrileños causados por los desplazamientos de la población rural hacia las ciudades. Los espacios también ayudan a construir la esencia de la voz lírica y de la persona y, en algunos casos, guardan las claves interpretativas del poema.

Palabras clave: topónimo; imaginario poético; Elvira Lacaci; poesía social.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (ref. PID2020-113343GB-I00).

Abstract

Toponyms in lyric poetry establish a confrontation between the spatial indeterminacy characteristic of the genre, which tends towards generalisation in order to achieve transcendence, and explicit spaces, which can entail localism. The toponyms frame the facts, and also take centre stage when the spaces condition the individuals and shape the poet's outlook on the world. This is the case in lyrical movements that emphasise the influence of the environment on the individual, such as Spanish post-war social poetry. The space forms the basis of María Elvira Lacaci's poetic imaginary in her book *Al este de la ciudad*, which deals with the misery in the Madrid suburbs caused by the displacement of the rural population to the cities. The spaces also contribute to the construction of the essence of the lyrical voice and the person and, in some cases, retain the interpretative keys to the poem.

Keywords: Toponym, poetic imaginary, Elvira Lacaci, social poetry.

La indeterminación enunciativa en lírica y su implicación en el espacio

Al tratar sobre el espacio en lírica conviene distinguir entre la referencia al poema en sí como plano de expresión o «espacio enunciativo» y la mención de lugares en el texto, aunque ambas acepciones se interrelacionan. En las siguientes páginas se abordará fundamentalmente el segundo valor, es decir, la función de los sitios que enmarcan lo acaecido en el poema, según el concepto de *frame* como contexto espacial interno. Interesa, además, sopesar hasta qué punto es relevante la designación de estos enclaves con topónimos extraídos de la realidad, algo que en narrativa equivaldría a situar las acciones en emplazamientos miméticos (i. e., La Mancha en el *Quijote*). Tales indagaciones pueden ilustrar el cometido del espacio en corrientes líricas que destacan la influencia del medio en la persona, como la poesía social en general y más específicamente la española de la postguerra e incluso del desarrollismo, que será objeto de análisis en estas páginas. La miseria percibida en chabolas, en calles enfangadas y en aglomeraciones urbanas revela un espacio opresivo no por cerrado físicamente, sino por la falta de oportunidades de sus habitantes y la injusticia social que implica, que hallarán voz en los versos. El espacio constituye la base del particular imaginario poético de ciertos escritores como María Elvira Lacaci, sobre todo en su poemario *Al este de la ciudad*, que aborda los problemas causados por los desplazamientos de la población rural hacia las ciudades en las décadas sucesivas a la Guerra Civil.

Los topónimos en lírica establecen una rivalidad entre la indeterminación espacial característica del género, que tiende a la abstracción para conseguir la trascendencia, y los espacios explícitos, que pueden comportar pintoresquismo. El logro estético depende de la capacidad de los autores para elevar lo

local a lo universal, como anunciaba Juan Ramón Jiménez. La toponimia es un recurso para introducir el referente de la realidad en el poema y, a veces, guarda las claves de interpretación del texto². Los topónimos encuadran los hechos y además cobran protagonismo cuando los espacios condicionan a los individuos y conforman la visión de mundo del poeta. En *Al este de la ciudad*, María Elvira Lacaci confiere a los lugares incluso el cometido de coadyuvar a construir la esencia de la voz lírica que, por las nítidas implicaciones biográficas de sus versos, revela una etapa de su búsqueda de la idiosincrasia como persona.

Topónimos en *Al este de la ciudad* de María Elvira Lacaci

La poeta ferrolana María Elvira Lacaci publicó *Al este de la ciudad* en la editorial Juan Flors de Barcelona en 1963, siete años después de convertirse en la primera mujer que había conseguido el prestigioso Premio Adonáis de poesía, por *Humana voz* (1957), y solo un año después de la salida editorial de *Sonido de Dios* (1962). En este par de libros previos, ambos publicados en Rialp, prima el anhelo de autoexploración para superar la angustia y el intimismo en clave religiosa, tendencia de postguerra en la que se alinea la producción de la autora (Champourcin, 1972; Huerga, 1964). En *Humana voz* surge ya la atención al entorno inmediato y a los desfavorecidos, que se convertirá en eje del tercer poemario³. Como evolución desde los planteamientos existenciales, pero sin omitirlos, *Al este de la ciudad*, obra por la que Lacaci recibió el Premio Nacional de Poesía en 1964, posee un tinte social que la crítica advirtió muy pronto (De Luis, 1965; Jiménez Faro, 1998: 151).

El libro está compuesto por 82 poemas distribuidos en cuatro secciones de desigual extensión que se interconectan. El epígrafe de cada una de ellas se desgaja de su respectivo poema inicial mediante una intratextualidad que trasparenta una voluntad de orden. Las secciones son las siguientes: 1. «La palabra» (poemas 1-9) alberga la reflexión metapoética sobre la defensa de la sencillez estilística y el deseo de poner el verbo al servicio de los humildes. 2. «La llamada» (poemas 10-32) se ocupa de la vocación para comunicar la

2. Desde el punto de vista teórico, evaluar la función de los lugares pasa por replantear un rasgo del discurso poético, la indeterminación, que parece entrar en liza con los emplazamientos y con el despliegue de topónimos. La indeterminación lírica está vinculada a la distancia e impersonalidad, muy activas en el discurso poético, y, asimismo, a la densidad de significación del poema por su habitual brevedad, frente a la potencial mayor extensión de las narraciones.

3. En la antología titulada *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos*, Ernestina de Champourcin (1972: 377-381) sitúa a Elvira Lacaci en la «Generación de posguerra» y selecciona cuatro poemas: «La cuchilla», «En el jardincillo», «Dios soñado» y «Las cosas viejas».

«miseria» del prójimo, vía para la revelación de la identidad de la poeta y la redención de su pesar, un asunto ya explícito en *Sonido de Dios*, donde la poesía es resultado de un mandato divino; vid. «El canto» (1962: 48-49). El texto inicial guarda las contraseñas semánticas: «Y en la tarde así umbria / sentía más que nunca / mis raíces adherirse al asfalto. / [...] Mi corazón, / rebelde, / se adhería a lo suyo, / a la corteza gris de la miseria». 3. «Al este de la ciudad» (poemas 33-56) recoge instantáneas de los barrios marginales de Madrid y de sus habitantes con muestras de solidaridad —«Y mi dolor aun crece y se desborda / compartiendo / el esfuerzo / de estos humildes seres» (82)— y asomos de rebeldía ante la injusticia social, no exenta de admiración por la belleza de lo modesto. En esta sección la intratextualidad es doble, porque el epígrafe del apartado repite el título del poema inicial del mismo y también el general de libro; con ello, se enfatiza este conjunto de textos, verdadero corazón ético y estético del poemario. 4. «Regreso» (poemas 57-82) supone una vuelta del sujeto lírico desde los suburbios al centro urbano, donde observa el deambular del ciego, los viejos en el parque, los trabajadores, el excombatiente, el mendigo, la corista, los niños enfermos, la embarazada pobre, el cura obrero..., en los que la poeta descubre imágenes de Dios: «Y te siento, Señor, con los humildes» (149).

La relevancia del espacio se plasma ya desde el título del libro, *Al este de la ciudad*, que recuerda *Al este del Edén*, famosa película de Elia Kazan de 1955 que se estrenó en Madrid el 13 de noviembre de 1958 y se basaba en una novela de 1952 del Nobel norteamericano John Steinbeck. A su vez, guarda resonancias del mito del paraíso perdido, común en la poesía de postguerra para mostrar el desvalimiento del hoy y el recuerdo de pasadas etapas de felicidad, según muestra *Sombra del paraíso* (1944), de Vicente Aleixandre, mentor de Lacaci y amigo suyo hasta la vejez, a quien dedica *Humana voz*⁴. Para restarle protagonismo, Lacaci no menciona explícitamente Madrid, ciudad que se convirtió en el reclamo del régimen político franquista y en emblema del desarrollo. Todo ello pese a las caras oscuras que la poesía desveló desde su reducido ámbito, como sucede en el difundido poema «Insomnio» —«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)»—, en *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, libro de arraigada nota existencial y religiosa.

Si Federico García Lorca elevaba el topónimo al título en *Poeta en Nueva York* porque la metrópolis norteamericana ilustraba por antonomasia la sociedad de consumo —lejana pero ya presente y premonitoria para un español y de

4. En *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, José Luis Cano alude a la amistad entre Aleixandre y Lacaci, además de mencionar que ella recibió el Premio Adonáis con la influencia del autor de *Sombra del Paraíso* (Gallego Serrano, 2015: 187).

ahí el nombre propio traducido—, Lacaci rehúsa mencionar Madrid porque, sin asomo de exotismo, no es el centro la diana de su libro, sino los suburbios. La mayoría de los topónimos esparcidos en los versos enfocan esos enclaves que se extienden sin planificación, situados geográficamente por el punto cardinal «este». Son los barrios obreros en crecimiento durante los años cincuenta, algunos con chabolas habitadas por inmigrantes procedentes de regiones sumidas en la pobreza. Se trata de las migraciones internas que se produjeron durante el franquismo, con profundos efectos sociales como la movilización obrera, el problema de la vivienda, el crecimiento descontrolado de la ciudad, el movimiento vecinal, etc. (Barbancho, 1975; Candel, 1976; Moradiellos, 2000; Silvestre Rodríguez, 2010).

Dada la carga confesional de *Al este de la ciudad*, el sujeto poético representa a una autora cuyo imaginario poético son los suburbios por los que transita a partir de su llegada a la capital hacia 1953 y, asimismo, los distritos del centro madrileño que configuran otra zona personal y profesional donde también se cruza con desfavorecidos. Aunque la poeta había migrado desde su Galicia natal a Madrid, donde desempeña su trabajo y su actividad literaria, no se siente miembro pleno de los grupos obreros, indigentes o enfermos, sino persona que contempla, analiza y clama por ellos mediante sus versos, adoptando una postura habitual en los escritores comprometidos de la postguerra, que no parte necesariamente de posiciones políticas izquierdistas. Lacaci se acompasa con las nuevas tendencias sociales de la iglesia católica que fraguarían en el Concilio Vaticano II, convocado por Juan XXIII, que se desarrolló entre 1962 y 1965.

En la trayectoria literaria de Lacaci, la afluencia o no de topónimos depende del carácter de los poemarios; en consecuencia, son casi inexistentes en *Sonido de Dios*, por su índole religioso-introspectiva, aunque se rastrean en el poema «Doniños» (1962: 38-39), evocación de la aldea gallega de la infancia con el ambiente propicio a la religiosidad inculcada por el padre. A medida que la poesía lacaciana se orienta hacia el análisis de lo externo, afloran los topónimos para encuadrar el imaginario poético; la crítica ha apuntado con acierto que «su realismo tiene un componente geográfico» (Ugalde, 2016). Así, el «sonido de Dios», como *bajo obstinado*, va mezclándose con el rumor social en *Humana voz*, a la vez que la identidad personal va volcándose hacia lo externo. De esta manera acontece en «Retrato» (1957: 68), donde se menciona explícitamente Madrid, y en otros textos que plasman entornos populares con nombre, como el cine de barrio «Chamberí» (1957: 28). Esa ciudad que habita en el presente y la atrae poco a poco contrasta con la decepción que le causó en la juvenil visita acompañando a su padre, descrita en la composición «Madrid» (1957: 103-104), donde eleva el topónimo a título. La cultura y el espacio gallegos

de origen se revelan en «Padrón» (1957: 103-14), patria chica de Rosalía de Castro.

En *Al este de la ciudad* concurre un mayor número de topónimos, aunque en sus dos primeras partes sean aún escasos, por la naturaleza metapoética y de reflexión religioso-existencial de las mismas. Se diseminan algunas referencias al centro de Madrid a través de los nombres de las calles u odónimos y de los edificios emblemáticos⁵. El sujeto lírico examina estampas desde un medio de transporte, desde una posición semejante a la de los poemas de *Humana voz* «En el autobús» (1957: 23-25) y «En el tranvía» (1957: 59-62), aunque estos no incluyen topónimos. En el poema «Encuentro» (1962: 52) la poeta atisba a seres desarraigados, sin rumbo fijo, pero inmersos en un tiempo preciso y actual.

La tarde
dibujaba sobre mi retina
la puerta giratoria de la Telefónica,
el disco verde de los peatones,
los cinco dedos blancos
de un agente de tráfico
y unos seres –manada–
que cruzan la Gran Vía.
Todo confuso. Turbio. Superpuesto
(Medio minuto solo
que el autobús paró sobre el disco rojo).

En vez de desgarnar individualidades –la metonimia de la mano enguantada que dirige la circulación esboza al guardia–, se menciona la masa animalizada en «manada», por la alienación que inflige la urbe. La sencillez estilística es muy distinta a las desgarradas imágenes lorquianas de espectro irracional. En consonancia con las corrientes poéticas españolas de postguerra, Lacaci pide explicaciones a Dios y entrevé que la clave de la redención personal reside en asumir la herida ajena física y mentalmente, aunque la solución no sea clara: «De pronto, Dios, / hecho grito y dolor / en mi carne así herida y palpito en mis sienes laceradas. / Luego, la oscuridad hostil de una calleja». El centro de la urbe, icónico y amplio espacio colectivo de Madrid para el tránsito de la multitud, está indicado por el edificio de Telefónica que circunda un flanco de la plaza de Cibeles y por el odónimo de la Gran Vía. Como contraste, después el autobús enfila una «calleja» estrecha y lóbrega, modulación del *iter vitae* y símbolo de la tristeza y del intrincado problema que se alza frente al sujeto.

5. En toponimia, el odónimo es el nombre propio que designa una vía o espacio de comunicación.

En las secciones tercera y cuarta de *Al este de la ciudad* abundan los topónimos, porque la poeta se halla en los suburbios y después regresa al centro, siempre con la mirada y el corazón teñidos del dolor presenciado. Ya no se trata de la ciudad imaginada desde la Galicia natal o someramente visitada; es la urbe en ebullición, cuyos intersticios Lacaci conoce por experiencia. Los topónimos aportan realismo a los espacios y los acercan al lector, en especial cuando designan sitios rebosantes de pobreza. En las dos primeras secciones del libro («La palabra» y «La llamada»), el distanciamiento del sujeto con lo contemplado venía sugerido por la perspectiva desde un medio de transporte, mientras que en las siguientes («Al este de la ciudad» y «Regreso»), la autora mira desde su ventana –*vid.* «Mi ventana del suburbio» (81-82)– o repara en la de la casa de los humildes, reconstruyendo el hogar imaginario donde la hermosura surte de la escasez, percepción capaz de apaciguar el tormento de la maltrecha y sensible poeta⁶.

Muchos de los textos que conforman las dos partes finales del libro son breves escenas exteriores, localizadas en espacio y tiempo precisos, que la autora interioriza y dan pie a la reflexión religiosa, existencial y metaliteraria. El poema titulado «Peña Prieta» (86-87), sucesivo a «Chabolas» (84-85), es una concreción del paisaje general de los suburbios y del desconcierto ante una pobreza que, pese a todo, guarda el germen de la vida y la belleza, ajenas a lo ostentoso. El odónimo sitúa en Vallecas, pueblo que se anexionó a Madrid el 22 de diciembre de 1950 y que, a partir de esa década, aumentó su tamaño y su población con desmesura al absorber migrantes de zonas más deprimidas de España, sobre todo rurales. En las áreas de infraviviendas y «casitas bajas» faltaban servicios elementales como la pavimentación y la iluminación suficiente. La actual avenida de Peña Prieta, muy comercial y conocida popularmente como la «carretera del barrio», ya se apreciaba trazada en un plano de 1900 como vía de comunicación con el Puente de Vallecas y de ahí con Madrid.

La poeta no pertenece por clase social a los barrios marginales, aunque habita en ellos según atestiguan sus versos: «Las calles no las riegan jamás; / la tierra chirría entre los dientes. / Muchas –la mía por ejemplo– / no tienen pavimento» (80). Ella pertenecía a una familia de militares con graduación; su padre era marino y así lo evoca en *Humana voz* (1957: 9). En la entrega titulada «Seis poemas», incluida en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1961), aparece un pie de firma con la dirección postal: «María Elvira Lacaci, Pico de Almanzor,

6. Ella clama hacia esa «Ventana miserable, pero sin miseria», «la tan humana ventanita humilde» que la impresiona hasta tal punto que –confiesa– «Mi pecho / se quería llevar entre los suyos, / el latido de vida de unos seres enhiestos. / Y me perdí, serena, / entre las sombras últimas del día» (Lacaci, 1963: 97-98).

10, Madrid (18)», que ubica su domicilio en la Colonia de la Marina, uno de los grupos de viviendas que el estado o el ayuntamiento comenzaron a construir a partir de finales de los años cuarenta como alojamientos baratos para funcionarios y obreros estatales y municipales (Fernández Nieto, 2006)⁷. En el *Diario Oficial del Ministerio de la Marina* consta que la poeta era auxiliar administrativa de segunda ya en 1949⁸. Con esa condición laboral, ella podría haber optado a una vivienda en dicha colonia del Barrio de Doña Carlota en Puente de Vallecas, cuyas condiciones de obtención se publicaron en el *Diario Oficial del Ministerio de la Marina* (n. 147, 1956: 1214)⁹. La calle Pico de Almanzor es perpendicular a la avenida de Peña Prieta.

En su poema, Lacaci plantea un vaivén entre su infortunio causado por los conflictos amorosos que la abocan a un proyecto vital frustrado («Me pesaba la vida. / Me pesaban los sueños. Me pesaba el amor») y la observación conductista del exterior («Y miraba a las gentes / caminar sin el lastre / de la angustia que oprime / corazón y garganta»). Compara la tristeza propia y la hipotética felicidad de los demás que, para mayor extrañamiento, la ostentan los humildes, las «gentes» que transitan, como ella, por la calle «Peña Prieta», «Más que calle, un mercado. / Porque en cada portal hay una tienda / de pescado, legumbres, carne fresca o de pan». Detalla el hormigueo humano y el quehacer afanoso de los compradores, personas a quienes «sentía entregarse a la sola materia», ajenas a la reflexión y, por tanto, a la pena¹⁰.

7. Puente de Vallecas. *Apuntes históricos*. <https://puentedevallecasblog.wordpress.com/colonias-de-viviendas/>

8. «Diario Oficial del Ministerio de la Marina, viernes 7 de octubre de 1949. Maestranza de la Armada (1443). Separación temporal del Servicio. Orden de 5 de octubre de 1949 por la que se concede la separación temporal de servicio a la Auxiliar Administrativo de segunda de la Maestranza de la Armada señorita María Elvira Lacaci Morris». En el mismo sentido se muestran las órdenes del 26 de mayo de 1962 y el 20 de junio de 1967.

9. El párrafo inicial de dicha orden es: «Patronato de Casas de la Armada. Adquiridas por el Patronato de Casas de la Armada 23 viviendas en Pico de Almanzor (Puente de Vallecas), que las destina en régimen de alquiler al personal de la Maestranza asimilado a Suboficial, Porteros y Mozos de Oficio, se hace necesario dictar normas especiales para su adjudicación por ser las primeras que en Madrid se reservan al personal mencionado».

10. Lacaci repite con variaciones este cuadro, pero en prosa, en la apertura del cuento *El rey Baltasar* (1965), mostrando que el referente de la realidad que constituye la base del espacio imaginario de Lacaci coincide en verso y prosa. El relato, que ofrece unas magníficas ilustraciones de Máximo, comienza: «La calle de Peña Prieta es multicolor. Un hormigueo incesante de gentes modestamente vestidas van y vienen en todas direcciones. En el portal de la mayoría de las casas, muchas de ellas de una sola planta, hay establecimientos dedicados a la venta de artículos de primera necesidad: pan, huevos, legumbres...» (Lacaci, 1965: 3). En los cuentos infantiles, Lacaci no renuncia a situar

Como en tantas ocasiones, el poema toma rumbos religiosos y se convierte en una confidencia a Dios, que suple al diálogo con los demás y muestra el aislamiento de la autora («Ellos son los felices –le decía al Señor»–). La belleza de lo sencillo percibida en la hierba verde con amapolas rojas transportada en una camioneta motiva una duda existencial: «no sabía bien dónde anidaba / la gran verdad de la existencia humana». Con una actitud subliminal de superioridad, Lacaci expone el conspicuo planteamiento de que la felicidad no requiere complejidad ni de intelecto ni de espíritu, aunque la perspectiva desde fuera y la ausencia de diálogo con los humildes le impiden captar los posibles conflictos internos de estos seres. La concreción que aporta el odónimo «Peña Prieta» realza la viveza de lo cotidiano, en tensión con el deseo de elevar el espacio y sus gentes a símbolos globales de la dicha que alienta en lo sencillo.

Otro poema del mismo libro reproduce el topónimo Peña Prieta (111-112), pero ahora describe el jardincillo anexo al final de la vía, que mantiene similares rasgos: compras, fango, abandono municipal... El jardín se personifica porque es invocado en segunda persona y elogiado directamente («Ayer, / qué hermosura tan virgen ofrecías»). Al referirse a su «resea entraña», se modula el tópico de la tierra como *mater generationis* que ofrece «por la mano de Dios», milagrosamente en la aridez, «sus flores mínimas: margaritas blancas, botones de oro, gramas leves...». En la tradición literaria, el jardín suele significar la victoria de la civilización sobre la naturaleza; sin embargo, para Lacaci es un espacio cotidiano en el que Natura se sobrepone a la desidia humana. El sentido del poemita es semejante al anterior, «Peña Prieta», pues ambos ilustran la belleza de lo sencillo. La desnudez estilística parece un correlato metapoético de esas flores silvestres tocadas por la mano divina. En la línea mística de gran ascendencia en la poeta (Huerga, 1964), los elementos celebran la hermosura, al igual que en la lírica de San Juan de la Cruz, pero con atracción hacia lo pequeño e impuro: «Con cuánto amor / acariciaba el viento tu belleza escondida / entre papeles sucios y maleza».

En el poema «Calle de Leonor González» (101-102), la función del odónimo es axial, porque los versos alojan una reflexión sobre la persona que ha dado nombre a la vía:

la acción en los espacios cercanos a Madrid, indicados por topónimos. En la primera página de *Tom y Jim* el espacio seleccionado es la «Base Conjunta de Torrejón, cerca de Madrid [...], junto a la autopista de Barajas» (Lacaci, 1966: 11).

La crucé en su final al mediodía.
 La encerré totalmente en mis pupilas: apenas doce casas, de una sola planta.
 Mucho barro y pedruscos, charcas negras...
 cuánto abandono
 a tu breve espinazo se adhería.
 Tu alumbrado,
 de bombillas caseras,
 sin apagar aún,
 esa pálida queja frente al sol potente.
 Mi corazón
 rezó con timidez la humilde placa:
 CALLE DE LEONOR GONZÁLEZ.
 Quién sería –me dije–,
 que ha merecido así
 compartir
 la sublime miseria de otros seres.

Dicha calle se localiza también al norte del Puente de Vallecas y es perpendicular a Peña Prieta. El *stilus humilis* –«Yo te quiero sencilla, acaso pobre» afirmaba Lacaci en la composición de apertura del libro *Al este de la ciudad* titulada «La palabra» (11-12)– y el esquematismo retórico usual en su lírica y objeto de metapoética (Ugalde, 2017: 47-48) no menoscaban la coherencia compositiva del texto y la sorpresa del lector ante el quiebro último. La poeta vuelve a moverse por una vía, en este caso también cercana a su domicilio, y es testigo de su estado. Se sitúa «en la parte final», porque ha de leer la placa con el odónimo y los rótulos se suelen colocar en los extremos de las calles. Anota el tiempo con una implícita voluntad de crónica. No en vano va a transmitir hechos reales. Paulatinamente el yo se sume en el entorno, con la apropiación interior de la calle («la encerré totalmente en mis pupilas») y la identificación con esta, punto de partida para meditar y escribir. La descripción de la vía es general, pero se mantienen las cifras («apenas doce casas») como recurso cronístico *de evidentia*. La baja altura de las viviendas, además de dato descriptivo correcto porque alude a las denominadas «casitas bajas», sugiere un barrio humilde, muy diferente a los rascacielos de la metrópolis que en el siglo XX simbolizaron el poder de la civilización y el auge económico, motivo reiterado en literatura, pintura, cine, publicidad..., aunque Lorca lo demonizara en 1929-1930, adivinando la amenaza latente en la sociedad de consumo.

En el entorno temporal y espacial inmediato a la publicación de *Al este de la ciudad*, en Madrid se inauguraron dos rascacielos que fueron publicitados como emblemas del avance y la modernidad de la capital y, por ende, del país en los años de la recuperación económica durante el franquismo. En la céntrica plaza de España, al final de la Gran Vía plasmada en otro poema, se

inauguró el Edificio España –de nombre representativo– el 6 de octubre de 1953, obra del arquitecto Julián Otamendi, que contaba con 26 plantas y 117 metros de altura y fue considerado el más alto de España hasta que, un año después, el 15 de octubre de 1957, se inauguró la Torre de Madrid –de nuevo con significativo nombre–, diseñada por el mismo arquitecto, que medía 142 metros y fue filmada en numerosas películas españolas y europeas de la década de los sesenta.

En vez de este escaparate de esplendor y progreso, Elvira Lacaci opta por lo bajo, enfocando el vallecano suelo embarrado y desplegando un léxico que resalta los tonos oscuros y lo desagradable, aspectos que motivan la reflexión sobre el abandono y la implícita crítica a un sistema que lo permite. La progresiva vivificación del entorno y la cercanía del sujeto a su medio físico y social permiten que la voz lírica se dirija a la calle en tercera persona y después en segunda («tu breve espinazo», «tu alumbrado»), pero continúa el aislamiento interior de una poeta que no se comunica con las personas. El sufijo despectivo de «pedruscos» entra en correspondencia con el de «espinazo», para construir una metáfora de una calle animalizada con los huesos-piedras al descubierto, es decir, sin asfaltar por descuido y miseria. El foco se amplía con la mención del alumbrado escaso y poco especializado que, además, permanece encendido aún a mediodía por la dejadez de las autoridades que no regulan bien los servicios públicos. La tenue luz eléctrica es imagen de la ineficacia del lamento de los pobres frente a un poder unitario, un sol en su esplendor.

La tercera parte del poema expone los efectos internos de la contemplación de la deteriorada vía. En perspectiva ascendente desde el piso encharcado, la frase «Mi corazón rezó con timidez la humilde placa» supone una divinización de las palabras contenidas en el rótulo, según la tesis del acceso a Dios a través de la pobreza. El recurso intratipográfico de las mayúsculas provoca el efecto de que la señal viaria baja de la pared al poema y al corazón de la escritora. En un giro inusitado, una especie de epifonema interrelaciona el odónimo Leonor González y un galardón máximo¹¹. Esa mujer homenajeada ya resultaba una desconocida para el transeúnte de 1963, porque, al no ser una afamada figura histórica, es difícil averiguar su identidad incluso hoy. En 1921 la calle se denominaba así, según recoge la prensa madrileña, en concreto el diario *La Libertad* (7 de diciembre de 1921). Al desvanecerse su memoria, el desdibujado

11. En *Al este de la ciudad* aparecen varios casos de reproducción de rótulos en el texto a través de las mayúsculas; *vid.* «Réquiem por unos barracones» (109-110). La intratipografía es un recurso visual muy usado en las vanguardias para enfatizar secuencias o para separar su condición de la del resto del texto. Lacaci aprovecha este recurso gráfico para reproducir el objeto en el texto.

personaje obtiene el paradójico galardón de «compartir la sublime miseria de otros seres», anónimos siempre, meta también de estos versos que resultan un testimonio desgajado de quien los compuso. Esos «otros seres» remiten a los marginados, los excluidos, fundamentales en la poesía social y bálsamo para la aflicción de Lacaci. Los poemas sucesivos titulados «Ropa tendida» (103) y «El colchón azul» se desenvuelven en similar órbita al mostrar dos enseñanzas de la belleza redentora de lo humilde.

El paso de la sección tercera de *Al este de la ciudad* a la cuarta y última, titulada «Regreso», se realiza en *transitio*, porque si bien acoge un desplazamiento de la poeta-contempladora desde los barrios hasta la almendra de Madrid, se recorren asimismo los descampados de Usera, donde se produce una escena de maltrato animal en el durísimo poema «El borrico» (147). Constituye una denuncia sin ambages de la crueldad humana ejecutada por una persona desfavorecida, restando con ello idealización a los anteriores cuadros e incluso al tratamiento literario del asno en otros libros que asimismo insertan topónimos madrileños¹².

Como figura positiva de contraste con el anterior maltratador, en otro poema Lacaci destaca a un ciego que en la Gran Vía «era la estampa del dolor humano, pero no me aterraba» (133), porque, pese a sus lamentables condiciones, cuidaba con esmero a su perrillo. La estampa vuelve a los sueños de la poeta («una noche en que el dolor me castigaba el alma»), como reflejo de su propio infortunio, mayor que el del invidente quien, por lo menos, posee al animalillo. La identidad del sujeto lírico autobiográfico de la poeta es una persona errante en un territorio al que no pertenece, que no habla directamente con nadie, pues la única comunicación se establece *in distans* mediante la poesía. Ella está atormentada por causas poco explícitas, entre las que se

12. Entre los animales, Lacaci siente predilección por los asnos, tal y como demuestra en el poema «El parque zoológico» de su libro de poesía infantil *Molinillo de papel* (1965: 27), cuya ilustración de portada presenta a un niño que porta en su mano el citado molinillo y marcha a lomos de un asno. «El parque zoológico» va dedicado a Platero, protagonista del libro juanramoniano muy difundido como lectura infantil. Lacaci plantea la diferencia entre el borrico del zoo, hermoso, pero hostil, y la idealización del asno moguereno, quizás sugiriendo dos estéticas diferentes. En el poema «El borriquillo» (1965: 63) del mismo libro el modelo literario es el rucio de Sancho Panza atraído hacia la sociedad de consumo actual y el ámbito turístico de la costa española. En «Al carrito de la Plaza de Oriente» (1965: 82), donde aparece el topónimo madrileño, el borrico tira del carro de entretenimiento para los niños y, al contrario que en el caso de Platero, en el sueño de la voz lírica y de los pequeños transportados alcanza categoría señorial de cuento de hadas. En literatura no infantil el poema con el que guarda mayor relación el seleccionado de *Al este de la ciudad* es uno sin título perteneciente a *Humana voz* (1957: 55-56), de tema desagradable, pero de sentido opuesto: un elogio de la bondad, en la medida en que reproduce la escena del amo que mata al asno para evitarle dolor.

adivina el amor –«Sed de amor» titulaba un poema de *Sonido de Dios* (1962: 60-61)–. Frente al «realismo» descriptivo de los seres y los espacios, la autora aporta parvos datos de sus conflictos, solo esbozados en las apelaciones a Dios, cuyos designios anhela adivinar. *Al este de la ciudad* porta la dedicatoria «Para Miguel», probablemente Miguel Buñuel Tallada (1924-1980), el escritor, actor y guionista turolense con el que Elvira Lacaci se casó en 1962 y con quien mantuvo una difícil relación que finalizó en la nulidad matrimonial.

El poema «Los viejos» (136-138), que también contiene topónimo, insiste en la solidaridad con los débiles, ahora por razones de edad («Mis latidos más tiernos / se escondían / en el sopor herido / de sus vidas. / Tres ancianos, / en un banco de piedra, / vegetaban / en la Glorieta de Cuatro Caminos»). Ante el propecto y estático trío que contrasta con el vértigo urbano, la poeta imagina los pensamientos graves de los ancianos, relato que se rompe estrepitosamente cuando aluden a una mujer exuberante que pasa. La realidad y el instinto, en un espacio precisado por el odónimo, se alzan frente a los territorios imaginarios, en esa discordancia ya latente en el poema «Peña Prieta». Al final, con una vuelta de tuerca inesperada en una cultivadora de lírica religiosa, ella valora «el aleteo / cálido aún / de aquellos corazones», es decir, el instinto como signo de vida.

La antítesis es clave en otros dos textos de *Al este de la ciudad* que portan topónimos, v. gr., «La Puerta del Sol» (175-178) y «San Francisco el Grande» (179-182). El primero describe el tráfico de personas en la plaza axial de Madrid y de España mediante metáforas acuáticas («en aquel tumulto, / en aquella riada tan sin cauce»). En el famoso poema «En la plaza», de Vicente Aleixandre, escrito en 1952 y publicado en *Historia del corazón* en 1954, el mentor de la escritora había convertido estos tropos en signos de la fusión del yo con los demás. Lacaci no se sumerge complacida en la masa, porque la siente amenazante («intentaba arrollarme»), siempre con en esa tirantez entre el yo y los otros genuina de procesos de alteridad, en este caso entablados por quien desea compartir y entender lo ajeno, pero se topa con los límites de lo diferente y no consigue integrarse. En los individuos anónimos (la revendedora de billetes del metro, los ciegos que vocean cupones, los trabajadores, la mujer embarazada que se detiene ante los escaparates, los soldados de reemplazo), situados en una plaza con topónimo explícito, la autora descubre el envés de la imagen oficial de España que las noticias de los periódicos difunden. En un nuevo conato de reivindicación social a favor de los seres intrahistóricos, ella intenta dotarlos de identidad. Esas personas anónimas contrastan con los espacios nombrados, como la madrileña Puerta del Sol, kilómetro cero del país. En vez de lanzar dardos directos a estructuras sociopolíticas, Lacaci esboza la

antítesis entre aquello que sobresale, se promociona y brilla (personalidades, actos institucionales, lugares emblemáticos...) y los seres de base, olvidados y sin antropónimo plasmado. Igualmente se aprecia en el poema de cierre del libro, «España» (191-192), alabanza a la «hermosa» tierra que hospeda la historia familiar («Nutricia de mis muertos, / regazo / próximo / de mi estatura»), de la que conviene obviar improperios y adversidades según una tesis con visos conservadores, pues la autora evita el análisis del pasado.

En el poema «San Francisco el Grande» (179-182) la diatriba se implanta en el predio espiritual de un sujeto lírico que confronta la magnificencia del templo madrileño –que le causa «deslumbrante horror» y siente inhóspito para contar a Dios sus «cotidianas penas»– y la acogedora «pequeña iglesia de mi barrio». No obstante, Lacaci percibe la belleza y ternura redentoras de lo humilde incluso en mínimos detalles de la aparatosidad de la basílica, evitando el prejuicio de condenar, por sistema, lo alto.

El topónimo como clave interpretativa: el poema «Regina Angelorum»

Existen topónimos compuestos por palabras o sintagmas que aglutinan distintos niveles de significado, a los que se suma el valor que cobran en el enunciado del poema, provocando un entramado de superposiciones semánticas que puede orientar la interpretación del texto y desvelar incluso la *intentio auctoris*, o, si la competencia lectora es menor, conferir hermetismo a los versos. Así acaece en la composición «Regina Angelorum»:

Decía así la puerta
del hotelito aquel de la Moncloa
donde mis ojos,
de lejos,
vieron niños y flores, pajarillos, color...
Y fui como el insecto,
que atraído
por el sabroso polen,
se detiene
para libar la esencia de la vida.

Y allí
vi muchos niños...
con recios aparatos ortopédicos,
inútilmente
intentando dar golpes al balón.
Oros –cayéndoles la baba–
emitían sonidos
estridentes. Otros,
sobre una cama giratoria y dura,

descansaban
la quebrada columna vertebral.
Otros...

Comprendí qué era aquello.
Un dolor casi físico,
adherido
a lo más húmedo de mi garganta,
iba a brotar. Ardiente. A liberarse
en forma de pregunta
hacia tu Voz.
Pero no dije nada.

Silenciosa,
me alejé,
comparando
el dolor de estos niños
con la rosa que nace en mi ventana,
con la luna
que baña mi balcón.

Ellos son un Misterio más. Sobre la Vida (Lacaci, 1963: 183-184).

El poema fue publicado originariamente en la revista madrileña *Cuadernos de Ágora*, en los números 43-45, correspondientes a mayo-junio de 1960, es decir, casi tres años antes de su salida en *Al este de la ciudad*. La revista, editada por la escritora y agente cultural Concha Lagos, aglutinaba voces muy destacadas de la poesía del momento, entre las que se encontraban notables escritoras (Paráiso, 2005; Sánchez Dueñas, Porro Herrera, 2015; Navarrete, 2019). En el número citado, además de Elvira Lacaci colaboran, entre otros, Francisco Brines, Gabriel Celaya, Antonio Gala, la propia Concha Lagos, Manuel Mantero... Su sección de «Crítica de libros» acoge asimismo volúmenes tan significativos como *Las brasas*, de Francisco Brines, *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente, *Enemigo íntimo*, de Antonio Gala, etc. En ese sentido, el lector del poema lacaciano en *Cuadernos de Ágora* obtiene datos sobre las tendencias literarias vigentes entonces que circunscriben la producción de la autora, pero se desvaen los relativos al contexto interno cuando encuentra el texto en la parte final de *Al este de la ciudad*. En contra del apartamiento de los círculos literarios señalado por parte de la crítica (Jiménez Faro, 1988: 151), la colaboración de Lacaci en *Cuadernos de Ágora* da idea de su participación en los órganos de difusión de la literatura de esos años. Sus poemas y cuentos se rastrean también en otras revistas específicas como *Caracola*, *La Estafeta Literaria* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (Rodríguez Callealta y Santos Collantes, 2013), en publicaciones periódicas más generales (*Familia Española*, *Sarrico*, *Benicarló Actual*) e incluso en la incipiente televisión. Aparecen asimismo en antologías

nacionales muy prestigiosas como *Poesía social española contemporánea. Antología. 1939-1968*, de Leopoldo de Luis (1965), y extranjeras, como la de María Romano Colangeli *Voci femminile della lirica spagnola del '900* (1964)¹³. En 1962, Lacaci obtiene una de las pensiones de Bellas Artes y Literatura que otorgaba la Fundación Juan March, pensiones concedidas años anteriores a Camilo José Cela, Luis Rosales, José Manuel Caballero Bonald, Rafael Morales, Miguel Delibes, Ana María Matute, Carlos Bousoño, Ignacio Aldecoa, Leopoldo Panero, Carmen Conde, etc.¹⁴

El título del poema «Regina Angelorum» no disuena en la lírica de la escritora publicada antes de 1960, de carácter esencialmente religioso; por su formulación latina recuerda, por ejemplo, el poema «Stabat Mater» de *Sonido de Dios* (1962: 64-65), que retrata a la Virgen ante el hijo muerto. Tampoco resulta extraño en las corrientes líricas de postguerra, porque, por ejemplo, en 1961 y también en la colección Adonáis de ediciones Rialp, María Victoria Atencia publica «Letanías de Nuestra Señora en la Noche de Navidad» (1961: 16-17), perteneciente a su librito inaugural *Arte y parte* que, además de su índole sacra, contiene un humor de ternura y un curioso deje sensual.

En *Cuadernos de Ágora*, el citado poema de Lacaci porta la dedicatoria «Para Concha Lagos, que ama a los niños», que se suprime en *Al este de la ciudad*, y presenta leves variantes. El carácter de topónimo de «Regina Angelorum» es coherente en el poemario, pues la composición se coloca tras otra con un título del mismo tipo, «San Francisco el Grande». Su motivo director, la atención personal e institucional a los desvalidos, es recurrente, pues en la tercera sección ya se insertaba el poema «Providencia del Niño y del anciano (Institución benéfica)» (113). Sobre el mundo de los hospitales gira el penúltimo texto del libro, uno de los más logrados y de mayor empuje reivindicativo de Lacaci, «Oración del tabique» (189-190).

El sintagma latino «Regina Angelorum» corresponde a una de las alabanzas a la Virgen de la letanía lauretana del rosario católico. Los primeros versos del poema, que encuadran la acción en un distrito de Madrid, descubren que es el nombre de la «vivienda con jardín, más o menos aislada de las colindantes y habitada por una sola familia», segunda acepción, según el *DLE*, del término de origen francés «hôtel», usada todavía en los años 50 y 60 y progresivamente

13. Como prueba de la valoración de la poesía de Lacaci en la época, Concha Lagos dedica el libro *Campo abierto* (1960) a varios poetas, entre los que se encuentra M.^a Elvira Lacaci, Manuel Mantero, Julia Uceda, Vicente Núñez, Carlos Sahagún, Antonio Gala, Eladio Cabañero, Claudio Rodríguez, Pilar Paz Pasamar, Manuel Alcántara y José Ángel Valente (Gómez Artal, 2013: 248).

14. La convocatoria se publica en el BOE de 16 de noviembre de 1962.

desplazada por otro galicismo, «chalet». Este «hotelito» no es unifamiliar, sino alojamiento de niños enfermos, cuyos retratos revelan sus dificultades físicas, especialmente motoras. Al principio, el yo lírico percibe a los niños desde el exterior de la vivienda, con un *travelling* de acercamiento explicado por el símil que vincula la curiosidad que suscita una hipotética escena alegre de juegos y el insecto atraído por el polen. Las felices expectativas de la poeta chocan con la realidad distinguida de cerca, aunque ella siempre esté tras la barrera: la desgarradora enfermedad infantil, los juegos truncados, la comunicación frustrada y la obligada inmovilidad.

En la sección final, existe un proceso introspectivo en dos fases: 1. La contempladora asume el sufrimiento infantil, que brota en su garganta, imagen de su expresión poética y del impulso para interrogar a Dios. 2. Ella se aleja físicamente del lugar y reflexiona sobre la belleza de elementos cotidianos, comparados con el «dolor de estos niños», sin hallar explicación para tal antítesis. El giro religioso no traduce la creencia en un Dios que todo lo soluciona ni deja aflorar la resignación cristiana, solo la constancia poco reconfortante del misterio y el mutismo divino ante lo trágico.

Ante el discurrir textual y en *close reading*, el paratexto «Regina Angelorum» podría entenderse como un intertexto extraído de la letanía mariana que lleva implícito una plegaria a la Virgen, reina de esos pequeños niños-ángeles, y que se inscribe en una placa del sitio donde se desarrolla la contemplación. Así se interpretaría sin acceder a los datos sobre sus referentes reales y su carácter de topónimo, de nombre de un edificio. En 1956 la asociación *Salus Infirmorum*, y su Escuela adscrita a la Facultad de Medicina de Madrid, procedió a la apertura de la Casa del Niño *Regina Angelorum*, que albergaba una residencia infantil para la atención de niños sanos y enfermos y la primera Escuela de Fisioterapia de España, como especialización de las enfermeras ATS. El edificio estaba situado en la calle de los Olivos, n.º 2, en el barrio madrileño Metropolitano –coincidente, pues, con las notas espaciales del poema– y, entre sus servicios, contaba con un internado para niños afectados de trastornos motores, en muchos casos provocados por la poliomielitis, de efectos tan perniciosos en esos años (Chamorro Rebollo, 2015: 201-202). En correspondencia con la primitiva asociación nacional *Salus Infirmorum*, las diferentes especialidades de enfermería recibieron apelativos de la letanía mariana, dadas las relaciones religioso-sanitarias en la época: la Hermandad de Matronas se llamaba *Mater Creatoris*; las diplomadas de Niños, *Regina Angelorum* y las alumnas, *Causa Nostrae Laetitia* (Chamorro Rebollo, 2015).

Descubrir que el título es un odónimo abre una lectura apegada a la existencia circundante, a la atroz realidad de los niños enfermos que Lacaci aborda con

crudeza mediante trazos enérgicos de prosopografía que subrayan los graves efectos físicos de las dolencias. Aunque sus objetivos son más restringidos, se vincula a una de las ambiciones de la poesía comprometida de postguerra: la reproducción de los problemas reales que el poeta transmitirá porque canta por todos. El topónimo enmarca una escena del espacio y del tiempo inmediatos a la autora, enfatizando el rasgo subliminal de crónica y la implícita denuncia –más que social, religiosa– ante el misterio del padecimiento infantil. No obstante, se mantiene la plegaria por la procedencia del odónimo de la letanía mariana en un juego de planos de significación.

Conclusiones

El referente del espacio imaginario que Lacaci construye en *Al este de la ciudad* es la dura existencia en los suburbios madrileños de las clases humildes con las que ella se solidariza porque, como vecina de los mismos barrios, conoce su deplorable estado. Sin embargo, mediante la contemplación desde ventanas de casas o de vehículos, establece una distancia que evita la mezcla con los desfavorecidos, con quienes no dialoga. Aparece, pues, una persona rodeada de seres enfermos, sin fortuna, que asume la situación de ellos y los representa poéticamente, pero está aislada en la soledad de una reflexión que desemboca en planteamientos religiosos, donde Dios es el interlocutor. La poesía religiosa de Lacaci fue bien aceptada en la España nacional-católica, a pesar de no ser siempre complaciente, porque flaco favor hacía al régimen sacando a la luz la desolación de los suburbios.

Los topónimos lanzan hilos directísimos entre la realidad y el imaginario poético, ya que se erigen en recurso útil para la crónica. No se trata de lugares abstractos, sino muy cercanos, concretos y nombrados. Una de las funciones de los topónimos en *Al este de la ciudad* es servir de polo de contraste entre estos predios y las posibles derivaciones de la fantasía e incluso del espíritu, aspecto que revelan sobre todo los del centro de Madrid (Glorieta de Cuatro Caminos, Puerta del Sol, San Francisco el Grande). Lacaci desea aferrarse a lo real, al impulso vital, frente a su irreprimible tendencia a los laberintos interiores. El áspero mundo circundante, aunque con destellos de belleza, y el conato de reproducirlo en su poesía contribuyen a conformar su identidad como ser humano y como escritora. Con ello, se aleja de los estereotipos preponderantes atribuidos a la poesía escrita por mujeres, especialmente si estas son de ideología conservadora y católicas, v. gr., la sensiblería y la expresión dolorida del sentimiento amoroso. El universo de Lacaci se sitúa a ras del suelo y se expresa por una palabra comprometida, volcada hacia

los otros, palabra que redime del propio dolor y asciende a los planos del intelecto y del espíritu.

A pesar de que la reflexión íntima tome visos de generalización en el espacio poemático, Lacaci no siempre consigue superar el localismo que puede comportar el topónimo. En *Al este de la ciudad* se suceden estampas de época en blanco y negro –semejantes a las fotografías de Tomás Muller que se intercalan entre los textos del libro– ya con los bordes amarillos, pero con un inmarcesible valor testimonial. Ofrecen una mirada distinta a las de hoy, susceptible de ser rescatada, como sucede en algunas antologías más recientes, por ejemplo, la de Angelina Gatell *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los 50* (2006) y el proyecto *Cien de cien. ¿Qué escribieron las poetas españolas del siglo xx?*, de Elena Medel.

Respecto a la integración de los topónimos en el cuerpo poemático, se han analizado casos paradigmáticos de polisemia derivados del significado primitivo de las palabras en que se asienta el topónimo y de los nuevos significados que se acoplan cuando estos términos designan espacios. Además, a ello se superpone el uso literario y la posibilidad de la lírica para expresar las sugerencias. En el poema «Calle de Leonor González», la placa urbana es un motivo literario que propicia la reflexión sobre el espacio y sus moradores. En «Regina Angelorum» el rótulo del edificio juega con los valores semánticos de un sintagma religioso y, a la postre, es clave interpretativa, pues atesora las referencias a la índole del lugar descrito, que explica los rasgos de los personajes. La difusión del poema en dos canales distintos –la revista y el libro– incide en las posibilidades de interpretación. El topónimo orienta en la reconstrucción del contexto histórico y evita las lecturas desgajadas y anacrónicas. A su vez, la autora diseña una geografía personal (Valle Buenestado, 2015: 1262), una imagen del espacio que forma parte de la denominada *geografía estética*, mediante la cual construye un relato que puede integrarse en la tradición cultural y en los esquemas mentales de los receptores (Vilagrasa i Ibarz, 1982: 272).

Aunque no siempre se incluya su nombre, Lacaci se integra en el grupo de escritores que, dentro de la órbita de la poesía social española del siglo xx ha superado el «desgarramiento hiperbolizador» que corría «el peligro de caer en la grandilocuencia» y en el «patetismo desaforado» en favor de rasgos nuevos, entre los que la crítica ha destacado la «menor exasperación expresiva; descenso de la intensidad poética, [...] afán de acercar el lenguaje a niveles coloquiales» (Prieto de Paula, 2015). Sin embargo, ella es ajena a otra característica, el «desplazamiento temático de la angustia existencial por la grisura de lo cotidiano o la preocupación colectiva», porque en sus versos combina lo introspectivo y la percepción externa. La injusticia social le produce

aflicción, pero también le ofrece vía de salida y redención personal. Entre los estereotipos y temas de la poesía social durante la dictadura franquista, se han subrayado asimismo la representación concreta de la realidad, la falta de libertad en un país escindido en dos –que afecta más intensamente a las mujeres (Payeras Grau, 2009)–, la sensación de imposibilidad de tener un futuro mejor, la pérdida de la fe, el deseo de los poetas de acercarse a los obreros para ser leídos por la masa y para llegar a una comunidad unida en la lucha social (Le Bigot, 2018: 97-122). Lacaci cumple el punto primero y quizás el tercero, pero continúa con fe, aunque a veces con asomos de rebeldía, y no aspira a la lucha social directa, sino a través de una ventana real e imaginaria de su «habitación propia».

Bibliografía citada

- ATENCIA, M. V. (1961), *Arte y parte*, Madrid, Rialp, Colección Adonáis.
- BARBANCHO, A. G. (1975), *Las migraciones interiores españolas en 1961-70*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos.
- CANDEL, F. (1976), *Inmigrantes y trabajadores*, Barcelona, Plaza & Janés.
- DE CHAMPOURCIN, E. (1972), *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos*, 2.ª edición revisada y aumentada, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- DE LUIS, L. (1969), *Poesía religiosa española contemporánea*, Madrid, Alaguara-Santillana.
- DE LUIS, L. (2000), *Poesía social española contemporánea. Antología. 1939-1968*, (1.ª ed. 1965), Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ NIETO, M. A. (2006), *Las colonias del hogar del empleado. La periferia como ciudad*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- GALLEGO SERRANO, S. (2015), *La obra crítica de José Luis Cano*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- GATELL, A. (2006), *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los 50*, Madrid, Bartleby.
- GÓMEZ ARTAL, M. L. (2013), *Motivos literarios en la obra de Concha Lagos*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- HUERGA, Á., (1964), *El misticismo de María Elvira Lacaci*, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, CIV.
- JIMÉNEZ FARO, L. M. (1998), *Poetisas españolas. Antología general*, III: de 1940 a 1975, Madrid, Torrezoas.
- LACACI, M. E. (1957), *Humana voz*, Madrid, Ediciones Rialp, Colección Adonáis.
- LACACI, M. E. (1961), «Seis poemas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 135, pp. 332-335.

- LACACI, M. E. (1962), *Sonido de Dios*, Madrid, Ediciones Rialp, Colección Adonáis, 1962.
- LACACI, M. E. (1963), *Al este de la ciudad*, Barcelona, Editorial Juan Flors, 1963.
- LACACI, M. E. (1965), *El rey Baltasar*, Madrid, Doncel.
- LACACI, M. E. (1966), *Tom y Jim*, Madrid, Doncel.
- LE BIGOT, C. (2018), «Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50», en L. Bagué Quílez, ed., *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, pp. 97-122.
- MORADIELLOS, E. (2000), *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.
- NAVARRETE NAVARRETE, M. T. (2019), «Editoras de poesía en la posguerra española: Concha Lagos y la red literaria *Ágora* (1955-1973)», *Lectora*, 25, pp. 171-186.
- PARAÍSO, I. (2005), «Cuadernos de *Ágora* (1956-1964)», en M. J. Ramos Ortega y J. M.ª Barrera López, eds., *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1995)*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, pp. 353-398.
- PAYERAS GRAU, M. (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2015), «Del expresionismo tremendista a la poesía social (1944-1952)», en B. Sánchez Dueñas y M.ª J. Porro Herrera, eds., *Concha Lagos, agente cultural de «Los cuadernos de Ágora»*, Madrid, UNED. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_expresionismo/ [consultado: 23 marzo 2022].
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, A. y SANTOS COLLANTES, L. (2013), «La presencia femenina en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948-1961)», en C. Reverte Bernal, ed., *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*, Madrid, Verbum, pp. 1735-1747.
- ROMANO COLANGELI, M. (1964), *Voci femminile della lirica spagnola del '900*, Boloña, Pàtron.
- SILVESTRE RODRÍGUEZ, J. (2010), «Las migraciones interiores en España. 1860-2007», *Historia y Política*, 23, enero-junio, pp. 113-134.
- UGALDE, Sh. K. (2016), «María Elvira Lacaci»: <https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/31-maria-elvira-lacaci-1916-1997.html> [consulta: 12 marzo 2022].
- UGALDE, Sh. K. (2017), «Las poetisas de la Generación del 50 y la imaginería indumentaria», *Revista de escritoras ibéricas*, 5, pp. 47-69.
- VALLE BUENESTADO, B. (2015), «Geografías literarias y paisajes sin cartografía», en J. de la Riva et al., eds., *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza AGE, pp. 1261-1270.
- VILAGRASA I IBARZ, J. (1988), «Novela, espacio y paisaje: sugerencias para una geografía estética», *Estudios geográficos*, 191, pp. 271-285.

V. M. M. *Puente de Vallecas. Apuntes históricos*. <https://puentedevallecasblog.wordpress.com/colonias-de-viviendas/> [consultado: 23 marzo 2022].

La inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ángela Figuera Aymerich

The inscription of the female body in the poetry of Ángela Figuera Aymerich

María Paz MORENO PÁEZ

Autoría:
María Paz Moreno Páez
University of Cincinnati, EE. UU.
morenom@uc.edu
<https://orcid.org/0000-0003-3876-4500>

Citación:
MORENO PÁEZ, María Paz. «La inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ángela Figuera Aymerich», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 157-179. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.08>

Fecha de recepción: 08/02/2022
Fecha de aceptación: 10/03/2022

© 2023 María Paz Moreno Páez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

La poeta Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902-Madrid 1984) es ampliamente considerada una de las voces más significativas de la poesía española de posguerra. Su obra es conocida ante todo por la vertiente existencial y comprometida que la caracteriza. En el caso de esta autora, la voz poética se articula desde la experiencia de la mujer y la conciencia de la corporeidad adquiere una relevancia ineludible en su poesía. El presente artículo se enfoca en la conciencia del cuerpo femenino y la inscripción del mismo en el texto como claves subyacentes a la poesía figueriana. El análisis se apoya en los principios teóricos de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravorty Spivak y Jacques Rancière, aplicando conceptos como *le parler femme*, *écriture féminine*, *subalternidad* y *desacuerdo*. Se analizará el porqué, el modo y el fin con los que la poeta inscribe el cuerpo en su escritura. Como se verá, el cuerpo de la mujer aparece en la poesía figueriana con diferentes valores: por un lado, expresión y celebración del deseo sexual; por otro, representación simbólica de la opresión de la mujer en el sistema patriarcal y herramienta de lucha para romper con dicha opresión; y finalmente, hay una equiparación del cuerpo femenino con la tierra en función de su capacidad creadora a través de la maternidad, lo que conduce en última instancia a la idea central en su obra de la maternidad como metáfora de la creación poética.

Palabras clave: Ángela Figuera Aymerich; poesía española de posguerra; patriarcado, cuerpo

femenino; naturaleza; poesía erótica; maternidad; *parler femme*; *écriture féminine*; ginocrítica; escritura femenina.

Abstract

Poet Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902 – Madrid 1984) is widely considered one of the most relevant voices in post-war Spanish poetry. Her work is mostly known for the existential and committed aspect that characterizes it. In the case of this author, the poetic voice is articulated from the experience of women, with the experience of corporeality having an inescapable relevance in her poetry. This article focuses on the awareness of the female body and its inscription in the text as underlying keys to the poetry of Figuera. The analysis is based on the theoretical principles of Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravorty Spivak and Jacques Rancière, applying concepts such as *le parler femme*, *écriture féminine*, *subalternity* and *disagreement*. I will analyze the why, the way and the purpose with which the poet inscribes the body in her writing. As will be seen, the woman's body appears in Figuera's poetry with different values: On the one hand, as an expression and celebration of sexual desire; on the other, as symbolic representation of the oppression of women in the patriarchal system, and as a weapon to break with this oppression; and finally, there is an identification of the female body with the earth, in terms of its creative capacity through motherhood, which ultimately leads to the central idea in Figuera's work of motherhood as a metaphor for poetic creation.

Keywords: Ángela Figuera Aymerich; postwar poetry of Spain; patriarchy, female body; nature; erotic poetry; motherhood; *parler femme*; *écriture féminine*; gynocriticism; women's writing.

Introducción. Lecturas críticas de la poesía de Ángela Figuera

La poeta bilbaína Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902-Madrid 1984) es ampliamente considerada una de las voces más significativas de la poesía española de posguerra, siendo incluida junto a Blas de Otero y Gabriel Celaya dentro del llamado «triumvirato vasco» de la poesía social de dicha época. Su obra es conocida ante todo por la vertiente existencial y comprometida que la caracteriza. No obstante, si bien esta presenta amplios puntos de contacto con la de otros poetas coetáneos en lo referente a temas y estilo, es necesario también señalar una clara diferenciación en cuanto a la conformación de la voz poética, que en el caso de Ángela Figuera se articula desde la experiencia de la mujer y refleja preocupaciones y circunstancias propias del universo femenino. En concreto, la experiencia de la corporeidad adquiere una relevancia ineludible en su poesía, desembocando en una franca y marcada expresión de la sensualidad femenina que aparece con frecuencia en sus versos. Ligada a experiencias como la maternidad, el deseo y el goce sexual de la mujer, la

conciencia corporal reflejada en la poesía de Figuera dista notablemente de la que puede encontrarse en la escritura de poetas masculinos. Como se verá, el marco crítico feminista resulta de gran utilidad para el presente estudio, dado que nos proporciona un sistema de pensamiento explicativo de su identidad como mujer poeta y de la articulación de dicha identidad en su escritura.

Los estudios existentes hasta ahora sobre Ángela Figuera se ordenan en torno a dos núcleos temáticos principales. En una primera etapa, la interpretación de su obra se ha articulado desde el punto de vista del compromiso, considerándola un ejemplo de poesía social y obviando otras capas de significado más allá de dicha lectura. En décadas más recientes, y en respuesta a nuevas sensibilidades y nuevos utillajes teóricos, se ha producido una significativa recalibración de la escritura hecha por mujeres y de las implicaciones identitarias y creativas que esta encierra. Esto ha resultado en nuevas lecturas de la obra de Figuera, producto del enfoque sobre la identidad femenina de la autora y de una atención más perceptiva a la marca de género que se advierte en su escritura.

El crítico Iker González-Allende ha examinado los estudios existentes sobre la poesía de Ángela Figuera, señalando que giran en su mayoría en torno a los ejes temáticos de la preocupación social y la identidad femenina. Ambas claves interpretativas, lejos de ser compartimentos estancos, aparecen profundamente imbricadas en la poesía de Figuera, hasta el punto de que no es posible separarlas. Por un lado, el tono de denuncia de muchos de sus textos se ocupa de cuestiones sociales que afectan específicamente a las mujeres. Por otro, la cuestión del erotismo femenino en la poesía de Figuera ha sido explorada por la crítica en décadas recientes, enfatizándose igualmente el punto de vista de la mujer, que escribe sobre su propio placer y su propio cuerpo. González-Allende menciona una serie de temáticas concretas en la poesía de Figuera apuntadas por la crítica que enlazan con la cuestión de la identidad femenina, profundizando en ella y amplificándola: «el erotismo femenino, la conexión de la mujer con la tierra y la naturaleza, la exhortación a la unión de las mujeres, el mensaje feminista y la subversión del patriarcado, y la maternidad» (2009: 8).

Entre los acercamientos críticos que han analizado en profundidad el erotismo en la poesía de Figuera desde el ámbito académico norteamericano es destacable el de John Wilcox, que, en su conocido libro *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, considera que esta autora desarrolló en su obra una visión feminista en respuesta a la cultura patriarcal en la que vivía. Según Wilcox, la descripción del deseo erótico y del descubrimiento del propio placer que Figuera articula en sus versos era, en el contexto del panorama poético de los años 40 en España, «both daring and unique», es decir, atrevido

y altamente inusual. Curiosamente, Wilcox considera a Figuera una feminista «latente» (1992: 68), coincidiendo con Roberta Quance en la opinión de que la poeta no se identificaba con dicha etiqueta; a pesar de que su actitud y su obra, leídas ambas desde los paradigmas críticos y culturales del siglo XXI, nos parecen profundamente feministas. Como señala Quance en el prólogo a *Ángela Figuera Aymerich, Obras completas*, a Figuera «No le gustaban los ismos ni los encasillamientos; no se hubiera considerado feminista. Sin embargo, dentro de un panorama poético dominado por hombres su poesía se destaca (aparte de por su intrínseca calidad) por su claro enfoque femenino de los problemas sociales» (1986: 17).

En *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*, José Ramón Zabala se centra en los aspectos humanísticos de su poesía, lo que él denomina «existencialismo solidario» (1994: 15). Dicho estudio no dedica demasiada atención a la especificidad de la voz femenina de Figuera, aunque se alude a ella de manera implícita cuando se menciona que el hecho de que una voz de mujer hable en estos versos serviría para explicar «la razón de muchas de las críticas, resquemores a veces, y olvidos en torno a la obra de la autora bilbaína» (1994: 376). Estamos sin duda frente a la discriminación por cuestión de género, aquí diplomáticamente referida con términos como «críticas», «resquemores» y «olvidos», que no son otra cosa que formas de la consabida actitud con la que las mujeres poetas se han tenido que enfrentar durante siglos. Si bien sus colegas masculinos y el ámbito literario no rechazaban explícitamente la obra de las mujeres, esta era, sin embargo, *de facto* minusvalorada o ignorada. La dificultad de romper este «techo de cristal» radicaba en su cualidad de algo que no se enunciaba explícitamente, pero que, sin embargo, había sido interiorizado por la comunidad interpretativa. Como señala María Payeras, «en el campo de la crítica literaria, el peor enemigo del escritor es el olvido y ese es el velo que ha cubierto mayoritariamente los productos literarios de autoría femenina» (2009: 22). El caso de Figuera era excepcional en el panorama literario español de su época, como queda reflejado en las palabras de la crítica Eleanor Wright, cuando caracteriza la presencia de esta poeta como «a feminine voice in a literary world with few published poetesses» (1986: 154).

En época más reciente, críticas como Mercedes Acillona, Roberta Quance, la citada Eleanor Wright, además de otras estudiosas como Shirley Mangini y Candelas Newton, han rescatado la obra figueriana y destacado la experiencia de la mujer como elemento central y rasgo fundamental para la comprensión de la misma. Además, Candelas Newton pone en relación a Figuera con otras poetas que le fueron contemporáneas, como Carmen Conde y María Beneyto, que cultivaron también la poesía social desde la mirada femenina. Newton

defiende que estas poetisas elaboran un «discurso de la diferencia», dotado de mayor complejidad que la tradicional visión masculina. Según señala González-Allende, Newton concluye que estas poetisas «muestran una voz femenina caracterizada por la apertura, la inclusión y la multiplicidad frente a la dimensión unidimensional de la sociedad patriarcal» (2009: 9). Por su parte, María Paz Moreno considera que la poesía de Figuera debería leerse como excelente ejemplo de la «otra» poesía social, esto es, «la poesía social escrita por mujeres, cuya percepción de los conflictos bélicos de que fueron testigo y de las experiencias ligadas a ello difiere notablemente de la de los hombres» (Moreno, 2017: 63). En un artículo mucho más reciente, María Jesús Fariña Busto ofrece un profundo estudio sobre algunos de estos aspectos, en especial en relación al sujeto poético femenino y a la voz poética que habla desde el cuerpo femenino, lastrado por una serie de imposiciones tanto biológicas como culturales (2020). El análisis de este ensayo se apoya en los principios teóricos de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravorty Spivak y Jacques Ranciére, aplicando conceptos como *le parler femme*, *écriture féminine*, *subalternidad* y *desacuerdo*. En las siguientes páginas propongo por tanto una lectura de la obra de Figuera desde dichos presupuestos teóricos, con el propósito de poner de relieve los mecanismos de articulación de la voz poética desde el cuerpo femenino y contribuir con ello a lograr una comprensión más profunda de la especificidad y complejidad de su poesía.

Cuerpo femenino y escritura ginocéntrica

Recordemos lo obvio: la experiencia vital de la mujer está marcada por su género, tanto desde un punto de vista biológico como social, factor este último determinando por los roles de género de la sociedad y las normas resultantes de las estructuras que la construyen y sostienen. El machismo estructural de la España de los años 40 y 50 constreñía poderosamente la intervención de la mujer en el ámbito político y social, además de imponer serias limitaciones a lo que esta podía decir o al modo de comportarse. La imagen de la mujer como *ángel del hogar*, promovida y celebrada por el régimen franquista, relegaba a esta a un papel de mero apéndice de la figura masculina, cuya función era prestar asistencia sumisa al esposo y atender abnegadamente en todo momento las necesidades familiares. El expresar opiniones propias o salirse de los parámetros de género establecidos era objeto de rechazo y podía resultar en serias repercusiones en el ámbito social, desde el escarnio público al ostracismo. En este sentido, la poesía social escrita por mujeres como Ángela Figuera, Carmen Conde o María Beneyto, por ejemplo, suponía un valiente desafío al sistema patriarcal heredado, ya que daba voz a la subjetividad de la mujer,

cuyas experiencias eran del todo ignoradas en el ámbito poético de la época. De ahí que los conceptos teóricos feministas de *écriture féminine* o *parler femme* resulten de gran utilidad para abordar la especificidad de la mirada femenina que está en el origen mismo de la producción poética de Figuera. Debemos a la crítica Hélène Cixous la formulación del primero de estos conceptos en su ensayo de 1975, *La risa de la Medusa*. En dicho ensayo, escrito en clave poética y en un tono decididamente iconoclasta, Cixous señala la necesidad de que la mujer rompa con las numerosas limitaciones heredadas para crear una escritura propia, distinta de los estilos de escritura masculinos tradicionales. Dicha escritura necesita ser capaz de reflejar la diferencia entre la inscripción psicológica y cultural del cuerpo femenino y de articular la especificidad femenina, tanto en el lenguaje como en el texto. La vehemencia de las palabras de esta autora es evidente en las primeras líneas de su famoso ensayo:

Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text –as into the world and into history– by her own movement (1976: 875).

La escritura, y por ende el lenguaje, son elementos asociados a los mecanismos de poder de la sociedad en conjunto. La negación del cuerpo femenino sería por tanto una estrategia de la estructura de mayor envergadura que es el sistema patriarcal. La historia, en palabras de esta autora, ha estado siempre basada en la *supresión* de la palabra de la mujer y de todo lo femenino. Es hora, dirá Cixous, de que la mujer rompa el silencio al que ha sido relegada y se enuncie a sí misma y en voz alta. Por su parte, la idea del *parler femme* o «el habla mujer» que menciona Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1977), aludiría a un lenguaje que es específico de la mujer, y que, según esta autora, «surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas, pero desaparece cuando hay hombres presentes» (Moi, 1999:153). Las ideas de Irigaray han resultado controvertidas dentro de los estudios feministas, ya que, por un lado, la autora no llega a delimitar claramente el citado concepto más allá de la diferenciación de lo femenino frente a lo masculino, y por otro, algunas autoras feministas, como Toril Moi por ejemplo, han considerado que su visión cae en un esencialismo que reproduce los patrones machistas, al basar la esencia femenina en cuestiones biológicas.

En el caso de Ángela Figuera, estamos ante una poeta que escribe a menudo sobre la maternidad, el deseo sexual femenino y el papel de la mujer en la sociedad, pero lo hace de manera analítica y a menudo crítica, poniendo de relieve las limitaciones impuestas a la mujer por el sistema patriarcal. Su poesía

está dotada de una especificidad particular, sin duda nacida de la experiencia de ser mujer y poeta. Si bien es cierto que en sus poemas utiliza a menudo la figura masculina como representación de lo universal, también lo es que en numerosas composiciones diverge del discurso y lenguaje masculinos y se centra en la experiencia femenina, escribiendo desde ella misma y dando con ello espacio al *parler femme* propugnado por Irigaray. Este «feminismo lingüístico», como se ha descrito a la propuesta de Irigaray, requiere de la verbalización de lo femenino en el texto como mecanismo de subversión de la opresión ejercida por el universalismo masculino. El silenciamiento de la voz femenina debe ser entendido como un acto político, ya que contribuye a sostener el entramado del sistema patriarcal. Este sistema basado en la opresión y el silenciamiento tiene por objetivo la sumisión del sujeto subalterno y está diseñado para mantener el control de la voz dominante.

En su obra *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, el filósofo francés Jacques Rancière reflexiona sobre los mecanismos que sustentan la estructura jerárquica de los sistemas sociales. Rancière señala que el acto de relegar a determinados individuos a los estratos marginales del sistema y de confinarlos al espacio privado –vedando o dificultando su acceso al espacio público– constituye una estrategia de mantenimiento del *statu quo*. Con ello, se niega la capacidad de agencia política de los grupos de sujetos subalternos (Rancière, 2010: 38). Frente a esto, Rancière contrapone el concepto de *desacuerdo*, señalando que «la verdadera acción política es aquella que rompe con la jerarquía esperable, estipulada, de espacios y cuerpos» (38). Desde este punto de vista, la transgresión llevada a cabo por la mujer escritora, que cuestiona abiertamente con su vida y su palabra el lugar asignado a la mujer dentro del espacio social, constituye una ruptura deliberada con la jerarquía establecida que determina el lugar de los diversos sujetos. La escritura de Figuera constituye un acto político, en tanto que en el caso de la mujer escritora estamos ante un sujeto subalterno cuya voz ha sido tradicionalmente suprimida. Esta idea de la supresión del sujeto subalterno enlaza con las ideas de la filósofa Gavatri Chakravorty Spivak, que, en su famoso ensayo de 1988, «Can the Subaltern Speak?» señala el problema de la falta de representación de los grupos marginados dentro del discurso dominante, especialmente el sujeto femenino, que, dirá, ha sido históricamente silenciado durante siglos por su condición de subalterno.

El poema «El grito inútil» de Figuera, recogido en el libro del mismo título y publicado en 1952 –y por tanto en plena posguerra–, constituye un excelente ejemplo de conciencia de silenciamiento por razón de género y el ejercicio del *desacuerdo* que se traduce en el mero hecho de alzar la voz. La referencia al grito articula la denuncia del escaso poder de la voz de la mujer en el entorno

patriarcal. Aquí, al preguntarse por la validez de la voz de la mujer en un mundo de hombres, Figuera pone en cuestionamiento los conceptos mismos de «valor» y «utilidad». Las primeras estrofas parten de lo universal, al referirse a «una mujer», es decir, la mujer como todas las mujeres. Más adelante, la voz poética adopta la primera persona, preguntándose por el limitado poder que posee. Figuera salta aquí desde lo colectivo femenino a lo individual, denunciando cómo cualquier voz femenina es sistemáticamente silenciada o ignorada. La humildad de la mirada hacia sí misma contrasta sin embargo con la ironía que se advierte en la referencia en el poema al fracaso de los «superhombres» –término que evoca el ideal de Nietzsche–. Si esos «superhombres» no son capaces de navegar con éxito «las violentas aguas», ¿cuánto menos ha de poder una mujer a la que la sociedad ignora? El poema, precedido significativamente por la dedicatoria «a los que no quieren escuchar», se abre con el cuestionamiento de la voz poética sobre la utilidad de su labor y el limitado alcance de su discurso en el entorno patriarcal:

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?
¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres
y van desmoronándose las frentes
alzadas como diques orgullosos
cuando las aguas discurrían lentas?

[...]

Su arma es la canción, es decir, la palabra poética, que también se revela insuficiente:

¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula,
con solo esta canción, esta porfía
limando y escociéndome la boca? (Figuera, 1986: 135).¹

Como venimos señalando, el texto encierra varios niveles de denuncia; por un lado, denuncia de la situación política de una posguerra opresiva que anega al individuo, y la impotencia de quien trabaja desde el oficio poético y tiene por tanto un poder muy limitado. Además, este poema pone en evidencia la conciencia de la autora, en tanto que mujer, de su condición de sujeto subalterno y la imposibilidad resultante de contribución dentro del orden social patriarcal. Hay sin embargo en este poema una imagen completamente novedosa, que ejemplifica el lenguaje de la mujer poeta que inscribe su propio

1. Todas las citas de la obra de Figuera se tomarán del volumen *Ángela Figuera Aymerich, Obras completas*. En adelante, *OC*.

cuerpo en la escritura, haciendo un uso del lenguaje que resultaría imposible –o cuando menos, extraño– si fuera enunciado por una voz poética masculina. La poeta manifiesta estar «preñada ya tan sólo [sic] de mi muerte», enlazando la inutilidad del grito, el silenciamiento, como equivalentes a la muerte misma:

¿Qué puedo yo perdida en el silencio
de Dios, desconectada de los hombres,
preñada ya tan sólo de mi muerte,
en una espera lánguida y difícil,
edificando, terca, mis poemas
con argamasa de salitre y llanto? (OC: 135).

Figuera emplea una imagen que solo es posible evocar desde la mirada femenina hacia el mundo y desde la interiorización de la tragedia de la guerra en el cuerpo de la mujer. Con la imagen de la preñez, Figuera crea una metáfora audaz e indiscutiblemente femenina. El lenguaje femenino propugnado por Cixous se concretiza en este verso con una fuerza indiscutible, donde el *parler femme* se articula no solo a nivel lingüístico, sino también y sobre todo a nivel conceptual. La mujer, la poeta, está *preñada* de su propia muerte. Si el embarazo implica por definición el dar vida, el gestar una nueva vida –con la carga simbólica de esperanza que dicha idea encierra– aquí la voz poética manifiesta todo lo contrario, ya que niega la posibilidad de esa vida futura y por tanto de la esperanza.

Otros ejemplos de la inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ángela Figuera los encontramos sobre todo en su primera producción, en la que lo erótico ocupa un papel saliente. Por ello, cualquier análisis de la presencia y significado de lo erótico en su poesía debe por fuerza hacer referencia al atrevimiento expresivo de esta autora que, en los años 50 y en plena dictadura franquista, defendió sin tapujos el goce femenino a través de versos que reivindicaban el placer sexual y la pasión amorosa. Como veremos, la inscripción del cuerpo femenino en el texto está presente en toda su obra, no en competición ni en detrimento de la preocupación social, sino ligada a ella de manera extraordinaria. El cuerpo actúa en la poesía de Figuera como fuente de inspiración y vehículo de trascendencia, y el erotismo se da de modo más directo en sus dos primeros libros, *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949), donde la voz poética celebra la unión amorosa, la belleza del propio cuerpo y el del amante, y el goce sexual como experiencia vital de primer orden. Roberta Quance ha calificado la poesía de esta primera etapa como «deliciosamente sensual y erótica, destilando lo mejor de la lírica tradicional y el tema literario de la mujer morena» (OC: 18).

Una contribución importante a los estudios sobre los inicios literarios de Figuera es la de la investigadora Lucía Montejo Gurruchaga, que ha rescatado los expedientes de la censura española sobre Figuera conservados en el Archivo General de la Administración del Estado. Dichos expedientes muestran cómo estas primeras obras tuvieron que salvar serios obstáculos impuestos por la censura franquista, siendo la expresión de erotismo el principal problema. Este fue el caso de su primer libro, *Mujer de barro*. Un primer censor pidió la eliminación de casi un tercio del texto antes de autorizar su publicación, por considerar que atentaba contra la moral católica. El informe del censor especificaba así sus objeciones:

Poesía, verso. Escasa calidad literaria. Alarde inmoral en las págs. señaladas; de erotismo impúdico, más acusado por tratarse de versos de una mujer. No afectan, las tachaduras aconsejables, al resto del libro, publicable (Montejo, 2000: 170).

Los términos «alarde inmoral» y el adjetivo «impúdico» resultan especialmente reveladores, ya que lo que parece espantar al censor es que se trata de un texto inmoral *escrito por una mujer*. Obviamente, el problema no radicaba en el erotismo del texto, que parece entenderse no sería problemático si el firmante fuera un autor masculino. Era la expresión del deseo y el goce sexual por parte de una voz femenina lo que encendió las alarmas del censor en cuestión. Las «tachaduras» a las que hace referencia el informe resultaban significativas y suponían una mutilación importante del texto, ya que la guillotina censora proponía eliminar nueve poemas de los veinticuatro que formaban la primera parte del libro. Afortunadamente, tras la intervención de un segundo censor, y por medio de la influencia de alguien cercano a Figuera, la autora logró la autorización de su libro íntegro, sin tener que modificar ni eliminar poema alguno. Figuera relató su peripecia en una carta a Blas de Otero, en la que afirmaba que prefería no publicar el libro a publicarlo «mutilado». La autora contaba en su carta que gracias a «una buena influencia aplicada a tiempo, dejó salir mi libro íntegro. *Íntegro: si no, no lo publico*» (Montejo, 2000: 171).

En *La risa de la Medusa*, Cixous afirmaba que «a los lectores petulantes, a los editores y a los grandes jefes no les gustan los verdaderos textos de mujeres, textos de sexo femenino. Ese tipo de textos los asusta» (1976: 877). Este miedo a la voz femenina, que resulta tan evidente en el informe del censor que acabamos de citar, es el que llevaba a tantas poetisas de esa generación a autocensurarse para evitar ser señaladas o ver su voz acallada. Contra todo esto se rebelará Figuera a lo largo de toda su producción poética para lograr escribirse como mujer, porque, como propugnaba Cixous, la escritura, en especial la escritura poética, encierra en sí la posibilidad del cambio, al ser un espacio

que puede servir, dirá la filósofa francesa, de «trampolín para el pensamiento subversivo, [pudiendo ser] el movimiento precursor de una transformación de estructuras sociales y culturales» (1976: 879). En otras palabras, Cixous afirma que, al plasmar su feminidad en el texto, la mujer puede crear una escritura subversiva, un discurso que rompa con las normas del entramado patriarcal y su designación rígida de los roles femeninos.

Más allá de la conexión corporeidad-amor-placer, la escritura en sí misma es también para Figuera un acto físico íntimamente ligado al cuerpo. En el poema titulado «Alumbramiento», la autora vuelve a emplear la idea de la preñez y el parto como metáfora de la escritura poética. La alegoría construida en este poema incluye entonces la metáfora del poema como el hijo, en tanto que producto –biológico, metafórico y poético, que nace causando dolor– del cuerpo femenino:

Es tan terriblemente
natural y sencillo
como parir... El poema
sazónese como un hijo
en los profundos adentros...
De pronto, un día, sentimos
que nos desgarran la entraña...
Luego, un descanso infinito (OC: 67).

Esta trabazón de la escritura como proceso físico la encontramos de nuevo en otros poemas suyos, donde la palabra aparece como extensión del cuerpo sensual: En «El fruto redondo», un poema que responde a modo de guiño intertextual a otro de Juan Ramón Jiménez, la poeta afirma que «mis versos nacen redondos como frutos, / envueltos en la pulpa caliente de mi carne» (OC: 60). John Wilcox ha señalado el carácter posiblemente paródico de estos versos como referencia al poema «El otoñado» de Jiménez, publicado dos años antes en *La estación total*. Mientras Juan Ramón se presenta a sí mismo en su poema como fruto puro, Figuera equipara su propio proceso creativo con el proceso doloroso e «impuro» del parto, que no está exento de sufrimiento ni de complicaciones. Ella alumbró sus poemas del modo en que las mujeres paren a sus hijos, de manera que la suya sería por tanto una poesía apasionada y humana, biológica y natural, incluso, en clara oposición a la poesía «pura», entendida como fría y abstracta, de Juan Ramón (Wilcox, 1992: 70).

Además del significado que Wilcox otorga a estos versos, es importante señalar la novedad lingüística derivada de la referencia a la carne de la mujer como «pulpa», representando el cuerpo femenino de manera metafórica como fruta o carne blanda y delicada. Se trata, notablemente, de una imagen enunciada desde la primera persona. Esta voz poética pertenece a un sujeto agente

activo y es femenina sin lugar a dudas, sin que esconda ni disfrace su género. En el centro de todo ello, o quizá en la raíz, está el cuerpo de la mujer. Es la facultad de la mujer poeta de crear poemas *desde* su cuerpo lo que le permite transformarse aquí en un árbol que da frutos.

Cuerpo femenino y naturaleza

La conexión de la voz poética femenina con la naturaleza no se limita al poema citado, sino que en el caso de Figuera se trata de un motivo recurrente. En muchos de sus textos aparecen referencias al espacio natural, trazándose una correlación significativa entre la naturaleza vista como ente femenino –recordemos el habitual calificativo de «madre naturaleza» y la tradicional visión de la misma en dichos términos– y el cuerpo de la mujer poeta. El breve poema «Morena», recogido en *Mujer de barro*, desarrolla la analogía mujer-tierra, si bien constituye un rechazo a los arquetipos femeninos con los que la tradición literaria masculina tradicionalmente ha asociado la figura de la mujer:

Ni soy nácar ni azucena:
 morena, solo morena.
 Soy tierra oscura y caliente;
 la tierra
 donde crecen los olivos,
 el pan y el vino. Morena (OC: 33).

El juego de opuestos es audaz y se articula en varios sentidos: por un lado, frente a las imágenes del nácar o las flores, admirados meramente por su belleza, Figuera reivindica la fuerza telúrica de la mujer, que es capaz de dar fruto, esto es, generar nueva vida. Además, la voz poética contrapone los adjetivos «oscura», «caliente» y «morena» a la frialdad que evoca la blancura del nácar o de las azucenas. La sensualidad del poema es evidente también, como ha señalado Roberta Quance (OC: 18).

En «Tierra», poema recogido en el mismo libro, Figuera incide en la identificación mujer-tierra, desarrollando esta vez la idea de la capacidad de generar vida como nexo de unión entre ambos elementos. Esto crea una hermandad entre ellas, que la poeta describe empleando lenguaje e imágenes escritos *desde el cuerpo*, y que presentan una visión del mundo exclusiva de la mujer. Este poema, dotado de un evidente erotismo, se construye sobre los paralelismos existentes entre el cuerpo femenino y la tierra, que aparece feminizada: «Tendida, vientre a vientre, con la tierra /-humedecida y blanda; / abierta a la semilla, a los viriles / rayos del sol– pegué mi boca cálida / a sus mullidas sienas: Yo también, / yo también paro, hermana». La analogía mujer-tierra culmina en los versos finales con el apóstrofe de la poeta hacia la tierra, constatando que

la fuerza de lo telúrico y la maternidad –entendida como poder– une a ambas: «Tú y yo, cauce profundo de la vida. / Tierra las dos... ¡Hermana, hermana, hermana!...» (OC: 40). María Payeras ha analizado esta identificación de la voz poética con la tierra, señalando que Figuera se apoya aquí en «los antiguos mitos –Gea, Ceres, etc.– que encarnan en la tierra conceptos como la maternidad universal y la idea de fecundidad» (2002: 37).

La maternidad, que en esta poeta es visitada una y otra vez desde perspectivas muy distintas, es también una poderosa metáfora de la creación poética. En el libro *Toco la tierra. Letanías*, publicado en 1962, la poeta revisitará esta metáfora, desarrollándola aún más y con varios niveles de significado simbólico. En poemas como «En tierra escribo», «Toco la tierra» –poema que da título al libro–, y «Tres sonetos a la tierra», la poeta presenta su poesía como algo orgánico arraigado en la tierra y con vida propia, y por tanto de existencia efímera: «Mi poesía / toca la tierra y tierra será un día» (OC: 262). La feminización de la tierra-madre se hace evidente en versos como estos: «Toco la tierra: vientres / robados de las madres / que yacen entreabiertos / como vacías conchas» (OC: 263).

El poema «Mujer» de su primer libro *Mujer de barro* es otro excelente ejemplo de contradiscurso que implica el rechazo a la imagen de la mujer heredada de la tradición patriarcal, y la formulación de una nueva imagen más acorde con la realidad: «¡Cuán vanamente, cuán ligeramente / me llamaron poetas, flor, perfume!... », para después reivindicar una identidad activa, y no pasiva, fértil y no baldía, fuerte y no débil, y todo ello desde la inscripción del cuerpo femenino y la identificación íntima del mismo con la naturaleza: «Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme. / Me entregan la simiente: doy el fruto». La voz poética escribe en primera persona, y a través de una serie de negaciones va subvirtiendo la imagen tradicional de la mujer como flor, árbol o pájaro –construida desde la externalidad de la mirada masculina–, para reemplazarla con un poderoso símil del cuerpo femenino como un río que acoge y sirve de cauce a la humanidad, haciendo posible su existencia futura:

El agua corre en mí: no soy el agua.
Árboles de la orilla, dulcemente
los acojo y reflejo: no soy árbol.
Ave que vuela, no: seguro nido.
Cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especie (OC: 32).

Como estos ejemplos extraídos de su primer libro ponen de manifiesto, Figuera articula ya desde sus inicios una actitud desafiante y se instala en una voz poética de autoría femenina que busca autorepresentarse en sus propios términos. A lo

largo de su obra, vemos la evolución de esta temática, que aparece repetidamente y con matices distintos. La poesía intimista y centrada principalmente en la experiencia personal y el tema amoroso, dará un significativo giro hacia lo social, fruto de la concienciación sobre el tema que será obvio a partir de *Vencida por el ángel* (1950) y en su producción posterior a lo largo de los años 50 y 60.

«Rebelión», uno de sus poemas más conocidos y estudiados por la crítica, y perteneciente a *El grito inútil* (1952), constituye un extraordinario ejemplo del cuestionamiento del significado y utilidad sociales de la maternidad, además de una clara denuncia de la falta de control de la mujer sobre su propio cuerpo. Es la sociedad, y no la mujer, la que ejerce control sobre su actividad reproductiva, que sirve a los intereses de la sociedad masculina al exigirle dar a luz a futuros soldados. Tal y como la propia Figuera manifestó retrospectivamente, su primera obra poética era de corte subjetivo e intimista, para dar paso a un profundo cambio a partir de los años 50. En ese momento, la lectura de Gabriel Celaya desencadenó un proceso de concienciación social que le condujo a un cambio de estética, del intimismo individual a la poesía comprometida y social, que sería la nota predominante en el resto de su producción. En palabras de Roberta Quance, fue entonces «cuando se dio cuenta de que las maneras tradicionales de la lírica no se adecuaban a lo que ella quería decir: Habría que buscar otras formas y otro lenguaje para dar testimonio de la España de postguerra» (1986: 18).

En «Rebelión» vemos de nuevo las analogías del cuerpo femenino con elementos del mundo natural, esta vez usadas con gran efecto poético. El cuerpo de la mujer aparece identificado con la tierra –con la idea de la fertilidad común como nexo de unión entre ambos términos alegóricos–. La alegoría de la mujer-tierra continúa con la metáfora del dar a luz como cultivar espigas de trigo, y con la imagen de la mujer-árbol que da fruto «a la vida» desde sus ramas. Pero sin duda la imagen más impactante y novedosa de este texto es la analogía mujer-vaca. Este símil, que aparece en la primera estrofa sentando el tono del poema, retrata a las mujeres con la docilidad que se espera de ellas, pariendo mansamente como animales, sin conciencia y sin voluntad propia. El poema denuncia la animalización de la mujer, que queda reducida a un vientre reproductor que es mera herramienta del sistema:

Serán las madres las que digan: Basta.
Esas mujeres que acarrear siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría (OC:143).

Frente a ello, la poeta llama al empoderamiento de la mujer y la toma de control de su propio cuerpo. En el contexto de la España de los años 50, esta llamada a la rebelión de la mujer y a la ruptura con el determinismo biológico que definía su lugar en el sistema patriarcal resulta absolutamente revolucionaria. La maternidad, que en otros poemas de Figuera aparece retratada como una carga opresiva (como por ejemplo en «Mujeres del mercado», otro de sus poemas de esta época más conocidos), es propuesta aquí como un instrumento de poder, que obligaría a los hombres a escuchar la largamente silenciada voz de las mujeres. Las madres, unidas entre sí por un sentimiento de solidaridad, emergen aquí míticamente retratadas como portadoras de una posible paz mundial. Esta imagen idealizada del género femenino supone un rechazo al *statu quo* e identifica la voz poética femenina como parte integrante de una colectividad. Se propugna aquí la recuperación por parte de la mujer de su poder como sujeto agente de su propio destino, y la herramienta, dirá Figuera, es su cuerpo. La biología femenina –su vientre, sus órganos sexuales y la posibilidad de dar a luz–, utilizados durante siglos de manera sistémica en su contra como medio de control y sumisión, son propuestos aquí por la poeta como arma de lucha:

Serán las madres todas rehusando
ceder sus vientres al trabajo inútil
de concebir tan sólo hacia la fosa.
(...)
No más parir abejas y cañes.
Ninguna querrá dar su pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales (OC: 143).

Por otro lado, quizá la transgresión más poderosa de este poema resida en el cuestionamiento metafísico de la maternidad que presenta. Al mensaje pacifista se une una reflexión filosófica sobre el sentido de la existencia de la especie humana, y por ende del significado de la maternidad misma:

Por qué lograr espigas que maduren
para una siega de ametralladoras?
¿Por qué llenar prisiones y cuarteles?
(...)
¿Es necesario continuar un mundo
en que la sangre más fragante y pura
no vale lo que un litro de petróleo,
y el oro pesa más que la belleza,
y un corazón, un pájaro, una rosa
no tienen la importancia del uranio? (OC: 144).

Similares cuestionamientos en voz alta los encontramos en otro poema, perteneciente en este caso a *Vispera de la vida* (1953). En «Mundo concluso», la poeta se pregunta: «Por qué he de ser mujer repetida de Eva / escudriñada en toda mi triste anatomía, / (...) / ¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres, / abrumadoramente monótonos e iguales?» (OC: 194). Como Roberta Quance ha señalado, Figuera cuestiona a menudo el papel de la mujer tal y como aparece en la Biblia, y por extensión en la sociedad patriarcal, apuntando que, a partir de los años 50, Figuera advierte «cada vez más claramente que hay una contradicción entre el culto oficial que se rinde a las madres (y a la Virgen) y la impotencia de éstas. Una vez más, feminiza la tradición barroca para expresarse. Las madres son ‘úteros fecundos, hornos de Dios’, pero los hijos crecerán en un mundo en el que ellas no han tenido la palabra» (OC: 21). Como consecuencia de ello, dirá Quance, la obra de Figuera refleja frecuentemente «el afán por interpretar ciertos motivos de la Biblia tocantes a lo femenino, modificando arquetipos o bien insertando a la mujer en un discurso protagonizado por hombres» (OC: 21).

Estos ejemplos ponen de manifiesto que el cuerpo de la mujer aparece con doble significado en la obra de Ángela Figuera. Por un lado, es representación del amor erótico –el erotismo de su poesía es directo, presentado como algo positivo, la unión con el amante que otorga plenitud, en línea con la tradición de San Juan de la Cruz, por ejemplo–; por otro, el cuerpo femenino es también campo de batalla, ya que es el espacio donde se concretiza la opresión de la mujer en el marco del sistema patriarcal, con la tradición bíblica como claro exponente de dicho sistema. Desde esta perspectiva, la censura sobre la libre expresión de los aspectos relacionados con el cuerpo femenino ha sido una de las herramientas a través de las cuales se ha controlado a la mujer. A esto se une también la maternidad impuesta, otro mecanismo de control histórico, que ha lastrado durante siglos a la mujer –recordemos que cuando Eva muerde la manzana y cae por tanto en el pecado, el castigo del Dios enfurecido hacia ella es condenarla a parir con dolor–.

Como consecuencia de todo ello, en la poesía de Figuera el cuerpo de la mujer emerge como espacio que debe ser reapropiado, y la identidad femenina como algo que debe ser reescrito para dar cuenta del punto de vista de la mujer misma. En términos de Spivak, estaríamos hablando de dar voz al sujeto subalterno, recuperando el espacio que le había sido vedado tradicionalmente. El verso anteriormente citado: «Serán las madres las que digan: Basta» y el rotundo título del poema en que se incluye, «Rebelión», resumen de manera elocuente la «llamada a las armas» de Figuera a las mujeres, propugnando la

ruptura con el orden establecido y reclamando por tanto acceso a los espacios de poder dentro del orden social que les estaba vedado.

Vale la pena señalar la abundancia en la poesía de Figuera del campo semántico de la naturaleza y de elementos del paisaje o accidentes geográficos. A menudo estos elementos son personificados y en muchas ocasiones aparecen feminizados o son metáforas de la mujer. En este sentido, las ya mencionadas analogías de la mujer como árbol o como tierra-madre se repiten en su poesía, si bien con distintos matices. La idea de fertilidad o de la figura que ofrece protección desde el silencio, ignoradas sus contribuciones al bien común, son nexos de unión entre el sujeto femenino y el mundo natural que posibilitan la metáfora. Así puede verse por ejemplo en estos versos de «Nadie sabe», en el libro *Víspera de la vida* (1953):

Pisa la tierra, vierte la simiente,
coge la flor y el fruto: sin palabras,
pues nadie sabe nada de la tierra
muda y fecunda que, en silencio, brota,
y nadie sabe nada de las flores
ni de los frutos ebrios de dulzura (OC:195).

La relación analógica entre la mujer y la naturaleza resulta extremadamente fluida y no sorprende en absoluto, dado que la tradición cultural ha cosificado durante milenios el cuerpo de la mujer, representándolo metafóricamente con elementos del mundo natural tales como árboles, flores o frutos. En este sentido, no es descabellado trazar el paralelismo entre la subalternidad de la mujer y el de la naturaleza. Ambas son figuras femeninas, y ambas sufren de la opresión –y supresión– como modo de ser controladas. El dominio del espacio natural y su progresivo silenciamiento al tiempo que se explotan sus recursos perfila una analogía con la situación de la mujer en la sociedad patriarcal.

Cuerpo femenino y erotismo

La escritura de Figuera deja ver a menudo la preocupación metaliteraria y el cuestionamiento del valor y la utilidad de la poesía, específicamente cuando es una mujer quien la escribe en el marco de una sociedad patriarcal. En uno de sus poemas más conocidos, titulado «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas», dedicado a Carmen Conde y publicado en la revista *España* en 1950, la poeta llamaba a sus colegas a escribir desde la pasión, desafiando las normas impuestas a las mujeres por la sociedad del momento. Resulta aquí de especial interés la exhortación de la estrofa final en la que insta a sus «hermanas poetisas» a «morder la manzana», en referencia a la ya mencionada desobediencia de Adán y Eva en el jardín del Edén:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
 Y cantad el destino de su largo linaje
 dolorido y glorioso, porque, amigas, la vida
 es así: todo eso que os aturde y os asusta (OC: 309).

Estos versos reflejan tanto la actitud vital como el credo estético de Figuera. La referencia a la figura de Eva responde a la deliberada subversión de estereotipos femeninos heredados y modelados por el patriarcado, que son ahora reemplazados por la mirada ginocéntrica. Como las páginas precedentes han puesto de manifiesto, la actitud de rebeldía y la ruptura con la tradición son rasgos característicos de la poesía de Figuera Aymerich, algo que se manifiesta tanto en su obra comprometida como en su poesía erótica. En este poema, en el que el erotismo ocupa un espacio importante, la inscripción del cuerpo femenino está presente de manera ineludible. Además de exhortar a las poetas a dejarse herir por la realidad más descarnada para reflejar en sus versos lo que ella llama «el puro misterio» de la existencia, Figuera reitera la idea de la importancia del erotismo como elemento central de la vida:

No queráis ignorar que el amor es un trance
 que disloca los huesos y acelera las sienes
 y que un cuerpo viviente con delicia se ajusta
 al contorno preciso donde late otro cuerpo.

No queráis ignorar que el placer es el zumo
 de las plantas agrestes que se cortan con prisa;
 y el pecado una línea que subraya de negro
 lo brillante del goce (OC: 309).

Un análisis semántico de este poema revela el uso de términos relacionados con lo corporal, tales como «cuerpo», «placer», «goce» y «pecado». Figuera rompe aquí con las expectativas sobre la escritura femenina del momento, al prescindir del pudor tradicional y del romanticismo habitual asociado al sexo y poner en correlación directa «amor» con «placer»; y lo que resultaba aún más atrevido en su momento, la poeta reivindica el pecado como fuerza vital y creativa. Esta franqueza con que Figuera aborda lo erótico es una constante en su obra, ocupando un lugar preponderante en su primer libro *Mujer de barro* (1948) en el que encontramos composiciones como «Darse», «Revelación del éxtasis», o «Carne de mi amante». En «Carne de mi amante», por ejemplo, el deseo del cuerpo masculino encuentra una expresión franca y sin tapujos, no contaminada por sentimientos de culpa. La consumación sexual entre los amantes es celebrada como momento de unión entre ambos. El poema se asienta en la referencia a lo sensorial –tacto, sabor– tal y como la mujer lo experimenta:

Mármol oscuro y caliente
tallado en músculo y fibra.
Carne de mi amante, carne
viril y prieta de vida.
Suave y blanda entre mis dedos;
fuego bajo la caricia.
Dulce y sabrosa a mis labios
como una fruta mordida...
Carne de mi amante, carne
tan mía como la mía (OC: 36-37).

También «Revelación del éxtasis», recogido en el mismo libro, muestra una voz poética apasionada y libre, que celebra la unión de los amantes y el gozo del éxtasis amoroso:

Amor puso sus manos –pasma y fuego–
sobre nosotros. Hemos encontrado
nuestro divino centro
para girar, eternos, vivos, astros...

No existe la muerte. Somos vida (OC: 36).

En este sentido, la consumación del deseo, que es compartido y sentido por ambos amantes, constituye un elemento constructor de identidad para la voz poética. La unión amorosa adquiere aquí un significado más amplio del puramente erótico, para adquirir un papel de necesidad existencial. Estos poemas, escritos durante la primera posguerra, surgieron en el contexto de grandes penurias económicas y una difícil situación personal para la poeta. En medio de todo ello, tal y como apunta María Payeras, los poemas de Figuera de dicha época respondían «a la necesidad de nombrar la plenitud de la vida pese a la estrechez de sus márgenes» (2002: 18). De ahí que la felicidad doméstica y el amor realizado ocupen un lugar privilegiado en este libro, constituyendo reductos de armonía y orden en medio del caos circundante. Para Payeras, la poesía erótica de esta primera etapa debe ser entendida como respuesta a una necesidad de refugiarse de una realidad poco halagüeña. La poeta busca por tanto a través del cuerpo la plenitud amorosa y sexual, dado que «la realización del deseo carnal anula momentáneamente –eternizando el instante– la experiencia individual y colectiva de la tragedia» (2002: 20).

Más allá de ser el vehículo a través del cual la poeta aprehende la realidad, el cuerpo se identifica con la escritura como elementos integrantes de una única fenomenología. En «Aunque la mies más alta dure un día» incluido en *Toco la tierra* (1962), el autorretrato de la voz poética se perfila en los siguientes términos: «Mujer de carne y verso me declaro, / pozo de amor y boca dolorida,

/ pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro» (OC: 289).

Aquí se revela que el cuerpo de la poeta es palabra y la palabra es cuerpo. Se concretiza así la mencionada idea de Hélène Cixous de que la mujer poeta debe escribirse a sí misma, y de que escribirse a sí misma implica escribir el propio cuerpo. La palabra debe fundirse con el cuerpo mismo de la mujer, porque son una misma cosa: ambos son el espacio que la mujer habita, y ambos han sido silenciados, censurados o simplemente ignorados. En contraposición a esto, la obra de Figuera busca romper ese silencio y hablar «fuerte y claro» para obtener acceso a dichos espacios. La escritura es herida, pero también es parto, escribe Figuera –algo en lo que coincide con numerosas otras poetas antes y después de ella–. De ahí que la escritura hecha por mujeres deba necesariamente pasar por –y ser– el cuerpo femenino, de modo que este debe inscribirse en el texto para poder nombrarse a sí mismo desde la propia mirada.

Conclusiones

Tal y como las páginas precedentes han demostrado, son numerosos los ejemplos en la poesía de Ángela Figuera en los que la voz lírica desafía las convenciones de la sociedad patriarcal impuestas sobre la mujer. Dicho desafío se lleva a cabo por medio de diferentes estrategias, ya sea revisitando arquetipos heredados de la tradición patriarcal –como el mito de Eva, por ejemplo– o escribiendo desde y sobre el propio cuerpo de la mujer. En la escritura de Figuera, la mirada ginocéntrica es la que reformula mitos y da forma a la experiencia de la mujer, en un ejercicio de empoderamiento que reclama espacio para la voz femenina y sus experiencias. Liberada de pudores y restricciones que silencian su voz, la poesía figueriana constituye un poderoso ejemplo de poesía en la que el cuerpo es la herramienta para la articulación de la subjetividad femenina. En oposición a la mirada masculina que tradicionalmente describe el cuerpo de la mujer como un bello objeto, la mirada ginocéntrica de una voz poética femenina construye un espacio para el *desacuerdo*, al tiempo que abre la posibilidad de la revisión de arquetipos heredados que no se ajustan a la realidad de la mujer. Por otro lado, la mirada hacia el espacio natural y su presencia en términos poéticos constituye otra pieza importante dentro de este proceso de reformulación de arquetipos. Las representaciones del cuerpo de la mujer como tierra-madre, como flor o como árbol que da frutos, son poderosas metáforas de la mujer y de la maternidad. Figuera reformula imágenes tradicionales, articuladas desde la mirada masculina, para sustituirlas por metáforas de gran fuerza que convierten a la figura femenina en agente activo y no objeto pasivo. Así sucede por ejemplo con la imagen de la «mujer-flor», definida únicamente

por la belleza y cuya función es encarnar el concepto de lo bello entendido desde una visión del mundo masculina. Este arquetipo es reemplazado en la poesía de Figuera con el de «mujer-tierra» o «mujer-árbol», enfatizando así la agencia de la mujer, que posee el poder telúrico de generar vida.

La revisión y reformulación de estos arquetipos implica obviamente una confrontación con el sistema patriarcal y con la imagen de la mujer promovida y perpetuada por el mismo. En este sentido, la caracterización que hace la poeta de sí misma como «mujer de carne y verso» que veíamos en el último poema citado ejemplifica de manera extraordinaria la puesta en práctica de las ideas propugnadas por la crítica feminista. La llamada a la rebelión y la revolución propuestas por Cixous e Irigaray, concretadas en una escritura en la cual la mujer se inscribe corporalmente, encuentran en estos versos expresión clara y rotunda. Para Cixous, la historia individual de la mujer se funde con la historia de todas las mujeres: «personal history blends together with the history of all women, as well as national and world history» (1976: 882). Como hemos mostrado aquí, la poesía de Figuera participa de este activismo intelectual, llamando a la rebelión femenina contra el sistema patriarcal y convirtiéndose así en su escritura en la Medusa que ríe, la Eva que muerde la manzana, la mujer que no obedece sumisa.

En definitiva, en Ángela Figuera tenemos una poeta que cultiva un gino-centrismo *avant la lettre*, inscribiendo y escribiendo el propio cuerpo en su escritura. En algunas ocasiones el texto es el espacio donde se celebra el placer sexual de la mujer, y en otras lo que se celebra es la capacidad de la mujer de dar vida a través de la maternidad. Pero el cuerpo de la mujer es también en Figuera algo mucho más importante y, hasta cierto punto, radical: una herramienta de rebelión y protesta contra el patriarcado, resultante en una llamada a voz en grito lanzada a la colectividad de todas las mujeres, instando a llevar a cabo el desmantelamiento del mismo. Figuera comenzaba su andadura como poeta escribiendo sobre su propio cuerpo, para más adelante dar el salto de lo individual a lo colectivo, enlazando con el universalismo femenino propugnado por el pensamiento feminista. Será desde este espacio de lucha que articule una poesía rebelde, directa, humanista, en la que el erotismo, la naturaleza y la reformulación de los mitos femeninos heredados de la tradición patriarcal ocupen un lugar central. Quizá la metáfora que mejor resume la cosmovisión de esta autora sea la que equipara a la mujer poeta con la tierra-madre y al ejercicio de escribir con el de parir. Figuera no se equivoca aquí en absoluto: la analogía entre escritura y parto es coherente con el origen mismo de la palabra *poesía*, cuya génesis está en el término *poiesis* –del griego *ποίησις*– concepto que Platón define en *El banquete* como «dar existencia a algo que no la tenía, crear». Para

Heidegger, *poiesis* era «iluminación». Por tanto, la idea de la preñez y el parto como metáforas de la escritura poética que aparecen repetidamente en la obra de Figuera es más que acertada. Escribir poesía es dar a luz a la palabra, y el proceso artístico es el proceso de alumbrar, de traer luz a la oscuridad, de dar a nacer algo que no existía previamente. No debe, por tanto, extrañarnos que *poesía* y *palabra* sean femeninas, tanto en lo gramatical como en lo conceptual. La creación, como demuestra la poesía de Figuera, es cosa de mujeres.

Bibliografía citada

- CIXOUS, H. (1976), «The Laugh of the Medusa», Trad. Keith Cohen y Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, 4, pp. 875-893.
- FARIÑA BUSTO, M. J. (2020), «Ángela Figuera Aymerich: la Libertad como consigna», en Yasmína Romero y Luca Cerullo (eds.), *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, Eolas Ediciones, pp. 114-131.
- FIGUERA AYMERICH, A. (1986), *Obras completas*, Madrid, Hiperión.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I (2009), «La poesía de Ángela Figuera desde la crítica anglosajona», *Zurgai: Poetas por su pueblo*, 12, pp. 8-11.
- IRIGARAY, L. (1982), *Ese sexo que no es uno*. Trad. Tubert de Peyron y Silvia Esther, Madrid, Saltés.
- MOI, T. (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2000), «La relación de Ángela Figuera con la censura española: Los expedientes de su obra poética», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Vol. 4, pp. 169-177.
- MORENO, M. P. (2017), «Ángela Figuera Aymerich y la conciencia social de la mujer poeta», *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (eds.), Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 61-73.
- NEWTON, C. (1988), «Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea», *Hispanic Journal*, Vol. 9, n.º 2, pp. 129-141.
- PAYERAS, M. (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PAYERAS, M. (2002), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de posguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Sial Ediciones, Madrid.
- QUANCE, R. (1987), «La mujer, el barro y la Biblia», *Zurgai*, diciembre, pp. 11-15.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, trad. Steven Corcoran, London/New York, Continuum Books.
- SPIVAK, G. (1988), «Can the Subaltern Speak?». *Marxism and the Interpretation of Culture*, Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, pp. 24-28.

-
- WILCOX, J. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, Champaign, IL, University of Illinois Press.
- WILCOX, J. (1991), «El feminismo en las obras completas de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares», *Zurgai*, junio, pp. 95-102.
- WRIGHT, E. (1986), *The Poetry of Protest Under Franco*, London, Tamesis.
- ZABALA AGUIRRE, J. R. (1994), *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*. San Sebastián, Universidad de Deusto.

La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto¹

The rewriting of the self in the poetry of Lucía Sánchez Saornil: textualizing the body, embodying the text

Isabel NAVAS OCAÑA

Autoría:
Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería, España
minavas@ual.es
<https://orcid.org/0000-0003-2599-0445>

Citación:
NAVAS OCAÑA, Isabel. «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 181-203. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.09>

Fecha de recepción: 27/02/2022
Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Isabel Navas Ocaña

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Lucía Sánchez Saornil es una poeta de identidad cambiante, que en principio se construye a sí misma a partir de algunos tópicos del modernismo para, a continuación, abjurar de esos tópicos y sumarse con entusiasmo a la nueva estética ultraísta, una estética de vanguardia de la que termina también abjurando para textualizarse finalmente como escritora libertaria y feminista. Pues bien, nos vamos a ocupar aquí de una serie de textos de transición entre el modernismo y el ultraísmo que evidencian, además, una aguda conciencia crítica de índole feminista. De hecho, Lucía Sánchez Saornil va a verbalizar muy elocuentemente el paso de una a otra corriente mediante reveladoras imágenes femeninas, mediante cuerpos de mujer violados, yermos, mutilados, que muestran a las claras la opresión a que se ven sometidos en la sociedad del momento. Como demostraremos a continuación, el compromiso feminista de Lucía Sánchez Saornil se va fraguando al mismo tiempo que experimenta el anhelo de transitar por otros derroteros estéticos y abandonar la senda archiconocida del modernismo.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Palabras clave: Lucía Sánchez Saornil; Modernismo; Ultraísmo; Feminismo; Literatura comprometida.

Abstract

Lucía Sánchez Saornil is a poet with a changing identity, who at first builds herself based on some modernist clichés, to later abjure those clichés and enthusiastically join the new ultraist aesthetic, an avant-garde aesthetic that she also ends up abjuring to finally textualize herself as a libertarian and feminist writer. Well then, we are going to deal here with a series of transitional texts between modernism and ultraism that also show an acute critical awareness of a feminist nature. In fact, Sánchez Saornil is going to very eloquently verbalize the passage from one movement to another through revealing female images, through raped, barren, severed, desecrated women's bodies, which clearly show the oppression to which they are subjected in the society of the moment. As we will demonstrate below, Lucía Sánchez Saornil's feminist commitment is forged at the same time that she experiences the desire to travel along other aesthetic paths and abandon the well-known path of modernism.

Keywords: Lucía Sánchez Saornil; Modernism; Ultraism; Feminism; Committed Literature.

Preliminar

Las distintas ediciones de la poesía de Lucía Sánchez Saornil nos han mostrado a una poeta que se inició en el modernismo, tuvo una participación notable en el movimiento ultraísta y finalmente abrazó el compromiso político, la militancia anarquista, y sobre todo la feminista. De hecho, si la edición primigenia de Martín Casamitjana, publicada a mediados de los noventa (1996), puso en valor la producción ultraísta, la reciente edición de Capdevila-Argüelles (2020a), con el rescate de un buen número de poemas juveniles, ha venido, a mi juicio, y probablemente sin pretenderlo, a poner el foco de atención en la faceta modernista. Ni que decir tiene que la vertiente comprometida de la obra de Lucía Sánchez Saornil, su *Romancero de Mujeres Libres* (1938), el único poemario que publicó en vida, fue en un primer momento la más conocida y la que antes vio la luz. A ella se sumó la edición de Martín Casamitjana, que, sin descuidar los comienzos modernistas de Lucía Sánchez Saornil, la consagró como la poeta del ultraísmo, como la única mujer que había tomado parte decididamente en el movimiento ultraísta (1996: 7). Capdevila ha reunido en *Corcel de fuego* nuevos poemas que, analizados con detenimiento, vienen a engrosar la nómina de los considerados modernistas, pero también a replantear algunas asunciones de la crítica, como el seudónimo masculino, la ambigüedad en la expresión del deseo amoroso, las resonancias homoeróticas, etc. Así lo

hemos demostrado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). Lo cierto es que, con el corpus poético del que ahora disponemos, Lucía Sánchez Saornil se nos revela como una poeta de identidad cambiante, que en principio se construye a sí misma a partir de algunos tópicos del modernismo, para a continuación abjurar de esos tópicos y sumarse con entusiasmo a la nueva estética ultraísta, una estética de vanguardia de la que termina también abjurando para textualizarse finalmente como escritora libertaria y feminista.

Pues bien, para la construcción de ese yo cambiante, de esa identidad nómada, Lucía Sánchez Saornil se vale de tres procedimientos que van a ser una constante en su poesía, que estarán presentes desde los inicios: el seudónimo masculino, que alterna en ocasiones con su nombre propio (Navas Ocaña, 2023); la proyección del deseo amoroso hacia elementos de la naturaleza o bien hacia objetos de la modernidad, con el fin de dar cauce expresivo a una sexualidad en conflicto con la norma; y la corporeización del texto, de la poesía misma, la creación poética convertida en cuerpo de mujer, o por decirlo de otro modo, los cuerpos femeninos como metáforas de la creación poética, como símbolos de los distintos estadios por los que discurre la biografía y la obra de Lucía Sánchez Saornil: el modernismo, la vanguardia, el compromiso político, el feminismo.

Textualizar el cuerpo

La proyección del deseo hacia elementos de la naturaleza va a estar muy presente en los poemas de *Avante*, *Cádiz-San Fernando* y *Los Quijotes*, todos afines a la estética modernista, y va a ser una de las estrategias discursivas que generen mayor ambigüedad. Puesto que ya la he estudiado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022), para evitar una innecesaria repetición, valga aquí como muestra «Motivos galantes», publicado en *Los Quijotes* el 10 de octubre de 1918. En él, una joven «de graciosa silueta» y de «labios ardientes y rojos» posa «inquieta» su mano en la del sujeto poético, un sujeto que, si se identifica con la firma es masculino (Luciano de San-Saor), pero que, al transmutarse en la luna, se convierte en una mujer y, como tal, es quien besa los ojos de su amada: «-¿Si la luna estará enamorada? / La pregunta me fue susurrada / por tus labios ardientes y rojos. / -¡Si la luna estará enamorada!... / Y la luna en respuesta callada / largamente besaba tus ojos» (Sánchez Saornil, 2020a: 128).

Que sea la luna quien bese a la amada supone un desplazamiento de la acción humana de besar hacia un elemento de la naturaleza, probablemente con la intención de desviar la atención de esa mujer que besa, una mujer enmascarada tras el seudónimo masculino, pero que, al proyectar su deseo sobre la luna, termina evidenciando el cariz homoerótico del beso. «Motivos

galantes» es, por tanto, un ejemplo de la *descorporeización* de los amantes, o quizás sería mejor decir de las amantes, una muestra de la sustitución de sus cuerpos en el acto amoroso por elementos de la naturaleza. El desplazamiento del deseo hacia la luna es muy significativo –en otros casos, lo será hacia el sol, el agua o las flores–, contribuyendo a la ambigüedad, a la indefinición genérica de los cuerpos, aunque no perjudica en absoluto la expresión de una sensualidad y un erotismo intensos.

Por otra parte, en la poesía ultraísta, la ambigüedad en la expresión del deseo se acrecienta, si cabe aún más que en la modernista, porque en lugar de proyectar el deseo hacia la naturaleza, es decir, en lugar de descorporeizar a los amantes o de corporeizar/personificar la naturaleza, lo que se produce ahora es la sustitución de los cuerpos por elementos de la modernidad, como el avión o el cine. Habría que hablar por tanto de cosificación. Es lo que ocurre en «Me dejé un día... Poema del abandono», publicado en *Grecia* en octubre de 1919. Aquí la amada abandona al sujeto hablante², que se transmuta en un avión y sale volando en busca de ella: «Para hacerla un presente / iba mi avión recolectando estrellas / de los campos, / margaritas de los cielos, / y al volver / halló abierta la ventana. / Hoy del estrecho hangar / el avión loco / se me marcha volando a su recuerdo» (Sánchez Saornil, 2020a: 167). El amante-avión rememora además con tristeza los momentos en los que la mujer lo amaba: «Un día su mano, ¡avión mío!, / amaba tu locura, sin ojos, / por entre las ruedas de todos los carros celestes» (167).

Valgan también como ejemplo esos amantes que se convierten en actores, en imágenes de una película, como sucede en «Cines», poema publicado en el número 3 de *Ultra*, correspondiente a febrero de 1920, bajo la rúbrica de Lucía Sánchez Saornil. Se trata de uno de los más citados por la crítica como emblemático de la adscripción de Sánchez Saornil a la estética ultraísta, puesto que incorpora imaginería procedente de la modernidad (Anderson, 2001: 180; Celma Valero, 2005: 275). En efecto, la relación amorosa se expresa aquí con terminología del mundo del cine: pantalla, reflectores, cinta, film, proyectar, etc. De hecho, la ventana se convierte en una pantalla cinematográfica en la que somos «tú y yo actores anónimos». Los tres versos finales evidencian también esta circunstancia: «A toda luz mis palabras-reflectores / proyectan en tus ojos / un film sentimental» (Sánchez Saornil, 2020a:183). El tú al que se dirige el sujeto hablante carece de marcas de género, aunque en esta ocasión dicho sujeto se presupone femenino puesto que Lucía Sánchez Saornil opta por firmar

2. El poema está firmado por Luciano de San-Saor, así que se presume un sujeto-hablante masculino.

con su nombre propio, lo que no hace sino incrementar la ambigüedad del poema.

De hecho, las resonancias homoeróticas que se observan con claridad en algunos poemas modernistas, como hemos visto en «Motivos galantes», donde quien besa a la amada es la luna, no son en absoluto frecuentes en la poesía ultraísta, o no lo son al menos en lo que se refiere a la proyección del deseo hacia elementos de la naturaleza. Quizás el poema que Lucía Sánchez Saornil dedica a Norah Borges, titulado «Camino de arco-iris» y publicado en *Ultra* en marzo de 1921 bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor, sea de los pocos en los que el tú (un tú sin marca de género, aunque la dedicatoria es a una mujer) se transforme en un elemento natural, la bruma: «Eres lo que no se sabe / bruma» (Sánchez Saornil, 2020a: 184).

En definitiva, probablemente como resultado de una vivencia personal controvertida, Lucía Sánchez Saornil textualiza el deseo, verbaliza los cuerpos con estrategias discursivas que provocan un notable grado de ambigüedad en el poema, sea mediante el empleo del seudónimo masculino, sea gracias a la descorporeización de los/las amantes, a su conversión en naturaleza o en objetos de la modernidad. Es evidente que Lucía Sánchez Saornil maneja con pericia una de las claves del modernismo, la espiritualización de la materia (Litvak, 2013: 135), el desplazamiento de estados de ánimo hacia el medio natural propio del simbolismo, con el fin de dar cauce expresivo a una sexualidad problemática, en conflicto con la norma vigente en la época. De igual forma, la fascinación del ultraísmo por los artefactos de la modernidad le permite textualizar un deseo amoroso cuando menos problemático, despojando nuevamente a quien así ama de su cuerpo y cosificándolo, transmutándolo en avión, en pantalla de cine, etc.

Corporeizar el texto

Del corpus/cuerpo modernista al ultraísta

Cuerpos ultrajados: Colombina

Ahora bien, cuando Lucía Sánchez Saornil intenta construirse a sí misma como escritora, cuando pone sobre el papel el proceso de la creación poética, acude de manera recurrente a cuerpos sexuados como femeninos, a cuerpos de mujer, sin ningún tipo de ambigüedad. Ya hemos estudiado el caso en lo que concierne a algunos poemas de índole modernista, en concreto «Madre primavera», «Mi origen pagano», «El fauno», «Motivos triunfales», «Motivos románticos», «Autorretrato», «Tigresa», «Margarita» y «Jardines exóticos» (Navas Ocaña, 2022). Lucía Sánchez Saornil textualiza en ellos su relación con la tradición grecolatina, con el romanticismo y con el malditismo, y lo hace a través de

voluptuosas doncellas, de novias virginales, de víctimas sacrificiales, de *femmes fatales*, de prostitutas y de mujeres de las clases populares como la Griseta.

Pues bien, justo en el momento de transición entre el modernismo, que ha cultivado con éxito, y la aventura ultraísta, a la que se va a sumar decididamente, Lucía Sánchez Saornil publicará toda una serie de poemas y de prosas poéticas en las que su cansancio de la estética modernista se materializará en cuerpos de mujer, corporeizando así en el texto mismo el final de un período clave para ella, que la ha consagrado como poeta, y el inicio de una nueva etapa, ahora bajo el signo inconformista y renovador de Ultra.

Será precisamente una figura femenina recurrente en el modernismo desde Rubén Darío, la de Colombina, la que utilice Lucía Sánchez Saornil para certificar el final de su paso por este movimiento. No obstante, antes de valerse de ella para tal fin, la poeta la había hecho aparecer en poemas de índole modernista, como «Vitela»³, «Pierrot danza»⁴ y «Poemas de locura. Carnaval»⁵, en sintonía con los planteamientos al respecto de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones. De ahí que el triángulo amoroso entre Colombina, Pierrot y Arlequín sea el tema de los dos primeros y está también presente en el tercero⁶, que ofrece además como nota singular un significativo contraste entre los estereotipos literarios de la comedia del arte y ciertos personajes populares del Madrid de la época. De hecho, la Colombina y el Arlequín del poema son en realidad una «Menegilda» y un «truhan» disfrazados para la celebración del carnaval. A la imagen de Colombina en la primera estrofa, vestida de blanco, la «boca pintada con rojos claveles» y dejando oír «su risa argentina», le sigue inmediatamente después su desenmascaramiento, su metamorfosis en una burda Menegilda, de la que Pierrot huye, «bogando [...] embarcado en la Luna», hacia «países remotos en busca de Fortuna» (Sánchez Saornil, 2020a: 81). Una Menegilda es, según la RAE, una «criada de servicio» y, como tal, aparece en la zarzuela *La Gran Vía*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en Madrid en 1886, que incluye el «Tango de la Menegilda» (Pérez Borrajo y Lagos Rodríguez, 2020: 24-26). Pues bien, su presencia en este poema de 1915 muestra ya de forma embrionaria la atención por las mujeres de la clase obrera que presidirá

3. «Una bella Colombina / da su risa cristalina, / al verdor de la glorieta / y un Pierrot, blanco de yeso / le da el regalo de un beso / dibujando una pirueta» (*Los Noveles*, n.º 21, 21 de agosto de 1916) (Sánchez Saornil, 2020a: 85).

4. «La faz, pálida de harina, tiene un gesto de dolor, cuando evoca a Colombina, en la voz del surtidor» (*Cádiz-San Fernando*, n.º 114, 30 de octubre de 1917 y *Los Quijotes*, n.º 80, 25 de junio de 1918) (Sánchez Saornil, 2020a: 103).

5. *Avante*, n.º 254, 20 de febrero de 1915.

6. Como sucedía en *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* (1898) de Rubén Darío y en *El Pierrot negro* (1909) de Leopoldo Lugones (Sarabia, 1987).

la trayectoria política y literaria de Lucía Sánchez Saornil en la década de los años treinta y culminará con el *Romancero de Mujeres Libres*. Pero, ante todo, lo que queda patente en este momento, cuando tiene sólo veinte años, es el choque entre el personaje literario de Colombina y la realidad grosera de Menegilda, que la poeta, por su procedencia social, conoce bien. Por lo demás, esta Colombina-Menegilda, esta vulgar sirvienta, de la que un soñador Pierrot escapa, embarcándose en la luna, para perseguir a una mujer ideal, a la quimérica Fortuna, tiene, en mi opinión, ecos claros de la Colombina de Rubén Darío, cuyo materialismo burgués chocaba también inexorablemente con el idealismo de un Pierrot convertido en la encarnación del incomprendido poeta moderno (Sarabia, 1987: 82).

Estos tipos femeninos de las clases populares no abundan en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil. De hecho, aparecen sólo en contadas ocasiones, sea la Menegilda de «Poemas de locura. Carnaval», la Griseta de «Jardines exóticos»⁷, la moza que retoza en la era con un gañán⁸, o la molinera de las «Sinfonías pastorales»⁹. No obstante, su presencia, por escasa que sea en estos poemas primigenios, es ya un indicio de la relevancia que adquirirán más adelante, cuando Lucía Sánchez Saornil se reescriba a sí misma como poeta comprometida en el *Romancero de Mujeres Libres* (1938).

Pero Colombina reaparecerá antes de que eso ocurra, concretamente en «Farsa del ensueño», una prosa poética publicada en *Grecia* el 1 de marzo de 1919, y lo hará para evidenciar el abandono del modernismo y la asunción de los presupuestos del ultraísmo. No en vano se la dedica a Adriano del Valle¹⁰, compañero en la aventura ultraísta, que previamente le había dedicado a ella el cuento «La sirena de mármol», también publicado en *Grecia* apenas un mes

7. Poema publicado en *Los Quijotes* el 10 de abril de 1918, que he analizado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). El término Griseta, que procede del francés *grissette*, se aplica fundamentalmente a trabajadoras manuales como las costureras y bordadoras.

8. «Sinfonías agrestes. Nocturno», *Los Quijotes*, n.º 86, 25 de septiembre de 1918. La rudeza y la maldad del gañán hay quien la ha interpretado como una denuncia por parte de Sánchez Saornil de la dominación masculina (Lecointre, 2014: 106): «Con una moza, en las eras, retoza / un gañán recio que un beso aleve, / rudo y bellaco, ha rendido a la moza. / Luego fecunda el pecado su larva... / bajo la luna –milagro de nieve– tálamo de oro les brinda la parva» (Sánchez Saornil, 2020a: 127).

9. «Molino sin molinera / sobre tu rueda callada / enmudeció Primavera / los silbos de su tonada» (*Cádiz-San Fernando*, n.º 77, 20 de octubre de 1916) (Sánchez Saornil, 2020a: 86).

10. La dedicatoria es la siguiente: «Para Adriano del Valle, que puso un cuento suyo, como una estría de fuego, debajo de mi nombre» (Sánchez Saornil, 2020a: 140).

y medio antes, el 15 de enero¹¹. Lucía Sánchez Saornil relata en esta «Farsa del ensueño» la historia de unos comediantes que, con su carro de farándula, llegan a un pueblo para representar la historia de Colombina y Pierrot. La belleza de la actriz que encarna a Colombina «agitó en el pecho de los sátiros pueblerinos la víbora del deseo», «los malos pensamientos» y «los corceles del pecado» (Sánchez Saornil, 2020a: 140). Cuando la función termina, los actores que han interpretado a Pierrot y a Colombina, y que están enamorados, se quedan solos, disfrutando de su amor. Colombina, sin embargo, siente miedo y, aunque Pierrot intenta calmarla, prometiéndole que fabricará para ella, para su «casta desnudez», «un alto alcázar de ensueño» (141), no lo consigue. Cae la noche «como una zarpa siniestra y oscura» y entonces «bruscamente unos brazos rudos y poderosos, arrebataron la danzarina a los brazos débiles de Pierrot. Los sátiros pueblerinos aullaban de deseo...» (142). El final del relato es el siguiente:

... Se alejaban las bestias en carrera desenfrenada.

Sobre el verde tapiz de la pradera quedaba el cuerpo de la danzarina, frío y desnudo bajo la caricia lunar, mancillado por todos los impudores, como una estatua de alabastro que una ráfaga hubiera derribado del pedestal.

Junto a ella, dolorido y maltrecho, lloraba Pierrot, desteñida la blancura del rostro, porque la vida, ruda y cruel, había derrumbado el ensueño.

Y la luna reía, despiadada y blanca, sobre el dolor (142-143)

Además del acierto y la novedad del tema de la violación, de mostrar tan a las claras ese cuerpo femenino violado, se observa ya el agotamiento, el abandono, de los presupuestos del modernismo, simbolizado en la estatua de alabastro derribada del pedestal por la vida «ruda y cruel», y sobre todo en el cadáver de la bailarina. La luna enamorada de los poemas modernistas se ha transformado, además, en una luna «despiadada» que se burla del dolor de Pierrot. Lucía Sánchez Saornil recurre a un cuerpo de mujer, el de esta Colombina ultrajada por los «sátiros pueblerinos», para dar cuenta de su propia evolución como poeta, una evolución que no será fácil para ella –volveremos sobre esta cuestión enseguida–, y de ahí quizás el énfasis en la violencia de la historia relatada a tal fin. La joven poeta que cantó al amor, a las flores, al crepúsculo, a la luna, ha desaparecido. Lucía Sánchez Saornil firma su partida de defunción con la

11. La dedicatoria de Adriano del Valle rezaba así: «A Lucía Sánchez Saornil, que lleva una alondra lírica de Juan Ramón dentro del pecho» (Sánchez Saornil, 2020a: 140). Esta dedicatoria evidencia por un lado la estrecha relación de la poesía de Sánchez Saornil con el modernismo y por otro el reconocimiento del genio de Sánchez Saornil, de su mérito como poeta, que la hace acreedora de la «alondra lírica» de Juan Ramón.

muerte de Colombina, que no es sino la muerte del imaginario literario del modernismo, de esos amores idealizados, de esos jardines crepusculares que la autora ha poetizado hasta la saciedad, de esas lunas enamoradas. La nueva estética vanguardista arrasa con todo, hace volar por los aires a la poeta modernista que Lucía Sánchez Saornil ha sido hasta entonces, y la imagen que escoge para expresar semejante devastación es la del cuerpo violado de una mujer. Ni que decir tiene que se puede leer aquí también una denuncia de la violencia masculina y de sus terribles consecuencias para las mujeres. No creo que sea descabellado, a tenor de la evolución posterior y de su compromiso franco con la causa feminista, hacer esta interpretación. Es más, si comparamos la «Farsa del ensueño» de Lucía Sánchez Saornil con «La sirena de mármol» de Adriano del Valle, veremos cómo, además de las dedicatorias que cruzan sus autores, son textos estrechamente relacionados desde el punto de vista temático, ya que en ambos casos se textualiza una muerte, la del artista, la de la poeta, aunque difieren en la elección de la imagería y los símbolos empleados para esa textualización, y la diferencia estriba precisamente en el cuerpo femenino. En «La sirena de mármol», Adriano del Valle relata la historia de Pompeyo y Rebeca: él es escultor y ella su modelo. Cuando Rebeca muere ahogada en el mar, Pompeyo se encierra en su estudio para esculpir en mármol el cuerpo ausente de su amada. Pues bien, una vez que acaba la estatua, Pompeyo, persuadido de que se trata de la Rebeca de carne y hueso, se abraza a ella y se arroja al mar poniendo fin a su vida. El cuento de Adriano del Valle está lleno de referencias clásicas, tan del gusto del modernismo, empezando por el nombre del protagonista, Pompeyo, referencias¹² que, a mi juicio, desempeñan el mismo papel que el «alcázar de ensueño» en el que habitan por un momento la Colombina y el Pierrot de Lucía Sánchez Saornil. Pero esos mundos poéticos van a desaparecer irremisiblemente. Adriano del Valle opta por la imagen del artista hundiéndose en las aguas con su obra, con el cuerpo de la amada convertido en mármol. Esta imagen no es insólita y cuenta con larga tradición. El suicidio por amor forma parte del imaginario romántico y así lo evidencian célebres suicidas como Larra. Basta además recordar las leyendas de Bécquer, en concreto «Los ojos verdes», para toparnos con el personaje del joven enamorado de un espectro, que acaba ahogándose por correr en su busca (Navas Ocaña, 2011: 185-187). La singularidad del planteamiento de Lucía Sánchez Saornil es, en mi opinión, mayor. Aunque recurre a un personaje literario de larga tradición como Colombina, textualiza a partir de él una realidad, la de

12. Habla de «ménades», de «libúrnicas romanas», de «trirremes pericleanos» (Valle, 1919: 10).

la violación, muy poco representada en la literatura desde el punto de vista de las mujeres¹³, y lo hace para expresar sin visos de romanticismo, el terremoto que ha supuesto en su carrera la llegada de Ultra.

Cuerpos estériles, mutilados, encadenados

Es un hecho que entre 1918 y 1919, todavía dentro de la estética modernista y con el seudónimo de Luciano de San-Saor, Lucía Sánchez Saornil publica en *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia* toda una serie de poemas y de prosas poéticas en las que, además de verbalizar su cansancio del modernismo, se va a mostrar muy crítica con algunos aspectos de la vida de las mujeres, empezando a fraguarse lo que más adelante será su compromiso feminista. Lo acabamos de ver en «Farsa del ensueño» y lo mismo sucede en otra prosa poética, titulada «Las rosas no se resignaban a morir», que apareció en *Los Quijotes* el 10 mayo de 1918. En ella, Lucía Sánchez Saornil presenta de manera muy gráfica, mediante la imagen de las rosas mustias, el sufrimiento de muchas mujeres, cuya existencia se marchita a la espera del novio que no llega nunca. Las rosas, cortadas hace tres semanas, sin deshojarse aún, se inclinan sobre los bordes del vaso y le recuerdan «a las pobres novias sin amor que se inclinan, largamente, al borde de los caminos para mejor otear la lejanía» (Sánchez Saornil, 2020a: 121). En esa larga e infructuosa espera, las mujeres «se van consumiendo de fiebre; se les profundizan poco a poco las ojeras», sus mejillas, mojadas por el llanto, palidecen «como luz que se desvanece», y sus cabezas se doblegan al fin, se vencen, y «con una gracia dolorosa y marchita, caen sobre el hombro» (Sánchez Saornil, 2020a: 121). Estas mujeres que aguardan pacientemente y sin éxito la llegada de un marido son como las rosas ajadas que luchan por mantenerse erguidas y, al igual que ellas, ansían los besos no recibidos, los «que no les dio la abeja de oro» (Sánchez Saornil, 2020a: 122). Se observa aquí de nuevo el desplazamiento de la acción humana de besar hacia la naturaleza, concretamente hacia la abeja, y, como quienes protagonizan ese beso no dado son de naturaleza femenina (las rosas y la abeja), asoman otra vez las resonancias homoeróticas que ya señalamos a propósito de «Motivos galantes».

El tema lo volverá a tratar poco después en «Poema de las vírgenes de treinta años»¹⁴, aunque ahora el deseo femenino se expresa de manera mucho más explícita:

En este tiempo de la primavera, cuando un ansia siempre renovada, os estre-
mece haciéndoos vibrar como cuerda de laúd; un deseo contenido por el largo

13. Con excepciones notables como la de María Rosa Gálvez (Establier Pérez, 2009).

14. *Grecia*, n.º 23, 30 de julio de 1919.

invierno se desborda de vuestra ánfora colmada y os sentáis en los bancos de los jardines, debajo de las acacias, florecidas apenas, a devanar la larga madeja de vuestras inquietudes» (p. 161).

Es en este tiempo que acecháis en los recodos de las avenidas al paso de los hombres solitarios que caminan con el hilo de la mirada enredado en las estrellas; y vuestros ojos se van detrás de ellos, mientras un extraño pudor ata vuestros pies entre vuestras faldas» (Sánchez Saornil, 2020a: 161).

Ya no emplea la imagen de las rosas marchitas para referirse a esas vírgenes treintañeras que han arruinado su juventud a la espera de un varón, pero se decanta por una parecida, la «guirnalda deshecha» (Sánchez Saornil, 2020a: 161). Las rosas, sin embargo, están muy presentes porque con ellas adornan las vírgenes sus alcobas por si se digna acudir el novio:

Y es ahora también, cuando colocáis brazados de rosas en los jarrones, sobre las almohadas, al pie del lecho, engalanando vuestra alcoba como para una fiesta nupcial; porque él vendrá esta noche, quizá mañana... un día... ¡quién sabe! y así renováis vuestra ansia cada hora, cada minuto» (Sánchez Saornil, 2020a: 161).

Desafortunadamente, las nupcias nunca llegan a celebrarse porque él no se presenta y esos lechos de rosas terminan convertidos en «tálamos fríos, blancos y estrechos como ataúdes» (Sánchez Saornil, 2020a: 162).

Son los mismos «tálamos fríos» sobre los que «se deshojaron las flores» que aparecen en la «Balada de las viudas», una de las «Letanías de amor y dolor», publicadas en *Cervantes* en marzo de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 137). En esta balada el deseo carnal frustrado de las viudas, como antes el de las vírgenes, se verbaliza muy a las claras, sin tapujos: «¡Oh!, ¡qué temblor de luceros / habrá por su carne joven!, / –carne de seda doliente– / bajo una mirada de hombre» (137). Cuando, en mitad de la noche, rememoran el «lejano goce», el dolor por lo que han perdido les impide dormir, las condena al insomnio. Por eso, «tras las ventanas cerradas», «la lámpara de las viudas / pone su angustia sin nombre» (137), es decir, la lámpara encendida durante la madrugada se convierte en el signo externo, en el testimonio público, de su sufrimiento por el esposo muerto.

No hay duda de que Lucía Sánchez Saornil, al mostrar así el dolor de solteras y viudas, adopta una perspectiva decididamente feminista, que retomará años después en su *Romancero de Mujeres Libres* (1938), y creo que, teniendo presente esa trayectoria posterior, hay que enjuiciar estos textos tempranos, de 1918-1919. No obstante, quizás se puedan interpretar también en clave metapoética, precisamente porque en este período se está fraguando su conversión al ultraísmo, con lo que eso supone. La larga espera de las solteras y la dolorosa añoranza de las viudas no son sino la constatación de una ausencia, la

del varón, y esa ausencia supone la condena a la esterilidad. Tal vez la constatación de esa esterilidad femenina lo sea también de la esterilidad que la poeta experimenta ahora, en un período de transición, cuando ha de despojarse de las maneras del modernismo y adoptar la estética ultraísta. Después de haber cultivado profusamente una poesía, la modernista, que ya tenía en su haber un exitoso recorrido previo, con representantes de renombre como Rubén Darío y Juan Ramón, y tópicos muy reconocibles para el público lector (la tarde, el crepúsculo, la luna, etc.), Lucía Sánchez Saornil debió experimentar el vacío de lo radicalmente nuevo, de lo que está aún por construir –al fin y al cabo la vanguardia aspira a la radical novedad y Ultra no iba a ser menos–, y probablemente atravesó por un momento de inseguridad, de incomodidad, que textualiza con esas imágenes tan poderosas de las solteras y las viudas, de sus cuerpos yermos por la demora o por la falta del varón –léase inspiración– que las fecunde.

Es posible, además, que Lucía Sánchez Saornil perciba en este momento su paso por el modernismo como una rémora, como algo que la aprisiona, que le impide liberarse y abrazar decididamente el nuevo credo ultraísta. Así lo evidencian, a mi juicio, dos poemas («Madrigal de tus sortijas» y «Poema de la vida») y una prosa poética («Estaba enamorada de mayo»), que publica en *Grecia* entre 1919 y 1920 y que abordan el tema del matrimonio.

«Madrigal de tus sortijas»¹⁵ va precedido por la cita de un verso de Juan Ramón –«Oh tus sortijas líricas...»– perteneciente al poema número XVIII de *Laberinto* (1913), cuyo tema es el aroma de la mujer amada (Jiménez, 2009: 51). La crítica coincide en interpretar este madrigal como una réplica al poeta de Moguer desde los presupuestos del ultraísmo y el arte deshumanizado de Ortega, que se aprecian ya en motivos de la modernidad como «las grandes ampollas eléctricas» o en la violencia de algunas imágenes –las «manos cercenadas»– que bien podrían considerarse de raigambre futurista (Celma Valero, 2005: 270-271 y Gala, 2021: 323). Lucía Sánchez Saornil emula al principio la temática del poema juanramoniano al aludir al «aroma de flores exóticas que me llegó de tus manos», para centrarse después en los anillos y las pulseras de esas manos que, en lugar de adornarlas, las hieren, las cercenan: «¡Oh, tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro!»; «tu dedo parecía cercenado y engarzado luego a tu mano con un hilo de oro»; «sangraban en tu anular los corazones de tu sortija» (Sánchez Saornil, 2020a: 129). Mientras Juan Ramón percibía en las sortijas de la mujer amada

15. *Grecia*, n.º 6, 1 de enero de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 129).

un poco de su «esencia»¹⁶, para Lucía Sánchez Saornil, en cambio, esas joyas lastiman el cuerpo femenino, llegando a provocar la amputación de algunos de sus miembros, concretamente de las manos y los dedos. Es más, las manos amputadas le parecen a la poeta «las manos truncas de una virgen antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos qué horrendo sacrificio» (129). Quizás el sacrificio de un matrimonio, como parece indicar el anillo en el dedo anular, pero de un matrimonio no deseado, sin amor (Celma Valero, 2005: 272). Ahora bien, no es la primera vez que Lucía Sánchez Saornil recurre a la imagen de una mujer como víctima sacrificial para dar cuenta de su relación con el modernismo y en particular con la puesta al día que dicho movimiento pretende de la tradición grecolatina. Así sucedía en poemas como «El fauno. Ofrenda pagana» y «Motivos triunfales», que ya he analizado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). Esta circunstancia, estos precedentes, me hacen pensar que las manos «cercenadas» del «Madrigal de tus sortijas» son no sólo la ofrenda votiva de una mujer en el altar de un matrimonio forzado, sino el signo tangible, corpóreo, del cautiverio, de la servidumbre, de la dependencia que la poeta debía sentir en este momento, muy a su pesar, de la estética modernista.

De igual forma, la cadena que suponen estos esponsales no deseados para las mujeres en general, y para Lucía Sánchez Saornil en particular, si aceptamos la interpretación en clave metapoética, va a reaparecer en «Estaba enamorada de mayo»¹⁷, donde se poetiza el capricho del Otoño, presentado como un viejo, por la joven Flor, que no le corresponde porque está enamorada del apuesto Mayo. El enojo de Otoño al verse rechazado¹⁸ y la ausencia de Mayo provocan la enfermedad y finalmente la muerte de Flor.

La hipótesis de una lectura metapoética de estos textos en los que Sánchez Saornil subraya el carácter opresivo del matrimonio para las mujeres y por añadidura el carácter opresivo que tiene para ella ahora el modernismo, se refuerza, en mi opinión, tras el análisis de «Poema de la vida»¹⁹, donde vuelve a escoger como motivo el de las joyas, aunque en este caso no se trata de sortijas ni de pulseras, y tampoco hay alusión alguna al matrimonio, sino que versa sobre una hebra que le entregan al nacer, en la que ella, con su «gesto más

16. La frase completa, contenida en dos versos, es «Oh tus sortijas líricas, irisadas de mundos / que tienen una esencia tuya en cada diamante!» (Jiménez, 2009: 51).

17. *Grecia*, n.º 19, 20 de junio de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 154-157).

18. Un enojo expresado de manera muy gráfica: «[...] Otoño, que exasperado por su impotencia, retuerce en locas convulsiones las ramas desnudas de los árboles, trunca de un manotazo los chorros de las fuentes, alborota con sus babuchas la alfombra de hojas doradas y roba a la luna su espejo, cegando el estanque» (Sánchez Saornil, 2020a: 155).

19. *Grecia*, n.º 38, 20 de enero de 1920. Anderson (2001: 199) y Celma Valero (2005: 52-53) coinciden también en señalar el carácter metapoético de este poema.

ingenuo» y vestida «cándidamente de blanco», va ensartando «cuentas de oro» y «tenebrosas perlas negras» hasta formar un «collar largo» (Sánchez Saornil, 2020a: 168). Damos por sentado que este collar es el de su propia vida, o en todo caso el de su carrera literaria²⁰. De hecho, en un primer momento, ataviada con él, parece que consigue cierto éxito entre sus correligionarios, a tenor de lo que indica en los siguientes versos: «El collar / largo y flexible / rodeó mi garganta / esbelta y frágil como un tallo de arroz. / La joya era en mí / como los corros de estrellas / en el mástil de la noche. / El collar, / más largo aún / rodeó mis senos, / y ataviada de este modo / pude enloqueceros / oh hermanos de los ojos tristes / la sonrisa iluminada» (168). Es evidente que el collar modernista le proporcionó a Lucía Sánchez Saornil cierta notoriedad como poeta, hasta el punto de abrirle las puertas de la hermandad ultraísta (Navas Ocaña, 2023), pero llega un momento en el que la asfixia, la constriñe, como le sucede con el collar del «Poema de la vida», que, andando el tiempo, se le enreda en los pies, la condena a un «paso tardo y beodo» y le impide unirse a los «coros nuevos» que pasan a su lado «con una danza más ligera y graciosa» (169).

No obstante, y con independencia de lo atinado o no de una interpretación en clave metapoética, lo cierto es que Lucía Sánchez Saornil se muestra en estos textos muy crítica con la relación de dependencia, de subordinación al varón, que las mujeres de la época padecen, ya sea debido a matrimonios de conveniencia o a celibatos impuestos por circunstancias de soltería y viudez. Evidentemente, la relación entre los sexos es en este momento muy controvertida²¹ y Lucía Sánchez Saornil va a textualizar esa controversia mediante la tradicional asociación de la luna con la feminidad y del sol con la masculinidad (Cirilot, 1992: 418). En «Poema», publicado en *Grecia* el 20 de julio de 1919, la poeta presenta la sucesión del día y la noche como un amor imposible entre un hombre y una mujer, entre un «corcel de fuego» y «un corcel de sombras», condenados a no encontrarse nunca. El poema está constituido por una serie de interrogaciones retóricas, dirigidas sucesivamente al sol y a la luna, que

20. En esta hebra hay ecos del hilo de la vida, un hilo en poder de las Moiras, tres divinidades de la mitología griega, conocidas como Átropa, Cloto y Láquesis, que encarnaban el destino: mientras una lo hilaba, la otra lo enrollaba y la tercera lo cortaba cuando llegaba la hora de la muerte. La versión romana de las Moiras son las Parcas, con la variante de que una preside el nacimiento, la otra el matrimonio y la tercera la muerte (Grimal, 1989: 364 y 408).

21. La conquista de derechos de las mujeres a lo largo del siglo XIX provocó en los albores del XX una reacción misógina protagonizada por intelectuales muy destacados como Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Moebius, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etc. (Mangini, 2001: 97-112). La propia Sánchez Saornil rebatiría con contundencia la teoría de la diferencia sexual de Gregorio Marañón en «La cuestión femenina en nuestros medios» (*Solidaridad Obrera*, 1935) (Nash, 1975: 88-90 y Plaza Agudo, 2019: 45).

evidencian la imposibilidad del encuentro y lo vano del anhelo de los dos enamorados. En el caso de la luna, esas interrogaciones se refieren a las joyas con las que se empeña en engalanarse –diademas, broches de plata, collares–, que por desgracia de nada han de servirle porque nunca podrá alcanzar al sol²².

Podríamos concluir, por tanto, que el compromiso feminista de Lucía Sánchez Saornil se va fraguando al mismo tiempo que experimenta el anhelo de transitar por otros derroteros estéticos y abandona la senda archiconocida del modernismo.

Cuerpos infantiles profanados: las niñas cupletistas

La insatisfacción de Lucía Sánchez Saornil entre 1918 y 1919 con unos moldes expresivos, los modernistas, que ya no parecen adecuarse a sus nuevos intereses, se aprecia también en «Las canciones ingenuas», una prosa publicada en *El Progreso* el 26 de mayo de 1918. En ella relata cómo, mientras pasea por el parque, oye a unas niñas cantar, pero no una balada romántica, no el «Mambrú se fue a la guerra» o el conde Laurel, que habría sido lo previsible y además, en su opinión, lo deseable, sino «el último cuplé que una dolorosa muñeca pintarrajeada y vestida de encajes y sedas marchitas, puso de moda en el escenario de cualquier teatracho, absurdo y maloliente» (Sánchez Saornil, 2020a: 214). La condena moral es evidente, aunque no tanto a la tonadillera, y mucho menos a las niñas cantoras, sino al hombre que profanó sus labios de rosa con semejantes coplas:

¿Qué hombre de este siglo, mis bellas amiguitas, con una cruel desaprensión ha profanado vuestras bocas rosadas, poniendo en ellas una copla absurda y grosera? ¿Qué ladrón de ensueños os arrebató bruscamente, vuestras viejas tonadas, hermanas de las rosas y de los nidos?» (Sánchez Saornil, 2020a: 214-215).

Lucía se siente en este momento miembro de una hermandad, probablemente la ultraísta, así que les promete a las niñas que les pedirá a sus «buenos amigos poetas» canciones para ellas con «nuevas princesas, nuevos héroes, nuevas leyendas» (215).

Las figuras infantiles no abundan en la poesía de Lucía Sánchez Saornil. De hecho, aparecen en contadas ocasiones. El soneto «Mientras las colegialas...», publicado en *Avante* el 26 de septiembre de 1914, es una de ellas. La poeta evoca en él las figuras inocentes y alocadas de las alumnas de un convento de

22. «¿Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos con diademas? / ¿Para qué prendes tu manto con broches de plata? / ¿Para qué cuelgas de tu garganta collares prodigiosos? (Sánchez Saornil, 2020a: 158).

monjas (Navas Ocaña, 2022). El primer poema del «Tríptico de la melancolía», titulado «A la nena muerta»²³, tiene un tono bien distinto, mucho más grave. La visión del cadáver de una niña durante su velatorio, tendida en un ataúd blanco («marco nevado») con flores alrededor («sobre un lecho de rosas»), adquiere tintes románticos. El cuerpo sin vida de la pequeña es un «nardo tronchado» y el sol, que entra «furtivo» por el «balcón entreabierto», pone «una lágrima de oro» sobre él en señal de adoración: «los rayos del sol así te adoran» (Sánchez Saornil, 2020a: 73). Hay, de nuevo aquí, ecos de Juan Ramón Jiménez, en concreto de la serie titulada «La niña muerta» que el poeta de Moguer dedica a su sobrina María Pepa, fallecida en 1911, a los dos años de edad, a causa de una meningitis (Jiménez, 2017: 153-181). El «nardo tronchado» y el «lecho de rosas» de la poeta recuerdan la «magnolia tronchada» y el «regazo de celindas» de «La niña muerta» de Juan Ramón.

Lo cierto es que las traviesas colegialas y la niña muerta, textualizadas a partir de motivos poéticos modernistas, destacan por su candidez, y la visión que de ellas ofrece Lucía Sánchez Saornil es plácida, nada tiene de negativa. Al contrario, se la ve cómoda recreando lo que podríamos definir como estereotipos infantiles del modernismo, mientras que, años después, las pequeñas cupletistas le provocan una notable desazón y desatan en ella airados reproches, principalmente contra el cruel desaprensivo que ha osado profanar su inocencia con esa «copla absurda y grosera», con esa «aborrecida canción de hoy», que a ella ya le disgusta tanto (Sánchez Saornil, 2020a: 215).

Hay, por tanto, en todos estos textos de transición entre el modernismo y el ultraísmo una aguda conciencia crítica de índole feminista que la lleva a verbalizar muy elocuentemente el paso de una a otra corriente mediante reveladoras imágenes femeninas, mediante cuerpos de mujer violados, yermos, cercenados, profanados, que evidencian además a las claras la opresión a que se ven sometidos en la sociedad del momento.

Elegías por el amor que termina

En marzo de 1919, Lucía Sánchez Saornil publicó en la revista *Cervantes* unas «Letanías de amor y dolor» que incluían, además de la «Balada de las viudas», ya comentada aquí, tres poemas más: «Letanía gris», «Romanza dolorosa» y «Plegarias de los veinte años». La poeta dedicó estas letanías a Rafael Cansinos-Asséns, a quien llama «magnífico señor» y «maestro del Ultraísmo»²⁴. Sin

23. *Avante*, n.º 243, 5 de diciembre de 1914.

24. La dedicatoria dice así: «Dedico estas letanías al magnífico señor Rafael Cansinos-Asséns, maestro del ultraísmo» (Sánchez Saornil, 2020a: 132).

embargo, estas letanías están todavía en gran medida en la órbita del modernismo. De hecho, en «Letanía gris» el tema del fin del amor lo expresa Lucía Sánchez Saornil a partir de tópicos del modernismo como el otoño, la fuente, la lluvia, las rosas, que ella conoce bien y que ha empleado profusamente en poemas anteriores. La tristeza por el amor que se acaba se percibe en primer lugar en toda una serie de imágenes relacionadas con elementos de la naturaleza, algo muy habitual en la poesía modernista: las rosas son «pálidas»; las «sendas» del parque están «desiertas», «olvidadas», «abandonadas»; el otoño «canta en la brisa» «ensueños melancólicos» y llena la arboleda de «hojas doradas» que caen en «languidez otoñal»; en la fuente, cuyo «chorro, antes inquieto, agua apenas palpita», «hay el secreto de una tristeza infinita»; octubre deshoja «cruel» los álamos y apaga «las tardes rojas en el lejano confín»; y «la lluvia hace glosas de tristeza en los cristales» (Sánchez Saornil, 2020a: 132-133). En una de las estrofas aparece también un piano, cuya melodía acentúa el abatimiento, la congoja, y le confiere a la escena un aura de romanticismo: «El piano ya no canta... / lento salmodia una pena, / bajo la caricia santa / de unas manos de azucena» (Sánchez Saornil, 2020a: 133). El motivo de tanta desolación, que no es otro que el fin del amor, va a quedar claro en las pocas estrofas –son cuartetas–dedicadas a seres humanos: la cuarta, la novena y la décima, de un total de once, además de la que se refiere al piano. En ellas, Lucía Sánchez Saornil habla de labios y de ojos, utilizando una técnica poética bastante frecuente desde Garcilaso de la Vega, la fragmentación del cuerpo, y en particular del cuerpo femenino (Bergman, 1995): «Labios de rosas callados... / sueños en el corazón, / ojos bellos entornados, / para una meditación. / [...] Ojos llorosos, que eran / luminosos y atrevidos... / éxtasis mudos, que esperan / que vuelvan los besos idos... / Cerca un divino livor / estos ojos infantiles... / ya no hay magnolias de amor / en los búcaros gentiles» (Sánchez Saornil, 2020a: 132-133).

La siguiente letanía, titulada «Romanza dolorosa», la entona una voz femenina al recordar la pasión que antaño sentía por ella su amante, una pasión que ahora se ha tornado en la más absoluta indiferencia. La imaginería es de nuevo de clara raigambre modernista con tópicos como «el oro del crepúsculo», las fuentes, las estrellas, el estanque, la tarde que languidece. A lo largo del poema, la mujer interpela una y otra vez a su amante: «¿No te acuerdas, mi amado», «Amor mío, ¿te acuerdas?» (Sánchez Saornil, 2020a: 135-136). Intenta hacerle recordar su amor juvenil en un «mayo lejano / florecido y riente», «un mayo como este» (135-136). Pero su amor está ahora languideciendo, es ya una pasión extinguida o en trance de extinguirse. Lucía Sánchez Saornil así lo indica, unas veces directamente, como cuando proclama «Languidece el idilio /

bajo las hojas verdes»; o cuando le pregunta «¿Me quieres?» e inmediatamente después dice, a tenor del silencio en el que se sume su amante, que «Él tiene la mirada / perdida sobre el césped» (135-136). Pero en otras ocasiones, se vale de la naturaleza, como suele ser frecuente en el modernismo. Por ejemplo, después de indagar si su enamorado se acuerda de que «un mayo, como este, / nos adentró en las almas / su sol tibio y alegre...», y no obtener respuesta, concluye con pesar: «Él tiene una nevada / grande bajo la frente» (135). Juega aquí con las estaciones, la primavera y el invierno, y su simbología: el nacimiento del amor frente a su final. Además, tras recordar cómo antaño «Fueron mis manos pálidas / flores para tu fiebre», a continuación, refiriéndose al desolador presente, concluye: «El oro del crepúsculo / se desmaya en el césped (135). Vuelve a insistir en esta imagen en la última estrofa: «Y como un adiós pálido / de lo que ya no vuelve, / el oro del crepúsculo / se le duerme en la frente» (136).

Estas dos letanías se inscriben aún en el ámbito del modernismo, aunque la «Romanza dolorosa» incluye al final una imagen que ya no es modernista, que evidencia el vuelco hacia el ultraísmo: «En la ciudad distante / las ventanas encienden / su fiesta cotidiana / de luces al poniente» (136). La atracción por la ciudad, por el espacio urbano, que caracteriza al ultraísmo y que está aquí presente, choca con la imaginería modernista del jardín en primavera que ha descrito en el resto del poema. Es un indicio, pues, del cambio que ya se está produciendo, y un indicio también de que el amor que se ha acabado, el idilio que ha tocado a su fin, probablemente sea el de la poeta con el modernismo.

Esta hipótesis se ve reforzada por la «Elegía interior» que Lucía Sánchez Saornil publica en el número 24 de *Grecia*, correspondiente al 10 de agosto de 1919. En ella, la voz del sujeto hablante, que podemos considerar masculina –la poeta firma con el seudónimo de Luciano de San-Saor– se dirige a un tú femenino para recordar el pasado feliz que compartieron y que ahora parece irremediablemente perdido: «¡Oh, si pudiéramos / hundir las manos en el fondo del tiempo, / y traerlas colmadas / de las emociones antiguas! / Si pudiéramos, de nuevo / leer las páginas que hemos dejado atrás / en las estanterías del pasado / entre el polvo de nuestra vida. / ¡Minutos! Estampas inefables / que colgamos en nuestra galería / interior; galería encantada / donde había una brisa / que abría de repente las ventanas / a un eco de canciones y de besos...» (Sánchez Saornil, 2020a: 163). Pero alguien ha cerrado esa galería, alguien ha puesto «luto al sol» y, lo más importante, alguien «ha cerrado el libro de nuestros madrigales» (163). Lucía Sánchez Saornil da cuenta de todas estas circunstancias con una serie de interrogaciones retóricas que quedan sin respuesta y que confluyen en la interpelación final: «¿Qué te ha dejado fría? / ¿Qué viento, de repente / ha secado tu alma / que no la encuentro?» (163).

Los tres últimos versos contienen la respuesta: «El tiempo / sigue apagando lámparas; / alma loca, alma mía» (164). La poeta entona aquí una elegía por el fin de ese amor, por esas «páginas que hemos dejado atrás en las estanterías del pasado», por la clausura de ese «libro de nuestros madrigales». Que escoja estas imágenes tan literarias me parece indicativo de que el amor desgastado por el tiempo, el amor finiquitado, es también el suyo propio, el que ella ha sentido hasta ahora por la musa modernista.

Del corpus/cuerpo ultraísta al Romancero de Mujeres Libres. La luna, de nuevo

Pues bien, los amores imposibles, que lo son bien porque los amantes no se encuentran, o simplemente porque la pasión languidece con el paso del tiempo, van a ocupar también un lugar de cierta relevancia en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, solo que ahora esa imposibilidad se expresará a partir de una imaginería muy novedosa. Es lo que sucede en «Ayer», publicado en el número 21 de *Ultra*, correspondiente al 1 de enero de 1922. En la primera estrofa del poema, el sujeto poético, no marcado desde el punto de vista genérico, se dirige a un tú, que tampoco presenta ninguna marca de género, un tú que viene del pasado y cuyo recuerdo no parece grato: «Tu memoria de ayer / en mi garganta / dogal de seda de olvidos» (Sánchez Saornil, 2020a: 188). El recuerdo doloroso atenaza su garganta como un dogal. La memoria es además un espejo turbio –dice en la siguiente estrofa– en el que se sumerge un buzo para volver a la superficie sólo con «collares de lágrimas» (188). Aunque esos «collares de lágrimas» tienen ecos del modernismo, la imagen principal se construye a partir de un referente de la modernidad, el buzo: «Ayer. / ¡Un espejo empañado / otras imágenes irrecordables! / Un buzo sondea los espejos turbios / para tornar solo con collares de lágrimas» (188). Pues bien, hasta aquí, todo apunta a una historia de amor infeliz que quedó en el pasado. Sin embargo, los siguientes versos nos permiten pensar también en un posible significado metapoético: «Hemos perdido la letra / de las canciones antiguas. / Veamos. Do re re / ¡Bah!» (188). Ese amor cuyo recuerdo le resulta al hablante tan doloroso es, por tanto, el marco del que Lucía Sánchez Saornil se vale para evidenciar, para corporeizar, su distancia del modernismo, de esa canción antigua, que sin embargo parece añorar. Y esta va a ser la tónica en muchos poemas de imaginería ultraísta. Valga como ejemplo «Nostalgia»²⁵, en donde por el «telégrafo del recuerdo» le llega su «voz antigua», «una voz mojada, como si saliera de una piscina», que «ya no sabe llorar por las estrellas» (Sánchez Saornil, 2020a: 180).

25. *Cervantes*, n.º 44, septiembre de 1920.

Es más, andando el tiempo, la «voz antigua», la voz que ha envejecido y que ya no le vale, no será la modernista, sino la de Ultra, como creo que sucede en «Mar muerto»²⁶. El sujeto hablante de este poema no presenta marcas de género, aunque, en su pretensión de penetrar, de «romper el hielo» de ese mar muerto, en su intención de «desflorar mares vírgenes» para «cosechar ecos nuevos» (Sánchez Saornil, 2020a: 194), asume un papel tradicionalmente considerado masculino, que se ve reforzado además por el empleo del seudónimo de Luciano de San Saor. Convencido de que la «melodía hermética» de ese mar «estaba tras el hielo», como finalmente no puede penetrarlo, acaba expresando su frustración en estos términos: «Ante lo impenetrable / pájaros malheridos / abatían el vuelo» (194). Confluyen en este poema la estrategia discursiva de proyectar sobre la naturaleza, en este caso sobre el mar, el deseo, las cuitas amorosas –una estrategia más propia de la poesía modernista que de la ultraísta, ya lo hemos visto–, pero son unas cuitas mediante las cuales verbaliza su distanciamiento del ultraísmo, que a estas alturas le parece ya una aventura frustrada.

No tardará mucho en abjurar definitivamente de la vanguardia en artículos como «Sobre el viejo tema del arte nuevo», publicado en 1929²⁷, y de manera aún más contundente en «Literatura, nada más», de marzo de 1933²⁸. No obstante, continuará aún durante un tiempo cultivando una estética, la ultraísta, con la que no termina de sentirse cómoda y que la lleva a menudo al empleo de imágenes relacionadas con la muerte y el suicidio, como en el poema «Tarde infinita», que aparece en la revista segoviana *Manantial*, ya en 1929. En este poema, la tarde, que tantas veces ha mencionado en sus poemas modernistas, es ahora una especie de monstruo inquietante de «pupilas rojas», que, «agazapada / me miraba por los ojos» del puente, una «tarde afilada / como una guadaña / en el campo de mi memoria» (Sánchez Saornil, 2020a: 201). Pues bien, esa guadaña (un símbolo tradicionalmente asociado a la muerte) va haciendo una criba tan grande en sus recuerdos que la deja sola y desnuda: «Esto sí, esto no, / me iba dejando desnuda, / esquemática / sola como una antena» (201). Y, como consecuencia, se encuentra en una encrucijada, sin hallar el camino: «Ruleta de imposibles / los cuatro puntos cardinales / girando en mi cabeza» (201). Obsérvese que el sujeto poético es en este caso femenino, aunque el poema lo firme con el seudónimo de Luciano de San Saor.

Por otra parte, la luna seguirá teniendo una presencia notable en los poemas ultraístas, pero no es ya una luna enamorada, como en «Motivos galantes», sino

26. *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

27. *El Pueblo*, n.º 12.916, 31 de julio de 1929 (Sánchez Saornil, 2020a: 220-223).

28. *CNT*, 14 de marzo de 1933 (Sánchez Saornil, 2020a: 234-236).

una «luna suicida», en consonancia con esas imágenes de muerte que van a ser recurrentes en este momento, una luna que «se precipita sobre el arrabal», como sucede en «Poema nocturno y musical»²⁹, y termina cayendo a sus pies, como en «Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo»³⁰.

En definitiva, el proceso de reescritura al que se ha sometido el yo poético de Lucía Sánchez Saornil, ha sido, llegados aquí, largo y no exento de incertidumbres y titubeos. Pero lo cierto es que desde los poemas modernistas iniciales, cuyo corpus es bastante amplio, ha transitado hacia la vanguardia ultraísta, haciendo gala tanto de entusiastas adhesiones como de vacilaciones e incluso arrepentimientos, y en todos los casos para expresar esas metamorfosis, esas vacilaciones, esos arrepentimientos, se ha valido de cuerpos, de cuerpos sexuados como femeninos, de cuerpos metamorfoseados en lunas, soles y flores, de cuerpos cosificados, que son aviones, reflectores y cintas de metraje cinematográfico, de cuerpos ultrajados como los de Colombina, o marchitos, como los de las solteronas y las viudas, de cuerpos oprimidos por el yugo del matrimonio.

Cuando en 1937, en plena Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil se decida a poner en versos un nuevo yo que se ha venido fraguando a lo largo de la década de los años treinta a partir del compromiso político con el anarquismo y de la militancia feminista en la asociación *Mujeres Libres*, recurrirá otra vez a cuerpos de mujeres, aunque ahora sin vacilaciones ni ambigüedades. Valga como muestra el «Romance de la libertaria», incluido en su *Romancero de Mujeres Libres* (1938) y dedicado a María Silva, la nieta del mítico Seisdedos, protagonista de los trágicos sucesos de Casasviejas, que fue fusilada en agosto de 1936 (Montseny, 1951 y Plaza Agudo, 2019: 47). En este romance, Lucía Sánchez Saornil se vale de un recurso muy común en la poesía amorosa escrita por hombres desde Garcilaso de la Vega, la desmembración, la fragmentación del cuerpo femenino, al que ya nos hemos referido antes. La poeta habla de los «grandes ojos ardiendo» de María, de «su lengua andaluza», de su pálido «rostro moreno», de «su cerebro de niña pobre / sin pan, sin libro y sin credo», de sus «piernas de corza joven / que hacen competencia al viento» (Sánchez Saornil, 2020b: 9). De hecho, muestra a María huyendo campo a través, perseguida por «chacales con voz humana», para presentarla a continuación en la cárcel, acosada ahora por «alguaciles y escribanos» que, con «apetitos sin freno» «olisqueaban» la carne de María, que es —dice— «carne de pueblo», y «la flor de su inocencia», que es un «aguijón de su deseo» (11-13). Pero entonces

29. *Vértices*, n.º 2, 1 de noviembre de 1923 (Sánchez Saornil, 2020a: 191).

30. *Grecia*, n.º 50, 1 de noviembre de 1920 (Sánchez Saornil, 2020a: 182).

estalla la guerra. Utiliza para indicarlo en el poema una imagen muy gráfica: «a la luna subió el grito del pueblo ibero» (15). Narra entonces el fusilamiento de María Silva a quien vuelve a referirse como «carne dolida del pueblo» y a quien promete que ese mismo pueblo la vengará (19).

Obsérvese la relevancia que la luna tiene en la poesía de Lucía Sánchez Saornil, una luna que se convierte en símbolo de los distintos momentos, modos y corrientes literarias por las que la poeta transita desde sus inicios: a la luna enamorada de la poesía modernista la sustituye la luna suicida del ultraísmo, para terminar en esta luna guerrillera, que se convierte en símbolo del pueblo español en lucha, y en símbolo también de nuevo de la textualización, de la reescritura que de sí misma hace Lucía Sánchez Saornil como poeta durante la guerra civil.

Bibliografía citada

- ANDERSON, A. A. (2001), «Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta», *Salina: revista de lletres*, 15, pp. 195-202.
- BERGMAN, E. L. (1995), «La mujer petrarquista. Hollines y peces. Poética renacentista a través de la óptica de Sor Juana», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthorpos, II, pp. 145-158.
- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, N. (2008), «Lucía Sánchez Saornil. Acracia poética y política», *Autoras inciertas; voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2008, pp. 141-184.
- CELMA VALERO, M. P. (2005), «Lucía Sánchez Saornil: una voz “Ultra”, más allá de su condición femenina», en J. San José Lera (coord.), *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 263-278.
- CIRLOT, J. E. (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- ESTABLIER, H. (2009), «Florinda perdió su flor. La leyenda de la Cava, el teatro neoclásico y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV, pp. 195-219.
- GALA, C. (2012), «Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 36 (2), pp. 315-333.
- GRIMAL, P. (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- JIMÉNEZ, J. R. (2009), *Laberinto (1910-1911)*, pról. E. Pallarés y Túa Blesa, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ, J. R. (2017), *Historias*. ed. R. Fernández Berrocal, Sevilla, Vandalia, Fundación José Manuel Lara.
- LECOINTRE, M. (2014), «Lucía Sánchez Saornil ou l'écriture travestie», en A. Allaire y D. Leclercq (coords.), *Afinidades electivas: El poeta-isla y las poéticas*

- homoeróticas*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, pp. 101-116.
- LITVAK, L. (2013), «Las flores en el modernismo hispánico», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, pp. 134-159.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1996), «Introducción», en L. Sánchez Saornil, *Poesía*, Valencia, Pretextos e Instituto Valenciano de Arte Moderno, pp. 5-28.
- MONTSENY, F. (1951), *María Silva la libertaria*, Toulouse, E.D. Universo.
- NAVAS OCAÑA, I. (2011), *Poesía eres tú... pero yo no quiero ser poesía*, Madrid, Visor.
- NAVAS OCAÑA, I. (2022), «¿Si la luna estará enamorada?: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil», en H. Establier Pérez (ed.), *Cuerpos y sensualidad en la poesía española contemporánea escrita por las mujeres (1900-1968)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- NAVAS OCAÑA, I. (2023), «El seudónimo masculino en las escritoras de la Edad de Plata: Lucía Sánchez Saornil vs. Luciano de San-Saor», en prensa.
- PÉREZ BORRAJO, A. y LAGOS RODRÍGUEZ, E. (2020), «La Gran Vía: Nuevas aproximaciones a la zarzuela desde los estudios de género», *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 1, pp. 14-35.
- PLAZA AGUDO, I. (2019), «Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil», *Revista de escritoras ibéricas*, 7, pp. 25-54.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996), *Poesía*, ed. Rosa María Martín Casamitjana, Valencia, Pretextos e Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (2020a), *Corcel de fuego*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Madrid, Torremozas.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (2020b), *Romancero de Mujeres Libres*, Madrid, CGT.
- SARABIA, R. (1987), «Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot», *Latin American Theatre Review*, 21, pp. 75-83.

Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936)¹

Critical reception of Concha Méndez in the press of the Spanish Silver Age (1926-1936)

Julio NEIRA JIMÉNEZ

Autoría:

Julio Neira Jiménez
Universidad Nacional de Educación a Distancia,
España
jneira@flog.uned.es
<https://orcid.org/0000-0001-9306-2515>

Citación:

NEIRA JIMÉNEZ, Julio. «Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936)», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 205-232. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.10>

Fecha de recepción: 08/03/2022

Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Julio Neira Jiménez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Solo en los últimos años la historiografía poética española está llegando a reconocer el error de haber menospreciado la significativa presencia de la autoría femenina en la poesía española del primer tercio del siglo XX. Los datos exhumados mediante una investigación minuciosa y despreciada en la prensa especializada revelan que su recepción crítica fue más relevantes de la que hasta ahora se había considerado y sus libros fueron reseñados y valorados en un grado mucho mayor de lo que ha venido admitiéndose. Las páginas que siguen se dedican a la recepción crítica de una de las escritoras a mi juicio más relevante de aquel tiempo: Concha Méndez, porque sobre ella ha caído un doble muro de silencio, el colectivo en que les sumió el exilio y el particular e injusto de haber sido «la sombra de», cuando su personalidad tenía valores propios y así fue reconocida en la prensa.

Palabras clave: Autoría femenina; Concha Méndez; Recepción crítica en la prensa.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento (ref. PID2020-113343GB-I00).

Abstract

In recent years, poetic historiography has recognized the contempt and indifference towards female poets of the first decades of the 20th century in Spain. As a result, we have carried out a thorough investigation in the specialized press, which has provided us highly relevant data. These data show that the critical reception of these poets was very important and that it has not been studied enough. Her books were reviewed and valued at their historical moment. This paper studies the critical reception of one of the most important women writers of the early twentieth century: Concha Méndez. Méndez's poetic work has not been studied in depth or in all its significance, for two reasons: first, she has been a forgotten figure because of exile; and, secondly, her figure was in the background because of his personal life. In this paper, I am going to highlight the values of his personality and the recognition she had in the press at the time.

Keywords: Female authorship; Concha Méndez; Critical reception in the press.

En la historiografía poética contemporánea solo recientemente y en un principio se fueron abriendo paso figuras como las de Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y Concha Méndez –las dos primeras gracias a su inclusión en la segunda antología de Gerardo Diego, y la tercera a su fundamental labor editorial junto a Manuel Altolaguirre–. Y ellas han abierto camino, a su vez, a nuevas figuras, apenas nombres al principio, que venimos rescatando del olvido en que las sumieron prejuicios de diversa índole: críticos, políticos, ideológicos, diversos en cada caso. Sin embargo, este ostracismo crítico no fue tal en aquellos años en que dieron a conocer su incipiente producción lírica, entre 1926 y 1936.

De entre esa serie de poetas que venimos denominando «del 27», o «la otra Edad de Plata», Concha Méndez (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1986) no fue la más temprana en ser dada a conocer en la prensa de la época. Recordemos los entusiastas artículos sobre Josefina de la Torre de Margarita Nelken (1917:1; 1924: 26) (Garcerá, 2020: 6). O las noticias sobre la no menos precoz y efímera M.^a Teresa Roca de Togores y Pérez del Pulgar, nieta del marqués de Molins, director de la RAE, que hizo pública la primicia de sus versos en una merienda veraniega en el Sitio Real de la Granja de San Ildefonso en septiembre de 1922, a la que asistía un grupo de figuras principales de la sociedad, ante el entusiasmo de la prensa monárquica, deseosa de resaltar los valores intelectuales de esa clase y sus jóvenes exponentes (*Anón.*, 1922a: 1; *Anón.* 1922). El mismo entusiasmo con que esa prensa acogió luego la aparición de su libro, *Poesías*, a principios de 1924, prologado por Carlos Luis de Cuenca (Araujo Costa, 1924: 1-2).

Un año antes, en la primavera de 1923, encontramos en un suelto de *El Imparcial* (Anón., 1923a) noticia de *El Escorial*, librito dedicado a este monumento, obra de Esther López Valencia con poemas que remedaban las composiciones áureas. Aunque quien acaparó el interés de la prensa conservadora en ese tiempo fue Cristina de Arteaga, hija –ni más, ni menos– del duque del Infantado y marqués de Santillana. Miembro de la asociación de Damas Propagandistas y de otras, como la Confederación Católica Femenina, que presidió, Cristina de Arteaga destacó sobre todo por una gran capacidad intelectual. Dio conferencias y participó en congresos religiosos. Fue enseguida ensalzada por esa prensa (Manzanares, 1925; Ávila, 1925) como gran referente del pensamiento católico juvenil. Se doctoró en Historia por la Universidad Central y publicó en 1925 el libro de poemas *Sembrad*, prologado por Antonio Maura, de clara intencionalidad espiritualista (Ruiz de la Serna, 1925; Araujo Costa, 1925; Pemán, 1926). Años después profesó y tras de la guerra fue priora de un convento sevillano durante décadas.

La visión elitista de la cultura que reflejan estas figuras queda nítidamente expuesta en el artículo «Escritoras aristocráticas» firmado con el seudónimo Monte-Cristo (1926: 74) en *Blanco y Negro* en abril de 1926: «Pudiera juzgarse de la cultura de un pueblo por el número de las mujeres que cultivan la literatura, y de análogo modo vendría a darnos la medida de la cultura de una sociedad la cantidad de damas aristocráticas que dan público testimonio de su talento». Tal vez por eso, en un primer momento la aparición de Ernestina de Champourcin fue recibida como otra confirmación de esa teoría. Después sabríamos que Champourcin era mucho más que una aristócrata cultivada que escribía versos, pero su presentación en sociedad en la revista *Mujer* como jovencita asidua a las fiestas de sociedad tenía mucho de aquella imagen al tiempo cosmopolita por sus viajes y sus gustos poéticos, modernistas y contemporáneos franceses, y al tiempo hogareña («Entiendo bastante de repostería, hago bizcochos, bombones, dulces. Verdad es que también coso y hago vainicas y me gusta el hogar y adoro los niños», Ávila, 1925: 4). En suma: un auténtico *ángel del hogar de la poesía*, virtuosa y humilde –véase la fotografía que ilustra la entrevista–, que era el paradigma aceptable por la sociedad española patriarcal de la primera mitad de la década de los veinte, en la que Primo de Rivera acababa de dar un golpe de Estado e implantado una dictadura con la anuencia del Rey:

Uno entonces a las aficiones adorablemente románticas y sentimentales de la señorita de Champourcin sus gustos artísticos, de una exquisitez tan avanzada, y murmuro al despedirme:

– Sí, «muy antigua... y muy moderna», en el mejor sentido de las dos palabras. (Ávila, 1925: 4).

Hemos dejado atrás a Pilar de Valderrama, la Guiomar machadiana, que en 1923 publicó *Las piedras de Horeb*, del que dio cuenta en un suelto *La Época* el 25 de agosto, y en otro la revista *Literatura hispano-americana* el 1 de diciembre de 1923, pero sobre todo un artículo del 1 de marzo siguiente, firmado por Zahorí (1924), seudónimo del poeta y pintor Eduardo Chicharro. Ella no era aristócrata, pertenecía a una burguesía elevada, pero su poesía encaja en los parámetros de buen gusto y recato. En el anónimo de *La Época* se señala su herencia modernista (Darío, Nervo) y se destaca la sutileza de su sensibilidad, y, ante todo, se pondera su distancia de cualquier violencia de las pasiones: «No es su cuerda lo épico ni aquel lirismo que atañe pasiones violentas y dominadoras que oscurecen y anulan las demás emociones. Es la poesía de los matices delicados, de esos estados psicológicos que apenas han salido de la subconsciencia» (Anón. 1923b: 6). Es decir, que se trata de una poesía elegante, delicada, casi inconsciente o involuntaria en la expresión de emociones, propia de la autoría femenina tal como era concebida por la sociedad burguesa de la época. En su artículo de *Literatura Hispano-americana*, Zahorí insiste en diferenciar la poesía de Pilar de Valderrama de las nuevas tendencias, el ultraísmo, sobre todo: «No se parecen, por su suerte, a esas otras que vemos a diario en revistas y periódicos diversos, en las que abundan las palabras rebuscadas, las imágenes oscuras, y lo que es peor: las ideas incomprensibles y absurdas». Un año más tarde, octubre de 1925, publicado ya el segundo libro de Pilar de Valderrama, *Huerto cerrado*, un texto anónimo de *El consultor bibliográfico* insiste en identificarla como exponente de una poesía honesta y recatada, propia de una mujer casada y doméstica:

El grito del orgasmo, fingido y copiado de modelos comunes, que se hallan de venta en todas las librerías, es una de las modas entre literarias y políticas, impuestas por las mujeres a los hombres de poca cultura y de nervios desatados, ansiosos de aliados para combatir todo lo tradicional.

He aquí por qué cuando una mujer de hogar y de vida noble muestra la ponderación de quien conoce responsabilidades, para dar una nota personal, de poesía profunda, envuelta en la forma del habla que no ha perdido su pureza por las contaminaciones de la jerga literaria volandera, hay que escucharla con recogimiento (Anón. 1925: 272).

Lo que latía en esos planteamientos de una poesía femenina casta, de tono delicado y respetuoso con las conveniencias sociales, que evitara cualquier escándalo religioso-conyugal, era el viejo debate de la capacidad y conveniencia de la mujer para expresar sus sentimientos a través de la poesía, que había mantenido en silencio editorial sus emociones casi desde la muerte de Rosalía de Castro en 1885. Debate de siglos en el que hacía poco había entrado contundentemente el propio José Ortega y Gasset, el filósofo más reconocido de la

España del momento, que en el primer número de su *Revista de Occidente* había publicado una dura diatriba contra la capacidad lírica de la mujer a propósito de la condesa de Noailles, la figura emergente de la poesía europea. Ortega escribía en septiembre de 1923 desde una misoginia sorprendente negando la aptitud de la mujer para la creación poética con argumentos tan poco originales como los siguientes. Discúlpenme la longitud de la cita:

¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo. No obstante, algún día será preciso responder a esta pregunta con toda claridad. Por ahora, permítaseme una ligera indicación. El lirismo es la cosa más delicada del mundo. Supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona. Mas, por lo mismo, es preciso que esta intimidad nuestra sea apta para semejante ostentación. Un ser cuyo secreto personal tenga más o menos carácter privado producirá una lírica trivial y prosaica. Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por materias trascendentes.

Ahora bien: estas condiciones sólo se dan en el varón. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona. Todas las actividades históricas del sexo masculino nacen de esta su condición esencialmente lírica. Ciencia, política, creación industrial, poesía, son oficios que consisten en dar al público anónimo, dispersar en el contorno cósmico lo que constituye la energía íntima de cada individuo. La mujer, por el contrario, es nativamente ocultadora. El contacto con el público, con el derredor inominado, produce automáticamente en la mujer normal un cauto hermetismo. Ante «todos», el alma femenina se cierra hacia dentro. En cambio, reserva su intimidad para uno solo. Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica que hace del varón un ser substancialmente público y de la mujer un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. No es azar que la máxima aniquilación de la norma femenina consista en que la mujer se convierta en «mujer pública», y que la perfección de la misión varonil, el más alto de existencia masculina, sea el «hombre público». [...]

Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes [...]

Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico (Ortega y Gasset, 1923: 152-154).

Pero por más que Ortega se empeñara en anatematizar a las poetisas –o poetisas, el término ahora es irrelevante–, la realidad es que una serie de jóvenes aristócratas de sorprendente precocidad manifestaba evidentes dotes líricas y empezaban a publicar. Como no se podía ocultar, porque en el fondo alimentaba la ideología de clase, la opción fue justificarlas y blanquear cualquier atisbo

de crudeza expresiva, estableciendo un modelo de pureza verbal, sensibilidad emocional y sutileza expresiva.

En este contexto, empieza a publicarse en 1926 la poesía de Concha Méndez. Ya se dijo que no fue ni la primera ni la más precoz de quienes se sumaron en esa década a la poesía española. Pero la aparición de la madrileña tuvo una importancia superior a la cronológica, pues fue la que rompió con esas pautas de extrema sensibilidad y sutileza expresiva, de contención emocional: llevó a sus versos la realidad y las pulsiones de una mujer moderna. Y esa ruptura de paradigma cambió para siempre la poesía femenina contemporánea.

La lectura de la poesía de Méndez se articula toda ella sobre una contundente defensa de la individualidad femenina y de su mirada sobre el mundo. La poesía es, ante todo, para Méndez, expresión de esa individualidad, voz y canto. Quizá de ahí que sus versos sean un continuo interrogarse y un diálogo consigo misma. En su voluntad de ruptura con las normas de la sociedad clasista y patriarcal, a la que pertenecía por nacimiento y educación, es donde puede anclarse de manera más nítida su posición ante la vida y, en consecuencia, ante la poesía. La suya fue una transgresión de reglas consuetudinarias que acabaría teniendo un alto coste personal y familiar; aunque, como su nieta explica en la transcripción de sus memorias:

En su juventud transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después era preferible a la otra posibilidad que la vida le hubiera ofrecido: convertirse en una señora de sociedad, en el mejor de los casos, o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio, en el peor. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario, correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer. Se rebelaba [...] porque estaba interesada en aproximarse a una cierta libertad de entendimiento para conquistar aquello que venía intuyendo desde su infancia: su vocación de poeta (Ulacia Altolaquirre, 2018: 17).

Como ella misma relata en esas memorias dictadas, fue en su infancia cuando se despertó la conciencia del papel secundario que la sociedad otorgaba a la mujer, su postergación ante el rol dominante de los hermanos varones, y la consecuente vivencia íntima de niñez y rebeldía que tantas mujeres han sentido. Los episodios pueden parecer banales, pero marcarían toda su vida: un señor mayor amigo de su padre durante una visita preguntó a sus hermanos qué querían ser de mayores. Cuando ella, extrañada de no ser preguntada, afirmó: «Yo voy a ser capitana de barco», ese señor le contestó: «—Las niñas no son nada» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 24). Más adelante, cuenta que con seis años se las ingenió para conducir un coche de caballos por lo que fue seriamente reprendida. «Mis abuelas también me amonestaron, diciendo que eso no lo

hacían las niñas; y yo les pregunté: «—¿Y es que los niños sí pueden manejar un coche de caballos?» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 151). En esos años de la primera década del siglo —y aún en la actualidad— la diferenciación de roles de género estaba marcada desde la infancia, como ejemplifican estas anécdotas. Concha Méndez veía cómo sus mayores deseos —ser capitana de barco, aviadora o conductora de coches de caballos— no encajaban en esa distribución social. A ella lo que le gustaban eran los juegos de niños. Su lucha contra esa discriminatoria asignación genérica se identificará con los fundamentos del pensamiento feminista.

Y, desde su adolescencia, toda su vida sería una lucha por la independencia, o lo que es lo mismo, por su libertad personal, en contra de la mentalidad tradicional de sus padres. A él, constructor que había medrado socialmente por su matrimonio, «no le cabía en la cabeza que las chicas hicieran algo» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 37); y cuando su hija se fue de casa destrozó airado el retrato que le había hecho Maruja Mallo. Su madre, aristócrata arruinada que salvó la situación al casarse, reaccionó violentamente al enterarse de que Concha había asistido como oyente a una clase en la universidad: le golpeó con el auricular del teléfono: «Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre. [...] Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 45). Como no la dejaban salir sola de casa llegó a amenazar con suicidarse. Estos episodios, ya conocidos, explican el continuo anhelo de huida de nuestra poeta:

Al cumplir mi mayoría de edad, decidí emanciparme un tanto de la familia; tal emancipación consistía en salir a la calle sin la vigilancia de una institutriz, o un familiar cualquiera, y solo durante las mañanas y las tardes. Hubo un gran disgusto familiar, pero en esa «libertad» pude cambiar los tés danzantes, etc., por exposiciones, conferencias y las tertulias de café madrileñas —que tanto alarmaban a la familia— (Valender, ed., 2001a: 16).

En esas salidas subrepticias conoció a Maruja Mallo, Federico García Lorca, Rafael Alberti, con quienes transgrediría las costumbres ciudadanas de los biempensantes: ellas pasean sin sombrero —anécdota que no debe elevarse a categoría; juntos recorren recitando poemas tramos de la ciudad por los que evitaban pasar las muchachas decentes, como la calle de Alcalá entre la plaza de la Cibeles y la calle de Sevilla; se asoman a las tabernas, entran en las tertulias. Acciones que entonces contenían un grado significativo de provocación social. Otras tuvieron mucho más calado para su formación intelectual y el desarrollo de una vida profesional independiente: a espaldas de sus padres estudió en el Centro de Estudios Históricos un curso de profesora de español para extranjeros, que le proporcionó una capacitación profesional; y participó

en 1926 en la fundación del Lyceum Club, bien conocido como lugar para la difusión cultural entre las mujeres, pero también asociación creada para ayudar a las de pocos recursos con la creación de guarderías y otras acciones educativas (Mangini, 2001).

Y, sobre todo, logró culminar su vocación de poeta, pues en 1926 publicó un libro, firmado como Concha Méndez Cuesta, titulado *Inquietudes*, al cuidado editorial de Juan Pueyo, yerno de Rosalía de Castro (Ulacia Altolaquirre, 2018: 55) y pie de la Librería Gulliver. Respecto a la confección del poemario, explica Concha Méndez que escribía en las sillas del Paseo de la Castellana bajo los faroles de gas, y que hizo la selección de los poemas junto a Alberti y otros amigos en un pinar cercano a su casa (Ulacia Altolaquirre, 2018: 54-55). El dinero para costear la edición se lo dio su padre para contentarla en una ocasión en que había intentado escapar de casa, tentativa abortada por su madre, que la sorprendió al salir (Ulacia Altolaquirre, 2018: 48). De manera que fue esa voluntad centrífuga la que le sirvió para cumplir su objetivo de ser poeta.

La primera noticia de *Inquietudes* en la prensa madrileña apareció el 26 de marzo de 1926 en un suelto anónimo de la sección miscelánea de Libros recibidos en el diario *La Libertad*, donde se cita la opinión de José Lorenzo en el colofón: «es el primer libro de Concha Méndez, un libro de juventud, de inexperiencias, de cosas aún informes, pero sincero, sin artificios, pleno de emociones y de jirones de alma» (Anón., 1923a: 6). Lorenzo era gerente de la editorial Oriente y después fundaría Ediciones Ulises. El espectro ideológico de este periódico no podía ser más distinto del hasta ahora tenido en cuenta, pues pronto se consideró el más radical dentro del liberalismo democrático, abierto a las izquierdas y especialmente al socialismo. No otro podía ser el ambiente en que fuera bien recibido un libro como el de Concha Méndez. El siguiente 2 de abril *La Libertad* publica de nuevo la noticia, con foto de la autora y el poema «Tenerife» (Anón., 1926b: 6); y *La Voz* publica la foto con la noticia (Anón., 192). Sin embargo, el interés del libro salta las barreras ideológicas. La noticia aparece el mes siguiente en *La Nación*, el principal diario conservador, que publica un suelto anónimo el 25 de mayo, con la más acusada retórica de la condescendencia hacia la autoría femenina. El gacetillero debió de aplicar el «libro de estilo» para críticas de poetisas, que da por supuesto que la ternura es exclusivamente femenina y que la autora era muy joven, aunque había cumplido ya los veintiocho años. En lo que sí acertaba era en el «bizarro» porvenir que le esperaba:

He aquí un libro sencillo e ingenuo, que acusa una fuerte intuición poética. Los poemitas de Concha Méndez, dentro de la frivolidad de sus motivos temáticos, como que son los primeros balbuceos de una poetisa de fibra, muy joven y

extremadamente sensible a la percepción de la belleza, poseen una ternura plenamente femenina y una melodía geórgica y sin artificio, que son promesa risueña del bizarro porvenir que aguarda en las letras a esta delicada escritora (Anón., 1926b: 4).

El fenómeno de la autoría femenina se reafirma en los meses siguientes con el segundo libro de Pilar de Valderrama, *Huerto cerrado*, reseñado en *La Libertad* por Cansinos Assens (1926), un auténtico consagrado de la crítica en *La Libertad*, y con el primero de Ernestina de Champourcin, *En silencio*. De ambos da cuenta también Luis Araujo Costa (1926) en *La Época* y otros como Fernando Beltrán, Zahorí, etc. Las poetas jóvenes empezaban a tener cierta notoriedad. En el año siguiente se suman Josefina de la Torre, Elisabeth Mulder y Carmen Conde, cuya recepción crítica haría estas páginas inacabables. Nos limitaremos a continuar el seguimiento de Concha Méndez.

Unos meses después se ofrece uno de los frecuentes banquetes literarios de aquella época con motivo de alguna novedad editorial; en este caso a Joaquín Arderús por la aparición de *La duquesa de Nit*. La gacetilla de *Heraldo de Madrid* (19 octubre: 2) reseña la presencia de diversos escritores y el envío de adhesiones; entre ellas solo dos mujeres: Margarita Nelken y Concha Méndez Cuesta. Nos parece muy significativa esa acción, pues la joven poeta empieza a gestionar su propia identidad autorial, impensable un par de años atrás. En 1927 Concha Méndez inicia una labor que le daría mucha popularidad: escribe el argumento de la película *Historia de un taxi* que dirigirá en abril Carlos Emilio Nazari, e interpretarían Amparo Perucho y John Saccone (*La Libertad*, 19 abril: 6; *Heraldo de Madrid*, 20 abril: 7). Puede verse reproducido el argumento en *La Correspondencia militar*, 19 agosto: 4; 16 septiembre: 4; *Popular film*, 22 septiembre: 17. En síntesis, la historia trata de cómo unos taxis cobran vida propia por la noche y cuentan sus historias respectivas. Algunas observaciones: la primera es que no olvidemos que Concha Méndez había sido novia de Luis Buñuel durante bastantes años y que debieron de compartir la afición por el cine. La segunda es que, si entonces había un arte rupturista, en el que una mujer manifestara su intrepidez artística y personal, ese había de ser el cine. Dedicarse al cine, al menos de una manera puntual, era una buena manera de afirmar una rebeldía estética muy poco acorde con los usos y costumbres de la creación femenina tradicional. Por último, varios años después el futurismo marinettiano y el culto por el automóvil reaparece en el film, aunque el fondo del argumento tenga el componente romántico propio del cine popular de la época.

En enero de 1927 se había fundado *La Gaceta Literaria*, que pronto se convertiría en el medio literario más reputado en el ámbito de la llamada joven

literatura. Bajo la dirección de Ernesto Giménez Caballero, esta revista quincenal de formato tabloide era el principal escaparate para quienes querían dar a conocer una creación de naturaleza distinta. Concha Méndez publica un poema en el número del 1 de noviembre titulado «Natación» sobre una competición deportiva, incluido en su siguiente libro, *Surtidor* (Méndez, 2008: 118-119). En varios poemas hubo de sorprender el empleo del tema deportivo, uno de los signos de los tiempos, pues si el deporte masculino era aún infrecuente, mucho más lo era el de la mujer. Pero, en este caso, además, se trataba de realidad vivida, pues Concha Méndez compitió el verano de 1927 en los campeonatos de Guipúzcoa de natación, en la prueba de 100 m., que ganó con un tiempo de 1m. 57 ss. (*La Voz*, 29 agosto 1927: 11; *La Libertad*, 30 agosto 1927: 2; *El Sol*, 30 agosto 1927: 6). Esa voluntad de ruptura con las convenciones de su clase e independencia personal como rasgo consustancial a su personalidad era nítidamente percibida en su juventud por quienes la conocieron. Cuando con motivo de su triunfo deportivo la entrevista el reportero Txibirisko en San Sebastián en verano de 1927², es así como la describe:

[C]on este aire simpáticamente deportivo, airosamente intrépido, de la nueva generación [...] Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; [...] renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle (Valender, ed., 2001a: 23).

Un año más tarde, el periodista Gamito Iturralde en una entrevista de diciembre de 1928 en *El Diario Alavés* la presenta como paradigma de mujer moderna, que conduce un automóvil Voisin³, pero exenta por completo de la frivolidad intrascendente tópica de esos años veinte: «[L]o más naturalísimo sería buscar a una señorita en el *coiffeur pour dames*. [...] Pero a Concha Méndez no hay que encontrarla en la *coiffeur* sino en el Lyceum Club» (Valender, ed., 2001a: 33).

En febrero de 1928 Concha Méndez ofreció en las páginas de *La Libertad* (21 febrero) dos poemas más: «Mapas» (Méndez, 2008: 81) y «Nadadora» (Méndez, 2008: 82), también de *Surtidor*. En ambos la autora manifiesta su voluntad de escape, de huida de un entorno social y familiar que cada vez se

2. Concha Méndez conservó el recorte de esta entrevista sin el título del periódico donde se publicó, ni la fecha. Debíó de ser *El Pueblo Vasco*, diario en que colaboraba el reportero Txibirisko, y en el verano de 1927.

3. La revista *Madrid Automóvil* informa en su número 22 (octubre de 1926, página 165) que en el mes de septiembre se ha matriculado un automóvil Citroën con placa n.º 20632 a nombre de Concha Méndez.

le hacía más opresivo. La impresión que dejan los poemas del libro es la de fuerza, vigor atlético y novedad lírica, la de una mujer que afronta con firmeza su futuro. En el número de *Revista de las Españas* de ese primer trimestre de 1928 Ernesto Giménez Caballero recomienda dos libros de poesía, el de Rogelio Buendía, *Guía de jardines*, y *Surtidor*. Con ese ingenio que trataba de emular a Gómez de la Serna, el director de *La Gaceta Literaria* y futuro ideólogo fascista, nos ofrece esta imagen poderosa de la poeta: «Surtidor y jardín... Pero, sin embargo, circo y acrobacia. Ningún romanticismo. Concha Méndez, nombre de boxeadora. Se rompe los bíceps con las musas. Y las gana nadando» (Giménez Caballero, 1928: 31). Concha Méndez es directa, sincera. Los paños calientes no van con ella. La prueba es que en la encuesta «Opiniones juveniles» con que *La Gaceta Literaria* pulsa en su número del 1 de febrero de 1928 la opinión de jóvenes autores sobre el novelista Armando Palacio Valdés, Concha Méndez responde: «No puedo emitir opinión alguna sobre don Armando Palacio Valdés, porque de las dos obras tuyas que empecé a leer, ninguna me fue posible terminarla» (*La Gaceta Literaria*, 1 febrero 1928: 1). La respuesta es tan irrespetuosa como las que ofrecen Rosa Chacel o Concha de Albornoz, amigas de Concha, que desprecian la obra del anciano novelista. La iconoclasia de los banquetes literarios de *La Gaceta* en la que eran duchos Buñuel, Dalí, Pepín Bello, etc. había prendido también en las jóvenes autoras

El segundo libro de Concha Méndez, *Surtidor*, tuvo una acogida crítica muy notable. La primera reseña apareció también en *La Gaceta Literaria*, obra de Francisco Ayala. El por entonces autor de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926) pondera en ella la elección del título como imagen poética en sí misma y explica los valores jóvenes que caracterizan a su autora: «vitalidad, fuerza, decisión entusiasmo» (F. A., 1928: 3), además de destacar sus aficiones deportivas y su actividad cinematográfica. Por lo que respecta a sus poemas, Ayala los juzga: «Son poemas claros, sin escuela, floraciones espontáneas de un temperamento poco disciplinado. Movimientos sueltos, ceñidos tan solo por la fuerza externa de una envoltura, y en los que aparecen con su grito de júbilo los temas deportivos de la vida moderna: balandros, aeronaves, skis...» (F. A., 1928: 3). Por encima de la conjunción estructural del poemario o de influencias superficiales, lo que Ayala aprecia en el libro es su alegría y su lirismo «posible accidente de aviación poética» (F. A., 1928: 3). No se olvide que estamos en el año en que Rafael Alberti lanza en *Cal y canto* la explosión deportiva de sus imágenes de vuelo y acrobacia.

La segunda reseña de *Surtidor* apareció en otro lugar de mucho prestigio en la crítica literaria del momento: la página de Libros del diario *El Sol*. Firmada por José Díaz Fernández –autor de *El blocao* (1928) y de *La Venus mecánica*

(1929), propulsor de un retorno a la humanización del arte a finales de esa década— abunda también en los rasgos y temas de la modernidad de la autora y de sus poemas:

Esta es una muchacha actual, ceñida y tensa, por el deporte y el aire libre. Como sus telas alegres y exiguas, como sus palabras que tienen aristas de metal y concavidades turbadoras, así son sus poemas. El mar estival bate en ellos como en los caracoles marinos: las mejores imágenes vienen talladas en materia de esmeralda y espuma. Los crepúsculos y los mediodías están poblados de balandros y de hidroaviones. La noche marítima también es nueva e inolvidable (Díaz Fernández, 1928: 2).

No eran extrañas las alusiones al físico y la vestimenta de las poetisas en la crítica de sus libros. Eran más bien frecuentes. El sesgo de género parecía inevitable. Antes que poetisas eran vistas como mujeres jóvenes. Y las reseñas se llenan de alusiones a su belleza, cumplidos y gentilezas. Por otra parte, la ideología de Díaz Fernández se trasluce en la alusión crítica a «cierta lírica andaluza donde el “marinerito” y la “sirena” han tomado carácter de lugar común» (Díaz Fernández, 1928: 2), evidente referencia a la poesía lorquiana, muy poco del gusto del crítico, conocido por sus convicciones sociales y políticas, en literatura muy alejadas del orteguiano *arte nuevo*.

La tercera reseña la firmó en *Heraldo de Madrid* el 3 de abril de 1928 Rafael Marquina, redactor jefe de Cultura del diario. Comparte el espacio de la sección La Feria de los Libros con la de las *Poesías completas* de Antonio Machado, lo que no nos parece irrelevante, sino signo del interés que despertaba la creación de las jóvenes poetisas. En este caso, el crítico no ahorra elogios en su entregada valoración de la obra. La publicación se recibe como una «revelación» (Marquina, 1928: 7), la de una «gran poetisa», cuya lírica surge de la autenticidad emocional, expresada a través de fórmulas expresivas renovadas:

Pocas veces la sensibilidad pura, la intuición creadora, la desnuda verdad del corazón, es decir, la esencia misma de la poesía lírica, han hallado una expresión moderna tan adecuada.

[...]

Esta joven poetisa, que de tal modo da a sus versos, junto con el tono moderno y audaz la honda emoción romántica y con la acrobacia de las imágenes nuevas el rancio dolor de la melancolía tiene, en nuestra línea actual, una acentuación propia e inconfundible. Yo no sé qué hondo sentido de revelación presta a sus descripciones, una emoción cordial que esponja las palabras y les da ese valor de creación sin el que no hay poesía, aunque puede haber imagen.

Rafael Marquina, soslaya el debate ideológico-estético sobre la des/rehumanización del arte, y se limita a apreciar la profundidad de la correspondencia

entre el sentimiento y su expresión, que elude cualquier tentación de frivolidad lírica o manierismo modernista, en sentido anglosajón:

Por lo demás, [estos versos] revelan la pureza de la emoción lírica, la autenticidad poética, por decirlo así, del impulso emocional. Y en esa maravillosa correspondencia, tan bellamente lograda entre el mundo y el alma –que en Conchita Méndez es casi una definición–, radica el valor de su poesía, que emana naturalmente de una verdad y es por eso maestra en todas las audacias del artificio.

Una última reseña, muy breve, aparece el 29 de mayo en *La Nación*, obra de Alberto de Segovia. Recordemos que *La Nación* era el soporte periodístico de la dictadura y del partido de Primo de Rivera, la Unión Patriótica, sustentado, por tanto, en criterios muy conservadores. Y así lo reconoce Alberto de Segovia, que, sin embargo, declara el placer de la lectura de estas poesías «demasiado modernas»:

Un libro de canciones y ritmos. Nuestro credo estético no es, precisamente, el de la joven autora de estas poesías, demasiado modernas, acaso, algunas. Pero a través de ese viejo anhelo renovador –gran parte a expensas de una sencillez que acentuaría la belleza de las composiciones– fluye la vena poética de Concha Méndez Cuesta, inteligente muchacha, verdadera artista, llamada a realizar más importantes empresas literarias. Con honda delectación se leen las páginas de *Surtidor*, rebosantes de fina sensibilidad, emocionadas, personalísimas y... modernas, bajo la preocupación del avión «¡Ay, quién fuera aviadora / para cruzar los espacios / como el claror de la aurora!» (Segovia, 1928: 2).

El protagonismo de las mujeres en la poesía española se incrementa con la publicación de *Surtidor*, al que sigue un par de meses después *Ahora*, el segundo libro de Ernestina de Champourcin. De algún modo, sus segundos libros son recibidos como la confirmación de que el primero no era un mero capricho, sino el inicio de una carrera sustentada en una vocación firme. Juan Ramón Jiménez abre las páginas de su revista *Ley* con textos de una jovenísima Carmen Conde, que editará *Brocal* en 1929. El 12 de mayo de 1928 Cipriano Rivas Cherif, atento siempre a las innovaciones culturales del país, y promotor de algunas de ellas, pronuncia una conferencia en Lyceum Club titulada «Las faldas del Parnaso español», en la que traza la genealogía de las nuevas poetas a partir de hitos históricos como Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova. Menciona ejemplos de Concha Espina, M[aría] L[ejarraga] de Martínez Sierra, Pilar de Valderrama, Josefina de la Torre, Cristina de Arteaga, Concha Méndez, M.^a Teresa Roca de Togores, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Carmen Buendía y Carmen Conde. La

nómina era lo suficientemente amplia como para considerar que el fenómeno tenía bases más sólidas que una moda pasajera.

Concha Méndez participó con frecuencia en actividades del Lyceum Club. El 5 de junio de 1928, por ejemplo, comentó con Ernestina de Champourcin algunas piezas de Goya en una velada dedicada al pintor aragonés. El pequeño suelto de *La Voz* (6 junio 1928: 2) lo cuenta así: «Seguidamente se proyectaron unas siluetas, atribuidas a Goya, de personajes de su tiempo, ilustradas con agudos e intencionados comentarios de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez Cuesta, escritoras ambas muy señaladas en el brazo femenino de nuestro Parnaso contemporáneo. Muy guapas además». Sin comentarios.

Como parecía lógico, la tendencia fue encuadrar a las poetas en un grupo específico de la poesía contemporánea. Así se sigue haciendo casi un siglo más tarde. Pero no faltó quien las incluyera en la nómina general. Por ejemplo, César M. Arconada, que, en un reportaje de *La Gaceta Literaria* sobre la Residencia de Estudiantes y sus cursos de verano, afirmó: «A casi todos los poetas jóvenes de España los hemos encontrado hoy aquí: a la sombra de los árboles y de las mujeres. Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Concha Méndez, García Lorca, Moreno Villa» (Arconada, 1928: 2).

La presencia de Concha Méndez en *La Gaceta Literaria* se repitió en octubre siguiente. En el número del día 1.º de ese mes participó en una encuesta sobre «el Cinema» junto a figuras como José María Salaverría, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Esteban Salazar Chapela, Miguel Pérez Ferrero, Ramiro Ledesma Ramos y Felipe Ximénez de Sandoval. Los dos últimos, exponentes del fascismo español, ámbito en el que ya se encuadraba el director de la revista, Ernesto Giménez Caballero. Ella fue la única mujer de la encuesta. Y la única que tenía experiencia cinematográfica. Esta es su respuesta:

Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hay hoy [sic]: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema.

Además, se publica en ese número el artículo de Concha Méndez «El Cinema en España», en el que analiza las carencias de la industria cinematográfica nacional y propone la concepción del cine como simbiosis de todas las demás artes.

Ese mismo mes de octubre de 1928 aparece la tercera entrega («Tercer escaparate») de una serie de artículos de Ernestina de Champourcin sobre la poesía española contemporánea en *La Época* (13 de octubre). Este se dedica a la poesía de autoría femenina. Se trata de un ejercicio de sororidad, pues el objetivo es presentar a las pocas mujeres que han dado el paso de hacer pública

su creación poética, y darlas a conocer en un medio que, como ya hemos comentado, se caracterizaba por su conservadurismo. Con este artículo se inicia un rasgo que definirá la poesía de autoría femenina a lo largo del siglo XX: la colaboración de las poetisas. Muy al contrario de lo que ocurrirá en las décadas siguientes entre los hombres, no habrá rivalidad entre ellas, sino cooperación, incluso entre autoras de promociones diferentes. Ernestina de Champourcin alaba la irrupción de las nuevas voces de mujer en la poesía del momento, y se detiene en tres nombres de extraordinaria actualidad: Concha Méndez, Josefina de la Torre y Carmen Conde, aunque esta no había publicado aún su primer libro. En primer lugar, Ernestina de Champourcin (1928: 6) analiza la situación de la autoría femenina en España en el contexto social de la postergación de la mujer al ámbito doméstico:

[A]ún predomina entre muchos el criterio absurdo que mantiene a la mujer en el límite del uso y la costumbre, aunque su temperamento la induzca a buscarse y realizarse en terrenos que traspasan el campo reducidísimo del hogar.

Aquí no ha cundido por ahora esa terrible «moda poética» que en otras naciones ha hecho surgir, entre dos o tres primeras figuras de indiscutible valor, una legión incontable de mediocres rimadoras.

Las muchachas-poetisas llegan poco a poco, afinando su voz, empeñadas en hallar el tono justo, el que mejor se amolde a las exigencias de su ritmo interno. escriben sin preocupaciones «femeninas», sin perderse teorizando en confusos e inútiles tecnicismos. Enhebran su canto en el fluir de la vida cotidiana para que las horas no se lleven el perfume de cada una, su gesto peculiar (Champourcin, 1928: 6).

Respecto a Concha Méndez, Ernestina de Champourcin destaca en sus libros la capacidad para llevar a la poesía los elementos más significativos de la modernidad, dejando espacio para la expresión del sentimiento («también tiene corazón»). Reproduce los poemas «Aeronáutica» y «Verbena»:

En estas páginas se engarza la canción alegre y sana de una mujer moderna. El horizonte de Concha Méndez es vasto, impregnado de oxígeno, vigoroso y rotundo, cruzado de aeródromos y campos de deporte. Todos los elementos que podríamos llamar nuevos son tratados a veces con gran acierto en sus composiciones» (Champourcin, 1928: 6).

Es evidente el deseo de desvincular la obra de las jóvenes de la estética y la temática tradicionalmente femeninas según la moral cotidiana.

Antes se mencionó a Cipriano Rivas Cherif, uno de los principales agentes culturales del momento y su atención a las jóvenes poetisas. Pues bien, el 19 de diciembre de 1928 puso en escena la obra de Jean Cocteau *Orfeo* en la sala Rex de Madrid, con una innovación muy sugerente que el crítico de *El Sol*, Enrique Díez-Canedo, destacó en su crítica (*El Sol*, 20 de diciembre: 3). Rivas

Cherif sustituyó el habitual concierto de música de cámara introductorio por un recital de poesía, de la más nueva poesía. Junto a Juan Ramón Jiménez, como referente fundamental, se oyeron poemas de Antonio Espina, Moreno Villa, Domenchina, Guillén, Alberti, Salinas, García Lorca, Alfaro, Felipe Lluich y Francisco Vighi. Y lo más novedoso es que junto a ellos se leyeron poemas de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. La mujer se incorporaba con naturalidad a una nómina sin discriminación de género. Es cierto que la posición progresista de Rivas en cuestiones políticas y culturales era excepcional. La novedad fue acogida positivamente por la crítica (*Heraldo de Madrid*, 20 diciembre: 5), aunque no faltó el ácido comentario de *La Época*: «De muchas [poesías] se gustó la novedad, el vigor. Otras parecían, al pronto, menos comprensibles. Modernismo al fin» (*La Época*, 20 diciembre: 1).

De manera que en esos meses finales de 1928 Concha Méndez va consolidando una posición pública reconocible en el contexto cultural madrileño. Se convierte en un personaje de indudable atractivo para la prensa. Lo acredita la entrevista que publica Gamito Iturralde a finales de diciembre,⁴ en la que se refiere a *Surtidor*, pero traza un perfil interesante de la personalidad de su autora. El título de la entrevista explicita las características que la hacían noticiable «Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club». La combinación de mujer deportista, campeona de natación, y autora de libros de poesía la convertía en un ejemplo de mujer moderna que despertaba el interés de una sociedad ya consciente de la transformación imparable del modelo de mujer que se estaba operando. Una mujer a la que sería más difícil encontrar en la *coiffeur pour dames*, como al común de las muchachas de su edad, que en el Lyceum Club, que en apenas dos años se había convertido en una especie de templo laico de la cultura para la juventud madrileña.

Con cierta frivolidad muy de época, la opinión del periodista sobre el libro –en el que aprecia «tropos, eufemismos y metáforas de marchamo gongoroide»– es claramente positiva:

El opúsculo de Concha Méndez puede triangularse así: sensibilidad, policromía, dinamismo. Triángulo de eflorescencia amorosa, llena de matices líricos, cuya irradiación es la de una inteligencia primorosamente cultivada en la escuela de un gran arte reflexivo, abierto en las [ilegible] perspectivas del mundo
[...]

4. La reproduce James Valender (ed., 2011: 33-38) de un recorte de prensa sin fecha ni nombre del periódico. Podría ser de *El Diario Alavés*, medio en el que solía colaborar este periodista.

Concha Méndez ha compuesto un haz de páginas de deliciosa inspiración. *Surtidor* es –todo él– de una suprema calidad. Se respira en sus canciones y ritmos el gran ambiente cristalino de las cumbres –soplos refrigerantes y melodiosos–. Y es para nosotros obligatorio que saludemos desde estas columnas el estilo depurado, el impulso ejemplar, de una portalira tan modernamente destacada como Concha Méndez Cuesta, cuyo reciente asalto al baluarte de los minoritarios sólo tiene una balística: espontaneidad (Valender, ed., 2001: 36-38).

En esta entrevista Concha Méndez señala algunos rasgos definitorios de su personalidad que nos parecen significativos. Sobre todo, el que marca su relación con el feminismo, como ya tuvimos ocasión de destacar (Martos y Neira, 2019). Ella misma rechazó una adscripción feminista en términos de militancia o activismo, aunque afirmó su identificación con la idea nuclear del feminismo, cuando responde:

Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época (Valender, ed., 2001: 35).

Su nieta, Paloma Ulacia Altolaquirre, que recogió en cinta magnetofónica sus recuerdos, afirma en el prólogo a sus memorias:

El libro también ofrece una historia de emancipación personal, tema atractivo para la historia del feminismo en España. Aunque mi abuela nunca fue partidaria de las teorías feministas, a través de sus memorias se puede apreciar el importante papel que desempeñó en este sentido; de hecho, por su ejemplo debe considerarse como una de las grandes pioneras de este movimiento. Pero, esencialmente (y es algo a que apunta su feminismo *avant la lettre*), este libro presenta la historia de una carrera poética, de una vocación, más que asumida, conquistada con paciencia, fe y amor (Ulacia Altolaquirre, 2018: 20-21).

La idea de que si se quería encontrarla había que buscarla en Lyceum Club era bastante acertada. Su presencia era muy frecuente y su participación en las actividades del centro bastante activa. El 7 de enero de 1929 se celebró un festival infantil con motivo de la festividad de los Reyes Magos en el que se representaron el «entremés a lo divino» *Fábrica de estrellas*, de Ernestina de Champourcin, y el «auto mágico» *El ángel cartero*, obra de Concha Méndez, del que ya le había contado a Gamito Iturralde: «Ahora estoy haciendo teatro moderno» (Valender, ed., 2001: 34) (*El Imparcial*, 6 enero: 2; 8 enero: 3; *El Liberal*, 6 enero: 2; *La Época* 8 enero: 1). El crítico teatral de *El Imparcial*, el tardomodernista Enrique de Mesa se refirió a las participantes en la velada como: «la alboreante feminidad, representada en diversas actividades artísticas

por infantas, adolescentes y damiselas». No es de extrañar que Champourcin y Méndez fueran para él «sacerdotisas guardadoras del fuego sagrado de la vanguardia» (Mesa, 1929: 3).

Concha Méndez llevó a la práctica esa voluntad de emancipación y rebeldía que impulsaba su anhelo de libertad personal en 1929, cuando viajó sola a Gran Bretaña como tripulante en un barco de cabotaje, algo impensable en una «señorita» de buena clase social. Estuvo medio año en Londres, donde se ganó la vida dando clases de español. Al regresar, en un barco carbonero, ya no volvió a la casa familiar. Se había independizado definitivamente. Esta ausencia de España limitó su presencia en la prensa, aunque se publicaron algunos poemas inéditos firmados en Londres en las revistas *La Gaceta Literaria* (15 abril 1929: 2) y *Atlántico* (5 agosto 1929: 11), y su nombre permaneció en el canon incipiente de la poesía femenina contemporánea.

El 10 de enero de 1929 publicó en *El Sol* Enrique Díez-Canedo un panorama sobre la poesía publicada en España a lo largo de 1928. En él recoge las novedades de los poetas mayores (Antonio Machado, Enrique de Mesa) y de los jóvenes (García Lorca, Guillén, José M.^a Souvirón y los suplementos de *Litoral*, Rogelio Buendía, etc.). No olvida a las «poetisas», a las que dedica un apartado propio, en el que se mencionan los libros de Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin, Elisabeth Mulder y Concha Méndez, de quien señala «su don nativo de poeta» (Díez-Canedo, 1929: 2). También en *El Sol*, al reseñar la primera novela de Luisa Carnés, *Peregrinos de Calvario*, el 15 de mayo de ese año 1929, Ernesto Salazar Chapela señala la carencia de jóvenes mujeres novelistas en el ámbito literario español, contra lo que sucede en la poesía, donde cita como consolidadas las figuras de Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Concha Méndez y Carmen Conde. Esas cuatro poetisas reunían entonces la unanimidad de la crítica. Al reseñar el primer libro de Carmen Conde, *Brocal*, en agosto de 1929 Miguel Pérez Ferrero afirma:

Cada vez va mostrándose más claro el panorama español de mujeres que hacen literatura, y en especial poesía. Un grupo de nombres de positivo empuje puede hoy ofrecerse al lector, y en él perfectamente marcadas las correspondientes diferenciaciones. Una peculiaridad en cada poetisa, en cada poeta habrá de decirse. Y será de mayor excelencia esta palabra aplicada al personaje femenino.

En los hallazgos de última hora pueden contarse a Ernestina de Champourcin, a Josefina de la Torre y a Concha Méndez Cuesta, poetisas de ayer, del momento inmediato anterior; pero no por su estro –cada cual actualísimo–, sino por su aparición (Pérez Ferrero, 1929: 8).

A finales de ese año Concha Méndez decidió abandonar España y buscar nuevos horizontes para su realización personal. Pero antes asistió el 10 de noviembre a

la escandalosa conferencia que pronunció Rafael Alberti en Lyceum Club bajo el título «Palomita y galápagos. (¡No más artríticos!)», en la que el portuense atacó con vehemencia a figuras consagradas como Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Valle Inclán o Juan Ramón Jiménez, en un remedo de las veladas surrealistas que habían escandalizado París unos años antes. La crónica de *Heraldo de Madrid* (11 de noviembre: 1) da cuenta del escándalo que originó Alberti con su iconoclasta diatriba. Las «damas» abandonaron la sala y solo permanecieron en ella, aparte de los varones, que aplaudían los exabruptos albertinos, Maruja Mallo, Pepita Pla y Concha Méndez, que quedaban señaladas como vanguardistas de pro.

Con el dinero ahorrado en Londres, nuestra poeta compró un pasaje de emigrante a Argentina en el trasatlántico Infanta Isabel. Salió de Barcelona y llegó a Buenos Aires en la Nochebuena de 1929. Pasó casi dos años en la República Argentina. Allí conoció a Consuelo Bergés y a Alfonsina Storni, de quienes se hizo gran amiga. Con ellas viajó por el país y conoció Uruguay. Dio conferencias, colaboró en la prensa y trabajó en una oficina vinculada a la Embajada de España para recaudar fondos destinados a la creación de una residencia para estudiantes argentinos en la Ciudad Universitaria de Madrid. Guillermo de Torre, antiguo amigo de España, le abrió las puertas de la sección literaria del diario *La Nación* y le posibilitó la edición de su tercer libro, *Canciones de mar y tierra*, prologado por Consuelo Bergés e ilustrado por Norah Borges.

El mismo Torre, al reseñar el libro en la revista *Síntesis*, destacó la excepcionalidad de la poesía de Concha Méndez respecto a las poetisas hispanoamericanas por «la ausencia de turbio sentimentalismo erótico y la aspiración hacia una poesía objetivada sobre temas más variados, y provista de un perfil más puro, afirmativo, límpido —en consecuencia, esencialmente poético» (Torre, 1930: 167). En eso coincidía con las otras jóvenes autoras españolas, que rehuían la efusión amorosa tópicamente femenina en busca de la modernidad «deshumanizada» que caracterizaba la poesía de sus colegas varones.

Pese a seguir en Argentina, el libro tuvo buena recepción en España a lo largo de 1930. Da noticia de su aparición Melchor Fernández Almagro en un artículo que inicia refiriéndose a la preferencia en el uso del término poetisa o poeta, polémica que tuvo y tiene un significado claramente feminista: «Suelen preferir las poetisas que se les llame poetas, y no de aquella otra manera, porque así desaparece la diferencia por razón de sexo en la denominación de una facultad que efectivamente deriva de las fuentes más altas y puras del espíritu» (Fernández Almagro, 1930: 1). Una de ellas era Concha Méndez, que declaró

en una entrevista argentina: «yo prefiero decir poetas porque la palabra poetisa me suena a cosa banal –entre merengue y amapola–» (Valender. ed., 2001: 53).

Fernández Almagro, no obstante, caracteriza el nuevo libro de Concha Méndez como típicamente femenino («trasciende un fuerte olor de mujer», Fernández Almagro, 1930: 1), pues detecta en sus poemas: «Una ligereza especial, una atractiva superficialidad, unas coqueterías de inspiración, un tributo espontáneo al amor, que hablan, no ya de mujer, sino de muchacha. Esto es: de mujer reforzada en sus gracias por la juventud» (Fernández Almagro, 1930: 1); juicio que evidencia una mirada bastante tópica y secularmente androcéntrica. Como señala Roberta Quance, «Siendo la cultura por naturaleza masculina, ninguna obra de mujer, por novedosa que fuera, podía decirse que se librara del todo de la sospecha de que se trataba en el fondo de algo bastardo» (Quance, 2001: 197). Aunque, justo es reconocerlo, el crítico rinde tributo a la voluntad con que la autora ha sabido «adueñarse de su destino y regir la vida con esa mano firme que puede tener cualquier hombre», para caer enseguida de nuevo en el cliché: «sólo que además de enérgica en la mujer contemporánea es suave: femenina siempre». Por último, destaca la ausencia de patetismo en la expresión del amor, la deportividad antidramática con que Concha Méndez afronta la vida y la poesía.

Rafael Cansinos Assens, el posmodernista impulsor de la vanguardia en España, reseña ampliamente el libro de quien denomina «femenino Ulises» por sus «osadas navegaciones por mares exóticos» –se supone que osadas y exóticos sólo por tratarse de una mujer– en *La Libertad* el 17 de agosto de 1930. Enmarca la obra en la tradición de la poesía española reciente de tema marino (Juan Pujol, Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, José del Río Sainz y Rafael Alberti) con «ese pathos deportivo propio de. nuestro tiempo [...] pathos humorístico propio de la posguerra» (Cansinos Assens, 1930: 4), que identifica sobre todo con Rafael Alberti. Repasa Cansinos la imaginaria marinera y lúdica en los poemas de Concha Méndez, y acierta al detectar la verdadera raíz de su personalidad: «Ansia de horizonte, de libertad, es lo que siente esta juventud de mujer que se ahoga en tierra firme». Y, con su amplia experiencia de iniciador de jóvenes y entusiastas noveles en la poesía, concluye que el mayor encanto de estos versos es su condición de:

[E]xpresión perfecta del alma de la joven moderna que los ha compuesto y desprenden una sana y limpia simpatía. Son los versos propios de esta época nuestra, en que la mujer, más sensible acaso que nunca al amor, parece buscar refugio contra él –aunque sin dejar de invocarlo– recorriendo los continentes o los mares –deportista, exploradora, recordwoman– [...] Atalantas esforzadas en un ambiguo aire de Galateas (Cansinos Assens, 1930: 4).

Canciones de mar y tierra prolongaba, en efecto, el lúdico neopopularismo del Alberti de *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*, con las particularidades emancipadoras de Concha Méndez. Pero el ambiente poético español había cambiado mucho desde aquel 1925-1927. La degradación de la sociedad española a consecuencia de la dictadura de Primo de Rivera estaba colapsando el régimen monárquico. El mismo Alberti había dado un giro radical a su poesía con «Elegía cívica. Con los zapatos puestos tengo que morir», poema fechado el 1 de enero de 1930. No es de extrañar que José Díaz Fernández, que en ese año había publicado *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, en el que defendía la rehumanización, recibiera el libro de Concha Méndez en *El Sol* con una indisimulada hostilidad en un breve comentario titulado «Para mujeres»: «Versos de la familia deportivo-turística de cierta literatura reciente. Fruto de una “estandarización” de las metáforas del marinero, el “dancing”, el avión, los esquís y los peces de colores» (Díaz Fernández, 1930: 2).

Por el contrario, mucho más positiva es la reseña que publica Luis G. de Valdeavellano dos meses después, en octubre de ese 1930, en *La Época*. En ella señala que junto a la excelente promoción de nuevos poetas deben añadirse las voces femeninas de Ernestina de Champourcin y de Concha Méndez. Destaca sobre todo el espíritu independiente y la seguridad en sí misma que los poemas reflejan de su autora, a cuya vida viajera se refiere: «un tipo de mujer no frecuente todavía en el ambiente español: independiente, segura de sí misma, ambiciosa de nuevos panoramas». Respecto al libro, anota su vínculo con el primer Alberti y define como rasgo singular la «ambición de mundos y eternidades, esta inquietud continuamente en tensión [...] se está reflejando casi siempre en su poesía» (Valdeavellano, 1930: 6).

Después de las elecciones municipales de abril de 1931 Concha Méndez decide regresar España en junio, ilusionada con los cambios que había de introducir el nuevo régimen político. Y ya ella en España, el 15 de octubre de 1931 apareció en *La Gaceta Literaria* un artículo del escritor uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, fechado en junio anterior, en el que valora muy positivamente el libro de la madrileña:

Canciones breves, canciones como saetas, que se prenden en el alma y dejan un eco de honda poesía que persiste. Es una vibración que no se olvida; es una canción simple y a la vez honda, tejida en el cordaje de los mástiles y con resonar de concha marina, y es que desde el fondo del mar esta dulce sirena nos trae la canción que nos cautiva como a los compañeros de Ulises, y bajo el influjo de su canto fresco y meridiano recorreremos la pista de nuestros sueños aventureros.

Se ve el mar, se sienten los puertos a través de las canciones de Concha Méndez Cuesta. ¿Qué otro galardón puede anhelar un espíritu sano y joven?

Ya es bastante que ella nos traiga la música innumerable y polifónica del mar y el resonar estridente de los silbatos porteños (Pereda Valdés, 1931: 16).

A su regreso, Concha Méndez publica un volumen con dos obras de teatro: *El personaje presentado* y *El ángel cartero*, que reseña en *Ahora* Alberto Marín Alcalde. El crítico pondera la modernidad de los planteamientos de Concha Méndez y la exacta arquitectura dramática de las escenas: «La sucesión de escenas se verifica en rápidas e incesantes mutaciones que permiten acomodar las incidencias de cada momento a los más diversos matices del proceso dramático [...] La concatenación de momentos dramáticos, se halla sometida [...] a una gradación finísima en que se manifiestan los más sutiles tornasoles psicológicos.» (Marín Alcalde, 1931: 34); aunque echa en falta los elementos inherentes a la representación, lo que distingue el teatro del mero diálogo. En el anónimo Resumen literario de 1931 que publica la revista *Nuevo mundo* el 8 de enero de 1932 la valoración de ese volumen teatral es muy elogiosa respecto a su capacidad renovadora:

Y he aquí la farsa escénica con color y sabor modernos: *El personaje presentado* y *El ángel cartero*, de Concha Méndez Cuesta. Iniciación pirandelliana; pero no fatigada por la madurez, sino audaz por la juventud. Bríos no solo en el diálogo, sino también en las situaciones. Originalidad, no extravagancia. Finura, no blandura. Inteligibilidad, no intelectualidad, esto es, teatro que entenderán todos, incluso los intelectuales del teatro (Anón. 1932: 18).

Mas, sin duda, lo más relevante vital y literariamente en el regreso a Madrid de Concha Méndez fue el encuentro con el poeta malagueño Manuel Altolaguirre, a quien le presentó Federico García Lorca. Ese encuentro cambió sus vidas. Ella dudaba entre solicitar una concesión para colonizar tierras en Guinea; o pedir una beca del Centro de Estudios Históricos para estudiar dirección teatral en la Universidad de Columbia. Él se había enrolado en una expedición científica al Amazonas. Pero su encuentro cambió sus planes. Ella le propuso asociarse y comprar una imprenta de mano con el dinero que había ganado en Argentina para dedicarse a la edición. Así lo hicieron, y Concha Méndez fue al tiempo la socia capitalista y la obrera, pues debido a su complexión atlética, fue ella quien manejaba la prensa. Él diseñaba los libros y los repartía por las librerías:

Era yo quien la manejaba; la manejaba vestida con un mono azul de mecánico; era difícil y cansado, pero como era deportista tenía una fuerza increíble. Cuando salía a la calle con aquel mono, la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida en pantalones (Ulacia Altolaguirre, 2018: 90).

En octubre Concha Méndez es una de las encuestadas en uno de los reportajes de Josefina Carabias en la revista *Estampa* sobre el suicidio por amor. Su respuesta es muy ingeniosa, y revela su posición antirromántica y antimelodramática:

Al hacerme esta pregunta, no sé por qué, viene a mi recuerdo una anécdota de una amiga mía norteamericana.

Hablábamos de la diferencia entre un yanqui y un español.

–Mira –me dijo–: el español es esto: «Si no me quieres, te mato...» y el yanqui es: «Si no me quieres, me voy...» Pero el que se suicida por amor es mucho más generoso, porque se va en viaje «definitivo», y ya no molesta... (Carabias, 1931: 24).

El 30 de abril de 1932 publica *El Sol* noticia de la aparición de la revista *Héroe*, fruto del trabajo de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Conviene señalar que ese es el orden en que aparecen mencionados en la gaceta. Aunque más tarde se difuminara la presencia de ella, entonces estaba muy clara su participación en pie de igualdad con el malagueño. Su relación culmina en boda el 5 de junio siguiente con presencia en la ceremonia de numerosos poetas, como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén y Moreno Villa, entre otros testigos. La prensa se hizo eco en crónicas amplias y afectuosas: la anónima del periódico satírico *Gracia y Justicia* (4 junio: 8), la de Samuel Ros, «Marcha nupcial» (*Heraldo de Madrid*, 9 junio: 7), y la de Enrique Díez-Canedo en *El Sol* (5 junio: 2). Este aprovecha su epitalamio para dar cuenta de la actividad literaria de los cónyuges: aparición de *Héroe* y de la antología de Altolaguirre *Soledades juntas*, así como de la publicación del volumen teatral de Concha, de cuya primera obra, *El personaje presentido*, afirma su carácter innovador y rupturista en el panorama teatral comercial:

Representado ante un público hecho al teatro que priva, desazonaría al espectador, propenso a pensar que el autor discrepante «le toma el pelo». Mas vacilante entre la técnica cinematográfica y la expresión teatral tiene un hondo sentido, del que apenas despista al lector alguna extravagancia quizá nada útil, y de ningún modo la falta de final, que el auditorio echaría de menos (Díez-Canedo, 1932: 2).

Un mes más tarde, Concha Méndez aparece citada como asistente al banquete ofrecido al historiador del Arte y diputado a Cortes Andrés Ovejero al haber sido elegido miembro de la Academia de Bellas Artes. Su nombre figura junto a los de Margarita Nelken y su amiga la poeta Margarita Ferreras (*La Voz*, 7 julio 1932: 2), que acababa de publicar su libro *Pez en la tierra* en la imprenta. Nada más sabremos de Concha Méndez hasta el mes de diciembre, en que vuelve a aparecer en una encuesta de *Estampa* (17 de diciembre de 1932: 24) sobre el

tema: «¿A qué mujer de la Historia de España admira usted más? ¿Por qué?». Concha Méndez responde:

A Juana la Loca, por su dramática existencia, porque amó hasta la locura, por ser madre de Carlos V e hija de Isabel la Católica, estando en el tiempo y por la sangre entre estas dos grandes figuras de la Historia; siendo puente de fuego y niebla, de pasión y de extravío, entre estas dos personalidades.

En 1933 publica varios poemas de su libro inédito *Vida a vida* en *El Sol* (4 de abril: 2; 20 de mayo: 2; 30 de junio: 2); y el libro se anuncia en el número de agosto de la revista *Eco* (2). Pero no hemos hallado reseñas en la prensa literaria. Sí una reseña de varias novelas de Stendhal; una de ellas, *La abadesa de Castro*, traducida al castellano por «Concha Méndez de Altolaguirre» en el diario *Luz* (1 agosto: 9) a cargo de Benjamín Jarnes. Y a partir de entonces, un largo silencio de dos años que corresponden a los que la pareja pasó en Londres con una beca de la Junta para Ampliación de Estudios. Es sabido que en ese tiempo publicaron la revista *1616* y que Concha Méndez quedó embarazada de un niño que trágicamente falleció en el parto. Experiencia que dio origen a los poemas de su libro *Niño y sombras*.

Regresaron a Madrid en octubre de 1935, como informa *Heraldo de Madrid* (10 octubre 1935: 5) en la página literaria de Miguel Pérez Ferrero. Se da noticia anónima también de la publicación del volumen de teatro *El carbón y la rosa* de la poeta madrileña, de la que se afirma: «Es Concha Méndez uno de los valores literarios seguros de esta hora y su inquietud se ha manifestado cuajada de excelencias en el verso y la prosa» (Anón., 1935: 5). Y es el propio Miguel Pérez Ferrero quien un par de meses más tarde publica en el mismo diario un artículo sobre ella donde recuerda su intrepidez para abandonar una vida burguesa llena de comodidades y ganarse la vida por sí misma. Se refiere a *El carbón y la rosa*:

Hoy Concha Méndez acaba de publicar un libro que ya en Londres obtuvo un resonante éxito. Se trata de una pieza de teatro infantil la que hora ve la luz en letras de molde. Su título: *El carbón y la rosa*.

Una pieza de verdadero teatro infantil que, si en Inglaterra pudo representarse en su traducción, aquí deberá tener muchos lectores. Muchos lectores. ¿Servirán estas líneas de llamada de atención?

Esta obra de teatro infantil se estrenó en Madrid el 6 de febrero de 1936 en el Lyceum Club dentro de una serie de lecturas organizadas por la presidenta de la Sección de Literatura Halma Angélico. La lectura corrió a cargo de Luis Cernuda y tuvo un notable impacto mediático (*La Voz*, 4 de febrero: 3; *Heraldo de Madrid*, 5 de febrero: 9). Las crónicas del acto (*El Sol*, 7 de febrero: 5) recogen las palabras de Concha Méndez que apostaron por la creación de un circuito de

teatro experimental con el apoyo de socios que aportaran una pequeña cuota, para intentar que el teatro infantil tuviera el desarrollo que alcanzaba en la escena inglesa, donde se había presentado la traducción de la obra realizada por Mary Allinson en el teatro experimental de Cambridge.

Cernuda, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre eran muy amigos. Vivían en el mismo edificio de la calle Zurbano de Madrid. No podían faltar entre los convocantes del banquete que los amigos y admiradores organizaron el 20 de abril de 1936 en honor del poeta sevillano con motivo de la publicación de *La realidad y el deseo* (*Ahora*, 19 de abril: 38; *El Sol*, 21 de abril: 2). La costumbre del banquete estaba asentada en la vida literaria española. Los motivos podían ser muy variados: un éxito editorial o teatral, el regreso de una larga gira, etc. Un par de meses antes, el 9 de febrero, el banquete se ofreció a Rafael Alberti y María Teresa León, que habían vuelto de su largo viaje por Europa y América como enviados por el Socorro Rojo Internacional tras la revolución de Asturias, origen del libro *13 bandas y 48 estrellas. Poema el Mar Caribe*. Las crónicas mencionan a la pareja de editores entre los asistentes (*La Libertad*, 8 de febrero: 9; *Heraldo de Madrid*, 11 de febrero: 5).

En el dedicado a Luis Cernuda la posición central de Concha Méndez, junto a Luis Cernuda, en la cabecera indica una situación de preeminencia. Esta conocida fotografía permite hacer algunas consideraciones sobre el *status* de la mujer en la poesía de la época. En la icónica fotografía del acto de Sevilla en diciembre de 1927 que sirve para identificar a la generación del 27 no aparece ninguna mujer. En la del homenaje a Cernuda, diez años después la presencia femenina es muy nutrida. Según la prensa (*El Sol*, 21 de abril: 2), asistieron, además de Concha Méndez, Concha Albornoz, Maruja Mallo, Maryka Antonieta Hagenaar, la mujer de Pablo Neruda, Sofía Blasco, Eva Taz, María Zambrano, Delia del Carril, María Teresa León y Rosa Chacel. Es indudable que la mujer había conquistado ámbitos de protagonismo impensables en 1927. Y en ese proceso de visibilidad y agencia personal la actitud de Concha Méndez, su lucha por ser poeta había resultado decisiva.

La visibilidad y el protagonismo de la poeta madrileña eran ampliamente reconocidos en la prensa del momento, según venimos comprobando. *El Sol* reseña su presencia en un recital de poemas celebrado el 30 de mayo de 1936 en la Feria del Libro. El elenco es espectacular: Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda, Altolaguirre, Neruda, Concha Méndez, Aleixandre y Arturo Serrano Plaja (*El Sol*, 30 mayo: 2). La presencia de Concha Méndez es igualitaria. No es una lectura reducida a las mujeres. Está en pie de igualdad con los principales poetas españoles del momento. Esa equiparación, que en la actualidad sigue persiguiéndose, era el mayor logro que una poeta podía plantearse, pues

eliminaba las connotaciones discriminatorias de la «poesía femenina». Concha Méndez había conseguido su mejor anhelo: ser poeta, sin adjetivos (Nieto Caballero, 2022).

A pocos días del 18 de julio de 1936, la fecha que cambió para siempre la vida española, encontramos las últimas referencias críticas a nuestra poeta en la prensa madrileña. Aparece una breve reseña de su libro *Niño y sombras* en *Gaceta del libro* (julio: 13-14), firmada con las siglas «A. O.» –seguramente Antonio Obregón–, que destaca la originalidad de tratar poéticamente el tema de la maternidad. Y un breve reportaje sobre la labor editorial de la pareja de poetas: «Visita a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre» (*El Sol*, 5 julio: 2). Tras la Guerra Civil y el triunfo del integrismo ideológico y religioso volvería la postergación de las mujeres, su silenciamiento tras la figura del hombre, su minusvaloración como creadoras. Y figuras como Concha Méndez quedaron arrumbadas en el olvido durante décadas. Pero la realidad es que en su tiempo alcanzaron el sueño de la igualdad poética, y una reconstrucción mínimamente fiable de la recepción crítica que tuvieron en su tiempo así debe documentarlo.

Bibliografía citada

- ANÓN. (1922a), «La Granja. Una poetisa de dieciséis años», *La Época*, 5 septiembre, p. 1.
- ANÓN. (1922b), «De sociedad», *La Correspondencia de España*, 6 septiembre, p. 5.
- ANÓN. (1923a), «El Escorial. Un notable libro de poesías», *El Imparcial*, 29 marzo, p. 4.
- ANÓN. (1923b), «Las piedras de Horeb poesías, por Pilar de Valderrama», *La Época*, 25 agosto, p. 6.
- ANÓN. (1923c), «Libros recibidos», *La Libertad*, 23 marzo, p. 6.
- ANÓN. (1925), «Pilar de Valderrama», *El Consultor Bibliográfico*, octubre, pp. 272.
- ANÓN. (1926a), «Nuestras poetisas. *Inquietudes*», *La Libertad*, 2 abril, p. 6.
- ANÓN. (1926b), «Revista bibliográfica. Autores y libros: *Inquietudes* (poemas), por Concha Méndez Cuesta», *La Nación*, 25 mayo, p. 4.
- ANÓN. (1926c), foto Concha Méndez Cuesta, *La Voz*, 2 abril, p. 2.
- ANÓN. (1932), «Resumen literario 1931», *Nuevo mundo*, 8 enero, pp. 16-18.
- ANÓN. (1935), «Un libro de Concha Méndez», *Heraldo de Madrid*, 10 octubre, p. 5.
- ARAUJO COSTA, L. (1924), «Una poetisa aristocrática», *La Época*, 26 enero, pp. 1-2.
- ARAUJO COSTA, L. (1925), «Un libro de versos de la señorita Cristina de Arteaga», *La Época*, 4 diciembre, p. 1.
- ARAUJO COSTA, L. (1926), «Libros de versos», *La Época*, 7 junio, p. 4.
- ARCONADA, C. M. (1928), «En la Residencia de Estudiantes. Mujeres árboles y poetisas», *La Gaceta Literaria*, 15 agosto, p. 2.

- ÁVILA, C. (1925), «Visitas de mujer. Cristina de Arteaga», *Mujer*, 26 de agosto, pp. 6-7.
- ÁVILA, C. (1925), «Visitas de mujer. Ernestina de Champourcin», *Mujer*, 21 de octubre, pp. 3-4.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1926), «Crítica literaria», *La Libertad*, 28 de mayo, p. 6.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1930), «Crítica literaria. Canciones de mar y tierra (versos), por Concha Méndez Cuesta.—Buenos Aires, 1930», *La Libertad*, 17 agosto, p. 4.
- CARABIAS, J. (1931), «¿Qué opina usted del suicidio por amor?», *Estampa*, 17 octubre, pp. 24-25.
- CASAS ÁLVARO, M. de las (1924), «Las poesías de María Teresa Roca de Togores», *La Acción*, 11 febrero, p. 2.
- CHAMPOURCIN, E. de (1928), «Poesía de hoy. Tercer escaparate», *La Época*, 13 octubre, p. 6.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1928), «Notas críticas», *El Sol*, 29 marzo 1928, p. 2.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930), «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol*, 17 agosto, p. 2.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1929), «La poesía y los poetas», *El Sol*, 10 enero, p. 2.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1932), «A manera de epitalamio», *El Sol*, 5 junio, p. 2.
- F. A. (1928), «Libro españoles. Concha Méndez Cuesta. Surtidor. Poesías 1928», *La Gaceta Literaria*, 1 marzo 1928, p. 3.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MANZANARES, L. (1925), «Figuras del gran mundo. Cristina de Arteaga», *Elegancias*, 1 de mayo, pp. 50-51.
- MARÍN ALCALDE, A. (1931), «*El personaje presentido* y *El ángel cartero*, por Concha Méndez Cuesta», *Ahora*, 28 noviembre, p. 34.
- MARQUINA, R. (1928), «La feria de los libros. Surtidor. Concha Méndez Cuesta», *Heraldo de Madrid*, 3 de abril, p. 7.
- MARTOS, M. y NEIRA, J. (2019), «Concha Méndez y su obra poética. Entre feminismo y feminidad», en *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*, coordinado por Eva Moreno Lago, Universidad de Salamanca, pp. 183-198.
- MESA, E. (1929), «En el Lyceum Club. Una vespertina teatral», *El Imparcial*, 8 de enero, p. 3.
- MONTE-CRISTO (1926), «Escritoras aristocráticas», *Blanco y Negro*, 25 de abril, pp. 74-75.
- NELKEN, M. (1917), «La vida y las mujeres. Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre y Millares», *El Día*. 2 de julio, p. 1.
- NELKEN, M. (1924), «La poetisa niña. Josefina de la Torre Millares», *La Esfera*, 24 de junio, p. 26.

- NIETO CABALLERO, G. (2022), «La revisión del canon poético de la Edad de Plata: Concha Méndez poeta de pleno derecho», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 14 (enero), pp. 43-57.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1923), «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, 1, 1923, *Obras completas. Tomo V*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 152-154.
- PEMÁN, J. M. (1926), «Cristina de Arteaga. Sus poesías», *Revista del Ateneo de Jerez*, 15 de enero, pp. 1-4.
- PEREDA VALDÉS, I. (1931), «Escaparate de libros. *Canciones de mar y tierra*», *La Gaceta Literaria*, 15 de octubre, p. 16.
- PÉREZ FERRERO, M. (1929), «Del panorama literario. *Brocal*», *La Libertad*, 24 de agosto, p. 8.
- QUANCE, R. (2001), «Hacia una mujer nueva», en Valender, ed. (2001a), pp. 101-113.
- RUIZ DE LA SERNA, E. (1925), «La duquesita que hace bellos libros de versos», *Heraldo de Madrid*, 30 de noviembre, p. 1.
- SEGOVIA, A. de (1928), «Un libro cada día. *Surtidor. Poesías por Concha Méndez Cuesta*», *La Nación*, 29 de mayo, p. 2.
- TORRE, G. (1930), «*Canciones de mar y tierra*, por Concha Méndez Cuesta», *Síntesis*, 38. *Apud.* Valender, ed., 2001, p. 158.
- TORRE, J. de (2020), «“Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto”: Josefina de la Torre, poeta de la Edad de Plata», *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)*, edición de Fran Garcerá, Madrid, Torremozas, pp. 7-33.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla, Renacimiento.
- VALENDER, J. (ed.) (2001a), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- ZAHORÍ (1924), «Una nueva poetisa», *Literatura Hispano-americana*, marzo, p. 1.

«Cuando el tiempo no tenga ya memoria»: el tema del recuerdo en la poesía de Josefina de la Torre

«Cuando el tiempo no tenga ya memoria»: the topic of remembrance in Josefina de la Torre's poetry

Alicia PELEGRINA GUTIÉRREZ

Autoría:

Alicia Pelegrina Gutiérrez
Universidad de Jaén, España
apg00088@red.ujaen.es
<https://orcid.org/0000-0001-7252-0396>

Citación:

PELEGRINA GUTIÉRREZ, Alicia. «Cuando el tiempo no tenga ya memoria»: el tema del recuerdo en la poesía de Josefina de la Torre», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 233-252. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.11>

Fecha de recepción: 15/12/2021

Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Alicia Pelegrina Gutiérrez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Josefina de la Torre Millares (1907-2002) es una de las grandes autoras de la joven literatura. Pese a la indudable calidad de su obra poética y a su inclusión en la segunda edición de la célebre antología *Poesía española contemporánea* (1934) de Gerardo Diego, su figura fue olvidada durante años. En las últimas décadas han surgido varios estudios destinados a recuperar su legado. Este trabajo se propone seguir ahondando en su obra poética a través del análisis de un tema recurrente en sus poemarios: el recuerdo. Se trazará la evolución de dicho concepto mediante el estudio de los poemas incluidos en los cuatro libros poéticos que publicó en vida: *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1945 y 1968) y *Medida del tiempo* (1940-1989).

Palabras clave: Josefina de la Torre; modernismo canario; grupo del 27; poesía; recuerdo.

Abstract

Josefina de la Torre Millares (1907-2002) is one of the greatest authors of the Generation of '27. Despite the undeniable quality of her poetic work and its inclusion in the second edition of Gerardo Diego's famous anthology *Poesía española contemporánea* (1934), her figure was forgotten for years. In recent decades, several studies have emerged aiming to recover her legacy. This paper delves into her poetic

work, addressing a recurring topic in her poetry books: remembrance. The evolution of this concept is analysed through the study of the four poetry collections published during her lifetime: *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1945 y 1968) and *Medida del tiempo* (1940-1989).

Keywords: Josefina de la Torre; Canary Islands Modernism; Generation of '27; poetry; memory.

El tema del recuerdo es uno de los ejes principales de la obra poética de Josefina de la Torre (1907-2002). Varios investigadores lo han señalado. Puente (2007, 2020) destacó la recurrencia de las palabras «anhelo» y «ausencia» en su poesía y escribió acerca de la «magua», la tristeza melancólica, como uno de sus pilares. Campos Herrero (2007: 149), Llarena (2007: 201), Navarro (2007: 221) y Millares (2020: 9) también apuntaron a la presencia constante del recuerdo en los versos de la canaria, y lo vincularon con la nostalgia y lo perdido. Asimismo, Patrón Sánchez (2020: 19; y 2022: 148) lo colocó en el centro del universo poético de la autora, destacando su componente intimista, y Martín Fumero (2011: 352) enfatizó su importancia al analizar los dos primeros poemarios de la autora. Con estos precedentes, resulta necesario seguir profundizando en el papel que tiene la rememoración en la poesía de Josefina de la Torre y ahondar en las peculiaridades del tratamiento de dicho concepto en cada una de sus obras. En este trabajo trataré de arrojar luz sobre esta cuestión analizando el tema del recuerdo en los cuatro poemarios que publicó en vida: *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1968)¹ y *Medida del tiempo* (1989).

La rememoración es un tema complejo de delimitar, por lo que es necesario exponer los criterios en los que basé mi selección. Atendí al empleo de palabras como «recuerdo», «memoria», «olvido», «ausencia» o de alusiones temporales al pasado. Sin embargo, no todos los poemas escritos en tiempo pasado se tuvieron en cuenta, solo aquellos que conectan de forma explícita con recuerdos. Por otra parte, hay poemarios dedicados íntegramente a este tema, por lo que se consideraron todas sus piezas; es el caso de *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo*, cuyos paratextos y poemas iniciales acrecientan este sentido.

1. Escojo para este análisis la versión del poemario de 1968 por considerarla más acabada que aquella publicada en la revista *Fantasia: seminario de la invención literaria* en 1945. Véase Martín Fumero (2019) para ampliar información acerca de las diferencias entre ambas ediciones.

Versos y estampas (1927)

De la Torre publicó *Versos y estampas* (1927) con solo veinte años; con todo, el recuerdo es uno de los temas principales. El libro está conformado por treinta y tres composiciones, de las cuales diecisiete son poemas en verso y dieciséis, «estampas» o poemas en prosa. Los primeros no están anclados temporalmente, mientras que los segundos se centran en episodios o personas de la infancia de la autora². Diversos estudiosos han sugerido que las piezas en prosa podrían tener reminiscencias de los *Petits poèmes en prose* (1869), de Charles Baudelaire (Padorno, 2007: 127; Navarro Santos, 2007: 217); de *Platero y yo* (1914), de Juan Ramón Jiménez, e incluso de *Ocnos* (1945), de Luis Cernuda, cuyas composiciones aparecieron en revistas a partir de 1925 (Navarro Santos, 2007: 217-219). Por otra parte, la inusual mezcla de poemas en verso y prosa podría haberse fraguado a raíz de la lectura de *Azul* (1888), de Rubén Darío, o de *Diario de un poeta recién casado* (1917), de Juan Ramón Jiménez. La influencia de este último sería notable, pues algunos de los poemas de la *Segunda antología poética* (1976: 138-140) incluyen personajes similares a los de las estampas; el chico de «El niño pobre» guardaría relación con el de la estampa XIII, y la niña de «La cojita», con Rosa la del Café, de la estampa XV³. Con todo, la elección de la prosa poética como cauce de expresión de los recuerdos no es solo una cuestión de antecedentes o de afán innovador, ya que, como señala Navarro (2007), esta tiene la virtud de concentrar «toda la espontaneidad de la expresión infantil, con sus diminutivos y emocionadas exclamaciones, con sus enumeraciones, con esas conjunciones ilativas que invaden continuamente el discurso, con esa sintaxis tan reiterativa y simple como llena de vida» (p. 219).

La perspectiva predominante en las estampas es la de la niña, pero hay siete poemas en los que interviene la voz de la escritora adulta. En ellos se tratan dos asuntos principales: la pérdida de la infancia y el reencuentro con personas del pasado. El primer tema aparece en cuatro estampas: la III, la IV, la V y la IX. En la III, el sujeto lírico no se atreve a llamar a un personaje imaginario de su infancia, el chiquillo, «por miedo a matarlo» (Torre, 2020, I: 115); en la V, siente deseos de saltar por un muro al igual que lo hacía con siete años, y en la IX, alude a «Rosa la del Café», una muchacha cuyo paradero desconoce. En todas estas

2. Véase Domínguez Santana (2021) para ampliar información sobre el tema de la infancia en la primera poesía de Josefina de la Torre.

3. Martín Fumero (2011: 401) señala que es posible encontrar este tipo de personajes marginales desde el período romántico, como por ejemplo en algunas composiciones de José de Espronceda, y también en los primeros poemarios de algunos autores de la «joven literatura» insular, como Gutiérrez Albelo o Julio de la Rosa.

composiciones la autora toma conciencia de la imposibilidad de regresar a esos tiempos pasados en los que primaba la inocencia. Solo la estampa IV está a salvo de la melancolía, pues en ella la poeta se despide de forma despreocupada de unas figuritas de papel con las que solía jugar de pequeña. Por lo que respecta al reencuentro con personajes del pasado, este se produce en las estampas octava, novena y decimotercera; con el niño loco, la niña sucia y el niño del abrigo inglés, respectivamente. En las dos primeras, la escritora encuentra al individuo solo, cerca del mar, y se limita a contemplarlo en silencio, sin que llegue a producirse un intercambio. En la restante, el niño protagonista forma parte de una reunión en la que se están rememorando anécdotas, por lo que prima la alegría. Sea como fuere, la nostalgia está implícita en todas estas intervenciones de la voz poética adulta.

Me centro ahora en la contraposición de los dos mundos que se muestran en las estampas: el infantil y el adulto. El sujeto lírico pertenece al mundo de los niños, que es el que se muestra con más claridad al lector, al igual que en esa época era el que la autora comprendía mejor. Se caracteriza por la importancia de los grupos, de manera que la voz poética utiliza a menudo la primera persona del plural: «Desde la esquina bajábamos al muro» (estampa V; TORRE, 2020, I: 119); «Cuando se acercaba el carnaval, todos vivíamos en un continuo reparar los días» (estampa X; TORRE, 2020, I: 136). Asimismo, tal y como señaló Martín Fumero (2011: 374), lo lúdico es un elemento esencial. Son abundantes los juegos, que aparecen en once de las trece estampas en las que hay presencia infantil; entre ellos se cuentan el corro, el escondite, las carreras, los figurines recortados, los castillos de arena, la colección de estampas, las canciones... Parecen sucederse eternos, como constata el primer poema en prosa: «Hoy la tarde era serena, con un sol de oro; y mañana igual, todo el verano y sus días. Y, ¿qué juego hacemos hoy?» (Torre, 2020, I: 111).

En cuanto al mundo de los adultos, cuando la joven poeta se enfrenta a él siente una gran confusión. Esta puede proceder de su propia inocencia, como ocurre en las estampas VI, VII y XI, en las que, respetivamente, solo reproduce el lenguaje no verbal y paraverbal de una conversación entre adultos, como si no fuera capaz de aprehender las palabras; no sabe bien cómo sentirse al recibir a sus padres que regresan de un viaje, y no comprende que el mendigo que les daba estampas estuviera en un asilo de pobres. En otras ocasiones son los adultos los que producen esta confusión para proteger a los niños del dolor; esto sucede en la decimosegunda estampa, en la cual tratan de enmascarar las quejas de la abuela enferma y comunican de forma poco clara o retardada unas muertes. Además de restringir el conocimiento de los hechos, limitan las acciones de los pequeños cuando establecen prohibiciones, ya sea por castigo

(estampa II) o por seguridad (estampa V), y con ello provocan aburrimiento o tristeza en los niños. El mundo de los adultos se distancia así del infantil. La familia de la poeta en ocasiones ocupa un lugar intermedio entre ambos, ya que participan en los juegos de los menores: su padre llama al chiquillo con ella (estampa III) y la abuela y la madre se muestran cómplices en sus bromas de carnaval (estampa X).

La realidad retratada en los recuerdos es generalmente feliz e inocente, pero también se narran acontecimientos que muestran la dureza del mundo y que conviene tener en cuenta, ya que aportan complejidad al poemario, como señala Navarro Santos (2007: 227). El común denominador de estos sucesos es la soledad; no es de extrañar, dada la importancia del grupo para los niños. Este sentimiento puede reflejarse en la separación de la reunión infantil o en la aparición de personajes marginales. En el primer caso, el grupo infantil es disuelto por un antagonista solitario que produce miedo en la poeta: el perro negro (estampa II), el niño loco (estampa VIII) o el viejo loco (estampa XIV). En el segundo, los niños se encuentran con un personaje pobre, y, por tanto, marginal. La novena pieza muestra cómo el grupo de la poeta rechaza a una niña por su desaliño, y la va aceptando conforme mejora su indumentaria y muestra sus habilidades al construir un castillo de arena más bonito que el suyo. Otros personajes con pocos recursos, como el mendigo (estampa XI) y «Rosa la del Café» (estampa XV) no generan esta reacción, pues su interacción con el grupo es limitada y le ofrecen algo (estampas o canciones, respectivamente).

Para finalizar el análisis de este poemario, es necesario aludir a sus diecisiete poemas en verso. La mayoría son atemporales; solo el último aborda con explicitud el recuerdo, ya que recupera los motivos más recurrentes del poemario (el mar, la playa, la tarde, el sueño, la ventana...), entre los que este se cuenta. La poeta contempla el horizonte en soledad y un «anhelo gracioso [...] le pone sobre la cara un antifaz soñoliento» (vv. 13-16; Torre, 2020, I; 151). Entra entonces en el terreno del pensamiento, donde están los sueños y los recuerdos. La remembranza representa un pasado al que no se puede volver físicamente, pero sí mentalmente, como expone a través de una elaborada imagen en desarrollo: «El empeñado recuerdo / se asoma por los cristales / como viajero que pide / la limosna de la noche. / Y los ojos lo recogen / en su espejito pequeño / y juegan a luz y sombra / de las manos a la playa» (vv. 17-24; Torre, 2020, I: 151). Justo es eso, jugar con los recuerdos, lo que Josefina de la Torre hace a lo largo del poemario.

Poemas de la isla (1930)

El segundo poemario de la autora canaria, *Poemas de la isla* (1930), está en línea con la poesía pura de la época, por lo que en él predomina el presente. El recuerdo aparece menos y, cuando lo hace, se refiere a un pasado muy cercano. No obstante, en el primer poema, que abre con los versos «Si ha de ser, quiero que sea / de pronto. [...]» (Torre, 2020, I: 159), ya aparece la memoria y la referencia a un pasado cercano, lo cual marca el sutil juego temporal del libro.

La ausencia es una constante a lo largo de todo el poemario; la propia cita introductoria, «A mi madre, aquí; a mi padre, allá cerca» (Torre, 2020, I: 157) da cuenta de la misma. En la mayoría de poemas en los que el recuerdo cobra protagonismo se establece una relación entre el sujeto lírico y el destinatario lírico, que podría identificarse con un ser amado, real o inventado, que está lejos. Hay poemas que, al igual que sucedía en *Versos y estampas*, plasman un momento concreto. La composición cuyo inicio es «Altas ventanas abiertas» (Torre, 2020, I: 164) describe un paisaje en el que resuena la ausencia del amado, mientras que aquella que comienza «Esquinas de la tarde se perdían» (Torre, 2020, I: 207) recrea un encuentro entre ambos. Los poemas que empiezan como «Mi voz se enredó en vuelo» (Torre, 2020, I: 176) y «Te quería / por tu palabra inútil» (Torre, 2020, I: 202) muestran situaciones de incomunicación con el ser querido; bien por el olvido de la palabra precisa, bien por la desatención de este, respectivamente. Por otra parte, la pieza cuyo primer verso es «Yo las vi una sola tarde» (Torre, 2020, I: 201) se detiene en la descripción de las manos del amado, y bien podría suceder en el tiempo al anterior poema.

Hay composiciones más novedosas que tratan de explorar las sensaciones que los recuerdos provocan. Dichas sensaciones pueden ser tanto positivas como negativas, una dualidad que se explora en el poema que inicia «Como el viento, tu recuerdo» (Torre, 2020, I: 171): «Ya me acaricia en los ojos / como me hiere en las sienas. / Ya se me para en los labios / o me tiembla en las palabras» (vv. 5-8). La composición cuyo primer verso es «No quiero mirar la orilla» (Torre, 2020, I: 166) se centra en la melancolía: «Amigo, con tu pañuelo / has despertado mi olvido / y te llevas en sus bordes / la flor blanca de mis sienas» (vv. 5-8). Por otra parte, los poemas que empiezan «Las horas son iguales» (Torre, 2020, I: 162) y «¡Viajero, viajero mío!» (Torre, 2020, I: 193) aluden a los fantaseos de la poeta; en el primero estos surgen a partir del recuerdo de las horas pasadas con el amado, por lo que el tono es taciturno («En estas mismas horas / tu presencia dejaba / un tranquilo descanso sobre mi fantasía » [vv. 5-8]), mientras que en el segundo lo hacen por la anticipación de su regreso, con lo cual prima la alegría («¡Ay viajero del sur / mi buen amor y firmeza, / cuándo te verán mis ojos, mis ojos, cuándo te vean!» [vv. 15-18]).

Finalmente, se ha de subrayar la relación que se establece entre sueño y recuerdo. En la composición cuyo principio es «Que todas las noches fueran» (Torre, 2020, I: 175), la poeta adopta un tono anhelante (Fumero, 2011: 451). Expresa su deseo de tener sueños alegres y de poder conservarlos en su memoria, creando así un vínculo entre ambos productos mentales; en este caso, además, se recuerda algo que ni siquiera es real. El poema que inicia «¡Cómo temblaban mis labios / al despertarme mi sueño!» (Torre, 2020, I: 167) va un paso más allá, pues le da mayor entidad al sueño que a la propia realidad, al ser este primero el que despierta a la autora.

Marzo incompleto (1968)

La rememoración es un eje central del tercer poemario de Josefina de la Torre, *Marzo incompleto* (1968). Uno de los sentimientos que esta genera en la poeta es la nostalgia ante lo perdido, la cual se pone en primer plano desde la cita introductoria, extraída de la *Epístola sobre el mérito de al-Ándalus*, de Alsaquindi: «Nos alejamos uno de otro y, a causa de la nostalgia, mis costados están ardientes y, en cambio, no cesan mis lágrimas. / Al perdernos, se han cambiado mis días y se han tornado negros, cuando con vos hasta mis noches eran blancas» (Torre, 2020, II: 41). El poema introductorio insiste de nuevo en esta emoción: «Quisiera que en lugar / de este abril y este mayo / [...] / fuera otra vez, de nuevo, / aquel marzo incompleto» [vv. 1-6; Torre, 2020, II: 43]). Queda así definida la órbita de las composiciones del libro poético: la remembranza de aquel marzo incompleto. Se tratan de unos recuerdos dolorosos e inevitables, pues la autora dice tener aquel marzo «prendido entre mis sienes» (v. 15; Torre, 2020, II: 43) contra su voluntad.

El poemario se compone de cinco partes. La primera es tan neopopular como próxima a la poesía pura y recuerda bastante a sus libros anteriores. La segunda gira en torno al encuentro con una persona ausente, que podría identificarse con el ser amado, mientras que la tercera se centra en el hijo que la poeta nunca pudo tener. En la cuarta se explora el sentimiento de frustración por lo no conseguido, y en la quinta, finalmente, se trae a primer plano la muerte, y con ello presenta el desenlace de algunas de las cuestiones tratadas a lo largo del volumen. Hay varios temas relacionados con el recuerdo que permean todas las secciones de *Marzo incompleto*. Los más importantes son la pérdida y la frustración, si bien también merecen mención los motivos de la duda, los sueños, el olvido y la reconciliación con el pasado.

En primer lugar, se aludirá al sentimiento de pérdida, esa pena por la falta de aquello que alguna vez se tuvo, pero que en el presente ya no se tiene. En la segunda sección todas las composiciones aluden al ser amado ausente con el

que la poeta desea reencontrarse. En el quinto poema, su imagen viva aparece en los sueños de la voz poética y se compara con una luz que a ella le gustaría aprisionar; no obstante, al despertar y tratar de volver a ella solo se encuentra con el desconsuelo y la angustia. La reunión entre ambos sería positiva para los dos, pues recuperarán aquello que han perdido: «Yo buscaré detrás de tu mirada / la imagen de mi imagen, / y todo / lo que ahora he perdido / lo volveré a encontrar» (vv. 17-21; Torre, 2020, II: 60); «Encontrarte / [...] / Y hacer de ti la luz, / el porqué de soñar, / de estar despierto; / la razón de sonreír, / de respirar al sol las alegrías... / Todo lo que en tus ojos se ha dormido» (vv. 1, 12-17; Torre, 2020, II: 62). No obstante, este encuentro oscila entre lo posible y lo imposible; mientras que en la segunda composición la poeta da por sentado que se producirá («Cuando tú y yo, / salvadas las distancias, / [...] / volvamos a encontrarnos» [vv. 10-11, 14; Torre, 2020, II: 60]), en la tercera expresa falta de confianza («¡Si yo pudiera llegar así / y sorprenderte, / sobre las alas de mis pies esclavos» [vv. 12-14; Torre, 2020, II: 61]). En la quinta parte del poemario, se resuelve la cuestión, pues en la tercera pieza el sujeto lírico reconoce que, pese a haber pasado la vida en su busca, no lo ha encontrado. La tercera sección, por su lado, expresa un sentimiento de pérdida dirigido a alguien distinto: la hija que la poeta nunca pudo tener. En el segundo poema expresa que ha pensado tanto en ella que no la percibe como una fantasía, sino como un recuerdo, dándole así mayor entidad. Asimismo, asegura haber perdido una luz en la cual su criatura quedó prisionera; está podría identificarse con la esperanza, o quizá con la fertilidad.

Por lo que respecta a la frustración por no haber conseguido aquello que se deseaba, esta aparece en todas las secciones. La primera evidencia la falta de correspondencia entre los deseos de la poeta y la realidad. Esto se manifiesta en los condicionales de la quinta y octava composición, además de en la sexta pieza; la autora quería no olvidar, engañarse a sí misma y tener certezas, respectivamente, pero esto no ocurre. En la segunda parte del poemario, es consciente de que no se han cumplido sus anhelos de juventud y de que no podrá regresar a esa época (séptimo poema), y dice tener «un sabor de imposibles / en los labios» (octavo poema; vv. 11-12; Torre, 2020, II: 66). El primer poema de la tercera sección, por otra parte, se centra en el hijo que la poeta nunca pudo tener y en el sufrimiento que esto le ocasionó: «Y he sentido el terror de los años que pasan / sin haberte encontrado» (vv. 23-24; Torre, 2020, II: 69). En la cuarta sección la expresión de la frustración se intensifica. La primera composición presenta dos tipos de vida: una sencilla, en la que se ha logrado todo lo deseado, y otra difícil, en la que predomina la soledad, la ausencia, lo fallido. La autora no especifica cuál de las dos vidas es la suya, pero queda

claro en las tres siguientes composiciones, que se centran en figuras dolientes que son metáforas de ella misma. El tercer poema describe un olivo que, pese a sus deseos de alzarse orgulloso, se quiebra y nunca llega; el cuarto alude a Cristo, el cual fue crucificado aun siendo joven y hermoso, y en el quinto se compara el cuerpo de la poeta con un pez frío sumido en la angustia. La quinta pieza deja a un lado los símiles y muestra de forma directa la decepción de la voz poética por lo que no ha logrado ser: «Y no pude ser tierra, ni esencia, ni armonía, / que son fruto, sonido, creación, universo.» (vv. 8-9, Torre, 2020, II: 80). Finalmente, en la primera composición de la quinta parte del poemario, el sujeto lírico se halla paralizado, sin anhelos, pues ha sido derrotado por el tiempo: «Ya no puedo moverme de este quieto / rincón de sueños de mis alas muertas, / donde mi corazón tiene prendido / el filo agudo que le clava el tiempo» (vv. 5-8; Torre, 2020, II: 83).

En cuanto a la duda, esta es recurrente en la primera sección. El cuarto poema refleja la edad de veintitrés años (en la cual la autora publicó *Poemas de la isla*) como una «maravilla segura de inagotable anhelo» (v. 7; Torre, 2020, II: 51), mientras que el hoy se caracteriza por la vacilación: «Y hoy no sé qué me pasa... / Y hoy no sé lo que tengo... / ¿Es uno más, amigo? / ¿Uno más o uno menos?» (vv. 13-16; Torre, 2020, II: 51). La falta de comprensión se da asimismo en la segunda y la cuarta pieza, en las que la voz poética no sabe por qué sufre ni distingue la verdad de la mentira, respectivamente. Por otra parte, en la cuarta sección el sujeto lírico se halla perdido, inserto en la incertidumbre («Me busco y no me encuentro. / [...] / interrogo al silencio y a este torpe vacío / y no acierto en el eco de mis incertidumbres» [vv. 1, 3-4; Torre, 2020, II: 80]) y declara que se «convierte en preguntas todo cuanto es herida» (v. 11; Torre, 2020, II: 80); la duda se vincula de esta forma con el sufrimiento.

Los sueños también tienen un papel destacable en el poemario. Estos pueden ser entendidos como expectativas de futuro o como deseos que tienen lugar en el mundo onírico. El primer caso está ligado con la frustración por lo no conseguido, así que no se volverá a insistir en él. Por lo que respecta al segundo sentido, este se da en la segunda parte del libro, ya que la poeta se encuentra con su amado mientras duerme. En la primera composición, el color verde mencionado en los versos «¡Inquieto sueño de la verde orilla, / rizado de preguntas...!» (vv. 23-24; Torre, 2020, II: 59) sugiere un entorno onírico, mientras que, en la quinta, se captura el momento entre el despertar y el sueño, en el cual la voz lírica se percata de la imposibilidad de volver a ver la imagen del ser querido en vigilia. La sexta va más allá y establece un paralelismo entre la visión del amado y la visión de los muertos, utilizando términos como «imagen resucitada» (v. 5; Torre, 2020, II: 64), «tiempo vivo

del recuerdo» (v. 6; Torre, 2020, II: 64) y «mar de silencio» (v. 8; Torre, 2020, II: 64); se refleja así la enorme distancia que separa a los amantes, la cual solo puede salvarse en la imaginación.

A propósito del olvido, la quinta pieza de la primera sección sugiere cómo el paso del tiempo conduce al mismo: «Si el estar en el tiempo / con las manos cruzadas / no fuera un puro olvido, / inocente, del tiempo. / [...] / ¡Ah, si todo esto fuera... / yo no me olvidaría / [...] / ¡Pero el viento y el tiempo...!» (vv. 1-4, 9-10, 14; Torre, 2020, II: 52). Otras composiciones se centran en el doloroso desamparo en el que la poeta se ve sumida. En el segundo poema de la misma parte, la voz lírica se siente incomunicada y abandonada por el resto de personas («Nadie me ve ni me oye. / Nadie sabe de mis voces» [vv. 9-10; Torre, 2020, II: 49]); son sensaciones que la conducen a un sufrimiento silencioso que no termina de comprender, como ya se apuntó al tratar el tema de la duda: «No sé por qué voy y vengo / de la sombra a la pared, / ni yo misma sé por qué / se me desprende la luz / contra mis brazos en cruz» (vv. 1-5; Torre, 2020, II: 49). La cuarta composición de la cuarta sección incide en la imposibilidad de que unos brazos la salven de ese olvido, representado por la «humedad en sombra / de la angustia» (vv. 2-3; Torre, 2020, II: 79) y por el «río helado del llanto sin sollozos» (vv. 5-6; Torre, 2020, II: 79). En contraste, en la segunda pieza de la quinta la desaparición de los recuerdos producida por la muerte equivale a la liberación del sufrimiento para la poeta; ella descansará de su dolor silencioso y serán otros los que padezcan: «Descansar una vez / de este tormento oscuro / [...] / Ser niebla, sombra, nada / cuando otros despiertan. / Y dormir apoyada en el hombro de Dios, / sin años, ni recuerdos...» (vv. 11-12, 15-18; Torre, 2020, II: 84).

Para concluir el análisis de este volumen, se aludirá a aquellos poemas que suponen una reconciliación con el pasado. Estos contrastan con la tónica general del libro, que despliega numerosos recursos para expresar el sufrimiento, entre los que destacan las imágenes del cuerpo de la poeta (cuello inclinado, brazos ceñidos, pies descalzos, sabor de imposibles los labios, manos vacías, lágrimas duras...), los verbos (arañar, herir, llorar, perder...) y las metáforas de sí misma (olivo, pez frío) y del dolor (fantasma oscuro, tormento oscuro; es especialmente recurrente la de la cruz). Con todo, en ciertas composiciones se expresan sentimientos positivos. En la primera sección, la séptima y la novena pieza se centran en el sentimiento de esperanza, reflejado a través del cuerpo de la poeta (voz que canta, vibrar de sienes, ojos amorosos) o a través de la duda optimista («tal vez hoy... o mañana...» [v. 8; Torre, 2020, II: 56]). La segunda parte del libro contiene composiciones en las que se manifiesta confianza en que se produzca el encuentro de los amantes y se incide en el efecto sanador

de esta reunión, como ya se explicó. En el primer poema de la tercera sección, la voz lírica ha dejado atrás el sufrimiento que arrastraba por no haber podido tener descendencia: «Pero / hoy te pido perdón por esta paz que es mía / [...] / Mejor ha sido así. Hoy tu desvelo / ya dejó de inquietarme» (vv. 27-28, 40-41; Torre, 2020, II: 70); si bien hay que considerar que esta revelación se produjo en un día aciago («En el aire había cruces enlazadas, / y del cielo / descendía un aroma a rosas muertas...» [vv. 45-47; Torre, 2020, II: 70]). La cuarta parte del poemario contiene una primera pieza en la que se presenta un escenario en que se goza de una vida tranquila, rodeada de seres queridos y estabilidad, y una segunda que, pese a expresar el sufrimiento de la voz lírica, termina con unos versos de aceptación: «Pero tú, olivo / no cambiarías tu entraña por llegar al cielo» (vv. 19-20; Torre, 2020, II: 77). Finalmente, como se detalló con anterioridad, en la segunda composición de la quinta sección la poeta haya la paz en el olvido de la muerte. En suma, en el clima doliente del poemario hay ciertos claros de luz en los que la poeta experimenta esperanza o paz, generando unos contrastes que le dan mayor complejidad a la obra.

Medida del tiempo (1989)

El cuarto poemario de Josefina de la Torre, *Medida del tiempo* (1989), tiene la rememoración como núcleo. Esto se percibe desde el poema introductorio, en el cual la autora recuerda a sus amigos del grupo 27, que la alentaron a escribir y la educaron como una joven promesa de la poesía (Reyes, 2007: 103); en sus propias palabras: «Con vuestro ejemplo, / me inventé una ambición / y tuve / vuelos insospechados de gaviota» (vv. 15-18; Torre, 2020, II: 91). La identificación con la gaviota remite al mar, que según de la Torre «reflejó mi infancia, mis septiembres...» (v. 21; Torre, 2020, II: 91), y este mar remite a la memoria, otro tema fundamental en la obra poética de la poeta. Tras la mención de sus buenos inicios, se alude a la otra mitad de ese «hueco entre dos mitades» (v. 9; Torre, 2020, II: 91) mencionado al principio de la composición, que estuvo marcado por la Guerra Civil. El conflicto bélico cambió tanto la vida como la obra de la autora, sumiéndola en un «exilio interior» que ha sido abordado por Patrón Sánchez (2021). La poeta se sintió «cubierta de ceniza» (v. 33), «borrada con olvido» (v. 34), abandonada por sus amigos, que murieron o se alejaron: «¿Dónde estabais vosotros, compañeros, / [...] / vuestra defensa / contra el desconocido ataque?» (vv. 34-37; Torre, 2020, II: 92). *Marzo incompleto* ya recogía este sentimiento, así como el motivo del encuentro incierto, pero deseado, que hará que la poeta se redescubra: «Que aunque el afán / vientos nos dé para encontrarnos / ignoro en qué ciudad / y si llegará el día / en que vuelva a sentirme descubierta» (vv. 46-50; Torre, 2020,

II: 92). Algunos de los temas planteados en este poema introductorio, como la felicidad recordada, la pérdida y el deseo del reencuentro se desarrollarán a lo largo del libro poético.

Medida del tiempo, al igual que *Marzo incompleto*, consta de un poema preliminar y de varias secciones; en este caso, ocho. La primera, segunda y tercera parte están dedicadas a la rememoración de lugares y personas concretas; la cuarta, la quinta, la sexta y la séptima se centran en la expresión de los deseos y sentimientos, y la octava es una mezcla de los dos grupos anteriores. A lo largo de estas secciones hay una gradación: el recuerdo pasa de producir felicidad y ternura a generar un intenso sufrimiento. Esta transición de la alegría a la desolación se da también en el poema introductorio.

La primera y la segunda parte del libro reflejan con claridad el recuerdo que genera alegría; en uno de los versos, la voz poética incluso exclama «¡Bendito recordar!» (v. 14; Torre, 2020, II: 105). Lo rememorado sucede en Las Palmas de Gran Canaria, por lo que conecta con la infancia y la juventud de la autora. La resonancia con *Versos y estampas* es patente. La primera sección contiene tres poemas de corte neopopular. Están escritos en tiempo presente, pero en ellos se halla implícita la memoria de la isla, pues tratan temas y motivos tradicionales, como los rituales de la noche de San Juan (Llarena, 2007: 205), el diálogo con la madre, la pena de amor y muerte o el encuentro nocturno. Por otra parte, la segunda parte del poemario está integrada por seis sonetos en los que se plasman espacios de la isla significativos para la poeta, la mayor parte de los cuales son urbanos (Llarena, 2007: 207). Las palmeras sobre el monte, la Plaza de san Bernardo, las noches en la playa, las calles durante la Semana Santa, la casa familiar en Bandama, el salón de la abuela de la poeta... La poeta se detiene en sus detalles: la plaza con casas terreras, las aceras empolvadas, las fachadas blancas; las noches en la playa con los hachones de pesca, el cuerpo tendido en la arena, el faro; la casa familiar en el monte, con los algarrobos inmensos, la carretera perdida, la agreste retama... Recupera asimismo los sonidos –el piano, el rasgueo de la guitarra, los triquitraques del Sábado de Gloria, las campanadas del reloj– y los olores –las algas, el aroma de madre selvas en flor, el humo de sahumero–. Además, llena de vida y actividad los espacios: la palmera tiene un gesto de gracia que hace que el cielo no se nuble y el mar no palidezca, al tiempo que una alondra hace un nido; una tartana cruza la plaza mientras un pregonero vende sardinas; en la casa de campo los niños sueñan navíos en el cielo... Se trata de composiciones repletas de sensorialidad, una cualidad de la poesía de Josefina de la Torre que ya ha sido señalada por investigadoras como Campos Herrero (2007: 145) y Patrón Sánchez (2022: 140) en el poemario *Versos y estampas*. Después de estas evocaciones, la autora termina los sonetos

con un giro nostálgico (excepto en la primera composición). Desfilan ideas como la imposibilidad de recuperar el pasado, los espacios como activadores de memorias y la alegría de los recuerdos.

La tercera sección es un intermedio entre las dos anteriores y las siguientes. La rememoración concreta, esta vez de personas, sigue estando, pero se empiezan a ver indicios del sufrimiento de la poeta. Esta parte está integrada por tres poemas en los que, a partir de un objeto del presente, la autora indaga en figuras del pasado: las cinco hijas del prócer, su madre y su hermano, evocados a partir de una fotografía, el sonido de un piano y el reloj, y un retrato, respectivamente. Reaparecen las descripciones detalladas, en las que la escritora da cuenta de los trajes de las hermanas y del fotógrafo, de la casa familiar y el blando regazo de la madre, de los ojos y la sonrisa del retrato de su hermano. Vuelven los sonidos del piano y del reloj. La autora se detiene más en sus emociones. Bajo sus versos late la idea de que el tiempo se lleva todo a su paso: «Cinco hijas queridas, / una a una / fueron borrándose, / perdiéndose en el polvo» (vv. 19-22; Torre, 2020, II: 109); pero también la de la permanencia del pasado en la memoria: «Esta música amiga que ahora escucho / y este reloj que suena acompañado, / me devuelven a la ausencia de unos años / que el recuerdo conserva en la memoria» (vv. 1-4; Torre, 2020, II: 111); «Mi silencio te es fiel. Tu noble imagen / acompaña mis horas, por mis años, / con esa claridad que fue tu vida, / envuelta en tu sonrisa generosa» (vv. 4-7; Torre, 2020, II: 113). Esa rememoración recurrente se acompaña de pensamientos dolorosos, como la conciencia de la esterilidad («Me has nacido / como un hijo con el cual Dios premiara / mi estéril inquietud agonizante» [vv. 21-23; Torre, 2020, II: 112]) y la no aceptación de la ausencia de su hermano.

Las siguientes cuatro partes del poemario se enfocan en la expresión de la interioridad de la poeta, dejando a un lado los referentes concretos, lo cual las acerca a las composiciones de *Marzo incompleto*. Destaca el deseo insaciable de alcanzar cierta plenitud o de recuperar lo que se ha perdido. Se observa una progresión a lo largo de las secciones, en la cual se intensifica este anhelo y el sufrimiento que causa. Las tres piezas de la cuarta se centran en el anhelo de hallar el amor, pese al dolor que le va aparejado; la voz poética busca un amante idílico que la reciba para unirse con él, «enfilados de luz a las estrellas» (v. 28; Torre, 2020, II: 117). No obstante, el amante no le corresponde, y esto provoca en ella el sufrimiento, la rebeldía contra este hecho: «Esta hiel que me dejas, ¿es acaso / destino mío, o herida que no cierra? / ¿No llegó hasta tu aliento mi enraizarme / y este crear en mí, por ti creado?» (vv. 1-4; Torre, 2020, II: 119). En este punto, el futuro de la poeta no está aún fijado, solo busca de forma constante ese amor deseado. La quinta parte del libro poético supone

una suerte de salto temporal: la poeta anhela encontrarse con el amante, al que tuvo y perdió. Se palpa el dolor por la ausencia del ser querido, cuyo recuerdo es recurrente en la autora, como ocurría en las composiciones de la tercera sección: «Sobre los ojos / llevo la telaraña blanca / de tu recuerdo limpio. / Vives en mí tu vida» (vv. 11-14; Torre, 2020, II: 123); la remembranza es tan poderosa que llena la vida y los sueños de la poeta. Ella, encadenada a su pasado, es consciente sin embargo de la imposibilidad del reencuentro, al igual que lo era en *Marzo incompleto*: «Pero el alto balcón de tu silencio / olvidó la señal para mi barco. / Y me perdí en la niebla de encontrarte, / como un pájaro ciego, por los años» (vv. 13-16; Torre, 2020, II: 127). Sabe ahora que, por mucho que sueñe con el amor, no alcanzará «su don» (v. 17; Torre, 2020, II: 125), y se dirige a su corazón, que debería aprender de lo estéril, lo marchito y lo vacío; le dice con dureza: «aprende / y deja de sufrir» (vv. 15-17; Torre, 2020, II: 126). Con todo, en la sexta sección su corazón se obstina y desespera, la carcome el ansia por alcanzar lo perdido. Este aguarda en lo alto de unas altas murallas (tópico amoroso cancioneril), «donde no hay posible» (v. 15; Torre, 2020, II: 132); sin embargo, las noches de la poeta siguen estando «apretadas de recuerdos» (v. 2; Torre, 2020, II: 134). La violencia de la naturaleza refleja su sufrir: el agua desbordada, las ramas de los árboles dobladas por el viento, la noche amarga... El propio entorno reacciona a su estado: «La línea recta del cuerpo / hace estremecer de angustia / las tinieblas de lo incierto»; si bien el tiempo es indiferente, ya que, ante este escenario, «monótono / marca segundos el péndulo» (vv. 27-28; Torre, 2020, II: 133). La séptima parte del poemario aborda la degeneración final de la poeta. En el presente, del amor y la vida que solía latir en ella solo queda una pequeña luz; cuando se apague, «la raíz de fuego insobornable» (v. 11; Torre, 2020, II: 139) que crece en su interior permanecerá, no saciada. El deseo del reencuentro es tan intenso que la trasciende; diríase incluso que la ha ido matando poco a poco: «Morimos por lo que amamos; / por lo que no alcanzamos; / por lo que quedó atrás. / [...] / Morimos por la luz que recordamos, / por el rumor aquel, por la música / o el aire que nos trae evocaciones» (vv. 12-14, 22-25; Torre, 2020, II: 141). En este punto, la vida es sinónimo de sufrimiento: «Se muere, / en esta vida que Dios nos da, / para que nos la crucifiquen» (vv. 38-41; Torre, 2020, II: 142).

Como ha podido observarse, en las secciones citadas el recuerdo es una fuente de sufrimiento tenaz e inútil, pues ese reencuentro deseado con el amado no se producirá. No obstante, hay bálsamos para las heridas que produce, al igual que sucedía en *Marzo incompleto*. En la quinta sección, la sonrisa de un niño reconforta a la poeta. Además, en otra pieza, Dios le trae paz y le hace ver que su sufrimiento no ha sido en vano, pues gracias al silencio realiza la

siguiente hazaña: «De los viejos recuerdos libérté del olvido / el mejor y más puro de una hora venturosa» (vv. 10-11; Torre, 2020, II: 128). El recuerdo, pues, también puede sanar. En la sexta parte del poemario, la autora se consuela de sus ansias por el reencuentro replegándose sobre sí misma, sobre su memoria, y esperando sin perder la fe; frente a la naturaleza tormentosa de las anteriores composiciones, ella afirma, con una imagen de raigambre espiritual, que: «Mi cuerpo es una llama alta, / una llama que no se agita, / ni se retuerce. / Una llama detenida, / esperando la hora» (vv. 1-5; Torre, 2020, II: 135). Asimismo, su imaginación la reconforta, pues por unos instantes le concede unas alas que le permiten reencontrarse con lo ausente: «Sabría al fin, dónde quedó la huella / de unas manos o un cuerpo que se arrastra. / O si acaso esa huella, por tan pura, / entre la sombra quedó olvidada...» (vv. 16-19; Torre, 2020, II: 136). Finalmente, la muerte se plantea en la séptima sección como una liberación para la poeta y para su entorno: «Tomad ya mi cadáver. / Se acabaron las dudas, / las grises inquietudes, / las preguntas, / el no saber, / la torpe sospecha. / Mi cadáver es paz / [...] / Mi cadáver / os dará ese tranquilo, / individual descanso» (vv. 5-11, 15-17; Torre, 2020, II: 143). Y es que la muerte solo puede significar paz, pues Dios la envía y no le dará «la forma de sombras y temores / sino de paz y calma» (vv. 15-16; Torre, 2020, II: 144). La poeta, además, en una pieza se confiesa feliz, pese al paso del tiempo, pese a no haber tenido hijos, pese a la renuncia que bordea a la página en blanco; es como si hubiera aceptado sus heridas y hubiera resuelto seguir adelante.

La octava parte del libro poético es mixta, ya que contiene poemas que tratan la rememoración concreta y otros que se centran en la expresión de sentimientos y pensamientos; los primeros dan paso a los segundos. La sección está dedicada a Ramón Corroto, el esposo de Josefina de la Torre, que falleció en 1980. Está encabezada por una pieza en la que se destaca el poder sanador del amado a través de metáforas relacionadas con la naturaleza: «A ti, / que has volcado tu sombra / sobre mi tierra estéril» (vv. 5-7; Torre, 2020, II: 149). La poeta concluye ofreciéndole su propia vida, motivo que ya apareció en la quinta parte del poemario: «A ti, / arcángel de mi averno, / este vivir que es mío, / yo te doy» (vv. 19-22; Torre, 2020, II: 149). La segunda pieza presenta la muerte del marido, que le trae paz a él, pero dolor a la poeta; a ella le gustaría tenderse a su lado en el ataúd y que se quedaran «estrechamente unidos / durante toda la eternidad» (vv. 24-25; Torre, 2020, II: 150): es el mismo deseo que manifiesta en la cuarta sección. Las siguientes tres piezas ahondan en la ausencia del amado, rememorada a través de la experiencia cotidiana. Su recuerdo se despierta en la autora de forma constante, a través de la observación de objetos del presente (tópico renovado de la *tristitia rerum*), como las gafas,

la almohada o la casa (un paralelismo con la tercera parte de la obra). Piensa en su cuerpo –su pelo negro, espeso y fuerte, sus ojos vitales, su boca–, en sus caricias, en el olor de su cabello, en el sonido de su respiración, de sus risas, de sus pasos. Frente a la calidez de él, ella es frialdad: su sangre es «un río de hielo» (v. 6; Torre, 2020, II: 153), ha dejado de comprender el mundo, siente una inmensa soledad. Dice de ella misma: «Estoy tan desolada, / tan muerta / en vida» (vv. 51-53; Torre, 2020, II: 156). Necesita comprender el porqué de su herida y apela cariñosamente a Dios y con dureza al destino. No recibe respuesta; entonces busca en ella misma la forma de liberarse del sufrimiento: «No haberte conocido. / Renunciar a los años / de incomparable felicidad» (vv. 1-3; Torre, 2020, II: 160). La rememoración es una fuente de dolor tan intensa que se prefiere renunciar a él, aunque ello implique renegar del recuerdo de su cuerpo y «de memorias dichosas, / de instantes, de millares / de íntimos detalles» (vv. 18-20; Torre, 2020, II: 160).

Medida del tiempo culmina con una pieza titulada «Romance imprevisto» que retoma las cuestiones de la octava sección. La poeta se ha dado cuenta de que no puede deshacerse de los recuerdos de su esposo: «¡No puedo llamar mentira / a todo lo que fue cierto!» (vv. 17-18; Torre, 2020, II: 162). Frente a ella se alzan unas murallas de acero, que representan el obstáculo insuperable, al igual que en la sexta parte del poemario. La poeta las golpea sin recibir respuestas a sus preguntas, referidas a los momentos felices: «¿Dónde están aquellas horas?» (v. 13; Torre, 2020, II: 162); «¿Dónde, realidad perdida?» (v. 41; Torre, 2020, II: 163). La consume el dolor por la pérdida; se siente incompleta, muerta en vida: «Toda yo soy brasa inútil, / río de sangre incompleto. / [...] / Latidos sin esperanzas, / sin ilusiones, recuerdos» (vv. 5-6, 9-10; Torre, 2020, II: 162). Finalmente, la poeta cae de rodillas, vencida por el dolor, sin otra opción que implorar misericordia: «Para al fin, y de rodillas, / con la frente contra el suelo, / implorar misericordia / a mi abismal desconsuelo» (v. 47-51; Torre, 2020, II: 163). Esta composición retoma la cuestión del deseo de recuperar lo perdido, tan recurrente en *Medida del tiempo*, y le aporta un desenlace: la autora no puede recobrarlo y termina rota por el dolor de los recuerdos y la ausencia.

Conclusiones

En suma, el tema del recuerdo recorre todos los poemarios publicados por Josefina de la Torre; es, por tanto, uno de los ejes de su poesía, como ya se adelantó en la introducción. El tratamiento del mismo cambia según la época, y podríamos diferenciar dos grandes bloques: el conformado por *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930) y el integrado por *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo* (1989).

Los dos primeros libros poéticos fueron escritos antes de la Guerra Civil y recibieron una notable atención crítica (Martín Fumero, 2019: 585). En *Versos y estampas* los recuerdos están teñidos de inocencia, pues recrean el punto de vista de la niña que fue Josefina. La mayoría son felices, entrañables, y cuando aparecen elementos que muestran la dureza del mundo, esta se presenta bien de forma sugerida (cuando la joven no comprende algo que oye a los adultos, por ejemplo), bien por medio de antagonistas como el perro negro, que provocan la disolución de los grupos infantiles y simbolizan, por tanto, el peligro. Hay, asimismo, cierta conciencia de que el pasado no se puede recuperar, pero esto produce nostalgia antes que sufrimiento. En cuanto a *Poemas de la isla*, la presencia del recuerdo es mucho menor. Se refiere a un pasado cercano y su objeto no es la niñez, sino los momentos junto al amado. En algunas composiciones se alude a recuerdos concretos y, en otras, cobra mayor importancia la expresión de la tristeza producida por la ausencia del ser querido. Resulta asimismo relevante la relación establecida entre sueño y memoria, así como la exploración de los efectos producidos por el recordar, entre los que se cuentan la nostalgia, la tristeza, la felicidad y el despertar de la fantasía.

Los otros dos poemarios se publicaron después de la Guerra Civil y están compuestos por piezas escritas a lo largo de muchos años, que quedan repartidas en secciones. En ellas queda patente la huella que el tiempo y la guerra han dejado en Josefina de la Torre. Ambos tienen el recuerdo como uno de los ejes temáticos fundamentales, como revelan sus composiciones introductorias. *Marzo incompleto* se centra en emociones surgidas a partir de la rememoración del pasado, lo cual lo conecta con *Poemas de la isla*. La poeta desea con fervor el reencuentro con el amado perdido, pero se desconsuela cuando este nunca se produce; se frustra por no haber conseguido sus anhelos de juventud ni la concepción de un hijo, y se muestra sumida en las dudas y olvidada por el resto de personas. Si bien hay poemas luminosos, la mayoría se centran en su sufrimiento, que se expresa de formas variadas: mediante la descripción de su cuerpo y la utilización de metáforas y verbos relacionados con la violencia y el dolor. Por lo que respecta a *Medida del tiempo*, la forma en que trata el recuerdo constituiría un híbrido entre *Versos y estampas* y *Marzo incompleto*. En las dos primeras secciones resuena ese primer poemario, pues se centran en la isla de su infancia y predomina la nostalgia. Este es uno de los extremos de la gradación emocional; el otro se encuentra en la octava parte, en la cual el sufrimiento generado por la rememoración es tan intenso que la poeta desea desprenderse de sus recuerdos, pese a que esto implique renunciar a los momentos felices de su vida. Las secciones intermedias reflejan cómo se va produciendo esa transición de la nostalgia al desgarró. En ellas es fundamental

el deseo insaciable de alcanzar o recuperar algo importante, pues la progresiva constatación de la imposibilidad de satisfacerlo hundirá en la desesperación a la poeta.

En conclusión, es palpable la evolución del tratamiento del recuerdo a lo largo de la obra poética de Josefina de la Torre. En *Versos y estampas* y en *Poemas de la isla* se rememora la infancia y al amado, respectivamente. Este ejercicio tiene en general connotaciones positivas; cuando se vincula a la tristeza, esta se muestra sin mucha intensidad o incidiendo en la nostalgia. *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo*, en cambio, suelen plasmar los recuerdos como una fuente de un sufrimiento desgarrador que se intensifica con el tiempo y que solo cesa con la muerte. La memoria está ligada a aquello que se ha perdido, como los fallecidos seres queridos, y a los deseos frustrados, como el reencuentro con el amante. Esta división en la obra de la poeta marcada por la Guerra Civil también ha sido señalada por Millares (2020: 8-9) y Patrón Sánchez (2020: 18; y 2021: 789). Resulta claro, pues, que el transcurrir de los años y la contienda bélica dejaron una profunda huella en la autora, que buscó durante toda su vida ofrecer nuevos cauces de expresión a su labor lírica. Con este trabajo, por tanto, se abren nuevas líneas de investigación, dirigidas a ahondar en la poesía de Josefina de la Torre y en los cambios que experimentó con el transcurrir de su vida.

Bibliografía citada

- CAMPOS HERRERO, D. (2007), «Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 143-161.
- DOMÍNGUEZ SANTANA, F. (2021), «Memoria de la infancia en la primera poesía de Josefina de la Torre y Domingo López Torres», en A. García Aguilar y I. Castells Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo*, Lausanne, Peter Lang, pp. 103-122.
- JIMÉNEZ, J. R. (1976). *Segunda antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LLARENA, A. (2007), «Los paisajes de Josefina de la Torre», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 197-211.
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2011), *Las «otras voces» de la lírica insular de vanguardia (Julio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*, San Cristóbal de

- La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, <<https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9779>> [consulta 10 septiembre 2022].
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2019), «En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre», *Castilla: Estudios de Literatura*, 10, pp. 585-622, <<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/2502>> [consulta 10 septiembre 2022]. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.584-622>.
- MILLARES, S. (2020), «Josefina de la Torre, una voz sin tiempo», *Letras Canarias 2020. Josefina de la Torre. Voz en lo inmenso*, pp. 8-10, <<http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlc2020/LetrasCanarias/>> [consulta 10 septiembre 2022].
- NAVARRO SANTOS, M. (2007), «Monólogos de ausencia. La poesía de Josefina de la Torre», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 213-233.
- PADORNO, E. (2007), «Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario?», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 115-141.
- PATRÓN SÁNCHEZ, M. (2020), «Una isla de recuerdos: la voz poética de Josefina de la Torre», *Letras Canarias 2020. Josefina de la Torre. Voz en lo inmenso*, pp. 18-20, <<http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlc2020/LetrasCanarias/>> [consulta 10 septiembre 2022].
- PATRÓN SÁNCHEZ, M. (2021), «El exilio interior de Josefina de la Torre», en A. Egido, M. Eiroa, E. Lemus y M. Santiago (dirs.) y L. Iordache y R. Negrete (coords.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939. Homenaje a Josefina Cuesta*, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, pp. 789-804, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8239604>> [consulta 10 septiembre 2022].
- PATRÓN SÁNCHEZ, M. (2022), «La configuración de la voz poética de Josefina de la Torre a través de sus primeros poemarios», *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, pp. 129-154. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8484748>> [consulta 10 septiembre 2022].
- PUENTE, A. (2007), «Josefina de la Torre. Entre la isla y la *magua*», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 163-175.
- PUENTE, A. (2020), «Una vida escrita en las orillas», *El Día*, 28 de febrero, <<https://www.eldia.es/cultura/2020/02/28/vida-escrita-orillas-22451275.html>> [consulta 10 septiembre 2022].
- REYES, C. (2007), «Josefina de la Torre», en A. R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Las

Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 97-111.

TORRE, J. de la (2020), *Poesía completa* (2 vols.), ed. F. Garcerá, Madrid, Torremozas.

Acercamiento a la vida y obra de Amparo Conde¹

Approach to Amparo Conde's life and work

Elia SANELEUTERIO

Autoría:
Elia Saneleuterio
Universitat de València, España
elia.saneleuterio@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-4060-9518>

Citación:
SANELEUTERIO, Elia. «Acercamiento a la vida y obra de Amparo Conde», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 253-266. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.12>

Fecha de recepción: 07/04/2022
Fecha de aceptación: 08/11/2022

© 2023 Elia Saneleuterio

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Amparo Conde Gamazo (Guadalajara, España, 1927–) es una poeta valenciana que cuenta con un centenar de títulos autoeditados de manera artesanal a lo largo de ocho décadas. Su prolífica obra y el hecho de que se haya mantenido desconocida en los círculos académicos, incluso entre quienes estudian la poesía de mujeres de mediados del siglo XX, justifican el interés de presentar un acercamiento a su figura y el valor indiscutible de dar a conocer una entrevista en la que se contienen aspectos fundamentales de su trayectoria, algunos comunes a experiencias de otras autoras y que ayudan a entender el espectro de la escritura femenina desde la posguerra española. Los rasgos que se entresacan de las respuestas de Amparo Conde Gamazo son su concepción de la poesía como género intrínsecamente ligado a la vida, al mismo tiempo que actúa como protectora de la referencialidad explícita gracias al lenguaje simbólico y metafórico; la importancia de una formación lectora que incluya la fascinación por las obras clásicas; su percepción de que por ser mujer no se la tuvo en cuenta como escritora ni cuando formaba parte de sociedades literarias en las que se hallaba a gusto; el hecho de que esto fuera algo contra lo que no sintió necesidad de luchar, pero que tampoco la desanimó

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento (Ref. PID2020-113343GB-I00).

en la creación, si bien determinó su falta de motivación para conseguir publicar en cauces editoriales convencionales; su absoluto convencimiento de la igualdad entre hombres y mujeres y su alta estima de una realidad específicamente femenina como lo es la capacidad de engendrar vida en su seno.

Palabras clave: literatura del siglo XX; poesía española; poetas en la posguerra; escritura de mujeres; entrevista.

Abstract

Amparo Conde Gamazo (Guadalajara, Spain, 1927–) is a Valencian poetess who has produced, more or less, a hundred self-published titles through eight decades. Her extensive work and the fact that she has remained unknown in academic circles, even among those who study the poetry of women from the mid-20th century, justify the interest in presenting an approach to her figure and the indisputable value of publicizing an interview that contains fundamental aspects of her career, some common to the experiences of other women authors and that help to understand the spectrum of women's writing since the Spanish postwar period. The features that stand out from Amparo Conde Gamazo's responses are her conception of poetry as a genre intrinsically linked to life, at the same time that it acts as a protector of explicit referentiality thanks to symbolic and metaphorical language; the importance of a reading training that includes fascination with classic works; her perception that she was not taken into account as a writer because she was a woman, even when she could be part of literary societies in which she felt comfortable; the fact that this was something she didn't feel the need to fight against, but also didn't discourage her from creating, although it did determine her lack of motivation to get published in conventional publishing channels; her absolute conviction of equality between men and women and her high esteem for a specifically feminine reality such as the capacity to generate life in her womb.

Keywords: 20th Century Literature; Spanish Poetry; Postwar Poetesses; Women's Writing; Interview.

Apuntes biográficos: infancia, formación y familia

Amparo Conde Gamazo nació el 9 de agosto de 1927 en Guadalajara, una de las capitales provincianas manchegas. Fue la undécima y última hija del matrimonio de Cristobalina Gamazo Santana y Antonio Conde Rodríguez, quienes le pusieron el mismo nombre que el de una hermana de la poeta fallecida poco antes, a los veinticuatro años. No obstante, de niña nunca la llamaron Amparo, sino que familiarmente la rebautizaron como Paruchy.

La pequeña Paruchy aprendió a leer y a escribir con tan solo cuatro años, descubrimiento que para ella supuso entrar en un nuevo mundo de palabras que le posibilitaba acceder a experiencias diferentes a las conocidas. Un año

después ya se reconoce lectora de poesía, cuando llegó a sus manos la revista literaria *La Esfera* y se sintió identificada con un poema que expresaba el sufrimiento de una niña que lamentaba el dolor de perder a un ser querido: esta misma pena habitaba el corazón de Paruchy, que había visto fallecer a su hermana más querida, Antoñita, quien solía dibujar para ella y contarle historias, además de ocuparse personalmente de enseñarle la lectura, la escritura e incluso a bailar tangos.

Con estas enseñanzas y su espíritu autodidacta, Amparo Conde Gamazo se convirtió bien temprano en una lectora incansable, nutrida por los clásicos españoles que su padre le compraba, y también en una estudiosa prematura hasta el extremo, pues su gran sensibilidad y excesivo compromiso con los deberes de la escuela atraparon su voluntad y la condujeron incluso a enfermar por su costumbre de negarse a comer hasta que no conseguía recitar las lecciones de memoria. Esta obsesión fue atajada por el médico, quien aconsejó a la familia que no llevaran a la niña al colegio, lo que la volvió a resguardar en la lectura literaria y el afán por aprender con escasa ayuda de otras personas.

Poco después de estallar la Guerra Civil –o «in-civil», como ella misma suele denominarla (Conde Gamazo, 1991: 13)– la familia hubo de marcharse bruscamente de Guadalajara; pensaron que sería una estancia pasajera, pero Amparo no pudo volver a su tierra natal hasta pasados cuarenta años, ya acompañada de su marido e hijos. Se instalaron por dos años en Godella, una pequeña localidad valenciana rodeada de huertas donde su padre, militar republicano, fue destinado. Amparo Conde recuerda estos años como un oasis de paz, donde creció y se sintió feliz ayudando en los trabajos del campo y del cuidado de los animales.

La familia se trasladó a la capital de la provincia cuando ella contaba once años; su plena consciencia de lo que con cada mudanza dejaba atrás y la nostalgia que ello le provocaba la empujaron a escribir, primero en forma de diario y luego –inspirada por lo que había aprendido de las lecturas de Bécquer, Espronceda, Cervantes, Quevedo...– se abrazó a la escritura poética, movida por el sentimiento de que la poesía podía ser su aliada, ya que le permitía expresar sus sentimientos y reflexiones con el juego de las palabras, de una forma encubierta y sugerente. Para ella, se trataba de un modo mágico de evitar las identificaciones directas y las consecuentes acusaciones o represalias de quien pudiera leer sus escritos. Por todo ello, Amparo Conde sintió que la poesía era el género que conectaba más profundamente con su voz interior.

A los trece años entró en la Escuela de Artes y Oficios para asistir a clases de modelado y de dibujo y un año más tarde ingresó en la Escuela de Comercio. Pero su verdadero interés estaba en las artes: además de la poesía, la escultura

y el dibujo, mostró un gran interés por aprender música. Primero fue a clases de solfeo y piano y más tarde se matriculó en uno de los conservatorios de Valencia, donde cursó hasta el cuarto año de piano. En esos años de estudio frecuentó reuniones de artistas en las que tenían lugar tertulias literarias.

Su formación quedó interrumpida al tener que viajar a Guinea Ecuatorial, entonces provincia española, ya que una de sus hermanas casadas requirió su presencia en el continente africano para que se hiciera cargo del cuidado de su hija; labor que desempeñó en repetidos viajes durante siete años. Esta larga experiencia alimentó el espíritu inquieto y observador de la poeta; allí conoció otro modo de vivir condicionado por la climatología, y por las costumbres ligadas a la sociedad colonial de la época.

Con su regreso a Valencia, después de la boda de su sobrina, quedaron atrás los viajes a Guinea, pero el recuerdo e intensidad de sus vivencias le llevaron a expresar sus sentimientos a través de numerosos poemas y dibujos. En Valencia, comenzó de nuevo a asistir a clases de dibujo en la escuela de Artes y Oficios de San Carlos y en el Círculo de Bellas Artes y fue en esa época, en el año 1958, cuando conoció al pintor Emilio Ros Benet, en los conciertos de la filarmónica que ambos frecuentaban por su afición común a la música. Tras un muy breve noviazgo, decidieron contraer matrimonio. La boda se celebró el día 2 de agosto de 1959 y poco después llegaron los hijos: Cristóbal nació el 21 de abril de 1960, Estrella lo hizo el 17 de mayo de 1961 y Andrés vino al mundo el 17 de marzo de 1963.

La vida familiar se convirtió en un tema más de sus poemas y dibujos. En el año 1967 asistió junto a su marido a clases de modelado y cerámica en la Escuela de Cerámica de Manises, y realizó algunas figuras en porcelana y barro.

En 1974, Amparo Conde y sus hijos acompañaron a Emilio a la ciudad castellonense de Villarreal, donde lo habían destinado como profesor de Dibujo en el instituto de Enseñanzas Medias. Poco después se mudaron a un nuevo destino, la localidad malagueña de Torremolinos. Allí, el 5 de abril de 1977, falleció Emilio Ros Benet de una enfermedad del corazón. Amparo y los adolescentes Cristóbal, Estrella y Andrés regresaron a Valencia un año más tarde; la soledad interna y la necesidad de comunicación llevaron a la poeta a buscar reuniones y tertulias en diferentes grupos literarios, como el Círculo Aragonés, el Ateneo, la Casa de Castilla la Mancha, Poetas del Mediterráneo, la cafetería Madrid y el grupo literario Fuerza Viva de Madrid, en los que encontró amigos con los que compartir su afición por la poesía: José Albi, Matilde Lloria, Ricardo Llopesa, Josefina Ribes, Julio Azcárate, Emilia Villena y la escritora argentina Marilí Morales Segovia. Estos encuentros se prolongaron hasta la primera década del siglo XXI, ya cumplidos los ochenta años.

Trayectoria literaria: ocho décadas de poesía

La peculiaridad de Amparo Conde Gamazo es que es autora de una obra especialmente prolija que ha permanecido en la sombra todos estos años. Había comenzado a componer sus primeros poemas en la adolescencia, concibiendo el lenguaje poético como una forma de proteger lo que escribía gracias al escudo que proporciona la literatura como doble estructura pragmática (Mignolo, 1978; Lévine, 1986; Okopien-Slawinska, 1986; Reisz de Rivarola, 1989; Calles, 2002), pero también con ayuda de los símbolos y metáforas (Durand, 1976; Bousoño, 1977; Cohen, 1982; López-Casanova, 1994), frente a la explicitud del género diarístico, que dejaba expuestas sus inquietudes a la curiosidad de sus hermanas. Ya el paso a la imprenta fue otra historia, con motivos comunes a los que se daban hace siglos y que recogen Baranda Leturio (2015) o Martos Pérez y Neira Jiménez (2021), pero también con características de los nuevos tiempos, sobre todo por la difusión textual en Internet gracias al blog *Palabras del aire*, creado con ayuda de su amiga Angus Iglesias en enero de 2008, donde ha compartido poemas y libros enteros, presencia virtual que se suma a sus publicaciones en Facebook, además de crear como hilo conductor del blog el personaje de Guillermina, un *alter ego* con el que viene dialogando y ofreciendo reflexiones y opiniones sobre acontecimientos del pasado y de la actualidad. En esos años, 2009 y 2010, fue invitada por la Universidad Católica de Valencia para una serie de recitales y coloquios con los estudiantes de Magisterio en la sede de Godella, municipio donde había pasado los últimos años de su niñez.

Si nos centramos en sus títulos de poesía, el primer libro de Amparo Conde Gamazo del que tenemos constancia es *Solamente poemas*, compuesto en 1948, según los datos de que disponemos y la propia confirmación de la autora. Después, solo de poesía, le siguieron casi siete decenas de títulos, que se diseminan cronológicamente hasta nuestros días, y a los que habría que sumar obras de otros géneros: *Caminos* (1949), *Hojas perdidas* (1949), *Jazmines* (1950), *Pensamientos* (1951), *Metamorfosis* (1952), *El canto del cisne* (1953), *Arco iris* (1954), *El cántaro vacío* (1960), *Eternidades* (1968), *Remembranzas* (1974), *Trilogía: Arco iris, Eternidades y Remembranzas* (1975), *Paisajes del alma* (1976), *Elegía* (1977), *Mirra e incienso* (1977), *Odas particulares* (1978), *Un pie para la tierra* (1979), *Cal y Arena* (1981), *Cancionero* (1982), *Trilogía poética: Os canto a vosotros, Poemas desnudos y Canción para el silencio*. (1983), *Supervivencias* (1985), *Oscuras transparencias* (1986), *Soledades* (1986), *Amiga soledad* (1987), *Pronunciación* (1986), *Pessic de llum* (1988), *Ensayando a morir* (1988), *Inmediaciones* (1988), *Po-ética* (1990), *Pasaporte para la distancia* (1991), *Cercanías* (1992), *Alondra* (1993), *Pájaros* (1993), *Verano en la ciudad* (1993), *El hijo de papel* (1994), *Resonancias* (1994), *Vericuetos* (1994),

Sombra de las palabras (1993), *Estampas* (1995), *Alegoría de mi casa* (1995), *Balcón de mareas* (1998), *Bitácora* (1998), *Habitamos el aire* (1999), *Antorcha* (2000), *Apuntes de un viaje* (2001), *Cita con el mar* (1998), *Rémoras* (2001), *Poeta o pájaro* (2001), *Réquiem por una golondrina* (2002), *Sortilegio* (2003), *Crepúsculo* (2004), *Verso a verso* (2006), *Euridice* (2006), *Palabras en el aire* (2007), *Irrepetible* (2009), *Soliloquios del tren* (2009), *Sombras* (2009), *Trazos* (2009), *Más que palabras* (2010), *Chapeau a José Albi* (2011), *Variaciones poéticas del sí mismo* (2013), *Balcón de mareas y sombras* (2014), *Oleaje* (2021), *Cuaderno de bitácora* (2021)².

Algunos de estos poemarios están directamente relacionados con su biografía, mientras que otros lo están con sus lecturas. Así, *Solamente poemas*, *Jazmines* y *Pensamientos* reflejan las vivencias de Guinea a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta: el amor, el desamor, la muerte de su padre, las imágenes diferentes que impregnaban su mirada joven, fueron temas de sus versos y en sus numerosos dibujos plasmó la mirada de mujeres y hombres nativos, cuya desnudez inspiró, más tarde, las representaciones de temas bíblicos y espirituales, con los que elevaba y manifestaba su conciencia ecuánime y solidaria con todo el mundo. Más adelante fue la muerte la que determinó los temas y, en 1975, reunió en *Trilogía* tres poemarios: *Arco iris*, *Metamorfosis* y *Remembranzas*, inspirados en las muertes de su hermano, de su madre y de su suegra, acaecidas en el año 1973. Respecto a *Elegía*, recoge los inicios dolorosos de su viudez, en 1977, tras la dura experiencia de perder al hombre al que había amado profundamente. También se ocupó en otros libros del tema de la amistad, como *Amiga soledad*, dedicado a su amiga de la infancia Soledad Adrados. En *El hijo de papel* utiliza la metáfora de un parto de ella misma, sacado de la fuerza de las palabras de Pepa Botella de Castañer en un recital de la rapsoda. Entre los últimos, *Euridice* supone una mirada hacia el pasado y el futuro pasando por sentimientos de soledad y muerte, y *Variaciones poéticas de sí mismo*, dedicado a Nietzsche y a Whitman, es un diálogo con estos referentes.

A pesar de esta prolífica trayectoria, Amparo Conde Gamazo solo publicó en los cauces convencionales su *Trilogía poética* (Conde Gamazo, 1984); el resto lo autoeditó de manera artesanal –anticipándose, aunque por motivos algo divergentes, a propuestas innovadoras de los años noventa (Moscardi,

2. Los paréntesis encierran la fecha aproximada de composición, casi siempre coincidente con la de autoedición. Los datos están extraídos del listado de poemarios elaborado para un reciente capítulo sobre los primeros libros de Amparo Conde (Saneleuterio, 2023), pero no son definitivos, porque la investigación sobre la obra condiana sigue su curso y hay todavía mucho material por catalogar y fechar.

2013)– y la agridulce experiencia editorial de 1984 la empujó a seguir haciendo lo mismo hasta la fecha. En este sentido, y tomando la metáfora de Prieto de Paula (2021: 12) referida a la poesía de la época, Conde Gamazo sí fue –y sigue siendo– una francotiradora de versos.

Todo ello hace que sea comprensible –por haberse mantenido al margen editorial– y a la vez sorprendente –dada la ingente cantidad de libros terminados– el hecho de que Amparo Conde Gamazo sea una poeta absolutamente desconocida en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, pues apenas existen tres o cuatro publicaciones sobre su obra, algunas muy alejadas de pretensiones académicas (Duarte, 2010; Turrone Galiana, 2017).

Entrevista a Amparo Conde Gamazo

Por las razones apuntadas en el apartado anterior, hemos considerado oportuno intentar entrevistar a la poeta Amparo Conde Gamazo; el formato elegido ha sido una entrevista oral semidirigida, formada por diez preguntas. El resultado bien puede sumarse a los esfuerzos por biografar la escritura femenina de mediados del siglo pasado por parte de Inmaculada de la Fuente (2002) o –más recientemente– Fran Garcerá y Marta Porpetta (2019), e incluso, basada en el método de la entrevista, pero salvando las distancias temáticas, a la labor histórica y etnológica de investigadoras como Isabella Lorusso (2019). No ha sido fácil entrevistarla, dado su delicado estado de salud y su indisposición –física más que anímica– para mantener una conversación por largo rato. Con todo, gracias a su entusiasmo, a la ayuda de su hija Estrella y a no poco empeño, durante el mes de marzo de 2022 pudo contestar una a una a las siguientes preguntas:

Cuéntanos tus inicios. ¿Empezaste a escribir narrativa o poesía? ¿Qué te movió a ello?

En tiempos de la guerra, mi padre venía a Valencia y compraba libros de clásicos y de poesía, *El Quijote*, las obras de Bécquer, Campoamor, Quevedo, Espronceda, Rubén Darío, Lope de Vega y otros de la época; con ellos crecí. Mi padre fue consciente del gran interés que yo sentía por todos los libros que caían en mis manos. Yo tenía entonces nueve o diez años y pensé que era muy bonito ser capaz de escribir esas historias. También me gustaba dibujar y empecé a copiar dibujos de los libros. Cuando crecí, me acordaba de toda esta formación lectora y recordé aquel impulso a la escritura que de niña no supe interpretar como tal. Eran ya tiempos de paz. Paz, pero mucha miseria; aquello

Cuéntanos tus sentimientos, miedos y satisfacciones respecto de la primera obra que sacaste a la luz.

Pertenecía entonces a la sociedad Amigos de la Poesía y vi que todo el mundo publicaba. Eso fue lo que me movió a publicar yo también. Sacaron el libro con numerosas erratas y tuve muchas discusiones que no sirvieron para que el resultado, mi soñado libro físico, saliera como yo había imaginado y proyectado. Con todo, no puedo negar cierta ilusión por sacar mi libro a la luz con un ISBN y todo... Pero el planeta siguió girando después de ello, nada cambió. Y vi entonces que publicar era irrelevante. A mí lo que me servía era escribir.

La mayor parte de tu obra la autoeditaste. Cuéntanos tu experiencia con el mundo editorial y tus razones para obviarlo.

Me publiqué yo mi primer libro y no acudí a editoriales porque por entonces no nos hacían ningún caso, por lo que no he tenido relación con ellas. Decidí ir a una imprenta y allí me hicieron las copias, que he regalado a mis amistades. Nunca he hecho negocio con mis libros.

Por otro lado, gracias a la sociedad poética de Madrid Cultura Viva, me publicaron algunos poemas en la antología poética *Nuestras gentes*. Y el Ayuntamiento de Guadalajara me publicó el libro de poesía y prosa *Relatos de Paruchy*.

No sé si eres consciente de que tu producción poética es especialmente prolífica en comparación con la inmensa mayoría de poetas. ¿A qué crees que se debe?

A que para mí la poesía era una forma de vivir, porque yo vivía más en el verso que en la realidad. Si una se pasa el día escribiendo y luego organizando ese material, pues es como un río que fluye y nunca para... Si en la desembocadura del río encontráramos un recipiente concreto, y no un mar que todo lo diluye, pues al cabo de noventa y cuatro años la cantidad de litros sería considerable...

Sobre los círculos a los que asistías y las relaciones literarias, ¿cuándo comenzaste a frecuentarlos y cómo? ¿Cuáles fueron y qué opinión te merecen? ¿Te sentiste diferente como mujer o por cualquier otro motivo?

Pertenecí a varias sociedades poéticas, también de artistas. Las relaciones con ellos las podría definir como «normales». Presenté el libro que he mencionado antes en este contexto, como una más. Exactamente como una más; y lo digo porque no deja de ser como un soplo que pasa sobre la tierra. Aparte de todo eso, a mí me gustaban estas sociedades porque nos reuníamos para recitar cada uno sus poemas y podía asistir a las reuniones. Me fueron bien esos años, me

sentía a gusto con ellos. Allí empecé a acudir a recitales, donde nos encontramos con amigos, muchos amigos. De más joven, había frecuentado círculos de artistas; fueron encuentros también importantes, pero no llegué nunca a durar largo tiempo con ellos, pues estos grupos se deshacían antes de que pudiera consolidarse su labor cultural. Puedo decir que fueron un soporte, un aliento, pero carecieron de trascendencia. En los círculos puramente literarios sí había un intercambio de lecturas y opiniones, con las que crecer y mejorar. Fueron experiencias muy positivas para no sentirme sola en este mundo y para evolucionar en mi escritura. No me sentí diferente al resto de poetas, pero sí es cierto que los demás necesitaban publicar y yo me conformaba con escribir y repartir mis mecanoscritos solo entre amigos, o incluso en alguna librería, pero no mediante editoriales comerciales.

*¿Cuál es tu concepción de la identidad femenina y cómo se refleja eso en tu obra?
¿Y sobre el cuerpo de la mujer y la maternidad?*

Al principio, me di cuenta de que la mujer en poesía no tenía nada que hacer; eran los hombres los que dominaban. Y tú eras, pues eso, una poetisa. La palabra poetisa no me gusta nada. Todos somos poetas, además la palabra poeta es femenina, eso sí que es verdad.

Sobre la experiencia de la maternidad, pienso que quedarse embarazada y criar es lo más importante que puede hacer una mujer con su cuerpo. Y lo más maravilloso. Eso gana a todo lo que se pueda ser en la vida. Creo que ser madre es lo mejor de este mundo.

¿Qué aspectos del feminismo te convencen y cuáles no? ¿Te sientes feminista?

Yo lo que me siento es persona. Soy una persona y eso es lo que debería reinar en el mundo. Todos somos personas y tenemos los mismos derechos, el derecho de vivir, porque a todos nos puso el mismo ser inmenso y maravilloso en el mundo. Ni por ser mujer ni por ser hombre se debe tener ningún privilegio. Somos hijos suyos todos y eso basta.

*¿Qué recomendarías a una autora joven que empieza en el mundo de la poesía?
¿Cuáles son las facilidades y obstáculos de la actualidad en comparación con lo que tú viviste a mediados del siglo pasado?*

Que fuera ella cuando escribe, ella siempre. Y que tuviera paciencia, porque no se vive de la poesía. En los versos está la vida de la persona. Yo lo veo así, y si no es eso no vale la pena escribir poesía.

Es cierto que con el cambio de siglo hay más posibilidades y menos obstáculos para abrirse camino en el mundo literario. Porque cuando yo era jovencita el que escribiera una mujer daba lo mismo, ni siquiera la miraban ni la veían. No es que no la miraran, es que no la veían. Y ahora parece que se pueden abrir camino. Pero, vamos, está todavía todo un poco difícil.

Para finalizar, ¿cuáles son tus proyectos literarios a corto plazo? ¿Podrías compartir con nosotros alguno de tus poemas más recientes?

Estoy escribiendo el que puede ser mi penúltimo libro, que no sé si terminaré. Bueno, me parece que ya está casi terminado, aunque siempre escribo por lo menos dos a la vez, y de hecho hay otro en el tintero, aún en proyecto. Su título es *Bitácora* y tendrá poemas, prosa y pensamiento. El último que decía que tengo ya casi terminado se titula *Solitud*. Comparto cuatro de los poemas que incluye este poemario. Todos van sin título:

AMANECE.

El sol se despierta
y uno pequeño de sus rayos
escapa entre las tejas.
Mi balcón entreabierto lo recoge
y me lo trae a mí
porque me ve en la ruina,
envejecida y triste.
Y me ofrece un día más
alegre y sin problemas
con su fugaz sonrisa.
¿Qué más puedo desear?
Me da la vida
y eso es lo más importante
que cualquier otra cosa.

ME CONSUELAS, me colmas,
me levantas de mi decrepitud
para cantar como canté de niña
en los coros del recuerdo.
Me concedes la dicha de tener
en mis manos los recuerdos
y poder transcribirlos y contarlos
compartiéndolos con los demás
si quieren escucharlos.
Qué puede más pedir
a ese momento mágico
en el que nos invades, poesía,
que tú no hayas colmado en mi vida,

siendo la entrañable e incondicional amiga
que siempre ha de acompañarme
hasta aún más allá.

TODOS los poetas hablamos de ti,
contamos por ti.
Nos diste el sentimiento, la palabra,
el llanto primero
y la sonrisa agradecida
del mendigo más pobre de todos,
cuyo alimento es
tan solo
amor.

A VECES te hacen cosquillas las palabras,
te chorrea la risa por ellas
sin que puedas pararlas,
contenerlas en cualquier sitio.
Y escapan juguetonas, como niñas traviesas,
divirtiéndose contigo
hasta hacerse amigos de los momentos
más felices de tu vida.
Los que te acompañarán siempre.

Apuntes finales

No le hemos preguntado a Amparo Conde qué cauces emplea hoy en día para difundir su escritura porque es un dato que ya conocemos, pues los medios digitales le han proporcionado un canal de comunicación fluido a través de Facebook, bajo el nombre de Amparo.CondeGamazo (<https://www.facebook.com/amparo.condegamazo>), y de su blog *Palabras del Aire* (<https://amparocondegamazo.wordpress.com/>), si bien no lo actualiza desde la Navidad de 2020. Todo ello hace de la suya una trayectoria literaria singular, marcada por el sello de la feminidad en el contenido, pero sobre todo en la forma y medios de difusión, lo que supone un obstáculo, pero no debiera ser impedimento, para su estudio y consideración (Robinson, 1983; Payeras Grau, 2009; Saneleuterio & Fuentes del Río, 2021).

Desde estas páginas agradecemos a Amparo Conde Gamazo el esfuerzo de ceñirse a las preguntas y a su hija, Estrella Ros Conde, por ir dosificándoselas como píldoras que han de salivarse largo rato, sin prisa por recibir la siguiente toma. Recogidas todas ellas, transcritas primero por la investigadora, y luego revisadas y completadas, ya por escrito, por la autora, se presentan en este artículo como una aportación valiosa en el estudio de las obras poéticas escritas

por mujeres nacidas a principio del siglo XX, composiciones que no dejan de ser «hijas de su tiempo» (Rodríguez Callealta, 2020: 17).

Bibliografía citada

- BARANDA LETURIO, N. (2015), «Nombres aniquilados: publicaciones femeninas y lectores», *Criticón*, 125, pp. 65-77.
- BOUSOÑO, C. (1977), *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- CALLES, J. M. (2002), *La modalización en el discurso poético*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- COHEN, J. (1982), *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- CONDE GAMAZO, A. (1984), *Trilogía poética*, Valencia, Celmar.
- CONDE GAMAZO, A. (1991), «Amparo Conde», en Julio Azcárate (coord.), *Encuentro I. Antología poética*, Madrid, Asociación Cultura Viva, pp. 11-36.
- CONDE GAMAZO, A. (2005), *Relatos de Paruchy*, Guadalajara, De Mingo.
- CONDE GAMAZO, A. (2008-2020), *Palabras del aire*; <http://amparocondegamazo.wordpress.com/> [consulta: 31 marzo 2022].
- DE LA FUENTE, I. (2002), *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta.
- DUARTE, J. (2010), «Amparo Conde Gamazo. Artista y poetiza», *Amigos de Portugal*, 19 de junio; <http://amigos-de-portugal.blogspot.com.es/2010/06/amparo-conde-gamazo-artista-y-poetiza.html> [consulta: 31 marzo 2022].
- DURAND, G. (1976), *Limagination symbolique*, París, Presses Universitaires de France.
- GARCERÁ, F y M. PORPETTA (eds.) (2019), *Versos con faldas. Historia de una tertulia literaria fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*, Madrid, Torremozas.
- LÉVINE, I. I. (1986), «La lírica desde el punto de vista comunicativo», *Criterios*, 13-20, pp. 101-119.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- LORUSSO, I. (2019), *Mujeres en lucha*, Madrid, Altamarea.
- MARTOS PÉREZ, M. D. y J. NEIRA JIMÉNEZ (2021), *Literatura española y género*, Madrid, UNED.
- MIGNOLO, W. (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- MOSCARDI, M. (2013), «Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales», *Cuadernos de Literatura*, 17 (34), pp. 106-121; <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6241> [consulta: 31 marzo 2022].
- OKOPIEN-SLAWINSKA, A. (1986), «Las relaciones personales en la comunicación literaria», *Criterios*, 13-20, pp. 83-100.

- PAYERAS GRAU, M. (2009), *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2021) *La poesía española de la II República a la Transición*, Alicante, Universidad de Alicante.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- ROBINSON, Lillian S. (1983), «Treason our text: Feminist challenges to the literary canon», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2 (1), pp. 83-98. <https://doi.org/10.2307/464208>
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, A. (2020), «Hijas de su tiempo: la integración poética femenina», *Studia Iberica et Americana*, 7 (7), pp. 17-25; <https://www.studia-iberica-americana.com/data/100172/assets/Issues/Siba2020@1605790541210.pdf> [consulta: 31 marzo 2022].
- SANELEUTERIO, E. (2023), «Amparo Conde Gamazo: rasgos de una poesía sin cuerpo desde los años cuarenta», en Helena Establier Pérez (ed.), *Cuerpos y sensualidad en la poesía española contemporánea escrita por las mujeres (1900-1968)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- SANELEUTERIO, E. y M. FUENTES DEL RÍO (2021), *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/0AQ0318>
- TURRONES GALLIANA (2017), «Amparo Conde Gamazo, artista y poetisa, nos regala su arte»; <https://turronegaliana.com/amparo-conde-gamazo-artista-poetiza-nos-regala-arte/> [consulta: 31 marzo 2022].

Solidaridad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta

Solidarity and women's poets literary networks: the cases of Concha Méndez and Acacia Uceta

Reyes VILA-BELDA

Autoría:
Reyes Vila-Belda
Indiana University, EE. UU.
rvilabel@indiana.edu
<https://orcid.org/0000-0002-5436-5422>

Citación:
VILA-BELDA, Reyes. «Solidaridad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 267-289. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.13>

Fecha de recepción: 04/02/2022
Fecha de aceptación: 28/10/2022

© 2023 Reyes Vila-Belda

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Susan Kirkpatrick (1989) ha investigado la función de la solidaridad y las redes literarias femeninas en el reconocimiento de las poetisas románticas españolas. Posteriormente, Pura Fernández y otros críticos han estudiado éstos y otros modos de colaboración, como los espacios de sociabilidad, como herramientas para establecer la autoría de las poetisas. En este ensayo, tras revisar la participación de Concha Méndez y Acacia Uceta en los espacios de sociabilidad y las redes líricas de sus respectivas épocas, me concentro en los poemas que cada una dedicó a otras poetisas mayores como instrumentos de solidaridad que contribuyeron a su reconocimiento autorial. En los años veinte y treinta, Méndez se sirvió de estas prácticas para definirse y establecerse como autora. Después, marginada en el exilio, escribió «A tu Galicia he de ir», poema dedicado a Rosalía de Castro. En estos versos, Méndez establece una relación solidaria y empática con su antecesora que le ayuda a recuperar su identidad autorial e inscribirse en la genealogía de las escritoras. Las poetisas de la posguerra también se sirvieron de la sociabilidad y las redes literarias para establecer su autoría durante el franquismo, cuando eran especialmente ignoradas por la cultura en el poder. Acacia Uceta participó en tertulias y recitales públicos, especialmente «Versos con faldas», hermandad lírica que le ayudó a dar a conocer su obra públicamente. Asimismo, se inspiró y estableció lazos de solidaridad con Carmen Conde, como vemos en

el poema carta que le dedicó, quien a su vez se había servido de las redes femeninas para establecer su prestigio. En su poema, Uceta apoya a la escritora de Cartagena que reclama el derecho universal de las poetas a expresarse y reivindica su puesto en la historia. De este modo, Uceta se inscribe también en ese mismo linaje.

Palabras clave: solidaridad; redes líricas; sociabilidad, Concha Méndez; Rosalía de Castro; Acacia Uceta; Carmen Conde.

Abstract

Susan Kirkpatrick (1989) has studied the role that solidarity and women's literary networks have played in the recognition of female Spanish Romantic poets. Subsequently, Pura Fernández and other critics have investigated these and other forms of collaboration, such as public spaces of sociability, as essential tools in establishing the authorship of women poets. In this essay, after reviewing the participation of Concha Méndez and Acacia Uceta in the spaces of sociability and the lyrical networks of their respective periods, I focus on the poems that each one dedicated to other major female poets as instruments that foster solidarity and contribute to their authorial recognition. In the 1920s and 1930s, Méndez used collaborative practices, such as lyrical sisterhoods, to define herself as an author. Later, marginalized in exile, she wrote «A tu Galicia he de ir», a poem dedicated to Rosalía de Castro. In her verses, Méndez establishes an empathetic relationship with her predecessor that helps her to recover her authorship and inscribe herself in the genealogy of women writers. Postwar poets also made use of solidarity and social networks to establish their authorship during Franco's regime, at a time when women poets were ignored. Acacia Uceta participated in female gatherings and public recitals, especially «Versos con faldas», a lyrical sisterhood that helped her to make her work publicly known. She was also inspired by and established ties of solidarity with Carmen Conde, as we see in the letter poem she dedicated to her, who in turn had used similar networks to establish her prestige. In her poem Uceta supports the writer from Cartagena who claims the universal right of women poets to express themselves and vindicates their place in history. By doing so, Uceta inscribed herself in the same lineage.

Keywords: Solidarity; women's poets literary networks; sociability; Concha Méndez; Rosalía de Castro; Acacia Uceta; Carmen Conde.

Susan Kirkpatrick (1989), en su estudio fundacional sobre las poetas románticas españolas, destaca el papel imprescindible que ejercieron la solidaridad y las redes literarias de mujeres poetas en el reconocimiento de la autoría femenina. La estudiosa analiza los casos de Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda para mostrar cómo se enfrentaron a la hostilidad de sus familias y la sociedad de su época para defender su vocación autoral. Como señala Kirkpatrick, las escritoras hicieron de la solidaridad un arma para crear lazos de conexión entre ellas (1989: 82). Con ese fin, recurrieron al ejemplo de

pioneras del pasado –como santa Teresa– o contemporáneas –como Madame de Staël–, modelos de inspiración que ofrecían una visión contraria a la que se tenía entonces de las letradas (1989: 79). Esa solidaridad estimuló a su vez la idea de unirse entre ellas, en lo que Kirkpatrick denomina «lyrical sisterhoods» o redes de hermandad lírica femenina, para defenderse juntas contra los prejuicios existentes y romper las prohibiciones que atentaban contra su vocación debido a su sexo (1989: 82-83). Entre los elementos de conexión entre ellas figuran la correspondencia, los intercambios de dedicatorias y los muchos poemas que se brindaron unas a otras. Estos conectores ayudaron a cimentar su reconocimiento autoral.

Las poetas de la primera mitad del siglo XX también recurrieron a estas herramientas para afirmar su autoría. En la Edad de Plata, las poetas establecieron vínculos con otras escritoras para defender su vocación, forjarse un nombre y consagrarse profesionalmente como autoras. Sin embargo, después de la Guerra Civil, tanto las que marcharon al exilio como las que permanecieron en España bajo la dictadura de Franco, fueron ignoradas y perdieron su visibilidad. Al igual que sus antecesoras románticas, ellas también se sirvieron de elementos de conexión como la correspondencia, las dedicatorias y el intercambio de poemas, entre otros, que fueron instrumentales para establecer su autoría y obtener el capital simbólico del reconocimiento. Con respecto a la dedicación de poemas, aspecto al que dedico especial atención, Pura Fernández afirma que actúan como «espacios de enunciación discursiva» que estimulan la legitimización y la visibilidad de las poetas en su campo de producción cultural (2015: 13). En este ensayo, tras indagar en las intervenciones de Concha Méndez y Acacia Uceta en las redes literarias femeninas de sus respectivas épocas, analizo los versos que la primera dedicó desde el exilio mexicano a Rosalía de Castro, así como el poema que Uceta escribió a Carmen Conde en la España franquista. Una olvidada tras el destierro y la otra ignorada por ser mujer y escritora bajo la dictadura, ambas establecieron lazos por medio de sus versos con poetas mayores, vivas o muertas, que ayudaron a recuperar o cimentar su autoría. Los poemas de Méndez y de Uceta a las letradas ya reconocidas contribuyeron a establecer una solidaridad que, adaptando las ideas de Fernández, impulsó su presencia en el campo cultural (2015: 29). Además, estos poemas ayudaron a ambas a inscribirse en la genealogía de las escritoras.

Concha Méndez: redes literarias y sociabilidad femenina

Concha Méndez ejemplifica las aspiraciones de las intelectuales de la Edad de Plata al nuevo modelo de identidad femenina, el de la mujer moderna, así como sus esfuerzos para ser reconocida como autora en el campo cultural.

Como observa María del Mar Ramón Torrijos respecto a las mujeres de esa época, la poeta tuvo que romper con «las rígidas categorizaciones sociales» y rebelarse contra el ideal femenino tradicional (2021: 20). Méndez hizo frente a los muchos obstáculos impuestos tanto por su familia como la sociedad de su época y luchó denodadamente para defender su vocación de poeta. Forzada a abandonar sus estudios, como recuerda su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, terminó independizándose de su familia y de su entorno social para perseguir «sus inquietudes literarias» (2018: 17). En su lucha por seguir su vocación, Méndez participó activamente en diversas redes y formas de sociabilidad femenina. Frecuentaba las tertulias de los cafés, por entonces cotos masculinos en los que la presencia de la mujer era todavía una excepción¹. Asimismo, estableció diversos lazos de conexión con hombres y mujeres, si bien la gran novedad era hacerlo con ellas. En los años veinte, las mujeres requerían la compañía forzosa de hombres ilustres si querían acceder al espacio público y alcanzar el reconocimiento de su talento creador. Como menciona Roberta Quance, en esa época, cualquier mujer que deseara publicar poesía y situarse entre los «nuevos» necesitaba la ayuda de un allegado masculino que le facilitara el acceso a los «círculos literarios» (2001: 108). Méndez disfrutó, entre otros, de la amistad y el apoyo literario de Federico García Lorca y Rafael Alberti, todavía muy jóvenes, con quienes compartía sus ideales vanguardistas. Según Julio Neira, ellos la iniciaron en la poesía, aunque era algo todavía «mal considerado» para una mujer (2009: 43). Asimismo, confraternizó con la pintora Maruja Mallo, paradigma de la modernidad², y se relacionó con intelectuales, como María de Maeztu y María Zambrano. Todos ellos favorecieron su acceso a círculos literarios, antes negados a las mujeres, así como su participación en la vida pública, lo que le permitió situarse en el campo cultural y obtener la visibilidad necesaria para ser reconocida como autora.

De especial relevancia es que Concha Méndez fue socia fundadora del Lyceum Club, creado en Madrid en 1926. Este espacio de sociabilidad

1. Como recoge Fernández Urtasun en una de las cartas que Ernestina de Champourcin escribe a Carmen Conde, al referirse a Concha Méndez afirma: «hace vida de escritor-hombre, va a tertulias, cafés, etc. Yo no la censuro pero encuentro el ambiente de «café», feo, antiestético. Pero aquí las reuniones artísticas no se conciben en otra parte» (2013: 222).

2. La relación entre las dos amigas fue muy fructífera. Ambas se inspiraron en las fiestas y los barrios populares, espacios impropios para la mujer en esa época. Mallo materializó esos ambientes en *Verbena* (1927), una de sus obras más icónicas, y en varios cuadros de la serie *Las verbenas* que expuso en la sede de la *Revista de Occidente* en 1928 y que le valieron el reconocimiento de la intelectualidad masculina (Balló, 2017: 117). Por su parte, Méndez refleja ese entorno en su poema «Verbena», de su colección *Surtidor* (1928).

exclusivamente femenino fue un foco donde se gestaron redes que contribuyeron al reconocimiento de mujeres intelectuales, escritoras y artistas. Según Rosa Fernández Urtasun, el Lyceum actuó de catalizador de la identidad femenina, situó a las mujeres en la esfera pública e impulsó «el desarrollo de una conciencia colectiva» (2013: 217). Su directora era María de Maeztu y en el club participaban sobre todo esposas de escritores conocidos, como Zenobia Camprubí. Concha Méndez fue la socia fundadora más joven, como recuerda en sus memorias (Ulacia, 2018: 49-50). Shirley Mangini afirma que el Lyceum fue especialmente provechoso para las socias más jóvenes, pues les ayudaría a «comprobar su mérito» propio (2001: 90). La red de contactos con otras mujeres del Lyceum fue instrumental para la poeta, pues como ella misma reconoce, «le abrieron las puertas» a sus deseos (Ulacia, 2018: 50). Asimismo, la biblioteca del Club fue un espacio que contribuyó a lograr su vocación ya que, según recuerda, entre los muchos obstáculos que le impuso su familia le prohibieron leer y escribir, pues consideraban que ser escritora no era propio de su sexo (Ulacia, 2018: 50). Así, el Club le proporcionó el acceso a una educación intelectual y a la forja de una nueva identidad femenina que por ser mujer se le negaba.

En 1929 Concha Méndez emprendió un nuevo viaje en busca de sí misma –el segundo después de su estancia de seis meses en Inglaterra–, persiguiendo, en palabras de Catherine Bellver, su libertad e independencia (1991: 104). Esta vez se dirigió a Buenos Aires y Montevideo, donde estuvo más de un año. En la capital argentina conectó con una red de figuras del panorama literario – con Guillermo de Torre, Alfonso Reyes y Alfonsina Storni – y la escritora española Consuelo Berges. La amistad con Guillermo de Torre fue especialmente provechosa. Él actuó como agente de consagración, expresión acuñada por Pierre Bourdieu³, pues le facilitó publicar poemas semanalmente en el diario *La Nación*, lo que le permitió ganarse la vida como autora, algo que no le había sido posible en España. La remuneración de su trabajo intelectual fue un paso más en su profesionalización, pues implicaba el reconocimiento de editores y lectores. Más tarde, Guillermo de Torre le ayudó a lanzar su colección *Canciones de mar y tierra* (1930), prologada por Consuelo Berges, con dibujos de Norah Borges. En esta obra destacan los muchos poemas dedicados, entre los que sobresalen los numerosos que brinda a escritoras, artistas e intelectuales españolas de la época. Con ellos traza el mapa de la red de mujeres

3. Pierre Bourdieu reconoce como agentes de consagración a otros escritores que ya han alcanzado la fama, así como también a críticos establecidos. Unos y otros, con sus comentarios, intervenciones o valoraciones positivas favorecen el reconocimiento y estimación de alguien en el campo cultural (1993: 112).

de la vanguardia: las pintoras Maruja Mallo y Ángeles Santos; las poetas y escritoras Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Rosa Chacel y Zenobia Camprubí; y las intelectuales María de Maeztu, Concha de Albornoz, María Luisa de Luzuriaga y Pilar de Zubiaurre, entre otras. Estas dedicatorias resaltan la importancia del apoyo mutuo entre las mujeres para el reconocimiento de su actividad profesional. Como afirma Pilar Nieva de la Paz, la amistad entre ellas fue decisiva en un período muy difícil para la inserción profesional de la mujer en el campo cultural (2006: 22).

En 1936, al estallar la Guerra Civil, Méndez viajó con su hija por Inglaterra, Francia y Bélgica y en 1938 se reunió en Cataluña con su marido, Manuel Altolaguirre, para después marchar juntos al exilio en 1939. Tras estancias en París y cuatro años en La Habana, en 1943 se instalaron en México. Señala Ulacia que una de las características del exiliado es «sentir que ha perdido la identidad» (2018: 13). La experiencia del exilio no fue fácil para la poeta. Al dejar su país, Méndez abandonó también una forma particular de ser y de vivir como mujer independiente y moderna por la que había luchado (Ulacia, 2018: 14). Asimismo, según su nieta, en México no encajó en un mundo literario que no era el suyo, como tampoco en el grupo del exilio (Ulacia, 2018: 14). De nuevo, como le había ocurrido en los comienzos de su trayectoria profesional, se sentía rechazada, pues no se le reconocía como escritora a pesar de haber publicado seis obras (Ulacia, 2018: 14-15). Esa marginación se haría más profunda cuando Altolaguirre la abandonó un año después, en 1944.

En México, entabló amistad con una nueva red literaria femenina, un grupo de escritoras que editaban *Rueca*, una revista literaria fundada en 1941 por universitarias asociadas con la Universidad Nacional Autónoma de México. Aunque las editoras nunca se definieron como feministas, daban prioridad a las mujeres (Silva y Durand). Esta agrupación femenina fue la primera en abrirse paso en el campo literario de México. Además de la revista, en la que publicaban sobre todo poesía, contaban también con un sello editorial, Ediciones Rueca. Méndez publicó dos obras en esta editorial, *Poemas. Sombras y sueños* y *Villancicos de Navidad* en 1944.

Poemas. Sombras y sueños, la segunda obra de Méndez publicada en el exilio, recoge poemas escritos desde que abandonó España en los que destaca la nostalgia. Entre ellos, incluye un poema dedicado a Rosalía de Castro, «A tu Galicia he de ir», en donde muestra la especial afinidad que siente por su antecesora gallega, a la que recuerda desde el otro lado del Atlántico. Señala Kirkpatrick que las poetas románticas buscaron el ejemplo de otras escritoras del pasado como forma de aliento a su vocación de autoras (1989: 79). También Fernández Urtasun reconoce la importancia que tienen algunos poemas que

aluden a amistades con otras poetas como instrumentos claves para la inserción y el reconocimiento de las mujeres en la profesión (2013: 214). En ese momento de crisis, debido al olvido que percibía como poeta, así como a la soledad por el abandono de su marido, el fallecimiento de su madre y, sobre todo, al alejamiento de su tierra natal, Méndez recurre a la figura de su antecesora y le dedica unos versos en los que establece lazos de solidaridad y empatía con ella y que contribuyen a la recuperación de su identidad profesional.

Rosalía de Castro (1837-1885) figura en el canon de la literatura española, formando parte del triunvirato integrado por santa Teresa y Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, su inclusión en ese panteón no se produjo hasta que Azorín la descubrió en la segunda década del siglo xx. De hecho, el escritor alicantino manifestó su asombro ante los críticos que no habían comprendido una de las voces poéticas más originales de España (Azorín, 1941: 26). En concreto, el monovarense critica que ni Juan Valera ni Marcelino Menéndez Pelayo la incorporaran en sus respectivas antologías, donde recogen nombres de otras poetas que hoy nadie recuerda, y les echa en cara que fuera un extranjero, el hispanista británico Fitzmaurice-Kelly, el primero en incluir a Rosalía en una compilación publicada en Oxford en 1913 (Azorín, 1941: 26)⁴. Méndez debió sentirse identificada con este olvido, pues su nombre tampoco apareció en la antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea* (1932), compilación que consagró a los del 27⁵. Años después en México, alejada de España y su ambiente cultural, Méndez era de nuevo víctima de la desmemoria y de la falta de reconocimiento.

Rosalía de Castro y Concha Méndez compartían aspectos biográficos: ninguna contó con una educación formal; las dos tuvieron una relación compleja con sus madres, a quienes sin embargo querían mucho; ambas sufrieron la muerte temprana de hijos; y las dos dedicaron poemas a sus familiares fallecidos. Además, las dos se casaron con hombres que gozaban de mayor prestigio en vida que ellas. En el plano literario, las dos se sabían autoras, incorporaron un punto de vista femenino y escribieron sobre sufrimientos comunes, especialmente la soledad y el dolor del destierro.

Méndez era consciente de la importancia de Castro como ejemplo autoral. En sus memorias, al explicar la emoción que sintió al publicar *Inquietudes*, su

4. Azorín critica que Valera no incluyera a Rosalía de Castro en su compilación en la que en cambio figuran doña Antonia Díaz de Lamarque, doña Josefa Ugarte Barrientos y doña Carolina de Valencia, entre otras (1941: 26).

5. Se trata, en realidad, de un doble olvido ya que, ante las protestas de los críticos, en la segunda edición de esta importante antología publicada en 1934, Diego incluyó a Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, pero no a Concha Méndez.

primera colección de poesía editada por J. Pueyo en Madrid en 1926, recuerda que el primer volumen de las obras completas de Castro se imprimió en esa misma imprenta en 1909. Consciente del logro de su antecesora, Méndez comenta que en aquellos años «había muy pocas mujeres que publicaban en España» (Ulacia, 2018: 55).

Concha Méndez escribió «A tu Galicia he de ir» durante la crisis de identidad provocada por el exilio. La hablante se dirige a la poeta gallega y sus versos unen a ambas, separadas por el tiempo y el espacio, estableciendo una conexión solidaria en torno al destierro. El título anticipa la identificación que la poeta gallega sentía por su tierra natal, como subraya el adjetivo posesivo. Los versos están precedidos por una dedicatoria que reza: «A Rosalía de Castro». La función de una dedicatoria es establecer un lazo con otra persona. Gérard Genette la define como «a token of steem», una expresión de aprecio (2001: 117). Aunque se trata de la simple mención de un nombre, para Genette la dedicatoria adquiere el carácter de una declaración (2001: 118). A veces, según el estudioso francés, las dedicatorias personales expresan una relación que va más allá de la naturaleza meramente artística e intelectual (2001: 131). En esta ocasión, subraya la relación de empatía y las experiencias vitales comunes entre ellas.

El poema está dividido en dos partes. En la primera, el yo poético expresa su deseo de visitar a Rosalía en su Galicia natal, a cuyo paisaje alude mediante la personificación de sus rías y de la lluvia, correlatos objetivos de la identidad gallega. En las estrofas siguientes la voz poética imagina a Rosalía sola, lo que le lleva a sentir un corazón que pulsa al unísono con el suyo. Así, emplea una imagen de la naturaleza para describirla unida a su soledad, como el árbol a la enredadera: «Tu árbol y tu soledad / ambos cubiertos de yedra» (1995: 128). A continuación, Méndez imagina al espíritu de Rosalía deambulando por la casa vacía, símbolo de su aislamiento, lo que mueve al yo poético a expresar su deseo de acompañarla. Es interesante que Méndez adopte la expresión «por la tu casa vacía» (128), concertando el artículo determinado con el adjetivo posesivo, construcción anómala propia de los gallegos castellano hablantes con poca instrucción. Marina Mayoral, en un estudio sobre la imitación del lenguaje popular en la obra poética de Rosalía de Castro, señala que le hacían gracia los vulgarismos y las expresiones incorrectas y por eso los reproduce, como pueden verse abundantes ejemplos en su obra *Cantares gallegos* (1983: 503). Méndez adopta esta construcción lingüística anómala como un guiño a su predecesora.

En los versos finales de la primera parte, el uso de la exclamación para destacar la emoción compartida, y del apóstrofe como signo afectivo de

interpelación, expresan la relación de empatía emocional entre ellas: «¡Juntas hemos de llorar / en tu jardín, Rosalía!» (1995: 128).

En la segunda parte compara las experiencias vitales de las dos poetisas. Señala Bellver que Méndez, deseosa de encontrar referencia para su existencia rota, «enlaza su vida con la de Rosalía de Castro, poeta del exilio por excelencia» (1991: 60). De acuerdo con esta crítica, los dolores amorosos compartidos y el sentimiento del destierro que ambas experimentaron cimientan el sentimiento de solidaridad (1991: 60). Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė considera que la separación del marido fue una experiencia tan dura para Méndez que, unido al sufrimiento por el exilio, convirtió al dolor en su tema principal (1989: 123). En sus versos, Méndez identifica un dolor común entre las dos:

Nos movió el mismo dolor...
la misma espina clavada...
la misma fuerza de amor... (1995: 129).

Con la espina como causa del dolor común que menciona Méndez se refiere a unos versos de *Follas novas* de Castro estudiados por Rafael Lapesa (1967: 305)⁶:

Un-ha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
y eu non m'acordo xa s'era aquel cravo
d'ouro, de ferro ou d'amor.

Méndez identifica el «cravo» de amor rosaliano clavado en el corazón con su propio sufrimiento, que ella reescribe en forma de «espina clavada» (1995: 129). El clavo y la espina son objetos punzantes que causan una herida que ambas poetisas asocian con el amor. El dolor que producen hace más hondo el hermanamiento entre ellas. Esa pena profunda es esencial en la obra de Rosalía. Pero también en la de Méndez, pues según Ciplijauskaitė, desde que inicia el exilio, sus experiencias son «un canto a la pérdida», de la patria, del marido, de la madre (1989: 123). En estos versos, Méndez compara el dolor del destierro de ambas:

6. Rafael Lapesa ha identificado la tristeza de estos versos de la poeta gallega con la melancolía de Antonio Machado en el poema XI «Yo voy soñando caminos», de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1967: 305):

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día;
ya no siento el corazón.

Tú en tu tierra desterrada,
 y yo en destierro mayor,
 un cantar son nuestras vidas
 –canto entre queja y clamor– (1995: 129).

La vida de Rosalía fue un constante deambular por pueblos y ciudades, especialmente de Galicia, pero también Madrid. Asimismo, la preocupación por la emigración y el alejamiento forzoso de la patria es uno de los temas originales de su obra. En estos versos, Méndez imagina a Rosalía encerrada en Galicia, desterrada en su propia tierra, «ensimismada» en sus pensamientos, con la melancolía estimulando sus sueños. La experiencia de Méndez fue diferente. De joven, la búsqueda de su propia identidad y más tarde el exilio forzoso, le llevaron por el mundo, de un lugar a otro, lo que le conduce a afirmar que ella vive un «destierro mayor». Pero las dos sienten un hondo amor a la tierra natal, cuyo alejamiento es causa de un mismo dolor, como expresa Méndez en sus versos:

Mi existir es diferente;
 de acá para allá movida.
 Cien fronteras vio mi frente...
 un caminar es mi vida...
 pero, como tú, la tierra,
 mi tierra llevo en mi herida (1995: 129).

En el exilio, Méndez se vio primero reducida al papel de esposa y luego al de mujer abandonada, y a quien no se le reconocía como escritora, a pesar de tener varias obras publicadas. Todo esto le hizo sentirse aún más lejos de su tierra y lo que significaba para ella, incluyendo los muchos esfuerzos que hizo hasta ser considerada autora.

James Valender, refiriéndose a los poemas de *Vida a vida* de Méndez, obra publicada en 1932, destaca la aparición de un interlocutor sentimental cuya presencia le llevó a establecer un diálogo consigo misma, a enfrentarse a su incertidumbre y cuestionar su identidad (1995: 32). Años después, en tiempos de crisis, la poeta busca de nuevo un otro en quien reflejarse y, de acuerdo con María Payeras, encuentra en Rosalía una interlocutora válida para recuperar su propia identidad como mujer y como escritora (2009: 66-67).

Estos versos unen a Rosalía de Castro –marginada durante años por su género, desterrada en su Galicia natal y muy consciente de los que tuvieron forzosamente que abandonar su tierra–, con Concha Méndez, poeta que luchó durante años para establecer su identidad y ser reconocida pero que después fue olvidada durante su exilio mexicano, desde donde escribe. La poeta madrileña, además de encontrar un estímulo solidario en su predecesora gallega y

establecer con ella lazos de hermandad, por medio del poema se sitúa en su compañía y se inscribe en el linaje de Rosalía. De este modo, Méndez recupera su identidad autoral y se reivindica a sí misma como poeta.

Acacia Uceta y la solidaridad de las poetas en la posguerra

Si Concha Méndez representa el olvido en el que cayeron las poetas que marcharon al exilio, las que permanecieron en España después de la Guerra Civil fueron ignoradas, como también las representantes de las nuevas generaciones. Esta falta de reconocimiento se debía a múltiples factores, pues a la tradicional exclusión de las escritoras del canon por su género hay que añadir los obstáculos políticos y sociales que les impuso la dictadura. Como es sabido, la cultura franquista fue especialmente opresora para la mujer. Por consiguiente, la censura fue muy intolerante con los textos femeninos, fruto de la visión conservadora del régimen, ya que consideraba que la escritura y la cultura no eran actividades propias de ellas (Sánchez Dueñas, 2014: 418). Por esta razón, las editoriales restringieron la publicación de textos escritos por autoras (Vila-Belda, 2017: 170). Todo ello obstaculizó la presencia de las escritoras en la esfera cultural, especialmente de las alineadas con los vencidos de la guerra.

Las poetas de la posguerra sortearon algunos de estos obstáculos participando en recitales públicos en los que daban a conocer de viva voz las obras que no podían publicar por escrito. De nuevo, el ejemplo de otras poetas, del pasado o del presente, fue un estímulo para afrontar las dificultades que se imponían a quienes perseguían su vocación de letradas. En esta sección analizo el caso de Acacia Uceta (1925-2003), que se inspiró en Carmen Conde (1907-1996) como modelo contrario al que proponía el régimen.

Uceta nació en Madrid en 1925. De niña fue testigo de la guerra en su ciudad natal, experiencia que le dejó una huella imborrable. Como muchas poetas de esa época, no cursó estudios universitarios. Comenzó a escribir poesía en 1947 pero, al igual que otras, tardó muchos años en publicar, pues su primera colección, *El corro de las horas*, no salió hasta 1961. Pero desde finales de los cuarenta sus versos circulaban oralmente en recitales que se celebraban en encuentros públicos madrileños. Eran espacios de sociabilidad fundamentalmente masculinos que, gradualmente, fueron abriendo sus puertas a la poesía femenina de posguerra.

Pura Fernández ha destacado los esfuerzos de las escritoras del XIX por abrirse camino en los espacios de sociabilidad, «cotos cerrados masculinos», como los salones y los cafés (2015: 10). La situación cambió ligeramente en los años veinte y treinta de la siguiente centuria, los años de la modernidad, cuando las reuniones de los cafés fueron más tolerantes con la presencia

femenina. Al acabar la guerra, se produjo un retroceso y esos espacios volvieron a estar restringidos a la confraternización de hombres, salvo excepciones. Sin embargo, a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta tuvieron lugar cambios importantes. Las tertulias y los recitales de poesía que se celebraban en cafés y en otros lugares públicos, como teatros o asociaciones culturales, se convirtieron en actividades muy frecuentes que configuraron el mapa cultural madrileño. De hecho, algunas tertulias se convirtieron en espacios alternativos a los centros oficiales de la cultura hegemónica, donde se competía por la adquisición del reconocimiento. La participación de las poetas en estos encuentros facilitó su gradual posicionamiento en el campo cultural.

Durante las primeras décadas de la posguerra, la situación de las poetas empezó a cambiar a medida que se admitió su presencia en estos espacios de sociabilidad. De entrada, comenzaron a participar en algunas tertulias a las que se las invitaba⁷. Más importante todavía, se unieron entre ellas para crear la primera red femenina, «Versos con faldas», a fin de poder leer sus poemas. Estos encuentros facilitaron que las poetas pudieran mostrar oralmente sus versos escritos no publicados y, de este modo, dar a conocer juntas su producción literaria. Adoptando una idea de Fernández, estas actividades de solidaridad y colaboración contribuyeron a la legitimación y la visibilidad de la mujer en el campo de las letras (2015: 13).

A pesar de que el número de tertulias en las que participaban mujeres era exiguo comparado al de los hombres, sus intervenciones públicas fueron aumentando, haciendo de la expresión oral de sus obras una contraofensiva al silencio franquista. En los años cincuenta, según informan los programas de los recitales, Uceta leyó, junto a otras poetas, en «Alforjas para la poesía», «Versos a medianoche», y otros grupos literarios⁸. Con estas intervenciones la poeta se abrió paso en los espacios de sociabilidad masculina a fin de hacer circular oralmente sus escritos y alcanzar visibilidad y reconocimiento autoral.

-
7. Entre las tertulias madrileñas que invitaron a algunas poetas a leer sus versos figuran «Amigos de Bécquer», Tartessos o Adelfos. A veces, las tertulias organizaban recitales de poetas consagrados, generalmente clásicos, invitando ocasionalmente a alguna poeta a que leyera con ellos. Uceta intervino, junto con Gloria Fuertes y otras dos poetas y cinco hombres, en la velada organizada por el grupo literario Tartessos en honor de Francisco de Quevedo el 6 de marzo de 1951 en el madrileño café Barbieri (Garcerá y Porpetta, 2019: 366). Uceta también leyó un poema en la reunión de este grupo el 18 de marzo de 1952, como anuncia el programa. En esta ocasión, el objetivo del encuentro era salutar a la primavera y leyeron solo escritoras, dieciocho en total (Garcerá y Porpetta, 2019: 376).
8. Información tomada de su semblanza incluida en la antología de Carmen Conde, *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971: 655).

La agrupación «Alforjas para la poesía» organizaba recitales con fines divulgativos. Surgió en Madrid en los años treinta y sobrevivió hasta comienzos de los ochenta. La dirigía Conrado Blanco, poeta y empresario teatral, y las sesiones se celebraban en el teatro Lara. En sus recitales intervinieron muchos poetas conocidos junto a jóvenes que aspiraban a darse a conocer, por lo general hombres. Entre los años cuarenta y los sesenta se celebraron algunas sesiones dedicadas a la poesía femenina, pero en cuyos recitales intervenían los hombres; otras, en las que intervinieron solo mujeres poetas; y, en ocasiones, algunas conjuntas en las que participaron poetas de ambos sexos. Uceta intervino en alguna de estas últimas⁹. Aunque en algunos de estos encuentros no leían poemas originales, al unir sus voces a las de los hombres, las poetas fueron ganando presencia social.

Uceta leyó poemas suyos en «Versos a medianoche». Esta tertulia se celebraba en el famoso café Varela, establecimiento que contaba con una larga tradición, pues a principios del siglo XX se reunía allí una famosa tertulia a la que asistían los hermanos Machado. En los cincuenta, en ese café se celebraban los recitales «Versos a medianoche», donde leían sus poemas poetas jóvenes que aspiraban a ser reconocidos y en los que, excepcionalmente, participaban mujeres. Uceta intervino en varias ocasiones¹⁰.

Asimismo, Uceta colaboró con «Versos con faldas», la primera tertulia integrada exclusivamente por mujeres. Fue creada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos en 1951. Esta iniciativa surgió como manifestación de la sociabilidad femenina, porque las mujeres fueron conscientes de que tenían que unirse para darse a conocer como poetas y defender su vocación contra los prejuicios y prohibiciones que atentaban contra ellas. Como señaló Fuertes años después, su propósito era acabar con la hegemonía de los poetas masculinos que controlaban el panorama cultural, creando una red lírica femenina en donde las poetas pudieran leer, intercambiar y comentar libremente sus versos (Vila-Belda, 2017: 172). Fuertes, al reflexionar años después sobre el título escogido por ella, reconoce que era «un Grupo Cultural Feminista», integrado por más de sesenta poetas (Las Santas, 1983: 10). Entre ellas destacan Carmen Conde y Acacia Uceta. Los recitales se celebraban en los sótanos de la Asociación Artístico-Literaria del Teatro Gallego ya que, al tratarse

9. Según el programa, en el recital del 25 de febrero de 1968, intervinieron solo dos mujeres junto a siete poetas masculinos: Uceta y Gloria Fuertes (Garcerá y Porpetta, 2019: 388).

10. Uceta leyó en el café Valera el 12 de mayo de 1950 (Garcerá y Porpetta, 2019: 306). Poco después, el 2 de junio de 1950, Uceta recitó sus versos en ese mismo café junto a otras dos poetas —una de ellas era Gloria Fuertes— y tres hombres (Garcerá y Porpetta, 2019: 362).

de mujeres, no podían reunirse en un establecimiento comercial, como hacían las tertulias masculinas, pues las normas sociales de la época no veían bien que las mujeres acudieran solas a los cafés y menos para hablar de literatura.

Cuando los recitales poéticos se encontraban en pleno apogeo fueron suspendidos en 1952 por una orden de la Dirección General de Seguridad. Esta prohibición fue un golpe mortal para la primera tertulia femenina que desapareció en 1953 como agrupación, aunque más tarde se organizaron algunos recitales esporádicamente. En 1983, Las Santas publicó la antología *Versos con faldas* en la que recoge una selección de las poetisas que intervinieron en los recitales, entre las que figura Uceta.

Si Concha Méndez escogió a Rosalía de Castro como ejemplo de antecesora con quien establecer lazos de empatía, Uceta eligió un modelo más próximo, Carmen Conde. Conde era coetánea pero mayor que Uceta, contaba con una vasta producción literaria y gozaba de cierto renombre. Además, representaba al prototipo de mujer y escritora contrario al que proponía el Régimen. Como señala Francisco Javier Díez de Revenga, durante la posguerra, Conde fue pionera en abrirse camino «en un mundo literario y cultural dominado por hombres» (2007: 35). Desde sus comienzos, Conde se apoyó en la solidaridad de otras escritoras para alcanzar su reconocimiento como poeta. Luego, al acabar la contienda, colaboró con diversas redes literarias femeninas como forma de hacer frente a una sociedad que era especialmente hostil a las escritoras.

Por edad, Conde se sitúa a caballo entre las poetisas de la órbita del 27 – muchas de las cuales marcharon al exilio – y las que se quedaron en España por decisión propia. Tras la contienda, sufrió represalias por haber apoyado a la causa republicana: se le sometió a un proceso político; no pudo trabajar en centros oficiales; y durante años tuvo que firmar sus colaboraciones en la prensa con seudónimos.

Conde fue siempre muy consciente de su vocación de escritora. Cuando tenía quince años se colocó en una oficina, rompiendo así con la tradición de que la mujer no debía trabajar fuera de casa, aunque su verdadero deseo era escribir. Según José Luis V. Ferri, consiguió sus primeras colaboraciones apoyándose en la «red de relaciones literarias, sociales y humanas» de amigos y conocidos (2007: 185). Desde entonces recurrió a su nutrida red epistolar como estrategia para establecerse profesionalmente como autora.

En los años treinta, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral actuaron como agentes de consagración de Conde. Asimismo, contó con el apoyo de escritoras mayores que ella, que ya habían alcanzado notoriedad, sobre todo Ernestina de Champourcin. Protegida de Juan Ramón, Champourcin se movía en el círculo de las poetisas del 27, conocidas como «las muchachas juanrramonianas»,

que contaron con el apoyo del de Moguer para establecerse profesionalmente. Siguiendo el ejemplo de su maestro, Champourcin auxilió a Conde en sus comienzos, ayudándole a publicar *Brocal*, su primera obra, cuando fracasó el proyecto de su lanzamiento en una editorial catalana (Ferri, 2007: 273).

En su correspondencia, Ernestina y Carmen comentan las dificultades que experimentaban las poetas para publicar, a quienes con frecuencia los editores piropeaban como mujeres, pero no les daban el trato profesional de escritoras (Fernández Urtasun, 2006: 129). Además de oponerse a sus familias, ellas tenían que hacer frente al triple rechazo de los editores: por ser mujeres; por querer publicar poesía, y encima de vanguardia (Fernández Urtasun, 2006: 130). Champourcin también facilitó a Conde contactos con otras escritoras españolas, como Josefina de la Torre, Concha Méndez o Consuelo Berges, y con figuras reconocidas del otro lado del Atlántico, como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (Ferri, 2007: 274). Conde mantuvo con todas ellas relaciones epistolares durante años, siendo especialmente decisiva la ayuda de Mistral¹¹.

Mistral ayudó a la profesionalización de Conde y, sobre todo, a dar un impulso fundamental a su trayectoria autoral más allá de las fronteras españolas. Como ha señalado Claudia Cabello-Hutt, ambas fueron reconocidas como escritoras excepcionales en una época en que pocas mujeres vivían de la escritura como profesión (2015: 370). Para Conde, fue fundamental el prólogo que Mistral escribió para *Júbilos*, su segunda obra, una colección de prosas poéticas publicada en 1934. El apoyo de la escritora chilena fue decisivo para el lanzamiento de esta obra en un mercado literario tan limitado como el de la poesía, prácticamente inaccesible para las poetas. Durante años, Mistral se carteó con Conde ofreciéndole consejos profesionales, cimentados en la empatía mutua y en la identificación ideológica compartida. Como afirma Cabello-Hutt, crearon un «espacio de solidaridad» entre ellas que fue decisivo en la profesionalización de Conde (2015: 381).

Conde empezó a publicar poesía vanguardista antes de la guerra, pero su producción más importante salió a la luz después de la contienda. La mayor contribución de la poeta cartagenera es su interés sobre el sujeto femenino. De hecho, su preocupación por la mujer fue esencial en toda su trayectoria, empezando desde su primera conferencia en el Ateneo de Cartagena en 1925,

11. Conde mantuvo una red de hermandad epistolar con otras escritoras, artistas o intelectuales, como Maruja Mallo, Concha Zardoya, Concha Lagos, Gloria Fuertes o Elena Fortún. Todas compartían una sensibilidad vanguardista, eran escritoras, artistas o pertenecían a la élite intelectual y sostenían ideas avanzadas sobre la mujer (Ferri, 2007: 279).

donde habló de la mujer moderna, la desigualdad social y los impedimentos para acallar su voz (Ferri, 2007: 200-201).

El interés de Conde por las mujeres se extendió también a sus compañeras de profesión, pues publicó antologías femeninas durante la posguerra con el objetivo de darlas a conocer en una época en la que eran ignoradas por la cultura oficial. Estas antologías fueron instrumentos de legitimación de la producción poética escrita por mujeres. En 1954 lanzó *Poesía femenina española viviente*. Para Payeras es una obra de «primordial importancia» por la difusión de la poesía escrita por mujeres en ese período (2006: 69). En el prólogo, destaca la presencia creciente de la mujer en el mundo de la cultura, con el consiguiente impacto en la literatura de autoría femenina (Payeras, 2009: 42). En 1969 Conde publicó *Poesía femenina española (1939-1950)*, en colaboración con Angelina Gatell. Por último, dio a la imprenta *Poesía femenina española (1950-1960)*, en 1971, en la que figura una selección de Uceta. Estas tres antologías son espacios culturales de sociabilidad en donde, según el año de publicación, conviven las poetisas de la Edad de Plata, incluyendo algunas del exilio, junto a otras de las nuevas generaciones. Con ellas, Conde crea hermandades líricas que difunden los nombres y las obras de muchas poetisas, en un momento en el que la cultura oficial silenciaba sus voces. Estas compilaciones consolidaron la figura autoral femenina y contribuyeron a labrar un lugar para las poetisas en el campo literario, en el que se les negaba su presencia.

La misiva de Uceta a Carmen Conde

«Carta a Carmen Conde» forma parte de la colección *Al sur de las estrellas* (1976) de Uceta. Como adelanta el título, la poeta madrileña escribe un poema en forma de misiva a Conde. Como otras muchas escritoras de la posguerra, Uceta era autodidacta. Se formó leyendo a muchos poetas, a quienes después expresó su agradecimiento dedicándoles poemas. Como ejemplo, en esta misma colección incluye unos versos «A Santa Teresa». Años después, en *Memorial de afectos* (2004), la poeta recuerda agradecida a las distintas personas que marcaron su identidad. Entre ellas, figura otro poema a «Teresa de Jesús» junto a uno a «Ángela Figuera», así como a poetas masculinos del pasado y del presente. Es interesante que Uceta dedicara dos poemas a Santa Teresa quien, además de ser un modelo pionero de escritora, es considerada la iniciadora de la genealogía de las letradas españolas¹². Además, es una

12. Según Kirkpatrick, Carolina Coronado se acogió a la filiación de santa Teresa como «forma de inscribirse en una línea de parentesco» de escritoras (1989: 81).

admiración que compartía con Conde, que también sentía gran estima por la santa de Ávila¹³.

En «Carta a Carmen Conde», Uceta destaca el ejemplo de la poeta de Cartagena como autora que le invita a escribir estimulando su vocación de escritora en un ambiente hostil a las mujeres. Más aun, reconoce el magisterio de Conde y su mensaje universal a las mujeres, estableciendo un vínculo de solidaridad con todas ellas. De este modo, Uceta distingue a la poeta cartagenera como modelo contrasubversivo que incita a todas a romper el silencio represivo y expresar su voz.

En sus versos, la poeta madrileña anuncia desde el título que se trata de una misiva, asociando su poema con el género epistolar. No sabemos si estos versos responden a una carta que Conde envió a Uceta, de la que no tenemos noticia. Trasfondo de estos versos son las *Cartas a Katherine Mansfield* (1935), un texto de la poeta de Cartagena donde recoge una serie de misivas que escribió a la escritora anglo-neozelandesa después de su muerte en 1923, en las que reflexiona sobre la creación literaria y como abrirse paso en un mundo controlado por hombres. Por otra parte, el poema carta de Uceta es un homenaje a las redes epistolares condianas que desempeñaron una función imprescindible en su legitimización autoral y fueron especialmente relevantes a lo largo de su trayectoria profesional, como hemos visto.

Uno de los temas presentes en las primeras hermandades líricas femeninas del Romanticismo es el dolor. Refleja la aflicción que sufren las escritoras que aspiran a alcanzar su vocación, así como las dificultades que se les imponen por su sexo. En su poema, Uceta comienza haciendo referencia a este tema, por medio de una voz poética femenina aparentemente autobiográfica, declarando que está «herida» de una pena que le acompaña desde su nacimiento, apuntando a su género como posible causa:

Herida estoy de muerte por la pena
desde el día primero de la vida.
Floreceda en espinas
creció la enredadera de mi sangre (2014: 33).

Más adelante, insiste en esta idea al comunicar a su interlocutora que le escribe «desde el dolor». El acto de escribir de las mujeres está acompañado por el sufrimiento. De hecho, según confiesa a su interlocutora, es el dolor lo que le mueve a iniciar la epístola:

13. Conde también compartía la admiración por la santa de Ávila. Cuenta Ferri que cuando era muy joven se acogió a su protección para empezar a escribir (2007: 123). Muchos años más tarde, publicó *Al encuentro de Santa Teresa* (1987).

Desde el dolor te escribo, amiga mía;
 desde el dolor tan sólo
 me atrevo a dirigirme a tu contorno (33).

El dolor era uno de los sentimientos comunes que unía a Concha Méndez y Rosalía de Castro, como también es el vínculo que aún a Conde y Uceta. En esta ocasión, además de ser una experiencia empática compartida, el dolor es extensivo a la colectividad universal de las mujeres. Esto es evidente cuando el yo poético declara que sus versos son su respuesta a una misiva que Conde escribió a «todas las mujeres de la Historia»:

Hoy contesto a un mensaje que escribiste
 a todas las mujeres de la Historia
 ofreciendo tu voz, casi tu grito,
 a sus gargantas rotas y humilladas (33).

Según Payeras, la colección *Mujer sin Edén* (1947) de Conde es una obra importante porque inició una nueva lírica reivindicativa sobre la mujer (2009: 85). Además, tuvo una gran influencia en la poesía femenina de posguerra (2009: 87). Esta crítica ha estudiado su impacto en las obras de otras poetisas de esa época, especialmente en Ángela Figuera, María Beneyto y Angelina Gatell observando que todas ellas mantienen un diálogo con la Eva del Génesis condiana, así como desarrollan aspectos relacionados con la fémmina expulsada del Paraíso: la mujer como objeto de deseo, la maternidad, la represión del género y la mujer como sujeto de la Historia. La protagonista de *Mujer sin Edén* es, según Payeras, una mujer desterrada, representante del colectivo femenino (2009: 307). De acuerdo con esta crítica, su voz «denuncia el sometimiento y la marginación de la mujer a lo largo de la Historia» (2009: 307). Uceta recoge esta idea, pues en sus versos reconoce que la voz de Conde habla – casi grita – por todas las mujeres enmudecidas, con «sus gargantas rotas» y, sobre todo, «humilladas». Destaca la voz poderosa de ese «tú» que se dirige a todas para transmitir su mensaje de libertad. Un mensaje que reclama el derecho de expresión de las mujeres:

Porque tú fuiste alzando con tu verbo
 apasionadamente esta derrota
 de tanta sumisión y tanto llanto
 por todas repetido¹⁴:
 en la terrible copa del silencio.

14. En la versión de este poema que Uceta publicó en el número de *Alaluz* figura el verso: «por todas derramado» (1977: 9). En cambio, en la versión posterior incluida en *Poesía completa*, reproducido aquí, vemos una ligera pero importante variación de este verso: «por todas repetido», que acentúa la derrota universal reiterada por todas las mujeres que se han sido silenciadas a lo largo de la historia (2014: 33-34).

Con tu libre canción se han liberado
mariposas que nunca
conocieron el sol ni la esperanza (2014: 33).

El verbo apasionado de Conde pone fin a la «derrota», a «la sumisión» y al «llanto» de todas las mujeres de la historia, forzadas a un silencio impuesto. Su canción libera a la colectividad femenina.

Uceta destaca el poder de la palabra de su contemporánea, «¡Tú palabra!», encendida y creadora. Califica al verbo condiano de acogedor, como un «nido» que invita a otras voces a unirse, incluyendo a las poetas que han aprendido de ella a construir su queja:

¡Tú palabra! La escucho
inventándose selvas y ramajes
para que hagan su nido
los pájaros cantores,
pájaros milenarios que han traído
a tu costa de nácar
sus plumajes azules
y un helénico acento con su trino (2014: 34).

Uceta escucha el mensaje de Conde, compuesto de palabras que brotan del amor por la vida – de las raíces de las flores, del fluir de los torrentes o de los remansos del agua – proyectándose sobre ellas:

Escucho tu palabra
derramada en torrentes,
en lágrimas que nunca
dejaste que brotaran de tus ojos;
tus palabras redondas y entrañables,
igual que piedrecillas
extraídas del fondo de tu tierra
conservadas
desde la infancia y el primer asombro (2014: 34).

Ana María Fagundo comparte esta idea, pues afirma que la poesía de la cartagenera es «una afirmación tenaz y apasionada de la poeta en el universo» (1977: 39). Esto es evidente en los versos siguientes:

Esta gran eclosión,
este latido antiguo
enamorado siempre de la vida,
este buscar la flor en sus raíces
y el amor en el agua que se escapa,
esta tenaz tarea
de aprisionar la luz y proyectarla
sobre la entraña herida (2014: 34).

El yo poético muestra la poesía de Conde como una fuerza natural que combate por los derechos de las mujeres, pero lo hace con palabras apasionadas que brotan de la vida.

La misiva de Carmen, como refuerza el apóstrofe, incita en el yo poético una respuesta que brota igualmente de la naturaleza, pero también del dolor:

esta es la carta, Carmen, que has escrito
 con el largo poema de tus horas:
 la que yo leí ayer
 y a la que hoy te contesto
 desde el dolor de siempre,
 desde el único puente permitido
 para mirar tus aguas turbulentas,
 tus remansos,
 como niños al sol
 y ese brillo acerado en soledades
 donde dejo caer una amapola (34).

La poeta madrileña concluye con una autorreflexión metapoética – con estos versos está contestando a la carta de su contemporánea –, y con un bello gesto: dejando caer una flor. Michael Ferber asocia la amapola con la diosa Démeter porque florece coincidiendo con la cosecha (1999: 160). Su corola está llena de semillas que representan la fertilidad, el principio de un nuevo florecer (1999: 160). La amapola cierra esta misiva en que Uceta agradece a Conde su valentía por romper con sus palabras el silencio y el sometimiento tradicional femenino. Palabras que abrieron la puerta a la escritura de las mujeres y que incitaron a Uceta a escribir el poema.

En su carta poema, Uceta reconoce el magisterio de su amiga Carmen, pero también el carácter universal de su mensaje, consciente de que su voz se dirige a todas las mujeres de la historia, animándolas a acabar con la sumisión y a expresarse. Asimismo, atestigua el prestigio alcanzado por Conde y la autoridad que había logrado entre las poetisas, al mismo tiempo que afirma el carácter extensivo de su mensaje feminista propagado a todas.

En conclusión, los casos de Concha Méndez y de Acacia Uceta muestran cómo la solidaridad con otras escritoras, del pasado o del presente, junto a su intervención en las redes literarias femeninas de sus épocas respectivas, contribuyeron a la forja de su identidad, al establecimiento de su autoría y a su reconocimiento como poetisas. Los poemas que dedicaron Concha Méndez a Rosalía de Castro y Acacia Uceta a Carmen Conde revelan que las más jóvenes buscaban establecer lazos de solidaridad con sus predecesoras, ya bien para recuperar su identidad perdida en el exilio, en el caso de Méndez; o para unir su voz y reclamar los derechos de las mujeres, en el caso de Uceta. Los versos

que dedican las dos a sus precursoras impulsan su visibilidad como autoras e inscriben a ambas en el linaje de las poetas.

Obras citadas

- AZORÍN (1941), *El paisaje de España visto por los españoles*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- BALLÓ, T. (2017), *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- BELLVER, C. (1991), «Tres poetas desterradas y la morfología del exilio», *Letras Femeninas*, 17, pp. 51-63.
- BOURDIEU, P. (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. e introd. Randal Johnson, New York, Columbia UP.
- CABELLO-HUTT, C. (2015), «Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)», en Fernández, P. (ed.). *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1834-1936)*, Madrid: Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954870523-018>
- CANO, J. L. (1960), *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama.
- CASTRO, R. (1983), *En las orillas del Sar*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1989), «Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la generación del 27», *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, II, ed. Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 119-126.
- CONDE, C. (ed.). (1971), *Poesía femenina española (1950-1960)*, Barcelona, Bruguera.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2007), «Carmen Conde: voluntad creadora», en Díez de Revenga, F. (ed). *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- FAGUNDO, A. M. (1977), «La poesía de Carmen Conde o la tenacidad de ser», *Alaluz*, IX (1), pp. 39-51.
- FERBER, M. (1999), *A Dictionary of Symbols*, Cambridge, UK, Cambridge UP.
- FERNÁNDEZ, P. (Ed.). (2015), *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954870523>
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2013), «Amistad e identidad. Las poetas españolas de los años veinte», *Epos. Revista de Filología*, (enero), pp. 213-226. <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15190>
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (2006), «Del epistolario íntimo al epistolario lírico. El comienzo de la amistad entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde»,

- en Fernández Urtasun, R. y Ascunce, J. A. (eds), *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 127-143.
- FERRIS, J. L. (2007), *Carmen Conde: vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy.
- GARCERÁ, F y Porpetta, M. (Eds.), (2019), *Versos con faldas. Historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*, introd. y notas de Fran Garcerá, Madrid, Torrezoas.
- GENETTE, G. (2001), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Foreword Richard Macksey, Cambridge, Cambridge U P.
- KIRKPATRICK, S. (1989), *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley, California UP. <https://doi.org/10.1525/9780520335592>
- LAS SANTAS, A. (Ed.). (1983), *Versos con faldas. Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*, prólogo Gloria Fuertes, Madrid, Aguacantos.
- LAPESA, R. (1967), «Bécquer, Rosalía y Machado», en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia Literaria*, Madrid, Gredos, pp. 300-306.
- MANGINI, S. (2000), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MAYORAL, M. (2008), *La poesía de Rosalía de Castro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MÉNDEZ, C. (2018), *Memorias habladas, memorias armadas*, prólogo de Paloma Ulacia Altolaguirre, presentación de María Zambrano, Sevilla, Renacimiento.
- MÉNDEZ, C. (1995), *Poemas (1926-1986)*, introducción y selección de James Valender, Madrid, Hiperión.
- MÉNDEZ, C. (1930), *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- NAVARRETE NAVARRETE, M.ª T. y Lozano Marín, L. (eds.). (2021), *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX*, Madrid, Visor.
- NEIRA, Julio (2009), *La quimera de los sueños: claves de la poesía del Veintisiete*, Málaga, Veramar.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (2006), «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la generación del 27», *Hispania*, 89 (1), pp. 20-26
- PAYERAS, M. (2009), *Espejos de palabras. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PAYERAS, M. (2006), «Escritoras bajo el franquismo. Poesía 1939-1959», En: *Mujeres y escritoras en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 67-91.
- QUANCE, R. (2001), «Hacia una mujer nueva», en Valender, J. (ed.), *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. *Actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en 1998 con motivo del centenario*

- del nacimiento de Concha Méndez*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 101-113.
- RAMÓN TORRIJOS, María del Mar, (2021), «Entre la individualidad y la comunidad: poesía y redes femeninas en los años 30», en Navarrete Navarrete, M^a. T. y Lozano Marín, L. (eds), *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 15-40.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (2014), «Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo en España. Los poetas del 50: textos, iniciativas y relaciones literarias», en Fernández Ulloa, T. (ed.) *Otherness in Hispanic Culture*, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 415-436.
- SILVA, M. y Durand, M. (2019), *Rueca*. Fundación para las Letras Mexicanas, Enciclopedia de la Literatura en México. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1914> [Consultado 20-05-2021]
- UCETA, A. (2014), *Poesía completa*, Madrid, Vitrubio.
- UCETA, A. (1977), «Carta a Carmen Conde», *Alaluz*, IX (1), pp. 9-10.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018), «Prólogo», en Méndez, C. *Memorias habladas, memorias Armadas*, presentación de María Zambrano, Sevilla, Renacimiento, pp. 13-21.
- VALENDER, J. (1995), «Introducción: Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños». En: Méndez, C. *Poemas (1926-1986)*. Madrid, Hiperión, pp. 9-49.
- VILA-BELDA, R. (2017), *Gloria Fuertes: Poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid, Iberoamericana <https://doi.org/10.31819/9783954876167>

RESEÑAS

Alba Martín Santaella, *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*

Almería, Universidad de Almería, 2021,
ISBN: 978-84-13510934

EXPONER A LOS «MISÓGINOS ILUSTRADOS»¹

EXPOSING THE «ENLIGHTENED MYSOGINS»

Antonio CAZORLA CASTELLÓN

Autoría:
Antonio Cazorla Castellón
Universidad de Almería y Universidad de Granada, España
acc481@ual.es
<https://orcid.org/0000-0001-7478-3253>

Citación:
CAZORLA CASTELLÓN, Antonio, «Alba Martín Santaella, *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 293-296. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.14>

© 2023 Antonio Cazorla Castellón

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Sería cuanto menos polémico que cualquier prestigioso pensador formulara hoy en día una sentencia tan demoledora sobre la (in)capacidad de la mujer para la tarea creativa e intelectual. Sirva esta estremecedora cita para sumergirnos directamente en la materia:

Cuando se da el caso de que una mujer posea facilidad y gracia bastantes para transmitir a la muchedumbre su secreto personal de una manera convincente y auténtica, nuestra desilusión llega al extremo. Porque entonces descubrimos que esa intimidad femenina, tan deliciosa bajo la luz de un interior, puesta al aire libre resulta la cosa más pobre del mundo. La personalidad de la mujer es

1. De esta forma se refiere Alba Martín Santaella a los pensadores estudiados en *Desde la otra orilla...*, etiqueta que acuñó Shirley Mangini en *Las modernas de Madrid*, publicado en 2001 en la editorial barcelonesa Península.

poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo (p. 250).

Seguramente, numerosísimas mujeres y algunos hombres alzarían sus voces para confrontar juicios de tan rancia misoginia. No ocurría así en los años de la Modernidad española, por más cotas que el feminismo estuviera alcanzando, pues el discurso patriarcal estaba adscrito en el ADN de la sociedad y, lo que es más grave, desde los órganos culturales más influyentes se sustentaban teorías sobre la inferioridad femenina.

Esa cita inaugural lleva la firma de Ortega y Gasset, quien en 1923 escribió, para el primer número de la *Revista de Occidente* que él mismo fundara, el ensayo «La poesía de Anna de Noailles». Es ésta una de tantas disquisiciones del reconocido filósofo español que la doctora Alba Martín Santaella recoge en su apasionado, riguroso y exhaustivo trabajo *Desde la otra orilla. Las mujeres en la Revista de Occidente (1923-1936)*, publicado a finales de 2021.

Este extenso ensayo es el quinto volumen que la editorial publica en la colección *Sobre las mujeres* dirigida por Isabel Navas Ocaña, catedrática de la universidad almeriense. En él, Alba Martín se sirve de la «hermenéutica de la sospecha» (p. 551) y recorre la primera etapa de la *Revista* de Ortega para estudiar desde la perspectiva de la crítica literaria feminista los textos ensayísticos y narrativos de los intelectuales que defendieron la inferioridad de las mujeres, así como los textos de las escritoras a quienes, paradójicamente, el filósofo les permitió publicar.

Alba Martín parte de una premisa bien clara: la *Revista de Occidente* fue uno de los mayores motores de influjo cultural en la España de los años veinte y treinta, y sin embargo no se han cuestionados las teorías sobre la inferioridad femenina que en este medio se publicaban. Asimismo, la importancia de la *Revista* ayudó en los años de la llamada Edad de Plata de la literatura española a conformar el canon que tradicionalmente hemos estudiado de la generación del veintisiete. No es de extrañar, por tanto, que si estos «misóginos ilustrados» (p. 159) consideraran incompatible el binomio mujer-pensamiento, las escritoras de vanguardia no figuren en la nómina del grupo generacional. Por tanto, Martín Santaella cuestionará la supuesta modernidad de estos intelectuales a lo largo de siete valiosos capítulos.

El capítulo primero sitúa el nacimiento de la *Revista de Occidente* en un momento y un lugar determinado de la historia, y en él desentraña las teorías misóginas y pseudocientíficas que tanto Ortega como otros intelectuales de la talla de Gregorio Marañón divulgaron sobre la condición femenina. Concebían a la mujer como un ser inferior al varón, destinado a la maternidad y al apoyo doméstico.

En los seis capítulos restantes se abordan las tesis sobre la condición femenina y se analizan pormenorizadamente las imágenes de mujeres, una de las metodologías que más fruto ha dado la crítica feminista, tanto en la literatura masculina como en la femenina que se publicó en la *Revista*. Pues bien, en el capítulo segundo, Martín Santaella desentraña el discurso que pensadores como Marañón, el propio Ortega, Benjamín Jarnés, Jung o Simmel, construyeron sobre la «mujer normal», es decir, aquella que no transgrede las normas patriarcales y no sucumbe al peligro de los movimientos feministas. No obstante, el papel del hombre también fue llevado a debate a través de la revisión de figuras como el Don Juan antiespañol, como lo definió Marañón, o Giacomo Casanova, hombres mujeriegos que ni procreaban ni contribuían a la cultura. Hombres como estos y mujeres anormales serían un obstáculo para el gran proyecto modernizador de Ortega: la creación de una España burguesa, liberal y defensora de la familia tradicional como principal institución de la sociedad, una institución que, sin embargo, relegaría a la mujer al ámbito de lo privado.

Creado el armazón ideológico a partir de un ensayismo misógino, la *Revista de Occidente* llevó a las «mujeres a juicio», tal y como reza el título del capítulo tercero. Escritoras, pintoras y mujeres de la Historia fueron analizadas muy dura y negativamente para demostrar que no poseían la racionalidad superior del varón. Lo hicieron con una galantería que pretendía velar el paternalismo de quienes empuñaban la pluma. Podemos hacernos una idea de las consideraciones de Ortega sobre la poeta Anna de Noailles en la cita inicial, pero hay otras incluso peores, como las de Juan Chabás, quien sostuvo que la poeta Ada Negri encarnaba el paradigma de la escritura basada en lo sensorial y, por ende, femenina; un tipo de escritura que jamás alcanzaría el intelecto y lo trascendental, cualidades reservadas a la naturaleza masculina.

Aunque Martín Santaella reconoce la modernidad en cuanto a la concepción del género novelesco de escritores como Baroja, Azorín, Gómez de la Serna o Corpus Barga, saca a relucir en el capítulo cuarto las imágenes femeninas de sus textos narrativos publicados en la *Revista*. Estos personajes femeninos representaban a mujeres cosificadas, ornamentales, hechiceras, monstruosas, prostitutas, lánguidas, que llevaban al varón a la perdición. Véase el caso de Benjamín Jarnés, probablemente quien más estereotipos misóginos reprodujera en sus textos. Sus personajes femeninos carecían de lógica, eran mujeres sin instinto maternal, despiadadas, como vemos en «Sor Patrocinio»; malignas hechiceras, como se ve en «Viviana y Merlín», y adúlteras. También escritores extranjeros, como Goethe, Leo Frobenius o Alejandro Kupin publicaron sus cuentos en la *Revista*, y sus personajes femeninos no distaban en absoluto de los creados en suelo español, tal y como podemos apreciar en el quinto capítulo.

Recorrido este periplo, desembarcamos en «la otra orilla», y en los capítulos sexto y séptimo asistimos al estudio que la autora realiza de los textos ensayísticos y narrativos de las pocas mujeres que publicaron en la *Revista*. Fueron Rosa Chacel, María Zambrano, Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Katherine Mansfield, entre otras.

En cuanto a los ensayos en los que se aborda la cuestión femenina, destacan principalmente los textos de Rosa Chacel y de María Zambrano. Mientras que Chacel se negó a denominarse feminista porque advertía en esa etiqueta una posición de victimismo que no estaba dispuesta a aceptar, escribió uno de los ensayos pioneros en España en cuanto al género como constructo social y cultural, y en sus textos narrativos, como *Estación. Ida y vuelta* o «Chinina Migone», abordó la búsqueda del destino propio de los personajes femeninos y criticó el peso de la cultura patriarcal.

María Zambrano, aunque también rehusaba atribuirse el término feminista, no renegó en cambio de la existencia de la esencia femenina que relegaba a las mujeres al ámbito doméstico. Mucho más combativa fue Victoria Ocampo, quien creó un discurso propio en el que no dudó en calificar sin ambages las teorías de Ortega sobre la condición femenina como una «aberración machista» (p. 500), y en su fábula *La laguna de los nenúfares* se valió de personajes míticos como las hadas y las hechiceras para atribuirle los rasgos positivos que los escritores varones les habían negado.

Poco tienen en común estas escritoras con Amparo Parrilla, quien reprodujo en sus ensayos las teorías de Gregorio Marañón sobre la «mujer normal» y la «mujer enferma y anormal». Pero, probablemente, quienes hicieran tambalear los cimientos del discurso misógino de Ortega y Gasset no fueron únicamente Chacel y Ocampo, sino también las escritoras anglosajonas. Virginia Woolf publicó un fragmento de la que sería su novela *Al faro*, «El tiempo pasa», donde la Sra. Ramsay, arquetipo del ángel del hogar, nos muestra a través del monólogo interior la frustración que siente en el ambiente doméstico, androcéntrico y patriarcal. Y Katherine Mansfield en su *Preludio* y *En la bahía* creó personajes complejos que, aunque situados en ambientes burgueses, cuestionaron la desigualdad y los roles de género tradicionales.

Que hallaran cabida este tipo de discursos en la revista que formaba parte del proyecto supuestamente modernizador de Ortega es una de las paradojas a las que Alba Martín Santaella da respuesta en este enriquecedor trabajo. No solo se alza como un estudio pionero por dar a conocer las inercias machistas que han modelado la historia de la celeberrima *Revista de Occidente*, sino que también lo es porque en él da la palabra a mujeres que fueron históricamente silenciadas. «Un estudio nunca estará completo sin tener en cuenta a las mujeres» (p. 551), dice su autora. Indudablemente ha cumplido con su palabra.

Ayala Aracil, María de los Ángeles. *Estudios literarios*

Alicante: Real Sociedad Menéndez Pelayo, Publicacions
Universitat d' Alacant, 2021, 524 páginas,
ISBN 978-84-1302-147-8

Celia ESTEPA ESTEPA

Autoría:
Celia Estepa Estepa
Universidad de Córdoba, España
l72esesc@uco.es
<https://orcid.org/0000-0002-8757-8811>

Citación:
ESTEPA ESTEPA, Celia, «Ayala Aracil, María de los Ángeles. *Estudios literarios*.», Anales de Literatura Española, n.º 38, 2023, pp. 297-300. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.15>

© 2023 Celia Estepa Estepa

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



La extensa *tabula gratulatoria* que clausura *Estudios literarios* deja traslucir la huella que la labor docente e investigadora de María de los Ángeles Ayala Aracil imprimió en compañeros y amigos, quienes han contribuido a esta publicación como forma de reconocimiento y homenaje.

Profesora titular en la Universidad de Alicante, donde desarrolló su valiosa y fecunda trayectoria como investigadora especializada en la literatura de los siglos XIX y XX, se enfrascó en el análisis de diversos temas en que su aportación, como demuestra el libro que nos ocupa, ha resultado siempre relevante. En estos *Estudios literarios* el lector podrá encontrar algunos de sus más importantes trabajos; reflejo de «una capacidad de lectura amplia, diversa y al mismo tiempo, profunda; de una certera visión crítica» (9), como reconoce Borja Rodríguez Gutiérrez, responsable de la cuidada edición. Dichos trabajos se presentan organizados en torno a seis capítulos: «Romanticismo», «Costumbrismo», «Realismo», «Benito Pérez Galdós», «Rafael Altamira» y «Literatura escrita por mujeres».

En el primer capítulo destacan las investigaciones en que la profesora Ayala prestó atención a autores poco conocidos y estudiados. Es el caso de Julio Nombela, cuya obra *Impresiones y recuerdos* deja ver «más que la autobiografía de un triunfador [...] la autobiografía de un escritor que renunció en aras del interés material a una carrera literaria de mayor calidad» (28). También confirió visibilidad a Narciso Campillo al aproximarse a su primera recopilación de relatos cortos, *Una docena de cuentos*. Y dio noticia de la adelantada parodia de los tópicos románticos que Gorostiza realizara en su comedia *Contigo pan y cebolla* (1833). Asimismo, se encuentra aquí el detallado estudio que la profesora Ayala elaboró sobre la novela *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, de López Soler, y su lúcido acercamiento a la sugestiva novela *Las brujas de Zugarramurdi* de Pedro Martínez López. Completan la sección un artículo donde explora «La presencia de las letras europeas en la *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855)» y el interesante análisis de la mordaz y caricaturesca sátira contra el carlismo en los folletos políticos de *Figaro*.

Las investigaciones dedicadas por la profesora Ayala a las colecciones costumbristas componen el segundo capítulo. Se incluyen en él dos artículos que ahondan en colecciones, como *Los españoles de ogaño* (1872), posteriores a la primera etapa de difusión del artículo de costumbres. Asimismo, en «Costumbrismo y reivindicación feminista» se da cuenta de la postura reivindicativa que manifiestan algunas de las autoras de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). Destacamos además el pormenorizado examen de la colección *Madrid por dentro y por fuera* (1873), que la profesora Ayala editó, donde repasa distintos aspectos como el contexto en que aparece, la figura del editor Eusebio Blasco, o los temas tratados en ella. Rematan este apartado dos brillantes artículos en que se muestra «La huella de Larra en las colecciones costumbristas del siglo XIX» y se tienden puentes entre la mirada de *Figaro* y la de Galdós sobre la primera guerra carlista.

Los estudios reunidos bajo el marbete de «Realismo» se centran en la figura de Emilia Pardo Bazán, a excepción del dedicado a «Menéndez Pelayo y las mujeres», en que se indaga en la relación del escritor santanderino con Joaquina Viluma. Preside este grupo de trabajos consagrado a la escritora coruñesa el magnífico estudio introductorio de la edición que la profesora Ayala preparó de *Los pazos de Ulloa* (1997) para la editorial Cátedra. Le sigue un examen de sus ideas sobre la educación femenina en «dos de sus textos más comprometidos con la promoción de la mujer» (261): *La mujer española* y *La educación del hombre y de la mujer*. Y concluye con una aproximación a una de sus últimas novelas, *La sirena negra* (1908), en que se introduce en

el «conglomerado de corrientes estéticas configurado por el decadentismo, simbolismo, modernismo, psicologismo y neo-espiritualismo» (274).

A continuación, se encuentran publicaciones que profundizan en algunos de los *Episodios nacionales*. En las dos primeras, Ayala Aracil observa cómo el escritor canario amalgama diestramente lo histórico con lo ficcional para relatar la represión al comienzo de la Década Ominosa en *El terror de 1824*, al igual que hace con la intimidad de los personajes y su dimensión pública para mostrar los «personalismos, egoísmos y vanidades de la clase política española» (324) en *España sin rey*. En las dos siguientes Ayala Aracil descubre otras caras de la mitificada guerrilla, ofrecidas por Galdós en la primera serie de los *Episodios*. Por un lado, la del heroico «comportamiento femenino [y] su escasa repercusión en el reconocimiento social de la mujer» (340) y, por otro, la de «esos falsos patriotas que bajo la máscara de guerrilleros esconden su naturaleza violenta y los más viles intereses personales» (353). Culmina este apartado con un esmerado artículo en que describe el juego de perspectivas con que se construye el retrato de Prim en el episodio titulado *Prim* (1906).

Las calas de la profesora Ayala en la obra de Rafael Altamira nos descubren su menos conocida faceta de escritor y crítico literario, comenzando por una concienzuda «revisión crítica y delimitación cronológica» de su obra narrativa, a la que se añade el análisis de dos de sus novelas cortas, *El tío Agustín* y *Un bohemio*, y un estudio sobre la presencia de tipos y escenas costumbristas en sus narraciones. Igualmente, se encuentran aquí los trabajos en que abordó el papel del alicantino como crítico literario de los *Episodios* galdosianos y de la obra de Armando Palacio Valdés. Finalmente, se recoge la introducción a la edición de las cartas, hasta entonces inéditas, entre Rafael Altamira y Domingo Amunátegui, donde brinda una aportación de gran valor para las investigaciones sobre el americanismo, al esbozar sendos apuntes biográficos y mostrar el esfuerzo del alicantino por acercar la metrópoli a los países hispanoamericanos mediante su relación profesional y personal con el historiador chileno.

Dan cierre al volumen varios estudios que ponen de manifiesto la intensa labor de descubrimiento y reconocimiento emprendida por la profesora Ayala Aracil sobre la literatura escrita por mujeres: estudió a Rosario de Acuña, cuyo olvido, asegura, no pudo ser motivado «por la escasa calidad de sus escritos o la nula repercusión que sus obras lograron alcanzar en su época» (469); a Gertrudis Gómez de Avellaneda, que, en *Dos mujeres*, defendió tempranamente el derecho de la mujer a amar libremente sin someterse a convencionalismos; abordó la figura de Ángela Grassi como ejemplo de autora que irrumpe en la esfera pública por medio de su producción literaria, pero que, paradójicamente, difunde los valores tradicionales relacionados con la mujer. Asimismo, se acercó

al pensamiento feminista de Concepción Gimeno de Flaquer, menos conocida que Pardo Bazán o Concepción Arenal, aunque igualmente importante en la extensión de las ideas sobre la emancipación intelectual y económica de la mujer, e incluso se interesó por la abogada y novelista Mercedes Fórmica, cuya labor en defensa de los derechos civiles de la mujer quedó silenciada por su vinculación con la Falange.

La lectura de estos *Estudios literarios* nos obsequia, en definitiva, con una importante selección del enorme quehacer investigador de la profesora Ayala, convenientemente organizada en una esmerada edición. No se nos ocurre mejor ni más apropiado homenaje para una investigadora que un volumen que difunde su labor y que permite, a todo aquel que desee acercarse a cualquiera de los temas que investigó rigurosa y concienzudamente, seguir aprendiendo con los frutos de su brillante trabajo.

María Castillo Robles, M.^a Teresa León, crítica literaria. *Feminismo y compromiso político*

Almería, Universidad de Almería, 2020,
ISBN 978-84-13510057.

Concha FERNÁNDEZ SOTO

Autoría:
Concha Fernández Soto
Universidad de Almería, España
conchaldezoto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8412-5449>

Citación:
FERNÁNDEZ SOTO, Concha, «María Castillo Robles, M.^a Teresa León, crítica literaria. *Feminismo y compromiso político*», Anales de Literatura Española, n.º 38, 2023, pp. 301-303. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.16>

© 2023 Concha Fernández Soto

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



La figura de María Teresa León (1903-1988) se nos revela cada día más esencial a la hora de revisar y visibilizar la historia cultural, literaria y política de la España del siglo XX. Tras un largo olvido, oscurecida por la figura de su marido, Rafael Alberti, y por sus propias circunstancias personales, será a partir de los años 90 cuando empiece a revalorizarse su figura. Queda, sin embargo, un importante camino por recorrer en la tarea de recuperación y sistematización de su trabajo crítico y ensayístico.

La doctora María Castillo Robles ha acometido ese reto para analizar con exhaustividad y rigor esa amplia faceta de la escritora, atendiendo a dos de sus aspectos más relevantes: el feminismo y el compromiso político. Una tarea que cobra todo su sentido en la imprescindible tarea de ampliar el canon literario y contrarrestar la restringida visión crítica que ha caracterizado a la Generación del 27, a la que nuestra autora pertenece por derecho propio.

Ese es el sentido y el valor que tiene el imprescindible ensayo que paso a reseñar y que se estructura en ocho capítulos. En el primero titulado «Apuntes biográficos», el lector encontrará un recorrido por la extensa vida y obra de la escritora, incidiendo en los episodios más importantes y que marcaron su evolución hacia su compromiso político y feminista. Queda claro en este

repasso que sería imposible valorar unilateralmente a María Teresa León como escritora, separándola de su vida, pues perderíamos las mejores claves para descubrir lo más creativo y trascendente de su personalidad.

En el capítulo II, titulado «Una escritora feminista», comprendemos por qué las mujeres ocupan en la producción crítica de María Teresa León un papel fundamental, sin llegar a rechazar de plano la ideología de la domesticidad, pero sí ampliando sus límites con el rechazo, por medio de su activismo político y su voz literaria, de la restricción de la labor femenina a la esfera de lo privado. Y así se puede observar desde los primeros textos que la autora publica como *Isabel Inghirami* en el *Diario de Burgos*, hacia 1925; en los que publicará en diversas revistas como las argentinas *Burgos* y *Caras y Caretas*; en *La Gaceta Literaria*, *Octubre*, o *El Mono Azul*, y en los que seguirían sucediéndose a partir de 1939, con el camino del exilio.

El capítulo III, «El exilio bonaerense», se dedica a los trabajos realizados durante su exilio argentino, centrados especialmente en la escritura de guiones para la radio, la televisión y el cine, como formas de desarrollar su vocación literaria y como medio de subsistencia. De ahí surgen proyectos tan interesantes, y a veces, poco estudiados, como las radiofónicas *Charlas con María Teresa*, dirigidas a mujeres, o adaptaciones y guiones de cine como *Los ojos más lindos del mundo*, *La dama duende* y *El gran amor de Bécquer*.

En el capítulo IV se tratan los textos que María Teresa León dedicó a uno de sus escritores favoritos desde la infancia, Benito Pérez Galdós. Este interés la llevó a recrear un episodio de su vida, a prologar dos de los famosos *Episodios Nacionales*, para terminar con una adaptación de la novela *Misericordia*, en consonancia con su gusto por las mujeres víctimas de las desigualdades sociales.

El capítulo V se centra en la figura de otro autor fundamental, Gustavo Adolfo Bécquer, y en él se analizan la biografía novelada que María Teresa León escribió sobre el poeta sevillano, así como el guion radiofónico, *La niña del balcón de la calle del perro* y el guion cinematográfico titulado *El gran amor de Bécquer*.

Un enfoque parecido tiene el capítulo VI, ahora focalizado en la figura de Cervantes, quien estuvo siempre muy presente en la vida y obra de María Teresa León desde la temprana adaptación y representación de *La destrucción de Numancia*. Así se analizan la biografía novelada de Cervantes en *El soldado que nos enseñó a hablar*, para posteriormente detenerse en las mujeres que tuvieron protagonismo en su vida.

El capítulo VII centrado en Castilla, el Cid y doña Jimena, evidencia la importancia de la materia cidiana en la obra de María Teresa León. Don Rodrigo Díaz de Vivar aparece como personaje desde el comienzo de su carrera literaria

en consonancia con su gusto por la literatura medieval, y a su lado, doña Jimena, termina convirtiéndose en la valiente encarnación femenina de las angustias de los desterrados de España.

Por último, en el interesante capítulo VIII, «Compromiso político», se analizan aquellos textos que evidencian las ideas sociales y políticas de María Teresa León. Así la escritora se ocupa de figuras fundamentales como Federico García Lorca o Miguel Hernández, mostrando su abierta actitud de compromiso con el pueblo. Lo mismo ocurre con los escritores franceses André Gide, André Malraux y Paul Eluard, o, entre otros, los rusos Gorki y Puchkin. En esta parte, además, es muy reseñable el análisis de los numerosos artículos que revelan a María Teresa León como una mujer integral de teatro. Sus facetas como actriz, directora de escena, crítica y dramaturga, la llevan a desplegar un inmenso trabajo como responsable de la política teatral republicana, desde donde pudo poner en práctica muchas de las cuestiones que había aprendido en Rusia, acercándose a las directrices del teatro político que había expuesto Piscator y el teatro ruso, y que tanto influyeron en toda su trayectoria. Aunque se constata posteriormente como muchos de esos esfuerzos quedaron truncados tras la Guerra Civil y el exilio, al tener que afrontar muchas dificultades para escribir, editar y representar sus propios textos.

En conclusión, a lo largo de estas detalladas páginas, el lector podrá adentrarse en una producción crítica y ensayística que muestra las constantes en la obra de María Teresa León: el feminismo y el compromiso político, que se manifiestan tanto en la gran cantidad de mujeres que protagonizan sus textos como en los escritores comprometidos en los que fija su atención.

Berta Muñoz Cáliz y María Victoria Sotomayor Sáez, *La literatura infantil y juvenil del exilio republicano de 1939*

Sevilla, Renacimiento. Biblioteca del Exilio, 2022,
668 páginas. ISBN: 978-84-18818691

José SOTO VÁZQUEZ

Autoría:
José Soto Vázquez
Universidad de Extremadura, España
jsoto@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-9967-5694>

Citación:
SOTO VÁZQUEZ, José, «Berta Muñoz Cáliz y María Victoria Sotomayor Sáez, *La literatura infantil y juvenil del exilio republicano de 1939*», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 305-308. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.17>

© 2023 José Soto Vázquez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



La obra que presentamos es un trabajo de investigación llevado a cabo por las doctoras Berta Muñoz Cáliz (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y Deporte) y María Victoria Sotomayor Sáez (UAM), quienes ya tienen una amplia trayectoria de colaboración conjunta en la publicación de capítulos de libro como antecedentes de este monográfico; ponemos por caso títulos como «Censura y teatro infantil» (*Censuras y literatura infantil y juvenil en el siglo XX en España y 7 países latinoamericanos*, 2016) o «El exilio republicano de 1939 y la literatura infantil» (*1939. Exilio republicano español*, 2019), así como de otros de carácter individual (Berta Muñoz, «Censura y teatro del exilio», *Editum*, 2004 o «Falangismo y teatro infantil», 2016; M.^a Victoria Sotomayor, «Memorias de la escena. El teatro infantil de los exiliados», 2008 o «La censura de los exiliados de la guerra civil», 2016). La obra es el volumen XVI de los que integran la excelente colección «Biblioteca del Exilio» dirigida por Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García dedicada monográficamente a reeditar obras de autores exiliados de la llamada Edad de Plata, dentro de su Serie Mayor: historia de la literatura

del exilio republicano de 1939. En una lectura del catálogo de la colección, podemos indicar que se trata de la única pieza de la colección que se centra en la literatura infantil y juvenil, lo cual, a simple vista, da a entender de la necesidad de emprender más investigaciones en este campo que ayuden a esclarecer el tema de estudio.

De manera introductoria, se recogen distintas citas de las autoras entre las que destaca a una de las principales estudiosas de la literatura de tradición oral en español, Ana Pelegrín. En cuanto a la estructura organizativa del trabajo, podemos observar nueve grandes apartados que lo vertebran, de desigual tamaño: un Prólogo escrito por los editores de la colección (pp. 18-24); una Introducción (pp. 25-42); Capítulo I. El exilio en México (pp. 43-286); Capítulo II. El exilio en Argentina (pp. 287-422); Capítulo III. El exilio en otros países de América (pp. 423-520); Capítulo IV. El exilio en Europa (pp. 521-570); Reflexiones finales: exilio y retorno (pp. 571-578), Bibliografía (pp. 579-644) y cierra el texto un Índice Onomástico (pp. 645 y ss.). Parece claro que la distribución central del trabajo coincide con países en los que hubo una mayor producción literaria (México y Argentina), en cuyos casos se presta atención a los tres grandes géneros literarios (prosa, poesía y teatro) y otros en los que se agrupan mayores espacios geográficos (Otros países de América o Europa), donde la organización interna permite una subdivisión en las principales nacionalidades y autores concretos en cada uno de ellos (Cuba, Puerto Rico, Paraguay, Venezuela, Costa Rica, Chile, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la Unión Soviética). Sin ninguna duda, se agradece la elaboración del índice onomástico que ayuda en la lectura de una obra de consulta como la que nos ocupa y que agiliza de enorme manera la localización de la información específica de autores concretos.

El libro es el único dedicado en su concepción a la literatura infantil y juvenil producida en el exilio. Sí que existe un mayor volumen de autores y textos centrados en la censura interna de este tipo de literatura (Ramón Tena, José Soto, Pedro Cerrillo, César Sánchez o las propias autoras se han ocupado de este tema en otros trabajos); de modo que el volumen ayuda a completar esa visión que de la producción editorial tenemos entre 1939 y 1975.

En las páginas iniciales del Prólogo se alude al trabajo del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) y su fundación allá por 1993. Los editores de la colección narran las distintas aportaciones que ha realizado el grupo en su trayectoria hasta la contemporaneidad en relación a la literatura española del exilio, centrada principalmente en la llamada «literatura de adultos», por lo que ellos mismos cierran esta parte introductoria aludiendo a la importante

innovación bibliográfica en este campo que supone la aparición de *La literatura infantil y juvenil del exilio republicano de 1939*.

Las primeras páginas introductorias del trabajo ayudan a entender los límites de la investigación propuesta en relación a varios aspectos esenciales: ¿qué se ha considerado como literatura infantil y juvenil?, las evoluciones que estos conceptos han tenido, justamente en un periodo de tiempo coincidente con el debate que se estableció en torno a estos mismos conceptos, la acotación del concepto de infancia y de literatura frente a otros fenómenos como el libro para niños, o la demarcación en la recogida y el análisis exclusivamente de los textos producidos en lengua española, aspectos más que necesarios en un campo de trabajo tan extenso como es el propuesto. De manera que ellas mismas apuntan a un aspecto que el lector descubre en esta entrada al cuerpo del texto: estamos ante una investigación que establece y apunta futuras líneas de trabajo que sería conveniente recorrer en el futuro. Es, ante todo, una obra panorámica, por lo que no se echa en falta un apartado final dedicado a conclusiones, ya que estas se van desgranando a lo largo de los diferentes apartados, especialmente en las visiones generales con las que se abre cada gran bloque del texto.

Adentrándonos en el desbroce de los capítulos, el lector encontrará gratas sorpresas y rincones muy poco transitados de autores menos conocidos. De este modo, junto a los grandes nombres, que no pueden faltar, como Antoniorrobles, Salvador Bartolozzi, Magda Donato, León Felipe, Max Aub, Alejandro Casona, María Teresa León, Concha Méndez... las autores incluyen escritores como Álvaro Custodio, Paulita Brook, José Ramón Arana, Mada Carreño, Juan Rejano o los álbumes ilustrados de José Moreno Villa en México; Carmen Muñoz Manzano, Campio Carpio, Alicia Garcitoral o Elena Fortún en Argentina y un largo etcétera imposible de condensar en estas páginas. En los capítulos de corte biográfico, de ellos y del resto de autores a los que se dedica una entrada en la obra se incorporan algunos datos biográficos mínimos de presentación que son de gran utilidad para conocer las circunstancias vitales del protagonista. Tras este primer acercamiento suelen incorporar un recorrido cronológico por las principales publicaciones que produjeron, con valiosas anotaciones críticas sobre las fuentes primarias de estos autores, que son de gran utilidad para el lector. Antes de incorporar estas anotaciones personalizadas de cada biografiado, encontramos de gran valor las consideraciones generales que se hacen de conjunto de la situación en ese país y del género literario concreto que se esté analizando, a modo de paraguas de cada gran epígrafe de la obra, con digresiones o vinculaciones muy pertinentes entre la producción antes del exilio y la producida después de 1939.

Nos gustaría dejar constancia de la novedad editorial que ha supuesto *La literatura infantil y juvenil del exilio republicano de 1939*. Entre las muchas virtudes que aporta esta investigación cabe destacar el gran repertorio de ejemplos, fuentes y textos de distinta época y latitud que recogen las autoras, lo cual evidencia un trabajo de rastreo de fuentes primarias difícil de encontrar en manuales actualmente, que se incluyen en el apartado bibliográfico final. En otro orden de cosas, nos gustaría destacar igualmente la idoneidad de la división estructural que ofrece el índice que, aunque recupera en más de una ocasión la producción de un mismo autor, permite tener una visión más general del género literario concreto y contextualizar la producción editorial dentro de un contexto más amplio. A esto quisiéramos añadir el esmero y mimo en la edición de Renacimiento, que hacen agradable la lectura de los textos líricos, así como la correcta expresión escrita del texto, virtudes que avalan la calidad de los autores. Enhorabuena por tanto a las autoras y regocijo para los lectores que podremos, por fin, encontrar un volumen monográfico sobre un aspecto de la literatura infantil y juvenil española apenas conocido hasta ahora.

Concha Fernández Soto (ed.), *Quebradas.
Dramaturgas en tiempos de pandemia*

Almería, Universidad de Almería, 2022, 312 pp.
ISBN 978-84-13511290

Judith LOZANO FERNÁNDEZ

Autoría:
Judith Lozano Fernández
Universidad de Almería, España
juditlozano@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4368-7872>

Citación:
LOZANO FERNÁNDEZ, Judith, «Concha Fernández Soto (ed.), *Quebradas. Dramaturgas en tiempos de pandemia*», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 309-311. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.18>

© 2023 Judith Lozano Fernández

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



La profesora, dramaturga e investigadora Concha Fernández Soto es la editora de la edición teatral y antológica *Quebradas (Dramaturgas en tiempos de pandemia)* incluida en la colección «Sobre las Mujeres» de la Editorial de la Universidad de Almería (EDUAL) y dirigida por Isabel Navas Ocaña. En palabras de la editora, este volumen surge «como un urgente espacio teatral compartido, generador de sentido crítico» donde quince autoras consagradas escriben «sobre una extraña contemporaneidad, frente a un presente fracturado que les afecta especialmente», esto es, desde la nueva e impuesta cotidianeidad surgida por la crisis sanitaria de la COVID-19. Así, encontramos a dramaturgas contemporáneas y de diferentes generaciones que cuentan cautivadoras historias por fragmentos sobre los nuevos lugares de extrañeza surgidos a propósito de la pandemia. Laura Aparicio, María Jesús Bajo Martínez, Elena Belmonte, Antonia Bueno, Juana Escabias, Mar Gámez García, Mar Gómez González, Tamara Gutiérrez, Eva Hibernia, Amaranta Osorio, Nieves Rodríguez Rodríguez, Lucía Rojas Maldonado, Claudia Tobo, Patricia Zangaro y la propia editora, Concha Fernández Soto, reflexionan sobre la crisis global a través de la palabra *quiebra*.

La presente edición se abre con un poema del profesor y antropólogo Paco Checa, recogido en el poemario *Los árboles que tenían frío* (2021), que expresa a la perfección dos de los temas que encontraremos con frecuencia en esta antología: el miedo y, sobre todo, la incertidumbre. Fernández Soto, al frente de la edición, realiza una introducción con el artístico y sonoro título de «La carpintería del oro», que alude al Kintsugi japonés. Se trata del mismo arte reparador que han usado estas dramaturgas para unir los fragmentos de una realidad rota por el golpe de la pandemia a través de la palabra (resina) y la sensibilidad poética (oro).

En el primer apartado de dicha introducción, «La dramaturgia femenina como objeto de la crítica literaria actual: el sentido de la presente edición», Fernández Soto perfila el estado actual de la dramaturgia femenina en España y señala los esfuerzos y los medios a través de los cuales se intenta visibilizar a esas dramaturgas perjudicadas aun por la lentitud institucional. Seguidamente, concreta las coordenadas en las que se sitúa la obra y cómo surgió y se corporizó la idea de su creación. Termina presentando a las autoras en función de la generación a la que pertenecen o por los epítetos que se les otorgan: «generación de la Democracia», «dramaturgas del siglo XXI», «dramaturgia emergente», «generación en red», «generación Erasmus» o «transfronterizas». El segundo apartado, «Las obras», incluye información sobre «Conflictos y formas dramáticas», concretamente sobre aspectos formales de las piezas antologadas, como extensión, temática, tiempo, espacio, modalidades discursivas, etc. En el tercer apartado, dedicado a «Ellas, las protagonistas», Fernández Soto agrupa y ordena las obras en función de los roles de las protagonistas: individuales, familiares y sociales. De modo que bajo los rótulos «Mujeres en familia», «Mujeres solas», «Niñas y adolescentes», «Mujeres que hablan desde el otro lado» y «Los otros y ellas», tenemos la clasificación de las piezas y un resumen detallado de cada una de ellas.

Isabelle Reck, dramaturga y profesora en la Universidad de Strasbourg, es la responsable de un magnífico, rico y detallado prólogo titulado «Cuando quince autoras escenifican, cuentan y piensan la crisis sanitaria de la COVID-19». Para ella, este volumen es un libro necesario y «se trata de una crónica y un testimonio del presente covidiano, reciente, o sea ya pasado, y actual, con su carga de incertidumbre sobre el futuro. Es una colección de exempla de la humanidad enfrentada a la amenaza invisible». En el primer apartado, «La escenografía de las costumbres, los rituales, los sonidos y los objetos covidianos», Isabelle Reck señala la maestría con la que las diversas autoras han recogido y acomodado a su lenguaje teatral los elementos del nuevo mundo covidiano. Para ello, va enumerando con ejemplos extraídos de las propias

obras los artículos impuestos –gel hidroalcohólico, mascarilla, guantes, trajes especiales–, las nuevas actitudes sociales –cambio en las formas de saludarse, aplausos a los sanitarios, la adopción de perros, solicitud de justificantes–, el aumento de las enfermedades relacionadas con la salud mental y, la efectividad de la comunicación social a expensas de la tecnología. En el segundo apartado, «Paisajes y recorridos covidianos: Quebrada: I.f. Paso entre montañas», Reck apunta con ejemplos, que a pesar de que esta antología reúne piezas teatrales que se sitúan en el espacio del confinamiento, está plagada «*de recorridos, desplazamientos y viajes, sean estos reales, recordados o soñados e imaginarios*». En «Repaso y balances de vidas», se perfilan brevemente las circunstancias vitales y emocionales de las protagonistas de estos textos. En el apartado «Un realismo heurístico: entre teatro documento y teatro testimonial, entre crónica e intimismo», Reck cataloga, define, sitúa y caracteriza las obras de este volumen desde la mirada de la crítica teatral vigente apoyando sus conclusiones en teóricos de la dramaturgia, pero sin apartar en ningún momento la vista de los textos dramáticos de esta antología. En «Muriendo de la covid-19: de la Muerte y de muertes», Reck teoriza sobre el gran tema que preside esta antología: la muerte, que a la misma vez es una expresión de la vida. Se cierra el prólogo con una conclusión: Reck hace hincapié en el realismo que se desprende de esta antología, refiriéndose a las autoras como *reporteras* o *cronistas* que ofrecen «quince conmovedoras estampas “realistas” de la vida cotidiana en estos tiempos de COVID-19, desde el centro de la conciencia, la imaginación y la memoria –memoria de otras crisis, de otras “guerras” y de otras muertes– de sus personajes».

Tras esta interesante y necesaria presentación teórica arranca el cuerpo de la antología teatral. En cada apartado se especificará el nombre de la autora y de su obra, siendo el orden de aparición el que sigue: Laura Aparicio, *En la soledad de los mapas me pierdo, me quiebro*; María Jesús Bajo Martínez, *La distancia no es el olvido*; Elena Belmonte, *Acabarás por hacerte sangre*; Antonia Bueno, *Arriesgado viaje*; Juana Escabias, *Negro*; Concha Fernández Soto, *La peseta Isabelina*; Mar Gámez García, *El DNI, por favor*; Mar Gómez Glez, *Flores nacidas con simiente*; Tamara Gutiérrez, *Hagadá*; Eva Hibernia, *Debajo de la piel, dragón*; Amaranta Osorio, *Lo que no esperas*; Nieves Rodríguez Rodríguez, *Libro de cuentas*; Lucía Rojas Maldonado, *911*; Claudia Tobo, *Salmo 2020*; Patricia Zangaro, *Alondra, vida mía*. Es importante señalar que todas las obras van precedidas de una semblanza bio-bibliográfica y una *Poética* de su autora, una breve *Sinopsis* y las *Notas para una puesta en escena*.

José Enrique Martínez. *La huella de la herida.* *Sobre la poesía de José Luis Puerto*

León, Ediciones Universidad de Salamanca /
Eolas & Menoslobos (Ursa Maior), 2022, 258 pp.,
ISBN: 978-84-18718618

M.^a Pilar PANERO GARCÍA

Autoría:
M.^a Pilar Panero García
Universidad de Valladolid, España
mariapilar.panero@uva.es
<https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

Citación:
PANERO GARCÍA, M.^a Pilar, «José Enrique Martínez. *La huella de la herida. Sobre la poesía de José Luis Puerto*», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 313-316. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.19>

© 2023 M.^a Pilar Panero García

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



José Luis Puerto (La Alberca, 1953) Premio Internacional de Poesía Gil de Biedma en 1997, fue galardonado en 2019 con el Premio Castilla y León de las Letras por su voz personal y su labor dilatada en el tiempo. En medio ha recibido otros premios. Y no es para menos. Además de una obra poética abrumadora por su calidad y su cantidad, también es autor de relatos, ensayos, traducciones, ediciones críticas de obras de otros poetas, traducciones de poesía portuguesa, guías de viaje, libros sobre temas locales y una considerable obra etnográfica, además de publicar habitualmente en la prensa artículos de opinión sobre temas de actualidad o acerca del arte en general. Su poesía está incluida en más de media docena de antologías de conjuntos de poetas contemporáneos que se han ido publicando entre 1997 y 2020.

Ahora el profesor José Enrique Martínez, catedrático jubilado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de León y especialista en poesía española contemporánea, presenta una edición crítica de la obra poética que Puerto ha publicado hasta el año 2020. Esta se articula en torno a dos de sus cuatro antologías que se nutren de un más que considerable

número de poemarios, *Memoria del jardín (Antología poética, 1977-2003)* que vio la luz en 2006 y la nueva *Memoria del jardín (Selección de poesía, 1977-2020)* publicada en 2020, y algunas prosas poéticas excluidas de las antologías. Ambas están introducidas por Ángel L. Prieto de Paula, crítico de referencia para poetas españoles contemporáneos. Sus últimos libros, la prosa poética *La madre de los aires* (2021) y los poemarios *Topografía de la herida* (2021) y *Fulgor de madre* (2022) no se han incorporado a este estudio, y tampoco *ABECEVARIOS* (2018), poesía caligramática, publicado en un cuadernillo, y diversas *plaquettes* de poesía.

El estudio se inicia con un breve capítulo «Sobre poética: una razón amorosa» que es una parte de un artículo más extenso publicado previamente y concluye con dos anexos. El primero de ellos reproduce tres reseñas –a *Señales*, *Animal de tiempo* y *De la intemperie*– publicadas en revistas, aunque hay otras reseñas que se referencian en la bibliografía final y que no ha incluido ahora. El segundo anexo son las notas perfectamente articuladas que el autor escribió para dos presentaciones de poemarios de Puerto, la primera antología de 2006, y *La protección de lo invisible* en 2017.

La parte central del libro, que el autor titula «Algunas calas en la poesía de José Luis Puerto», concretamente seis, es una búsqueda de los principales motivos de su poesía, aquellos que son constantes en la misma. A través de las «calas» el autor explica algo que se puede concretar en la poesía de Puerto de forma diacrónica y sincrónica: su capacidad creativa, su pensamiento ético y su vida están fuertemente imbricados y construyen un universo personal y útil desde la lírica. El autor de esta edición, que se confiesa además orgulloso amigo del poeta, es gran conocedor de la obra lírica del albercano al que ha seguido y estudiado, como si de una carrera de fondo se tratara, desde hace más de tres décadas. Estamos entonces ante un libro novedoso, y de recapitulación y síntesis al mismo tiempo que, en general, da una perspectiva de conjunto de la obra de una de las voces más precisas y humanizadas de la poesía española actual.

Para el autor los hitos simbólicos que jalonan la poesía de Puerto son cuatro: el tiempo y la memoria, los signos, el desamparo y la desprotección, y, finalmente, la protección (o salvaguarda) que se van sucediendo. Estilísticamente estos símbolos emergen en una poesía que bebe de la tradición literaria, pero que se van despojando de adherencias buscando lo esencial. Además de estos hitos, hay dos territorios a los que José Enrique Martínez le da una categoría soberana: la relación de la poesía con otras artes y lo que llama «la palabra callada, meditativa y temporalizada» (p, 173).

El jardín que da nombre a dos de sus antologías interacciona con los cuatro símbolos nucleares. El jardín puede ser el gozoso paraíso perdido de la infancia

que se rememora con nostalgia, o el paraíso del que fuimos desterrados y que nos produce una quiebra y abandono. La nostalgia del jardín-paraíso provoca la herida y esta una huella, como señala José Enrique Martínez en el acertado título de su estudio. El paraíso-jardín se asocia a la casa, a la naturaleza como *loecus amoenus*, a las melodías del mundo, al jardín como utopía y a lo hermoso conseguido. Es decir, el paraíso-jardín podría ser la casa familiar en La Alberca natal protegida por su madre, o todo lo ontológicamente bueno, asimilando lo bueno con lo hermoso, que el ser humano es capaz de recibir, construir y mantener.

Los signos que aparecen en *Estelas y Señales* son una cara de la palabra poética que conmemora en contra del olvido de lo que somos y de los que nos han precedido. Signos son las ruinas de las piedras que derriba el efecto devastador del tiempo, aunque estas pueden salvaguardar lo bello y lo pleno.

Puerto compara la desnudez del invierno con la desnudez del alma, con toda la intemperie, la renuncia, la desposesión y la purificación humanas. En el invierno, como en la primavera, el poeta halla correspondencia anímica y espiritual con el medio sociocultural y el natural. Las imágenes de la nieve y de lo blanco y de la desposesión son recurrentes para el hombre contemporáneo siempre en búsqueda de algo, pero que ha sido desposeído de Dios, del propio hombre alienado por lo material y huérfano de humanismo, y de la naturaleza que es ultrajada por el mismo.

Los poemas sobre la protección de las moradas, los desfavorecidos, los seres amados, la fraternidad, los territorios de la infancia, lo sagrado, los valores mediante signos aparecen como potencia iluminadora frente a la devastación y la orfandad. El hombre posee recursos, la palabra hecha poesía es uno, para salvaguardar lo apetecido y querido.

Los símbolos interaccionan en la poesía de Puerto en función de lo que significan para él como objetos, como personificaciones de otros seres humanos o como ideales que gobiernan la propia vida y ayudan a vivirla. En la poesía de Puerto el significado de los símbolos deriva de la relación que él tiene con las propias cosas, con objetos de la vida cotidiana que evocan, con el prójimo y especialmente con la naturaleza. Los significados a su vez se manipulan y se transforman por medio de la palabra hecha poesía y al mismo tiempo memoria y nostalgia. El designio ético con el que Puerto acomete su tarea se materializa en los símbolos que conducen a la comunicación, la participación y la ofrenda.

El encuentro entre artes plásticas y literatura que tan buenos frutos brinda es una faceta esencial del quehacer de José Luis Puerto, tanto que es considerada una de los lugares en las que recalca asiduamente. Es creador de poesía pintada y colabora activamente en un movimiento artístico que se desarrolla en la naturaleza. También las obras de artistas, especialmente pintores, aunque

también de escultores, arquitectos, fotógrafos y cineastas alimentan a muchos de sus poemas. La introducción del apartado «Poesía y otras artes» había sido publicada por el autor en el libro *El lienzo de la página*, que implementa aquí dando cuenta de un museo universal y privativo al mismo tiempo cuyas obras de diferentes épocas son descritas minuciosamente (écfrasis) por el poeta. La segunda parte del capítulo había sido publicada como introducción a la antología *Nombres de la mirada* sobre poemas basados en distintas artes, mientras que la tercera sobre el sepulcro del Doncel de Sigüenza, con cambios sustanciales, forma parte de un capítulo acerca de Brines, Trapiello y Puerto. Puerto contempla, se emociona y medita a partir de obras consagradas por los discursos hegemónicos relacionados con el arte, pero también sobre otras populares que trata con la dignidad que merecen.

La nostalgia que impregna la vida, la actitud contemplativa y los ecos de Francisco son transversales en la obra de Puerto, potenciados, más si cabe, por la delicadeza con la que se expresa y por una capacidad innata para admirar y valorar lo humilde y la inocencia. El autor define la poética de Puerto como una elección en la que pudiendo *trovar clus*, elige *trovar leu* (p. 189). El poeta despoja a la palabra de oropeles, pero haciéndola sierva de una vida en busca de lo esencial. Esta aspiración ya aparece de forma manifiesta en *El animal del tiempo* (1999), fragmentos en prosa y diario íntimo en el que

el poeta, en soledad, registra sensaciones, emociones y meditaciones con una actitud de sosiego reflexivo, del humanismo entrañable, de capacidad de asombro ante lo humilde y lo desvalido y de afán de trascendencia, en una línea de pensamiento que acoge, entre otros nombres, los de María Zambrano, Paul Celan, José Ángel Valente y Antonio Colinas. En estas prosas ofrece Puerto su filosofía de vida y su poética, sin que puedan establecerse límites entre ellas, por cuanto Puerto piensa y siente el mundo desde una posición poética, pudiendo afirmarse, de modo inverso, que su filosofía de la vida sustenta su creación lírica (pp. 15-16).

José Enrique Martínez fija desde la ciencia de la literatura la poética de José Luis Puerto, si bien esta todavía sigue abierta. Agradecemos que la tarea no nos despoja de la emoción que cada lector puede hallar en sus versos. Mediante la poética sus composiciones se tornan normativas, asumimos que tienen un sentido y un contenido, y que son la expresión de un creador con una individualidad que puede, incluso, ser prototipo creador. Mediante la poética su obra se convierte en un documento histórico, pero no nos engañemos: la labor del profesor Martínez es efectiva, no porque sepa de las exigencias de la teoría literaria, sino porque él la sabe leer, interpretar con acierto y transmitirla con justicia y hondura. Aquí el crítico ha imitado al poeta y también nos ha revelado lo que la palabra guarda.

