

cauce



REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 43 / 2020



Grupo de investigación
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
Aplicación a la enseñanza en Andalucía.



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es
 Centro Virtual Cervantes

Fundadores de *Cauce*:

M^a Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M^a. Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Pedro J. Millán Barroso, Fernando Millán Chivite, M^a. Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M^a. Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M^a. Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

Otras Universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Francisco de Vitoria), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M^a. Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M^a. Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M^a. Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M^a. Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M^a. Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universidad de Valencia), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M^a. Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea).

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México).

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla).

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel A. Broullón), M^a. Elena Barroso Villar, Ana M^a. Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite.

Traductores de inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán.

Traductores de francés: Manuel G. Caballero, M^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson.

Traductores de italiano: Maria Francescatti, Manuel A. Broullón, Pedro J. Millán.

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

ANAGRAMA: Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index — Thompson&Reuters).

El número 43 (2020) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por: Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

Maqueta e imprime: Ediciones Alfar S.A.

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: María Alonso Alonso (Universidade de Vigo), Beatriz Barrantes (Universidad Internacional de La Rioja), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Manuel A. Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), M^a. Consuelo Candel Vila (Universitat de València), Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla), José Luis Correa Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lucía Cotarelo Esteban (Universidad Autónoma de Barcelona), Caterina Duraccio (Universidad de Sevilla), Caridad Fernández Hernández (Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver), M^a. Jesús Fraga (Universidad Complutense de Madrid), Fran Garcerá Román (CCSH-CSIC/ Universidad de Sevilla), José Miguel González Soriano (Universidad Complutense de Madrid), Laura Lozano Marín (Universidad de Granada), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid), María Martínez Deyros (Universidad Complutense de Madrid), M^a. Isabel Morales Sánchez (Universidad de Cádiz), Julio Neira (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura), M^a Lourdes Núñez Molina (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza), M^a. Ángeles Pérez Martín (Universitat de València), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz), Cora Lorena Requena Hidalgo (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Ribes Lorenzo (Universitat de València), Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna), M^a. Jesús Ruiz Fernández (Universidad de Cádiz), Carmen Valcárcel (Universidad Autónoma de Madrid).

Artículos recibidos: 19

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 8

ÍNDICE

1. MONOGRÁFICO: : GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:	
LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA»	161
GARCERÁ, FRAN	
Introducción al número monográfico: Genealogía literaria y autoría femenina: las escritoras en su «vocación nunca traicionada»	163
CACCIOLA, ANNA	
De la locura del verso: aproximación a la figura de Remedios Picó Maestre	171
CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA	
Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #Nuestramemoria	191
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER	
Carmen Conde, pensionista de la junta para ampliación de estudios en Bélgica y Francia (1936).....	209
EZAMA GIL, ÁNGELES	
El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados).....	235
GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA	
Cooperación literaria transtalántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en <i>El Sol</i>	263
HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA	
Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario	277
MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO	
Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a <i>Presente profundo</i> (1973).	299
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA	
La construcción del estrato sonoro en el poema. Un ejemplo sobre el doble juego entre la voz y el papel en la poesía desarraigada de Ángela Figuera	317
MORENO LAGO, EVA	
<i>El placer de lo inesperado</i> : poemas inéditos de Victorina Durán	343
PAYERAS GRAU, MARÍA	
De lo público y lo privado. <i>Zonas comunes</i> (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán	367

2. MISCELÁNEA	395
RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN Notas sobre la evolución de las ideas de destierro y de España en las cartas de Pedro Salinas: materialización del sentimiento del exilio	397
3. RESEÑAS	417
BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A. <i>Josefina de la Torre. Poesía completa</i> . Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas	419
GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO Encabo, Enrique (Ed.). (2020). <i>Bits, cámaras, música... ¡acción!</i> <i>Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual</i> . Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 páginas.....	423

DE LA LOCURA DEL VERSO: APROXIMACIÓN A LA FIGURA Y LA OBRA DE REMEDIOS PICÓ MAESTRE

ON THE MADNESS OF POETRY: AN APPROACH TO REMEDIOS PICÓ MAESTRE'S FIGURE AND WORK

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.02>

CACCIOLA, ANNA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)
Doctora
Código ORCID: 0000-0002-5188-7292.
a.cacciola89@gmail.com

Resumen: Entre las protagonistas de la lírica valenciana de la pasada centuria, Remedios Picó Maestre (Monóvar, 1885-1969) se considera la poeta más prolífica de la modernidad literaria alicantina. Su verso intimista, de abolengo postromántico y modernista, entraña un discurso lírico propiamente femenino y en perfecta consonancia con el espíritu de la Edad de Plata. El presente artículo pretende ofrecer una aproximación a la figura y la obra de la monovera que permita, por un lado, remontarnos a las claves estilístico-textuales de su poética, relacionada con la emancipación social y política de las mujeres, durante el primer tercio del siglo XX; por otro, revelar la sensibilidad humana y artística de una poeta injustamente denostada, para quien la conjunción de vida y escritura se hace imprescindible para esclarecer la complejidad de su personalidad.

Palabras clave: Remedios Picó Maestre. Edad de Plata. Poesía femenina de preguerra. Autoras silenciadas. Poesía valenciana del siglo XX.

Abstract: Among the protagonists of the Valencian lyric of the past century, Remedios Picó Maestre (Monóvar, 1885-1969) is considered the most prolific poet of Alicante literary modernity. Her intimate verse, of post-romantic and modernist ancestry, involves a properly feminine lyrical discourse and it demonstrates a perfect harmony with the spirit of the Silver Age. This article aims to offer an approach to Remedios Picó Maestre's figure and work that allows, on the one hand, to go back to the stylistic-textual keys of her poetics, related to the social and political emancipation of women, during the first third of the twentieth century; on the other, to reveal the human and artistic sensibility of an unjustly reviled poet, for whom the conjunction of life and writing is essential to clarify the complexity of her personality.

Key-words: Remedios Picó Maestre. Silver Age. Pre-war feminine poetry. Silences authors. Valencian poetry of the XX century.

1. REMEDIOS PICÓ MAESTRE EN SU ENCRUCIJADA HISTÓRICA

Con más de trescientos poemas aparecidos en la prensa revisteril a lo largo de la primera mitad del siglo XX, dos colecciones líricas publicadas en forma de libro y numerosos galardones literarios recibidos, Remedios Picó Maestre (Monóvar, 1885-1969) es la única poeta alicantina con una producción tan fecunda en el período de preguerra. Sus obras mayores, *Flores de mi locura* (1913) y *El libro de los cien sonetos* (1927), se sitúan en los que Mainer (1981) definió Edad de Plata de las letras españolas, época que abarca el primer tercio de la pasada centuria, y que se caracteriza como un período cultural y políticamente efervescente de la historia de España. Su experiencia como ciudadana, como autora y, sobre todo, como mujer se vio afectada por la revolución social, económica, moral y cultural que arrancó de la I Guerra Mundial.

En efecto, la neutralidad durante ese conflicto y el aumento considerable de la producción industrial agilizaron el proceso de modernización del país y la descomposición de la vieja política (Barrio, 2004: 14). La profesionalización de las mujeres hizo que adquiriesen protagonismo en el contexto urbano, franqueando un umbral que hasta entonces era de exclusividad masculina: el de la diversión y el trabajo. Es decir, el acceso al mundo laboral y la consiguiente necesidad de formación profesional impulsaron la voluntad de emancipación de las mujeres, inaugurando su entrada en lo público. Se fueron forjando así, por consiguiente, nuevas identidades femeninas desligadas de la imagen patriarcal, y caracterizadas por una actitud subversiva que se manifiesta incluso en el aspecto exterior, con el rechazo del encorsetamiento y del peinado de la moda decimonónica. Son las «modernas» (Mangini, 2001), mujeres cultas, con educación superior, independientes e incorporadas al mercado laboral, que suscitan el escarnio público por su rebeldía (Matilla Quiza, 2002: 90).

El igualitarismo propulsado por la II República (1931-1936) fomentó la apertura de círculos y ambientes literarios antes vedados a las mujeres. Las escritoras comenzaron a participar activamente en el mundo de las letras, pero con muchas reservas aún y tras vencer no pocas dificultades. Neira nos proporciona una anécdota que puede ser una muestra ejemplar de la situación de la que venimos hablando:

Baste ahora recordar que al reseñar las novedades poéticas españolas para el diario *La Nación* de Buenos Aires, Enríquez Díez-Canedo —quizás el crítico más prestigioso de la década— en 1928 consigna la aparición de obras de nuevas figuras inéditas o casi inéditas: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José María Hinojosa, José María Souvirón, César Arconada, etc., y destaca un fenómeno muy del momen-

to: la irrupción de mujeres en la poesía, que si era algo frecuente en Hispanoamérica, resultaba una novedad en España desde hacía décadas (2014: 83).

De acuerdo con lo explicado atrás, y a la luz de las últimas fuentes citadas, la relevancia alcanzada por las intelectuales en esa franja temporal es un dato incontrovertible. Sin embargo, igualmente incuestionable es el ostracismo crítico y la invisibilidad historiográfica a la cual fueron sometidas con respecto a sus contemporáneos varones.

En este sentido, hasta fechas muy recientes han seguido relegadas a la sombra las escritoras que comenzaron su andadura literaria a raíz del surgimiento de las vanguardias y que alcanzaron la madurez artística en los años cuarenta, con el corte de la Guerra Civil como elemento perturbador también a los efectos de la constitución del canon. Fue solo a partir de los años 80 del siglo XX cuando se dio comienzo al proceso de rescate de esos nombres silenciados, pretéridos u ocultos, mediante estudios biobibliográficos y antologías de género de valor reconstitutivo¹.

Desde el punto de vista meramente lírico, el trabajo más completo resulta ser el de Merlo (2010), quien reconstruye minuciosamente una nómina de mujeres poetas, algunas de ellas desconocidas, que actuaron desde finales del siglo XIX hasta 1936. En *Peces en la tierra* aparecen veinte autoras² de tendencias estéticas heterogéneas, además de las ya consagradas Méndez, Conde, Chacel y Champourcín, y se da cuenta de un grupo de ochenta y seis mujeres que, pese a no publicar o hacerlo parcialmente, se entregaron a la actividad literaria en esas décadas. No obstante el reconocimiento tardío que se les ha otorgado, ese conjunto de autoras es de importancia incontrovertible no solo porque “se inserta como eslabón y nudo entre la poesía anterior a la Guerra Civil y la que olvida cualquier rescoldo de esta” (Acillona, 1993: 4), sino también por la trascendental labor de búsqueda, afirmación y confirmación de las identidades individuales y poéticas que esas eclipsadas figuras desarrollaron ya a partir de los años veinte.

¹ Saval y García Gallego (1986), Ugalde (1991), Jiménez Faro (1996), Munárriz y Benegas (1997), Zavala (1998) Miró (1999), Cole (2000), Mangini (2001), Bellver (2001), Balcells (2003), Neira (2007, 2009, 2014), Merlo (2010), Rosal Nadales (2010), Ena Bordonada (2013), Plaza Agudo (2015), Balló (2016).

² Josefina de la Torre, Gloria de la Prada, María Cegarra, Pilar de Valderrama, Casilda de Antón del Olmet, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Luisa Muñoz de Buendía, Cristina de Arteaga, Lucía Sánchez Saornil, Elizabeth Mulder, Ernestina de Champourcín, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu, Josefina Bolinaga, Esther López, Margarita Ferreras y Carmen Conde.

Por lo que respecta a Remedios Picó, el desconocimiento recalitrante en el que permanece su figura se podría justificar tanto teniendo en cuenta la fragmentariedad de su producción —sus dos poemarios han sido reeditados por el Ayuntamiento de Monóvar (2019a y 2019b) en ocasión del fallecimiento de la autora—, como por el escaso alcance de su obra, que se queda reducido al contexto espacio-temporal en el que se gesta, es decir, el ambiente provinciano de Alicante, en las primeras dos décadas del Novecientos. Su nombre no viene referenciado ni por la crítica contemporánea.

Aún así, *Flores de mi locura* y *El libro de los cien sonetos*, si bien no brillan por su calidad literaria —hecho imputable a las carencias formativas de Picó—, entrañan idiosincrasias estilísticas propias de la escritura femenina de la Edad de Plata. Las soluciones adoptadas por la monovera para vehicular su identidad genérica y autorial, además de inscribirse en cierta tradición lírica del período, asombran por originalidad y osadía.

Cabe destacar que, ya desde mediados del siglo XIX, había comenzado a apreciarse un discurso anticonformista en la escritura de algunas autoras románticas y finiseculares, como Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía 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 clichés de género coincide con la aparición de las vanguardias. La moderna poesía escrita por mujeres surge al amparo del experimentalismo de los *-ísmos*, de modo especial del afán de liberación poética y moral propuesta por el programa surrealista, que desataba definitivamente la imagen de las amarras de la lógica, ampliando el abanico de posibilidades del lenguaje poético. Autoras como Lucía Sánchez Saornil, Elizabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi o Josefina de la Torre contribuyeron, con sus vidas y sus obras, al derrumbe de esos estereotipos femeninos transmitidos por la sociedad patriarcal, y a la construcción de una nueva imagen lírica femenina. El tratamiento atípico de la figura de la mujer en sus versos desencaja al sujeto poético de la fijeza convencional, otorgándole un protagonismo inusitado y cierta caracterización sexual del todo novedosa en el panorama literario del primer tercio del siglo XX. La poesía de Remedios Picó surgiría en ese especial contexto de transición y construcción identitaria y autorial.

En los epígrafes siguientes, procuraremos trazar la trayectoria vital y artística de la autora, evidenciando influencias estilísticas y literarias que hayan podido influenciar su versificación, para luego realizar un análisis temático que posibilite el esclarecimiento de sus claves poéticas.

2. BREVES RASGOS BIOGRÁFICOS

De procedencia proletaria, Remedios Picó Maestre nació en Monóvar, en 1885. Con la salvedad de una breve estancia en Madrid, en 1926, su vida se desarrolló integralmente en el contexto provinciano de Alicante. A los nueve años se vio obligada a interrumpir su formación. Aún así, supo seguir con pundonor su precoz vocación literaria, aprendiendo a leer y escribir como autodidacta. Sus primeras colaboraciones con la prensa local —*El pueblo*— datan de 1908. De esta etapa de juventud creativa destacamos el hecho de que supo incorporarse a la vida cultural de su entorno, ganándose la estima y el favor de los intelectuales del Círculo Monovero, entre cuyos integrantes figuraban Antonio Montoro, Vicente Peñataro, Enrique Albert, Silvestre Verdú “Marcolán”. La amistad de esos poetas y eruditos fue imprescindible para la difusión y visibilización de los versos de Picó. En efecto, la mayoría de composiciones escritas por la autora aparecieron en revistas, diarios y semanarios dirigidos por algunos de ellos. La publicación de su primer poemario, *Flores de mi locura*, fue posible gracias al mecenazgo y la mediación de Montoro; y *El libro de los cien sonetos* pudo ver la luz merced a la iniciativa de la suscripción popular abierta para su impresión, puesta en marcha por *El Día*, periódico de propiedad de Juan Sansano, íntimo amigo de Picó (Payá Amat, 2019: 53-57).

En el frente personal, su vida se caracteriza por sucesos adversos que han terminado conformando una cosmovisión poética angustiosa y pesimista. Tras el fallecimiento de su primer novio, José María Pérez Amat, comienza una relación con el escultor Miguel Nebot Soler, con quien se casaría en 1921. El matrimonio, funestado por la prematura pérdida de su única hija, termina con la muerte del esposo, en 1926. Esa cadena de lutos —a la cual se unió la desaparición de los padres de la autora— la sumiría en una profunda depresión, reflejada en su producción lírica, que intentó sortear dando clases particulares a sus paisanos más necesitados.

Al estallar la Guerra Civil, se afilió al bando de los sublevados, colaborando con el partido Derecha Regional Valenciana de Monóvar y, en las elecciones de 1933, actuó como apoderada de la CEDA (Payá Amat, 2019: 36). Con la instauración del régimen, su colaboración con la prensa se vuelve cada vez más esporádica. Aún así, se centra en la composición de poemas en defensa del fervor patrio y religioso, de acuerdo con la estética imperialista del período. Fallece en Monóvar, en 1969.

3. TRAYECTORIA LÍRICA, ESTILO E INFLUENCIAS

Tanto la naturaleza de los iniciales tanteos de Picó en el mundo de las letras como el cariz de su primer poemario, *Flores de mi locura*, revelan su vinculación con la estética posromántica y cierta predilección por el ornato metafórico modernista. En efecto, su estilo declamatorio, que hace acopio de apóstrofes líricas e interrogaciones retóricas para enfatizar el arrebató sentimental del sujeto poético, y el componente autobiográfico que impregna su versificación, proceden del Romanticismo. Tal como explicaremos más adelante, la escritura de Picó es eminentemente autorreferencial, dictada por la conciencia de su identidad autorial y genérica, y fuertemente influenciada por el factor vivencial.

Por lo que respecta al Modernismo, el legado de ese movimiento se aprecia en el aparato escenográfico que da cobijo a muchos poemas de su primera colección³, donde los entornos oníricos, de sugerencia exótica o mitológica, hospedan toda una parafernalia simbólica de abolengo rubendariano: palacios, fuentes, cisnes, jardines y piedras preciosas engalanan el delirio del sujeto poético, raptado por la inspiración⁴. El mismo pórtico a *Flores de mi locura*, por manos de Gustavo Arlés, compendia los presupuestos estéticos referidos, al presentar al prologuista como a un paje adentrándose en el jardín florecido que la poeta, dueña del palacio, ha cultivado sin la ayuda de ningún jardinero:

Entro por un jardín todo flores y es tan grande mi asombro al contemplarlo, que me palpo las piernas y los brazos por si es que esté dormido. Rosas, claveles, nardos y alhelíes, jacinto y azucenas, dicen en sus colores y en su aroma de un alma de mujer; son como pedacitos de ella misma que han florecido en el jardín... [...] Poetisa: como en este palacio en vuestro libro, yo, que no tengo nombre ni fortuna, soy quien abre la puerta (2019a, pp. VI-VII).

Temáticamente, *Flores de mi locura* entraña ya los constituyentes de la cosmovisión literaria de Picó: la oposición entre idealidad y realidad, el deseo erótico, la sombra de la muerte y, sobre todo, la asimilación de locura y escritura, según la

³ Consúltense, por ejemplo, “En las alas de Morfeo”, “Delirio”, “Alborada”, “Mi laúd”, “Proyecciones quiméricas”.

⁴ “Ante lluvia improvisada de topacios y rubíes, / de amatistas y esmeralda, sorprendida me quedé; / y al momento, sobre nube de camelias y alhelíes, / de violetas y claveles, mi camino continué. / [...] / Enlazóme con sus brazos a su trono trasladóme, / y en las gradas del Parnaso al instante yo me ví. / Salió Apolo sonriendo, de laureles coronome, / y entre gasas, oro y flores, a este mundo de volví” (“En las alas de Morfeo”, 2019a, pp. 47-48).

cual la imagen de la poeta se asemeja a la de una alienada, que no se somete a los estamentos oficiales. Con la salvedad de algunos ejemplos de poesía de tipo laudatorio⁵, dedicados a personalidades de la *intelligentsia* de la época, lo verdaderamente peculiar de la colección estriba en su carácter transgresor, tanto por lo que concierne al sensualismo trágico y audaz⁶, como por lo que atañe a la conciencia autorial, expresada a través del ya referenciado tópico de la enajenación⁷. No nos parece descabellado afirmar que la identidad poética de la monovera se forja justo en esa primera etapa, siguiendo los cauces de la poesía finisecular para derivar en el experimentalismo de la poesía moderna. Es entonces cuando asienta los cimientos de un sistema metafórico y conceptual que, en los aspectos fundamentales, y al margen de las modulaciones determinadas por su biografía, no habría de sufrir modificaciones de bulto.

Desde el punto de vista formal, *Flores de mi locura* se caracteriza por una rotunda heterogeneidad prosódica y compositiva. Picó no desdeña la polimetría, al combinar versos de arte mayor y menor para otorgar frescura y dinamismo a las estrofas, pero se inclina, también, hacia el empleo de silvas, madrigales y sonetos. La incursión en la sonetística —en la segunda sección del libro— se adelanta a tendencias ulteriores, anticipando lo que será su rasgo estilístico más peculiar, o sea, el empleo extendido del soneto, de acuerdo con una poesía de signo clásico que se fue imponiendo en España por esa época.

Efectivamente, la publicación de *El libro de los cien sonetos* supone el auge de su trayectoria artística y el acendramiento de su versificación. A finales de la década de los veinte, y de manera definitiva ya bien entrados los treinta, es cuando comienza a atisbarse en su poesía una mayor concisión —debida, en parte, a la rigidez propia de la estructura sonetil—, y un paulatino abandono del engalanamiento modernista. Sobreviven aún ciertos excesos retóricos románticos, como el tono enfático, el patetismo subyacente en toda la colección y el autobiografismo. *El libro de los cien sonetos*, de hecho, es casi un diario íntimo del desengaño vital de la autora. Escrito tras el fallecimiento de sus seres queridos, en una penosa situación anímica y económica, el poemario se articula en

⁵ “Amistosamente”, “Con admiración”, “En tu estudio”, “Cariño de amiga”, “Cariñosamente”, “Salutación”, “Desde el campo”, “En el parque del Casino”, “Flores de mi locura”, “Altar de cariño”, “Primavera”, “Ofrenda”.

⁶ “Adiós”, “La canción del trovador”, “En lo más escondido del corazón”, “Santos besos”, “Misterio impenetrable”, “Tu beso”.

⁷ “Yo íntima”, “Tú y yo”, “Súplica”, “Porque eres poeta”, “Ser poeta es ser santo”.

cinco secciones⁸, cada una relacionada con una fase de la vida de Picó, abarcando un segmento temporal que transcurre desde 1900 hasta 1926. La intencionalidad poética del libro y su carácter autorreferencial se declaran ya en el íncipit. La poeta pergeña un exordio de sabor modernista, donde apela reiteradamente al lector, haciendo hincapié en la veracidad de su verso:

Con sinceridad absoluta: *El libro de los cien sonetos* no es ni más ni menos que el poema de la vida de un poeta al natural. [...] Lector querido: *El libro de los cien sonetos* contiene en poema de mi vida, vida llena de ilusiones y desencantos; de sueños dulces y realidades amargas. No busques en él perfecciones de rima, es una obra sentida más que pensada; al cerebro solo ha sido encargado algún detalle o motivo ornamental, imprescindible en tales casos (2019b: 7-9).

Esa desnudez retórica, a la que alude hasta en la dedicatoria en versos, “A mis muertos”⁹, viene contrarrestada por la profusión sentimental que informa toda la colección. Las primeras dos partes, “Mientras florecen los lirios” y “Mientras se encapota el cielo”, desarrollan el tema del amor, vinculándolo a un entorno natural y primaveral que participa activamente del éxtasis erótico. El tema de la muerte, en cambio, copa por entero las restantes secciones del libro, alcanzando su clímax en “Mientras pase la tormenta”, donde el dolor provocado por la ausencia del amado se expresa con un intimismo de tono elegíaco y fúnebre: “¡He quedado sin luz en pleno día! / ¡Se han velado los soles de mi cielo! / [...] / ¡Ay amado! Allí en tu cabecera / vi labrarse mi eterna desventura” (2019b: 65). Predomina, además, una imaginería propia de la tradición lírica barroca, poblada de sombras y sepulcros: “¡Sombra soy, entre sombra confundida, / sin el rayo de luz de tu mirada!” (2019b: 69); “Sin el amor de mi gentil amado, / considere el Señor que me he quedado / sentada al borde de mi tumba abierta” (2019b: 71).

Aunque “Mientras renace la calma” constituye un paréntesis alentador en el conjunto del poemario, presentando una actitud esperanzada de la voz poética¹⁰, pesimismo y desengaño vuelven a prevalecer en “Mientras se acerca la muerte”, donde la capacidad evocadora del recuerdo¹¹ tiene un papel protagónico, al recordar la

⁸ “Mientras florecen los lirios”, “Mientras se encapota el cielo”, “Mientras pasa la tormenta”, “Mientras renace la calma”, “Mientras se acerca la muerte”.

⁹ “¡Oh muertos de mis sueños y mis amores! / este libro desnudo de toda gala, / desaliñado ramos de humildes flores / tan solo por vosotros su aroma exhala” (2019b, p. 5).

¹⁰ Véase el poema “Resurgimiento”.

¹¹ Los títulos de algunas composiciones son muy indicativos: “Remembranza”, “Triste recuerdo”, “En el recuerdo”, “Flor de un día”, “Madre”, “Quizá”, “También el esposo”.

dicha vivida —y perdida, después— al lado de sus familiares. Destacable, al respecto, el homenaje becqueriano “Como las golondrinas”, donde la llegada de las gratas remembranzas se parangona con el hábito migratorio de las aves primaverales¹².

Formalmente, *El libro de los cien sonetos* no presenta ninguna anomalía, ya que Picó recurre de principio a fin a la estructura sonetil. Sin embargo, el tríptico lírico “Mis abanicos” rompe con la homogeneidad métrica, ya que presenta tres composiciones —“El de las alboradas”, “El de las tardes grises”, “El de las noches de luna”— escritas respectivamente en octosílabos, decasílabos y eneasílabos, manteniendo la secuencia estrófica y el esquema rítmico convencionales¹³. Se trata de sonetillos, sonetos de arte menor muy en boga en la época modernista, aunque existen ejemplos aislados desde el siglo XVII y XVIII¹⁴. El mismo anhelo experimental se percibe en “Margarita”, reelaboración de una leyenda provenzal, estructurada en dos partes, donde el metro empleado es el clásico endecasílabo, aunque la secuencia estrófica y el esquema rítmico resultan alterados¹⁵.

Otra peculiaridad que quisiéramos subrayar es la inclusión de dos poemas de corte social, “El mendigo” y “Trabajar es vivir”, que adelantan el cauce temático por el cual discurre el flujo lírico de la autora en la década de los treinta. A partir de 1928, de hecho, su verso se funda en una peculiar forma de humanismo cristiano que empuja al sujeto poético a solidarizarse con los agraviados y marginados, apelando a ideales cuales el amor fraternal, la justicia e la igualdad¹⁶.

¹² “Milagrosos recuerdos, ¡bienvenidos! / Como las golondrinas a sus nidos, / así venís a mí desde la gloria. / Volveréis a partir, / cual hacen ellas, / y después que anidéis en las estrellas, / tomaréis otra vez a mi memoria” (2019b: 101). Otra reelaboración del tema es la composición titulada “Becqueriana”, donde se reproducen fielmente el metro y el ritmo de la Rima LIII. A guisa de ejemplo, proporcionamos un fragmento: “Volverán tus palabras cariñas / en la paz de mi vida a resonar, / y otra vez con sus fuertes vibraciones / mi amor despertarán. / Pero aquellas tan dulces y tan quedas, / que a mi oído solías murmurar, / aquellas que rendíanme al ensueño, / esas, no volverán” (en Montoro, 1993: 43).

¹³ Dos cuartetos (ABBA:ABBA) y dos tercetos (CDC:DCD).

¹⁴ Tomás de Iriarte (1750-1791), por ejemplo, solía insertar en sus fábulas sonetos en versos octosílabos (Sebold, 1961: 61).

¹⁵ Cuarteto (ABBA), terceto (CCD), terceto (EED), cuarteto (BAAB).

¹⁶ “La fuerza no es el poder”, aparecido en *El Día*, núm. 3704, (1927); “Paz”, poema galardonado en los Juegos Florales de Archena (1928), con el lema “Rosa de té”; “Canto a la Libertad”, que recibió el Accésit al I Premio en la Fiesta de la Poesía de Elche, organizada por la Sociedad Cultural y Artística “Blanco y Negro” (1929); “Fraternidad”, que obtuvo el Tercer Premio del Certamen literario de la Juventud Socialista (1930); “Luchar para vencer”, distinguido en la Fiesta de la Poesía de Elche, organizada por la Sociedad Cultural y Artística “Blanco y Negro” (1932); “Amor y paz” y “Sin Caridad no hay cielo”, respectivamente, Primer Premio y Accésit del Tercero en el mismo concurso literario ilicitano, en 1933 y 1934 (Payá Amat, 2019: 79-80).

De ese afán religioso surge, también, un tipo de poesía devocionaria, dedicada a la Virgen, y a santos y patronos locales. Las composiciones marianas, especialmente, además de complacer el fervor de los feligreses, recibieron elogios de poetas y escritores. “Mi ofrenda a la Virgen del Remedio”, publicada en el Programa-Revista de las Fiestas septembrinas de Monóvar, de 1960, conmovió tanto a Azorín que le remitió una tarjeta, felicitándola por esa “verdadera joya de la lírica castellana” (Montoro, 1993: 78).

No obstante, Picó mira también hacia la faceta mundana de la vida, componiendo poemas sobre fiestas populares o alabanzas de su pueblo natal, en los que se patentiza el apego a la tierra levantina y el orgullo por sus orígenes

¡Salve, salve Monóvar del alma, ciudad de mi amor
yo engalano con cintas y flores mi humilde laúd,
y pulsando sus cuerdas ensalzo con puro fervor
tu nobleza, tu gran hermosura, tu santa quietud!
 (“Canto a Mónovar”, en Montoro, 1993: 21).

Como hemos señalado en los epígrafes anteriores, la producción poética posterior, desde el final de la Guerra Civil hasta el fallecimiento de la autora, es de tipo propagandístico. Partidaria de Falange, la monovera modula unos poemas cuya simbología y retórica están supeditadas a la exaltación del régimen. De acuerdo con la tónica general de entonces, la autora acude a tópicos propios de la poesía imperialista, como la apología del patriotismo y la exterminación del enemigo (“Esta fue y es mi patria, llena de fe y heroísmo, / arrogancia y bravura, valor y saña... / la que espantó a los lobos del comunismo / con el grito glorioso de ¡Arriba España!”; “España”; en Montoro, 1993: 131), o la glorificación de la figura del Caudillo¹⁷, explotando la temática heroica, e incidiendo en una imaginería nacionalcatólica y patriarcal.

¹⁷ “¡Franco, Franco! Este grito con el que España entera / aclama a su caudillo con devoción sincera, / como una aguda flecha parte del corazón / y atravesando el éter con derecho de blanco / este glorioso grito de ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! / vibrando entre las nubes va haciéndose oración. / [...] / Todo por el caudillo. Su clara inteligencia, / llevado por seguros senderos de prudencia, / conduciendo el tesoro de la Paz y el Amor / para darlo a la Patria que gemía maltrecha / en abismo insondable, herida por la flecha / que inyectole el veneno del odio y del rencor” (“¡Gloria al Caudillo, pacificador de España!”; en Montoro, 1993: 130).

4. POÉTICA

En el intento de remontarnos a los presupuestos estéticos de Remedios Picó, desplegaremos nuestro excursus por núcleos temáticos, restringiéndolo a los dos poemarios de 1913 y 1927. El carácter circunstancial de la producción posterior — poemas propagandísticos, laudatorios y religiosos elaborados para actos puntuales, y publicados en la prensa— nos hace optar por su exclusión en ese apartado, ya que, creemos, su examen no aportaría elementos relevantes para la construcción del universo poético de la autora. En cambio, el estudio del corpus lírico editado en forma de libro, en virtud de su cohesión métrica y argumental interna, agiliza el análisis textual, favoreciendo un estudio más congruente de su cosmovisión literaria.

Por lo general, y más allá de cualquier modulación específica, el eje vertebrador del verso de la monovera consiste en la tensión no resuelta entre deseo y realidad. La dinámica dialéctica de esas dos fuerzas afecta a la totalidad de su obra, abarcando distintos ámbitos —el identitario, el autorial, el sentimental—, y otorgando al texto una índole antinómica que se mantiene en todo el aparato metafórico. No por casualidad, antítesis y paradoja resultan ser los recursos retóricos más empleados. Esclarecedor, al respecto, es el bellissimo soneto “Filosofando”, un monólogo interior dramatizado, donde la voz lírica se interroga acerca del sentido de la vida, guiñando el ojo a la estética teatral barroca:

—¿Y qué es mi vida? —me pregunto a veces;
y respondo a mí misma: —un triste sueño,
una vana ilusión, un loco empeño
en beber de la hiel hasta las heces-
y replicóme al punto: —¿y no perezcos
en mundo tan falaz y tan pequeño,
del humano vergel, rosal de ensueño
más maltratado cuanto más florece?— (2019b: 120).

Además de rasgo estilístico propio, la tendencia al contraste revela marcas típicas del proceso autorreflexivo llevado a cabo en la escritura femenina. La poesía elaborada por mujeres desde las postrimerías del Romanticismo hasta la posguerra, de hecho, se distingue por un subjetivismo profuso que se plantea en términos contrastivos, acatando y desacatando alternativamente los estereotipos de género heredados por la tradición patriarcal.

En el caso concreto de Picó, por ejemplo, esa neurastenia simbólica se aprecia, en primer lugar, en sus intentos de autodefinición. Para ellos, la poeta se beneficia, en gran medida, de una semántica adscrita al ámbito vegetal, gracias a la cual establece un paralelismo entre elementos naturales —rosas y flores— y sujeto poético. Como señala Montoro, “el repertorio floral fue un campo inagotable para los versos de Remedios Picó. Los claveles, rosas, nardos, etc. salían a borbotones de su pensamiento [...]. Diríamos que su cabeza era un jardín” (1993: 42). Cabe destacar, además, que la representación de la mujer ligada al mundo de la naturaleza procede de antaño, más concretamente de la lírica popular y cancioneril de la Edad Media; sin embargo, la autora procura renovar el tópico, empleando la imagen clásica de la rosa, pero presentándola siempre como arrancada o deshojada. Es decir, el “yo” acude a referentes que, de por sí, son frágiles y perecederos y que, para mayor escarnio, se resignan a sufrir daños por mano ajena:

Como la planta que del vil gusano
al sentirse dañada no se queja;
[...]
Como la rosa en la profana mano
que la deshoja, su perfume deja;
[...]
¡así soy yo cruzando por la vida,
sembrando llores con el alma herida (“Suma bondad”, 2019b: 112).

Aún así, hay poemas en los que ofrece una conceptualización distinta, que apela a la fortaleza del individuo, rompiendo con el vetusto concepto del *sexo débil*, y usando referentes literarios propios de caracterizaciones masculinas:

Templada de dolor resistir puedo
los más rudos embates de la suerte.
Más que la roca y el acero fuerte,
tras golpe aterrador, intacta quedo.
Sin cansancio, sin prisa y sin miedo,
entre espinas camino hacia la muerte (“A fuerza de sufrir”, 2019b: 118).

Esa peculiaridad estilística se justifica teniendo en cuenta el reformismo y el aperturismo del primer tercio del siglo XX. Tal como se ha indicado con anterioridad, la Edad de Plata se postuló como un período de transición hacia una modernidad que, iniciada con el cambio del siglo, llegó a la cumbre con la experiencia de la Segunda República. La trascendencia de esta encrucijada histórica tuvo un impacto

considerable para el colectivo femenino, cuyas integrantes comenzaron a participar activamente en el ámbito político, profesional y cultural. Sin embargo, el desmantelamiento de los arquetipos genéricos y la asunción de nuevos roles sociales y familiares no fueron inmediatos.

Esa bulliciosa situación quedó reflejada en el medio literario. Desde el punto de vista lírico, para literaturizar esa dinámica identitaria a la que venimos aludiendo, las autoras buscaron nuevo sustento simbólico en tópicos y modelos antiguos, intentando renovarlos, cuando no subvertirlos. Por esa razón, hay ciertas fluctuaciones en la poetización de sí mismas realizada por las mujeres, donde se pueden rastrear tanto conceptualizaciones que se alejan de las convencionales, como otras que inciden en la lógica, tradicionalmente aceptada, de sumisión al varón. Además, ambas tendencias pueden convivir en la poética de una sola escritora, perfilando la evolución desde la aceptación hasta la desmitificación de los clichés (Plaza Agudo, 2015: 85).

En tal coyuntura, los propósitos de autodeterminación —individual y profesional— en las autoras, al implicar un choque con las convenciones ético-sociales establecidas, o llegan a carecer de congruencia, por apelar a simbologías contradictorias, o procuran sortear la censura, buscando un nuevo lenguaje que permita romper el canon. De ahí que en muchas de las aportaciones líricas del período y posteriores, se puede apreciar cierta identificación de la poeta con grupos reprimidos o minoritarios, encaminada a poetizar la marginación que siempre ha padecido el colectivo femenino, al afirmar su labor creativa: como en el Romanticismo, el poeta es un ser segregado de una sociedad dada al pragmatismo y al materialismo, por lo que su figura, en opinión pertinente de Payeras Grau, “se asimila a la del marginado en tanto que no se somete al orden establecido” (2008: 174).

La misma Picó se sirve del afortunado tópico de la locura para canalizar su inadaptación y evidenciar los prejuicios con los que tiene que lidiar al ser poeta y mujer. El sentimiento de ajenidad recalcitrante que se desprende de los versos de la monovera hace que la voz lírica se describa, en primer lugar, como un ser apoderado por un anacrónico idealismo romántico abocado al fracaso; en segundo lugar, como una cantora —loca y atrevida—, cuyas trovas son ininteligibles por carecer de credibilidad. “Yo íntima” proporciona un autorretrato psicológico plagado de contrastes que aúna, en un solo cuarteto, las coordenadas interpretativas de la poética de Picó:

Yo soy una romántica que vivo de mi pena,
una cantora incrédula que canto lo increíble;
soy una triste loca, como atrevida buena,
soy una soñadora que sueño en lo imposible (2019a: 23).

Más allá de la actitud doliente que se desprende de la cita, lo verdaderamente relevante es la afirmación de una clara identidad autorial y de género que Picó no escatima en subrayar, haciendo acopio del pronombre de primera persona singular (“yo”), y acudiendo al término “poetisa” para definirse:

Soy la locuela que canta y llora,
la torpe ilusa que se enamora
de lo voluble, de lo ideal;
soy la poetisa del sentimiento,
la fiel esclava del sufrimiento,
¡la maldiciente de lo real! (“Tú y yo”, 2019a: 34).

El dato nos parece bastante significativo, aún más si lo comparamos con la tendencia al camuflaje identitario —bastante generalizada entre las autoras contemporáneas—, bien a través de pseudónimos, bien mediante cierta ambigüedad lingüística, que responde a la necesidad de ser tomadas en cuenta dentro de los movimientos culturales del período, sobre todo masculinos (Gómez Garrido, 2013: 340). Picó, en cambio, no se parapeta detrás de mecanismos de ocultación o indefinición de la personalidad, sino que legitima su oficio, valiéndose del personaje loco, quien, al transgredir las normas hegemónicas, entraña una forma de cordura y lucidez que le permiten reivindicar su postura por acertada y esencialmente íntegra:

¡Dejadme sola con mi locura;
cuerdos, dejadme no me contagie vuestra cordura,
porque yo quiero siempre soñar¡;
[...]
Con mi locura dejad que ría,
dejad que llore, dejad que cante día tras día
la santa estrofa de mi querer...
ya que sois cuerdos, yo, enloquecida,
sola cantando quiero burlarme de vuestra vida...
¡Dejad que goce de este placer! (“Súplica”, 2019a: 37).

En esta apología de la locura, la presunta circunspección de la inmensa mayoría adquiere una sensatez dudosa, al calificarse como actitud idónea a la mofa por parte de la poeta, quien introduce de soslayo un juicio peyorativo sobre la sociedad. Lo que le resulta execrable a Picó es la mojigatería del pueblo, incomodado por la conducta inconformista y provocadora del sujeto poético, siempre presto a juzgar según los cánones impuestos:

Que soy mala creen porque no soy adusta,
porque mis sentimientos me place publicar,
porque amar con tibieza y sin pasión me asusta,
porque mis entusiasmos no quiero refrenar (“Ser poeta es ser santo”, 2019a: 88).

Esa invectiva contra el insolente mundo de la gente respetable deriva en un alegato transgresor a favor de la labor poética. Si hacer poesía equivale a pecar, la voz lírica no solo se declara pecadora empedernida, sino que se atreve a santificar ese vicio:

¿Ser poeta es pecado? Pues yo soy pecadora
y de este buen pecado no me he de arrepentir.
[...]
Ser poeta es bueno, ser poeta es santo (“Ser poeta es ser santo”, 2019a: 88).

La irreverencia de esos versos no hace sino traducir el afán estético de la autora por convertir en materia poética su realidad vital y legitimar su voz lírica, haciéndola acreedora del magisterio profético que ejerce. Asimismo, la acometida contra la hipocresía, entendida en su acepción común como “discretísimo cendal, que debe velar nuestros más pujantes sentimientos” (“Exordio”, 2019b: 9), es pretexto para defender una poesía pura, franca, que sea reflejo de la desnudez del alma.

La antinomia de la que venimos hablando contamina también la temática amorosa. El eros, en ambos poemarios, se entiende como esencia típicamente femenina, de acuerdo con la inveterada vinculación de la mujer con la esfera de lo íntimo, lo doméstico, lo emocional. Por esa razón, la experiencia amorosa se suele enmarcar en un entorno naturalístico que comparte los mismos rasgos connotativos del yo lírico: rosas, jardines, plantas y aromas primaverales no definen solo a la enamorada, sino también al éxtasis sentimental, generando un solapamiento entre espacio exterior e interior:

El agua va rimando en mis jardines
su canción de cristal y argentería,
mientras reza el Amor su letanía
en mi lecho de rosas y jardines (“Sueño de Primavera”, 2019b: 15).

Por lo que concierne a la actitud de la voz lírica, la misma nomenclatura que la autora emplea para referirse al amado insinúa una postura casi servicial de la mujer, que busca complacer al hombre pese a todo:

Sonriente y feliz, el dueño mío
canta a mi lado, sin notar mi pena,
mientras yo triste, como dulce y buena,
con el alma en los labios le sonrío (“Lágrimas”, 2019b: 57).

O recibir de él efusiones pasionales, que determinan el equilibrio del estado anímico y emotivo del sujeto poético (“No hay sollozos ni llantos, soy dichosa / ¡Esta noche templada y luminosa, / me hace suya mi Príncipe Ideal!”; “Sueño de Primavera”, 2019b: 15; “Ven, morir no me dejes, mi preferido; / ven, que ya los rosales han florecido... / ¡Ven que goce la gloria de tus caricias”; “¡Torna!”, 2019b: 49), incidiendo en el tópico tradicional de la mujer expectante, destinataria inerte del deseo. Sin embargo, Picó no solo logra subvertir ese cliché, realizando el traspaso del papel de amada al de amante, sino que consigue otorgar protagonismo absoluto a la sensualidad femenina, plasmando unas imágenes cuyo sensualismo se puede calificar de pionero e infrecuente:

¡Cuántas noches la brisa os ha llevado
los besos encendidos de esta loca
que os besa en su delirio eternamente!... (“Tu beso”, 2019a: 75).

O más adelante:

Enlazo mi quimera con tu deseo,
en tu graciosa risa yo me recreo (“Siempre igual”, 2019b:20).

Tal como indicado con anterioridad, las indagaciones sobre la propia identidad en la poesía femenina del primer tercio del siglo XX desencadenan reflexiones que abarcan hasta el ámbito de la corporeidad. Por lo general, en la mayoría de las escritoras 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 represiva de las exigencias liberales de las mujeres. Esas poetas “se mostrarán simple 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). También Picó resalta de manera muy franca y directa el ardor de los impulsos que el yo lírico siente en el encuentro amoroso. El atrevimiento de algunas imágenes eróticas y la invitación a gozar del acto carnal son del todo inusitadas para la época:

Desierto está el jardín: nadie sospecha
de nuestro amor. Colguemos nuestro nido
del rosal trepador verde y florido
seguros de que nadie nos acecha (“Idealismo”, 2019b: 16).

O, más adelante:

Tuyas son mis locuras, yo no soy mía;
sin temor ni tristeza te lo confieso.
¿Qué dirías si te digo que te diría
que te diera mi alma toda en un beso? (“Confesión”, 2019b: 21).

Aún así, el erotismo luminoso de esos versos se diluye paulatinamente hasta convertirse en el más desabrido patetismo. La sombra de la traición, el abandono del amado y los celos¹⁸ truecan la exaltación del gozo sensorial en pesadumbre:

¡Corazón, corazón, que te han herido!
Por tu bondad has sido traicionado.
Las manos que por ti flores han sido
¡como rosa de amor te han deshojado! (“Cansancio”, 2019b: 34).

La primavera extática —reflejo del alma de la poeta— acaba por convertirse en primavera trágica, donde la ilusión, al chocar con la realidad del desamor, halla la muerte inadvertidamente, “sin poder sospechar que entre las flores / vuela también la avispa venenosa” (“La mariposa ilusión”, 2019b: 36). La conciencia de encontrarse en una contingencia tan penosa incita al canto nostálgico de la dicha pasada o al lamento dramático de la condición presente:

Ya no esparcen mis ojos chispas de amores,
ya no quedan murmullos, risas ni flores
en los santos jardines de mi ilusión.
[...]
Y bebiendo las hieles de mis pesares,
y dejando ternezas en mis cantares
voy surcando los mares de mi dolor.
Y evocando las horas de mi alegría,
mi tristeza acaricio día tras día
como fruto bendito de un santo amor (“En lo más escondido del corazón”, 2019a: 45).

¹⁸ “Hora de angustia”, “Hora de pena”, “¿Celos?”, “Añoranza”, “Melancolía”, “Torna”, “Lágrimas”.

Como se deduce de las citas, el desengaño amoroso configura una geografía anímica inhóspita y desapacible, despojada de la luminosidad y lozanía de antaño. Los jardines interiores, antes frondosos y florecidos, se mudan en otra realidad física exterior, reseca materia que se ha de pisar y recorrer, aceptando el lugar por donde se camina:

¡Mi vida es como un páramo desierto
que debiera cruzarse muy deprisa;
mas cruzarlo despacio se precisa,
con pies desnudos y con paso incierto! (“VI”, 2019b: 70).

Pese a semejante angustia existencial, la poesía sigue configurándose como medio de consolación y curación psicofísicas. “Por vuestras flores” y “Por vuestros versos” constituyen un agradecimiento público de la autora a todos los poetas que la inspiran y reconfortan con el poder terapéutico de sus palabras (“Devotos del Amor y la Belleza, / que trocáis en sonrisas mis dolores, / sobre el cojín de vuestras gayas flores, / permitid que recline mi cabeza”; “Por vuestras flores”, 2019b: 58), ayudándola, de esa forma, a reafirmar su identidad poética (“Todas mis ansias, todas mis locuras / a vuestros versos estarán sujetas / con las más resistentes ligaduras”; “Por vuestros versos”, 2019b: 59).

Con todo lo expuesto, Remedios Picó puede, a razón, considerarse integrante de esa generación de literatas de la Edad de Plata, ya que supo vencer los prejuicios existentes acerca del papel de la mujer en sus tiempos, incorporándose activamente a la vida cultural de su entorno. Sus poemarios son testimonios de una trayectoria vital funestada por sucesos adversos, pero, también, de una conciencia identitaria y autorial, forjada en un proceso de continua exploración de vías de expresión, en un contexto literario y social en transformación. Los versos de la monovera revelan, tal como se ha intentado demostrar, una clara continuidad con la tradición lírica femenina del primer tercio del siglo XX.

Acudir al caudal lírico de Picó 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.

5. REFERENCIAS

- Acillona, M. (1993). “Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra,” *Zurgai*, 6, 4-7.
- Balcells, J. M. (ed.) (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetisas españolas: 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Barcelona: Espasa.
- Barrio Alonso, A. (2004). *La modernización de España (1917-1939): Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Bellver, C. G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell U.P.
- Cole, G. K. (2000). *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*. Lewiston: Edwin Mellen P.
- Conde, C. (1959). *Poesía femenina viviente*. Castilla: El Arquero.
- Ena Bordonada, A. (ed.) (2013). *La otra Edad de Plata: Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gómez Garrido, M. (2013). “Conflicto de identidad: identificación sexual en tres poetisas de la Edad de Plata”, *Signa*, 22, 333-358.
- Jiménez Faro, L. M. (1996). *Poetisas españolas. Vol. II. De 1901 a 1939. Antología general*. Madrid: Torremozas.
- 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 R. Pérez-Amat García, S. Núñez Puente y A. García Jiménez (coords.), *Comunicación identidad y género*. Sevilla: Fragua, 320-330.
- Mainer, J. C. (1981). *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Península.
- Matilla Quiza, M. J. (2002). “María Lejárraga y el asociacionismo femenino: 1900-1935”, en J. A. Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 83-101.
- Merlo, P. (ed.) (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Vandalia.
- Miró, E. (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- Montoro, F. (1993). *Remedios Picó. “La Poetisa”*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar.
- Munárriz, J. y Benegas, N. (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

- Neira, J. (2007). “El canon y las mujeres del 27”, *Ínsula*, 732, 9-12.
- (2009). *La quimera de los sueños: claves poéticas del 27*. Málaga: Veramar.
- (2014). *De musas, aeroplanos y trincheras: poesía española contemporánea*. Madrid: UNED.
- (2015). *De musas, aeroplanos y trincheras: poesía española contemporánea*. Madrid: UNED.
- Payá, C. (2019). *Soy toda amores porque soy poeta. Remedios Picó (Monòver, 1885-1969)*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar.
- Payeras Grau, M. (2008). “La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra”, *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, 8, 171-180.
- Picó R. (2019a). *Flores de mi locura*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar.
- (2019b): *El libro de los cien sonetos*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar.
- Plaza Agudo, I. (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rosal Nadales, M. (2010). “Las poetisas de fin de siglo. Aspectos formales”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 33, 239-251.
- Saval, L. y García Gallego, J. (1986). *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*. Madrid: Litoral.
- Sebold, R. P. (1961). *Tomás de Iriarte: poeta de “rpto racional”*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Ugalde, S. K. (1991). *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- Vidal, M. A. (1943). *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana 1840-1940*, Barcelona: Olimpo.
- Zavala, I. (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.