

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.



eus 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

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

THE CONSTRUCTION OF THE SOUND STRATUM IN THE POEM. AN EXAMPLE OF THE DOUBLE GAME BETWEEN VOICE AND ROLE IN ÁNGELA FIGUERA'S UPROOTED POETRY

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.09>

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)
0000-0001-8781-459X
Diana.Martinez@uv.es

Resumen: Si la escritura poética requiere seguir unas normas determinadas, lo mismo ocurre con su lectura. El poema expresado por el lenguaje precisa conocimiento y experiencia para llegar progresivamente a la credibilidad de la materia escrita y al valor poético, esto es, al relieve de los sentimientos y a la capacidad de emoción. La lectura poética experimenta la belleza del lenguaje tras un proceso razonado de lectura en voz alta, procurando la modulación y la entonación correcta. De este modo, surge un nuevo sentimiento basado en la capacidad del poeta para transmitir emoción e intensidad (Delgado Cerrillo, 2007). Para ello se toma como base la poesía social de Ángela Figuera Aymerich y se formulan una serie de recursos educativos afines al tema, con el propósito de fomentar la fluidez y la comprensión lectora de obras pertenecientes, más específicamente, al género lírico —entendidas como obras en las que predomina el mundo subjetivo o interno del escritor— a través del aprendizaje de las dimensiones cognitivas del fenómeno poético (elementos afectivos, sensoriales e intelectivos) intercalando, además, habilidades que funden sonido y sentido (aspectos entonacionales y de tempo).

Palabras clave: Poesía social. Ángela Figuera Aymerich. Ritmo. Lectura expresiva. Emoción.

Abstract: If poetic writing requires following certain rules, the same happens with its reading. The poem expressed by language requires knowledge and experience to progressively reach the credibility of the written matter and the poetic value, that is, the relief of feelings and the capacity for emotion. Poetic reading experiences the beauty of language after a reasoned process of reading aloud, ensuring correct modulation and intonation. In this way, a new feeling arises based on the poet's ability to convey emotion and intensity (Delgado Cerrillo, 2007). For this, the social poetry of Ángela Figuera Aymerich is taken as a basis and a series of educational resources related to the subject are formulated, with the purpose of promoting fluency and reading comprehension of works

belonging, more specifically, to the lyrical genre — understood as works in those that predominate in the subjective or internal world of the writer— through learning the cognitive dimensions of the poetic phenomenon (affective, sensory and intellectual elements), interspersing, in addition, skills that fuse sound and meaning (intonation and tempo aspects).

Key-words: Social poetry. Ángela Figuera Aymerich. Rhythm. Expressive reading. Emotion.

1. INTRODUCCIÓN

La lectura en voz alta resulta de suma importancia, no solo si se pertenece al mundo literario, sino para cualquier oficio. En los recitales, donde poetas y escritores leen sus textos en voz alta, no siempre se obtiene un resultado satisfactorio: nos tiembla la voz, tropezamos con algún fonema, no conseguimos dotar al verso de la intensidad o del ritmo que queremos, etc. Este hecho nos obliga a pensar en el reconocimiento y uso de nuestros recursos sonoros para mejorar nuestra lectura.

Bajo el nombre de Ángela Figuera Aymerich, apelativo que nos reporta al seno de la poesía social, nos abrimos a la todavía ambigüedad del término “poesía social” como fenómeno polémico y confuso, en cuanto a la densidad de su laberinto terminológico. Este contexto, además, se caracteriza por presentar un número llamativo de acercamientos críticos que nutren las perspectivas y los primas de la definición y sistematización del término. Ángela fue una de las muchas mujeres que trató de apostar por una producción reivindicativa en los años 50, de forma recia y emblemática¹. Su biografía reincide sobre la de otras mujeres de comienzos de siglo, empeñadas en acceder a estudios superiores, a la igualdad y a la cultura en todas sus formas, en torno a una sociedad machista, de un modo tal que hoy se nos hace difícil entender. En suma, una de las personalidades que definen esta corriente poética que suele englobar la poesía desarraigada de la posguerra española.

El presente trabajo, pues, pretende ser una contribución a este panorama, presentando una breve revisión de la biografía de la autora, tan maltratada en su momento, así como del término “social”, el cual parece que despierta ya pocos miedos y pasiones; y planteando, en este caso, una serie de recursos educativos afines al tema, con el propósito de fomentar no solo una lectura coherente, sino potenciar la fluidez y la comprensión lectora de textos pertenecientes al género lírico a

¹ La poeta Angelina Gatell, que también comenzó su andadura poética en los convulsos años de la dictadura franquista y fue coetánea de Ángela Figuera, reunió una nómina de autoras de su época que participaron en este movimiento en el volumen *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (Bartleby Editores, 2006).

través del aprendizaje de las dimensiones cognitivas del fenómeno poético (elementos afectivos, sensoriales e intelectivos) intercalando, además, habilidades que funden sonido y sentido (aspectos entonacionales y de tempo).

Dadas las limitaciones que circunscriben este trabajo de investigación, y siendo conscientes de que en la actividad lectora interactúan diferentes niveles o destrezas lectoras de modo paralelo (visual, léxica, semántica), nuestro objetivo o tema central engloba el nivel fonológico de dicho procesamiento lector tomando como base experimental el poema “Mujeres del mercado” (*Los días duros*, 1953), uno de los poemas más representativos de la autora pertenecientes a su época más “preocupada”. A partir de aquí se presenta una ficha en la que se incluyen diferentes parámetros analíticos para una correcta lectura expresiva del poema (pausas, métrica y rima, intensidad acentual, entonación, ritmo y tempo). Lo novedoso del trabajo, por tanto, recae en la base de un estudio inicial que, con las modificaciones pertinentes, podrá ser aplicado en el ámbito educativo como recurso didáctico que parte, además, del análisis de materiales inéditos, siendo compleja, como sabemos, la pervivencia de materiales sonoros originales.

1.1 Vida y obra

La poeta muere a los 81 años de edad en Madrid, a consecuencia de una grave enfermedad pulmonar, dejando un legado que se traduce en una basta actividad poética en momentos difíciles de la historia española. En el seno de una familia acomodada y una vida apacible, por encima de impedimentos familiares y sociales, Ángela fue una de las primeras mujeres en conseguir el Bachillerato en Bilbao y, posteriormente, estudió Filosofía y Letras en Valladolid y en Madrid, a donde se trasladó a vivir la familia en 1930. Con la escritora Carmen Conde, la primera mujer a la que se le concedió el Premio Nacional de Literatura (1967) y fue miembro de la Real Academia Española (1979)², ha sido considerada la poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX.

Con *Mujer de barro* (1948), poemario en el que trata el tema del hijo y de la mujer, es reconocida como una escritora destacada en el nuevo panorama literario español. En *Soria pura* (1949), editada por el poeta Leopoldo de Luis, ahonda sobre el tema del paisaje. Ambas son obras que recorren su etapa “intimista” en las que destacan la sensualidad y el erotismo; en ellas se refleja la felicidad en la figu-

² Posteriormente, a Carmen Conde también se le concedió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1987), entre otros.

ra de la mujer tras la muerte y el desastre, una persona realizada en el ámbito familiar y en el amor (Zabala, 1994).

La felicidad no resulta duradera, aun menos en un mundo degradado como el de la Europa de la posguerra. En este punto la escritora descubrirá la miseria, el dolor, el hambre o la injusticia. Así se inicia su etapa “preocupada”, prolongada durante más de veinte años e inscrita en preocupaciones metafísicas y existenciales. En 1950, la autora se centra en una poesía “existencial”, en la que trata temas feministas y de sentido social en *Vencida por el ángel* (1950) o *El grito inútil* (1952). En este último encontramos su famoso poema “Mujeres del mercado”, uno de los mayores ejemplos de la poesía social española de posguerra, que además suma la vivencia de la mujer en ese acontecer histórico: “Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre. / Armadura oxidada con relleno de escombros”. A mitad de siglo, insistiría en la escritura de compromiso con *Vencida por el ángel* (1950) o *Víspera de la vida* (1953): “No. Ya no puedo estar, como solía, / oculta en matorral de madre selvas”. En cualquier caso, entre los numerosos poemas incorporados en sus *Obras completas* (1986) merece destacarse el que dedicara a Carmen Conde (“Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”) como una llamada a la responsabilidad de la nueva poesía femenina: “Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica. / Dad al viento el cabello. Requemaos la carne / con el fuego y la escarcha de los días violentos / y las noches hostiles aguzadas de enigmas. / No os quedéis en el margen”. Una poesía realista y personal que transmite ternura sobre esa realidad, pese a la dureza de algunos de sus poemas.

A partir de *El grito inútil* (1952), *Belleza cruel* (1958) o *Toco la tierra* (1962), asistimos a su interés por cuestiones sociales que circunscriben su imagen literaria dentro del ámbito de la poesía comprometida en el llamado triunvirato vasco de la poesía social, junto con Blas de Otero o Gabriel Celaya, con los que mantuvo una estrecha relación e influencia mutua (Zabala y González, 2012); aunque Ángela, mucho más realista, solicitó “*Licenciar la poesía. / Y ver si a duras penas o a duras alegrías / abrimos un camino al cabo de la calle*” (Figuera Aymerich, 1986), distanciándose así de las propuestas sociales. En *Belleza cruel* (1958) recoge una serie de poemas críticos bajo los límites marcados por el franquismo que remite, en consecuencia de la censura, a unos amigos residentes en México, ganando de este modo el Premio de Poesía Nueva España (1958), impulsado por la Unión de Intelectuales en el exilio, que resultó en el reconocimiento de la existencia de una importante nueva generación de escritores y escritoras en la Península. *Toco la tierra* (1962) transmite lo reiterativo de su transformación, desde el cansancio y el agotamiento, por lo que de forma fría es criticado aludiendo a ese repetirse en las

ideas. Es el momento en el que se produce su progresiva retirada del panorama literario, así como su rápido e inmerecido olvido, un hecho recurrente en la literatura escrita por mujeres.

Ángela Figuera Aymerich se constituye en los años 50, generacionalmente ubicada en el 27 pero conectada con poetas de la posguerra. Muestra la voz de una mujer sincera, que no trata de definirse como una feminista, sino como una defensora del papel social de la mujer en un mundo dominado por el hombre, tratando de llegar a sus lectores desde diferentes sensibilidades artísticas; sin embargo, los distintos puentes que intentó construir la encasillaron en una encrucijada de caminos no solo artísticos, sino también culturales y políticos, convergiendo en torno a nombres tan diversos como Pablo Neruda, Gabriel Aresti, Carmen Conde, Gloria Fuertes³, Blas de Otero, Gerardo Diego o Antonio Buero Vallejo.

1.2 Sentido y estilo

Siguiendo con lo tratado, pero tomando como principal aspecto el lenguaje poético, dicha encrucijada de caminos muestra, además, manifestaciones de su origen, exponiendo el conflicto entre el mar, que simboliza lo inefable, y la tierra, que representa estabilidad germinante y palpable.

En sus comienzos, se puede percibir el influjo de Antonio Machado o de Juan Ramón Jiménez en su apego a lo cotidiano y paisajístico, sin embargo, su visión no idealizada y típicamente feminista como madre y mujer — vista como esposa y madre de familia— pronto toman relieve en su obra como sujeto activo del cambio social. Se interroga sobre su lugar en el mundo como mujer y como poeta, denunciando una realidad violenta, afianzada a la gente y a la tierra.

En sus poemas la autora pretende “crear belleza con la palabra [] acompañar, consolar, denunciar, protestar, gritar, dar fe de amor a la cosas grandes y pequeñas” (Figuera Aymerich, 2017). Su lenguaje, además, es sencillo y llano, nada rebuscado, en una España que trata de envolver cada poema con las metáforas lujuriosas de un García Lorca, un Vicente Aleixandre o un Rafael Alberti. Se interesa por

³ Ángela Figuera participó de las redes de amistad y colaboración literarias que se establecieron entre diversas autoras en su contexto histórico. Un ejemplo lo encontramos en su participación en la tertulia literaria “Versos con Faldas”, fundada en 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos. En el volumen homónimo que reúne la historia de esta tertulia, bajo la edición de Fran Garcerá y Marta Porpetta (Torremozas, 2019), así como otros materiales relativos a la misma e inéditos hasta ese momento, encontramos una fotografía de Ángela Figuera en la que aparece junto a Gloria Fuertes, Carmen Conde, Amanda Junquera y Mercedes Junquera, en la entrega del Premio Elisenda de Montcada de 1953.

lo concerniente a la imperfección del ser humano —vista como una obra de arte diferente, perdurable y fuerte—, se dirige a las situaciones medularmente vitales (nacimiento, fiesta, derrota, victoria, entierro) extrayendo lo esencial de cada una y elevándolas a la categoría de eternas.

Elogiada por poetas como Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Gabriel Aresti, Pablo Neruda, Max Aub o Carmen Conde, su poesía lírica e intensa trata de que su mensaje llegue de frente, contra el cielo, contra el ángel, contra el misterio, con acento duro y definitivo, victoriosa como ser humano, cantando lo que puede vivir, sin implorar la vida, sino reconociendo que “somos vida”. Su poesía, sin embargo, se convierte en un texto profundo, hondo, arraigado e integrado a su sol español. Su posición ideológica ha sido resumida por algún crítico como “existencialismo solidario”; su tendencia abiertamente social se convierte, en ocasiones, en un canto personalísimo. Bajo las ruinas de la posguerra, sin embargo, como ocurre con voces como la de Celia Viñas o Angelina Gatell, su voz se ahoga en las cenizas y su canto personal se torna invisible en pleno franquismo; una voz que emergía de una mujer madura que sabía lo que esperaba de la vida. Ángela no era una mujer de verso, sino de carne y barro, dueña de una vocación poética labrada entre dificultades sociales. Una voz que, en definitiva, merece la pena redescubrir.

2. ASPECTOS ORALES DE LA POESÍA SOCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Aunque la poesía social no aparece como tal hasta los años 50, existen indicios que apuntan hacia una sensibilidad social latente en obras de los años 40. Esta expresión poética de índole más humana que la anterior y de estirpe narrativa, surgió a raíz de determinadas circunstancias históricas como la Guerra Civil española. Esta área estética, encuadrada en la historia de la poesía española moderna, es extraordinariamente conflictiva, pues aúna poemas tan heterogéneos y desiguales que solo su terminología es resbaladiza de por sí y genérica. Algunos críticos han aludido a esta misma poesía de oposición simbolista empleando conceptos como la poesía objetiva, la poesía de protesta, la poesía épica, la poesía de masas o la poesía desarraigada, entre otras.

Las obras comprometidas se incluyen en un repertorio crítico con acusaciones que versan en torno a la falta de sinceridad, “de ‘empobrecer’ el arte poniéndolo al servicio de las ideas, de escribir por ‘tener mala conciencia’, de ingenuidad, de regresión estética, de simplificación, de falta de ‘calidad’, de ‘caducidad’ o sumisión a la circunstancia o de politizar el arte, en lugar de preservar la esencia de la

poesía” (Carriedo, 2005: 43). Las aproximaciones críticas desplazan, por tanto, las causas, los objetivos y los métodos que motivan la aparición de sus composiciones. Sin duda *lo social* es un movimiento literario, con sus géneros, fronteras estéticas y límites históricos, que abarca una gran área temática con un repertorio de carácter netamente comprometido. El catálogo de un mismo autor puede presentar motivos de significación diversa que entorpecen la aceptación de una definición formal o expresiva: referencias a la Guerra Civil, la crónica de la represión, la sátira de la integración, las manifestaciones de solidaridad, la voluntad de lucha política, la agitación política o el tema de España (Carnero, 1989).

Lo social expresa las relaciones entre la sociedad española y su cultura, un área estética e histórica fácilmente identificable. Por ello va más allá de lo puramente formal y expresivo, formula y concreta una estética que asimila la literatura como un escenario cultural amplio con un conjunto de ideas de tipo político, institucional, jurídico, religioso, moral o sexual. Aproximarse a la poesía social, pues, descubre una gran variedad de matices bordados con connotaciones estéticas e ideológicas, envuelta en unos condicionamientos históricos en los que nace y se desenvuelve. La poesía social, en suma, se comprende y alcanza su significado en torno a un contexto determinado.

Se identifica *Sombra del paraíso* (Vicente Aleixandre, 1944) e *Hijos de la Ira* (Dámaso Alonso, 1944)⁴ como los antecedentes remotos de los que se extraen rasgos cercanos a la humanización, la vuelta a la temporalidad o la problemática histórica⁵. Esta poesía antiformalista e inconformista cuestiona la belleza y la armonía del entorno propuesta por el clasicismo con tono de protesta y brotes de compromiso con todas sus variantes (la trascendencia del alma, el regreso de los muertos, la muerte en vida, la muerte simbólica, la preocupación religiosa, el bálsamo tranquilizante de la creencia o la naturaleza desatada). En los versos de Blas de Otero (“Pido la paz y la palabra”, 1955) o Gabriel Celaya (*Cantos iberos*, 1955) brotan la emoción, lo individual y lo subjetivo ante la realidad; un poeta afectado por el desequilibrio entre la realidad exterior y su condición psíquica o interior, que se siente impulsado a poner orden mediante la descripción poética de esta realidad exte-

⁴ A los que cabría añadir *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde, que tuvo una influencia decisiva en sus contemporáneas, y *Mujer de barro* (1948) de Ángela Figuera. A este respecto, remito a la obra de María Payeras (2009) incluida en la bibliografía de este estudio.

⁵ Algunos nombres que presentan un compromiso estético y crítico con su tiempo son los de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Ángela Figuera Aymenrich, Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, María Beneyto, Angelina Gatell, Leopoldo de Luis, Gabino-Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes o Carlos Edmundo de Ory, entre otros.

rior con una poetización particular (Fox, 1970). En este momento, la poesía humana, inquieta y preocupada se convierte en un instrumento para cambiar el mundo. Se abandona lo íntimo y existencialista, lo importante es denunciar las injusticias, mostrar la solidaridad con los problemas de los demás, especialmente con los más pobres y desfavorecidos. Los poetas dan testimonio crítico de la realidad y adoptan una actitud de compromiso ante la situación de la nación para producir una toma de conciencia en el lector y colaborar a transformar la realidad.

Frente al clasicismo equilibrado y hueco, nace una poesía sórdida, tendente a lo deforme, caracterizada por un ritmo roto y de verso libre, considerado este último el punto en común entre las corrientes líricas de posguerra (existencialismo, tremendismo, vanguardia, poesía social, realismo) (Carriedo, 2005). Muchos de estos autores utilizan la ambigüedad y la neutralización para poder dar cauce a motivos envueltos por la censura. El objetivo consiste en que estos textos de testimonio crítico sean comprensibles para el mayor número de lectores posible, por ello, el lenguaje es claro, funcional e, incluso, con cierto tono coloquial. En consecuencia, los recursos estilísticos dificultan lo menos posible la comprensión del texto; la estética, en este caso, se subordina al contenido. La poesía se entiende, así, como comunicación y se dirige a una inmensa mayoría, ya que se cree que es un arma para transformar la adversa realidad a través de lo cotidiano y del uso de un lenguaje coloquial. De este modo, la tendencia coloquial del lenguaje, el uso del verso libre y de los ritmos internos apoyados en el contenido, son coordenadas que se mantienen operativas hasta bien entrada la década de los años 60.

Esta poesía antiformalista e inconformista utiliza mecanismos que potencian los dobles significados, las ambivalencias léxicas, los discursos polifónicos que expresan compromiso, la humanización. Sus gramáticas, por tanto, están basadas en significados con una fuerte carga denotativa; se reducen los artificios del estilo, la prosodia, la sintaxis o las metáforas, con el fin de facilitar una comprensión nítida del mensaje, para que el lenguaje poético sea accesible y sencillo a un ratio social más amplio.

La intensidad del compromiso en la *poesía social* es variable, no solo por la vanguardia de autores del momento, sino también por el miedo a la censura que procesa su transformación y termina desvaneciendo los criterios objetivos y la vigencia del fenómeno hasta su agotamiento. Los fenómenos poéticos, en suma, aparecen y desaparecen súbitamente del panorama literario de una época, son procesos lentos de filtración y desarrollo muy permeables al entorno que los rodea, más aún en periodos de crisis o contextos de presión excepcional.

3. LA LECTURA EXPRESIVA A TRAVÉS DEL GÉNERO LÍRICO

Si la escritura poética requiere seguir unas normas determinadas, lo mismo ocurre con su lectura. El poema expresado por el lenguaje precisa conocimiento y experiencia para llegar progresivamente a la credibilidad de la materia escrita y al valor poético, esto es, al relieve de los sentimientos y a la capacidad de emoción. La lectura poética experimenta la belleza del lenguaje tras un proceso razonado de lectura en voz alta, procurando la modulación y la entonación correcta. De este modo surge un nuevo sentimiento basado en la capacidad del poeta para transmitir emoción e intensidad (Delgado, 2007).

Para que la lectura poética sea provechosa debe seguir unas normas determinadas. En el transcurso del tiempo se han modificado considerablemente las reglas estrictas que en un momento caracterizaban la poesía, sin embargo, existe un elemento que se ha mantenido constante: la composición rítmica de las palabras. El ritmo se consigue principalmente a través del acento al final del verso y el acento rítmico en lugares precisos de un verso. Por ello, es tan importante el lugar donde el poeta coloca las palabras (Domínguez, 2001). Sin embargo, la realización de un determinado perfil entonativo, así como la presencia de un acento silábico expresivo y de pausas lo suficientemente rítmicas en la pronunciación de determinados segmentos del lenguaje poético, asimismo determinan la fluidez y comprensión lectora del texto (Calero, 2014).

Para ello se formulan una serie de recursos educativos afines al tema, con el propósito de fomentar no solo una lectura coherente, sino también una fluidez y comprensión lectora adecuadas de obras pertenecientes, más específicamente, al género lírico – entendidas como obras en las que predomina el mundo subjetivo o interno del escritor – a través del aprendizaje de las dimensiones cognitivas del fenómeno poético (elementos afectivos, sensoriales e intelectivos) intercalando, además, habilidades que funden sonido y sentido (aspectos entonacionales y de tempo).

3.1 Sonoridad y significado poético

La elección del género lírico supone una serie de ventajas, pero también un conjunto de desventajas relacionadas directamente con la complejidad que aborda el género. Parece sencillo para cualquier ser humano verbalizar la expresión de un sentimiento o de una emoción en un contexto y lugar determinado, sin embar-

go, no lo es tanto cuando queremos ver nuestro lenguaje reflejado en el espejo de la poesía, ya que “debido básicamente a su densidad semántica y metafórica – y a la lejanía entre la poesía culta y la sociedad, [...] la convierte en una lectura aparentemente poco motivadora” (Ambròs y Marc, 2007: 82). De hecho, la poesía ha sido vista por muchos como un instrumento de nula utilidad práctica y con una escasa valoración social. “Deberá buscar (el maestro), como el músico, la medida justa, repetir la lectura una y otra vez, destacar los significados hasta lograr la identificación total con el texto (...)” (Trujillo, 1989: 36). Ángel Crespo, además, apuntaba a que “decididamente, la poesía no es la palabra en el tiempo, sino la palabra en su sitio” (1998: 23), que requiere de una sonoridad y de un significado concreto.

El lenguaje poético, como sabemos, es diferente del prosaico. Este último es directo y conciso, define exactamente una situación o aspecto de ella. La poesía difiere de la prosa por la musicalidad (rima), la cadencia (ritmo), la transparencia y el simbolismo de su mensaje. El lenguaje poético llega a la raíz del asunto sin preámbulos. Es como un extracto de la esencia de los seres y de las situaciones que cubre otras interpretaciones. Es preciso, por tanto, que la belleza que emana se comparta. Ante todo, belleza de la palabra, no solo en su forma sino especialmente en su contenido. La poesía como toda expresión de la palabra debe ser comprensible, no para la razón sino para el sentimiento. Se debe leer y percibir como el sentimiento allí plasmado, que a través de la palabra emana por sí solo, llegando hasta el ser adulto o de quien escucha.

Un paisaje, una noche de luna llena, un atardecer, una manada de avecillas, un cántico hermoso, una acción bella... son situaciones que deben ponerse en contacto con el lector para despertar en él ese mundo poético que lleva dentro todo ser humano aunque otros tengan más propiedad para expresarlo. Esto significa que la poesía debe tener pleno conocimiento de su cultura, sus antecedentes, sus historias o anti-historias. No se debería enseñar como un canon opresivo de grandes declaraciones, sino como algo en que pueden participar y de lo que incluso se pueden apropiar.

Se trata de insistir en la especificidad de la palabra poética como portadora de imagen y sentido. Además, una sola palabra no constituye un poema. La poesía se encuentra en la unión, la disposición de las palabras. Se trata ante todo de liberar el lenguaje, enfatizar que la poesía es en primer lugar una cuestión de sensibilidad, de percepción del sujeto, de visualización y sobre todo de emoción. Toda obra poética va acompañada de una fuerza subjetiva, que otorga el apoyo de una animación propensa a una percepción objetiva que no es otra sino la vida misma, escogida a través de los sentimientos y sobre todo de las necesidades experimentadas y expre-

sadas por el poeta. La percepción subjetiva es una manifestación de lo universal, mientras que la percepción objetiva constituye el camino real de la revelación interior que da forma a la susceptibilidad del poeta, cuyo deseo es hacer partícipe a su entorno de la alegría o de la amargura con que vive sus días.

La poesía no existe, así como tampoco existe la música. Lo que sí existe son los géneros, los estilos y los gustos. El lector debe percibir la libertad de escoger el lenguaje que la poesía le permite, tanto para poder expresarse como simplemente para disfrutarlo. La finalidad de la poesía es, por lo tanto, comunicarle algo a alguien, de una manera determinada. Si se logra transmitir esta idea, es el lector el que decide, según su sensibilidad, cómo abordar el lenguaje de la poesía sin esfuerzo. Cuando se haya derrumbado el muro de la desconfianza hacia la poesía, la conciencia del que lee se liberará de sus prejuicios, y podrá ser transmitida a través de un tiempo y un ritmo sosegado.

3.2 Claves para entender la lectura expresiva. Metodología lectora

La lectura de un poema puede convertirse en una tarea ardua; por el camino podemos encontrarnos con variables que nos dificultan su lectura. Ello lleva a plantear dedicar más tiempo a pensar cómo enseñar y aprender el género, pues es la traducción visual del poema una de las partes que más fascina al que recita (Núñez, 2013). Se observan, así, una serie de componentes o habilidades, útiles en la lectura del género lírico que podrían fomentar las destrezas de expresión y comprensión lectora en torno al fenómeno.

3.2.1. Parámetros analíticos generales

- a) Contextualizar el poema, es decir, conocer la obra poética, las tendencias literarias, los géneros cultivados (Ambròs y Marc, 2007). Hay que leer el poema una y otra vez y entenderlo bien; es importante saber qué quiere transmitir el autor del poema al escribirlo, qué sentimientos expresa con sus palabras, qué emociones evoca. La poesía social, como anticipábamos, es un género literario de la posguerra española dirigido a un gran público que destacó por su carácter comprometido. Los temas más habituales fueron la Guerra Civil, la represión, la lucha política, la idea de España o la internacionalización de la poesía.
- b) Identificar los recursos orales y lingüísticos para manejar y modelar la línea melódica de los versos (estructuración versal y estrófica, caracterís-

- ticas léxicas y campos semánticos, aspectos de composición sintáctica, figuras poéticas, repeticiones y reiteraciones).
- c) Analizar rítmica y semánticamente los textos para fomentar una lectura adecuada mediante un análisis semántico, formal e informal, de los elementos de significación del poema.
 - d) Reconocer nuestra propia respiración y hacer un uso favorable de ella para emitir mejor el sonido mediante ejercicios afines relacionados con el control del aire.
 - e) Conocer los mecanismos corporales que producen una mejor dicción y una correcta pronunciación, con ejercicios de calentamiento, praxias fonoarticulatorias o posibilidades sonoras de nuestro cuerpo.
 - f) Experimentar el proceso lector a través de prácticas parateatrales y expresivas, mediante la vocalización y el uso de las manos. Aunque el propio poema tenga voz y ritmo, y la voz sea el sentimiento o el pensamiento de un poeta, cuando lo leemos, indirectamente estamos interpretando.

3.2.2. *Parámetros analíticos de tipo fonológico. Competencia grafofónica*⁶

- a) *Signos de puntuación*. La lectura ha de basarse en la brevedad y longitud de las pausas, tratando de no parar a mitad de verso, si no lo pide la puntuación. Aunque la lógica se halla en hacer una pausa tras final de verso, no resulta recomendable si los versos son unidades de sentido entrelazadas, por lo que es preciso cambiar el ritmo, de acuerdo con la expresividad interna (Sepúlveda, 2003). El encabalgamiento es uno de los recursos literarios más usados en la poesía española y hay que saber localizarlo.
- b) *Pausas*⁷. Es un aspecto que se encuentra directamente ligado a los signos de puntuación. Con ellas se observa cómo cambia el significado de las palabras en función de dónde se realizan. El silencio se convierte en

⁶ La competencia grafofónica es la capacidad de representar mentalmente en fonemas y grafemas los sonidos o letras de las palabras habladas o escritas incluyendo el conocimiento de las reglas que estipulan su orden y combinación. La habilidad grafofónica se refiere a dos tipos de profesos: fonológicos-fonéticos en el lenguaje oral y fonológicos-grafémicos en el escrito. Se manifiesta en las habilidades de expresión y recepción.

⁷ Referente a las pausas, en la poesía española se distinguen tres tipos: pausa estrófica (producida al final de cada estrofa); pausa versal (aparece al final de cada verso); pausa media (producida ocasionalmente en el interior del verso. Resulta una anomalía en la pausa versal, que recibe el nombre de encabalgamiento); y pausa cesura (es un tipo especial de pausa media que equivale rítmicamente a una pausa versal).

motor del texto, nos permite, además, anticiparnos a la lectura (competencia grafofónica) y dar sentido al acento rítmico y de intensidad (González, 2005: 188).

- c) *Ritmos visuales*. Se corresponde con la repetición periódica de pausas, acentos, y ciertos fonemas situados al final de cada verso (Martin y Meltzer, 1976). Al hablar de ritmo en poesía encontramos cuatro tipos, a saber, ritmo de cantidad⁸, ritmo de intensidad, ritmo de tono y ritmo de timbre. El ritmo que viene marcado por la acentuación es el ritmo de intensidad, a diferencia del de cantidad (número de sílabas métricas), el de tono (marcado por la entonación, las pausas o la longitud de los grupos fónicos) o el de timbre (marcado principalmente por la rima).
- d) *Acentos rítmicos*. El acento rítmico es el que viene exigido por el modelo del verso (estático o dinámico), si bien podemos encontrar diversas consideraciones para un mismo verso o estrofa dependiendo del movimiento literario o incluso entre autores. Este acento ha recibido y recibe otros nombres, como acento constitutivo o constituyente, acento obligado u obligatorio, acento dominante, acento esencial, acento estrófico secundario (si no se refiere al acento final), acento fijo interior, acento fundamental, acento inevitable, acento principal, acento prominente y acento versal o del verso. Las palabras interiores que llevan un acento rítmico adquieren una importancia mayor al quedar más marcadas, por lo que es recomendable que se usen palabras más significativas para el poema.
- e) *El acento prosódico o de intensidad*. La interpretación que se hace de la recitación de los versos debe coincidir con el contenido semántico de estos. El acento prosódico es un relieve de la voz al hablar, mediante el cual se destaca una sílaba dentro de una palabra, consistiendo en una energía articuladora más destacada en la línea melódica. Este elemento es uno de los factores en los que se basa el ritmo en la poesía, tanto en castellano como en otros idiomas en los que el acento prosódico es significativo.
- f) *El grupo fónico*. Es la unidad métrica menor, y en ella se basan los ritmos de cantidad, intensidad y tono. Con ellos se constituye el verso y lo marca la entonación e intensidad que otorgamos al grupo fónico. La longitud de cada grupo fónico (y su significado) junto a las pausas determinan el tono de la estrofa. “Aunque se trata de un aspecto muy personal, exis-

⁸ Las ortografías *syllable timed*, como el español, mantienen una duración uniforme tanto en sílabas tónicas como átonas.

ten muchas posibilidades de entonación que ayudan al oyente a fijarse en lo que se recita” (Ambròs y Marc, 2007: 94). Las marcas más aceptadas hasta el momento hacen referencia a la entonación aseverativa, interrogativa y exclamativa; dicho de otro modo, encontramos tres tipos básicos de entonación: ascendente, descendente y en suspensión. Las intensidades pueden ser bajas, correspondiéndose con sensaciones de tranquilidad, intimidad, tristeza o cercanía, o altas, asociadas con la alegría, la rabia, la agresividad o el ánimo.

3.2.3. *A modo de síntesis*

En suma, debemos entender el poema y todos sus versos fijándonos en cada estrofa, cada signo de puntuación y cada recurso literario para dar la entonación justa que está pensada para el poema. Se hace necesario, pues, entrar en contacto con los recursos lingüísticos que ofrece la obra, recorrerla de manera general y descubrir su capacidad de emoción y fuerza comunicativa, ya que la poesía es materia y diversidad; sentir placer al leerla y captarla mejor en su infinitud; comprender que la poesía es un código imaginario que expresa la tensión del artista en el momento en que es invadido por una pulsión legítima, sea viva o débil.

La lectura en voz alta esconde un proceso espontáneo pero a su vez razonado, que procura de una modulación y entonación correcta basada en la transmisión de un nuevo sentimiento (Delgado, 2007: 47-48). Por ello se requiere seguir unas normas artísticas determinadas, que consiguen dar sentido al recurso métrico de la versificación; aunque el verso no es esencial a la poesía, su uso sí implica una búsqueda de la simetría y del ritmo. En este sentido, aproximarse a esta ficción literaria o poética ambigua requiere desdibujar la intención objetiva de la lectura desde la sugerencia, la no conceptualización o la impresión. Los elementos que componen un poema enlazan lo fónico y lo semántico; se conforman los versos, de este modo, mediante la repetición acompasada de sonidos y se traduce en ciertos elementos como la pausa final, la medida, los acentos (acento rítmico, acento de intensidad), la rima, las repeticiones (aliteración, anáfora, onomatopeya) o los paralelismos (Domínguez, 2001).

No existe una única lectura, existe el hábito, el placer de la lectura de poemas. Tan pegados estamos a ese sentimiento que muchas veces ponemos mayor ilusión y énfasis de lo que en realidad existe. En cualquier caso, se observan una serie de consideraciones generales que contribuyen al aprendizaje de las dimensio-

nes cognitivas del fenómeno poético (Gómez-Martínez, 1992): (1) Lectura lenta y repetida, asumiendo el ritmo para llegar a las ideas por medio del sentimiento y de la emoción; (2) Lectura sentida, viendo el poema como un instrumento de conocimiento, sutil y complejo; (3) Lectura pronunciada, teniendo presente lo fónico como esencial de la poesía buscando la precisión de los distintos géneros literarios mediante la fusión del sonido y el sentido; (4) Lectura mental, lo cual nos permitirá construir el poema en torno a una idea de acuerdo con la emoción o el sentimiento que comunica; (5) Lectura personal, comprendiendo la idea a través del sentimiento en una aventura tan personal.

García (1995: 266) afirmaba que *“una lectura pensada para el análisis o la reflexión es una lectura supeditada al entendimiento, pero una lectura propuesta como goce ha de basarse en una identificación emocional, en una empatía hacia el texto y el juego de acciones, papeles, etc. que propone al entendimiento del lector”*. En definitiva, se trata de afinar la sensibilidad, formar la conciencia de un lenguaje creador que afirma sentimientos y objetivos que se alcanzan con la lectura de una buena poesía.

3.3 La lectura expresiva a través de la cosmovisión poética de Ángela Figuera Aymerich

Los contenidos ideológicos que caracterizan la poesía figueriana son muchos y muy variados. Sus constantes temáticas recogen perfectamente la evolución personal de esta poeta, por lo que hay que acudir a la distinción entre las composiciones que pertenecen a la “etapa imitativa” (1920-1926) (poesía de la insatisfacción), a la “subjetiva” (poesía de la realización personal) y a la “preocupada” (poesía de agonía existencial y de reivindicación social) (Zabala, 1994).

En su etapa “imitativa” los poemas tienden a concebir composiciones de desarrollo narrativo, escritos a imitación de la literatura femenina juvenil de la época; poesías que plasman sus distintos estados de ánimo, situaciones personales o actitudes ante una realidad indirecta y tangencial en el seno de un medio tan religioso y conservador como el de la burguesía bilbaína de comienzos de siglo. Bajo el término “poesía de realización personal” se incluyen obras ligadas con la vida familiar y la intimidad de la poeta. Dos de sus trabajos más llamativos son: *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949). Ambos comportan importantes cambios con respecto a la etapa anterior: frente a la poesía épica, encarnada por sujetos heroicos, Ángela Figuera Aymerich construye una poesía de lo cotidiano, de lo familiar,

en la que el sujeto poético no se halla lejos de la escritora. Esto supone, además, un cambio radical en los aspectos temáticos tratados.

Vencida por el ángel (1950) y “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas” (1950)⁹ marcan el inicio de un fecundo periodo de creación poética diseñado bajo una actitud preocupada: la poesía existencial o de preocupación social. La poeta se enfrenta ahora al contraste de la poesía amorosa, sensual o paisajística con la de la insatisfacción bajo el prisma de lo colectivo y lo femenino; una poesía que brota del compromiso con la realidad, con el ser humano. A lo largo de este etapa, sin embargo, se diferencian dos líneas temáticas: poesía de “agonía existencial” (de lucha existencial sobre inquietudes filosóficas, de orden metafísico y ontológico)¹⁰; y poesía de “preocupación social” (centrada en la crítica de las injusticias que sufren los más débiles, como denuncia y solidaridad de quienes ansían una sociedad distinta)¹¹.

Para el análisis se ha seleccionado el poema “Mujeres del mercado” en *Los días duros* (1953). No se trata de una selección arbitraria, sino que se han tomado las grabaciones en vinilo de la *Antología total* (1986) de la poeta en el que, entre otros, recita este poema, símbolo claro de su agonía existencial en su etapa más “preocupada”. Se desprende una gran honestidad y humildad consigo misma y con la vida que le tocó vivir. Como ella dijo: “*Mi reino es de este mundo. Mi poesía / toca la tierra y tierra será un día*” (Figuera Aymerich, 1986). *En él se observan algunos de los elementos fónicos más recurrentes que muestran su ordenación rítmica en la cadena fónica propuesta por la autora; en esta etapa, además, predomina la escasez de signos indicativos (signos de puntuación, exclamaciones, interrogaciones) o de estructuras afines, lo cual supone que los recursos fónicos cobren mayor importancia en su lectura*¹². *A la interpretación formal del poema, pues, se añade una ficha básica de lectura expresiva que podría servir al recitador como material preliminar para su lectura entonativa.*

⁹ Publicado en el número 45 de la revista leonesa *Espadaña* en 1950.

¹⁰ Será el caso de *Los días duros* (1953) o *Víspera de la vida* (1953).

¹¹ Esta temática predomina en trabajos como *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra* (1962).

¹² El término polifonía caracteriza la poesía figueriana, ya que no existe una única voz, sino que se conjugan distintas voces variando con las diferentes etapas de la autora, similar a un proceso de enmascaramiento del individuo (Bousoño, 1976).

3.3.1 Contexto y lenguaje poético en “Mujeres del mercado” (1953). Poesía existencial y de preocupación social

Constituye un poema testimonial que prueba la existencia de ese exilio interior femenino aún no suficientemente explorado. Cuenta con el uso del verso alejandrino, de tan larga tradición culta, y en el que se adivina fácilmente que la poeta rinde un sentido homenaje a las mujeres que soportaron con resignación el período de posguerra, intentando gestionar la economía familiar en la más absoluta miseria. El poema arranca con el cruce de imágenes surrealistas, a través del poder de lo visual y del poder de lo olfativo. La poeta extrema su sensibilidad con la intensidad de olores, que parecen ser el sello común de todas las posguerras europeas del siglo XX. De la mujer que vuelve arrastrando harapientos chiquillos a la mugre del hogar, destinada al “fogón pestilente”, pasa a la del marido con olor a aguardiente, sudor y colilla “que blasfema y escupe”, dejando preñada bestialmente en la noche a su mujer en la “fétida alcoba”. El poema avanza atreviéndose a entrar aún más en el terreno íntimo: degradación de la mujer en las clases populares, vivencia de la sexualidad, trato machista (de ignorantes caricias y halagos). “Mujeres del mercado” empieza siendo un diario de la abnegada madre y esposa de los barrios obreros, que termina en la crónica de los pobres amantes. Resulta ser un tipo de “poesía fílmica” (Rodríguez, 2017) con numerosos correlatos interesantes acerca de la mujer, como principal víctima de la penuria, en un momento de insatisfacciones femeninas en el marco de una Madrid franquista.

La profunda dimensión histórica y sociológica que engloba la poesía de esta escritora vasca se observa, además, en las habilidades que utiliza para fundir sonido y sentido. De la humillación en el mercado y en el trabajo a la humillación en la cocina y en la alcoba; los versos mencionados albergan una circunstancia femenina: la de las exiliadas de su deseo erótico, uno de los peores exilios interiores. La vida cotidiana es uno de sus temas clave, que trata con un lenguaje sencillo para la gente; toma ese espacio relacionado con los sentimientos y no con la protestad ni con la intimidación. Se presenta una progresión desde el yo, desde el mundo más personal; la barrera que separaba al yo de la realidad (como ocurría en su obra *Vencida por el ángel*, 1950) cae de manera definitiva para describir la realidad que se levanta ante la protagonista, la visión que de los días duros venideros concibe el yo poético. Un contexto que necesita luchar y enfrentarse ante un estado de cosas violentas que hacen caer los tradicionales valores de la mujer: la maternidad, la dulzura, la belleza; que ya no la salvarán de una realidad agresiva (“lo manejan a gritos, a empellones. Se alejan / maltratando el esparto del a sucia alpargata”).

Ángela se muestra firme en su lectura, con un tono grave, defiende en la mujer una actitud activa y enérgica porque en su descendencia recae el futuro. Se describe la realidad destrozada del ser humano sufriente con un tremendo pesimismo de indudable cariz existencialista en un laberinto en el que no existe salida ni destino. Pese a la dureza de condiciones y actitudes que se manifiestan, la escritora aboga por un compromiso hacia la sensibilidad, un grito angustiado ante la realidad que destruye la obra del amor (“sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia / de animal instintivo, les castigue la entraña / con el peso agobiante de otro mísero fruto / Otro largo cansancio”).

Así pues, a los elementos fónicos que se incluyen en la ficha básica de lectura expresiva (véase Tabla 1), se añaden otros que obligatoriamente deben tenerse en cuenta al leer la *poesía comprometida* de Ángela Figuera Aymerich: complejidad oracional (propia de su etapa “imitativa” y “preocupada”), en relación con una poesía de tendencia narrativa; abundancia de proposiciones coordinadas y subordinadas (“Siempre llevan un hijo todo greñas y mocos, / que les cuelga y arrastra de la falda pringosa”), ligadas especialmente a la narración; es habitual el fenómeno del polisíndeton que permite acumular elementos que propician la intensificación de conceptos (“Con chiquillos y perros. / Con vecinas que riñen. / A un fogón pestilente. / A un barreño de ropa por lavar”), incluso con una clara simplificación en la organización morfosintáctica, con la presencia de oraciones simples o sintagmas nominales¹³; presencia de repeticiones sintácticas que conforman su basamento formal y expresivo (“A unfogón pestilente. / A un barreño de ropa por lavar. A un marido”), en suma, la acumulación enumerativa de sintagmas no progresivos; desarrollo cronológico del poema, esto es, se sigue un esquema de planteamiento, nudo y desenlace, con la linealidad de transmisión de contenidos, muchas veces previsible; presencia de un léxico generalizado que se ajusta en cada circunstancia a los contenidos que se desean transmitir: la autora ya no tiene la necesidad de demostrar un amplio dominio lingüístico, lo que permite personalizar su estilo con vocabulario cotidiano, cargado de afectividad que recoge la realidad del hogar y del núcleo familiar con el uso de adjetivos especificativos que matizan las ideas y caracterizan a los personajes de los que se habla.

¹³ La autora no necesita períodos oracionales ni estructuras complejas para transmitir las sensaciones o descripciones de un momento.

3.3.2 El lenguaje sonoro en “Mujeres del mercado” (1953)

Tabla 1. Ficha básica de lectura expresiva de “Mujeres del mercado” en *Los días duros* (1953)

Ficha básica de lectura expresiva. “Mujeres del mercado” en <i>Los días duros</i> (1953)	
Pausas	<p>1. Indica el descenso de la entonación al final del signo ortográfico (“Al pagar, l un suspiro les separa los labios”) o de la cesura, pudiendo ser esta un encabalgamiento versal (“Con un miedo feroz l a topar de improviso”). Como vemos, los signos de puntuación quedan relegados a un segundo plano, dando salida a la ansiedad espiritual ante la realidad de los que sufren, y resaltando lo abrupto de los encabalgamientos¹⁴:</p> <p style="text-align: center;"><i>Al pagar, l un suspiro les separa los labios l explorando morosas en el vientre mugriento de un enorme y raído monedero sin asas l con un miedo feroz l a topar de improviso l en su fondo l la última l cochambrosa moneda.</i></p>
Métrica y rima	<p>2. Se trata de un poema de fuerte substrato tradicional, que no implica rupturas métricas extremas. Además, las repeticiones versales permiten plasmar estructuras sosegadas, estables.</p> <p>3. La presencia de líneas extensas y el verso de arte mayor suponen la coincidencia entre las unidades métricas y la organización sintáctica de la oración y sus sintagmas. De este modo, se exigen, así, unas formas literarias más libres en lo que a sus aspectos métricos se refiere.</p> <p>4. Se observa una tendencia al poema extenso, con preferencias por el arte mayor y el verso libre; desaparece la rima e imita el estrofismo tradicional mediante una versificación fluctuante de distribución estrófica. La irregularidad métrica no provoca la pérdida de musicalidad ni la prosificación del verso, se buscan nuevos elementos reorganizadores del poema (pausas, acento de intensidad). Ello tiene su correlato fónico provocando una mayor profusión de recursos tipo aliteración, rima interna o rima en eco.</p>

¹⁴ La interrogación, la exclamación o la presencia de los puntos suspensivos son, sin embargo, algunos de los recursos más recurrentes de su etapa más “intimista” o “subjetiva”.

<p>Intensidad acentual</p>	<p>5. El juego de intensidades presente en la autora tiene un carácter marcadamente existencialista, que pretende expresar la angustia y las preocupaciones metafísicas que la asaltan. En buena medida, además, la intensidad y el vigor se transforman en elementos apelativos del poema intercalando sílabas tónicas con átonas:</p> <p style="text-align: center;"><i>Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre. Armadura oxidada con relleno de escombros. Tienen duros los ojos como fría cellisca. Los cabellos marchitos como hierba pisada. Y un vinagre maligno les recorre las venas.</i></p> <p>6. Además, el esquema de acumulación enumerativa comentado es un recurso que tiene como finalidad intensificar lo descrito mediante sintagmas no progresivos, no precisamente la de organizar.</p>
<p>Entonación</p>	<p>7. A una entonación profunda, de constante e intenso valor apelativo¹⁵ (interlocución general, anónima y colectiva), le sucede, como remate final de la estrofa, una entonación con cariz fatigado; con el propósito último, por parte de la poeta bilbaína, de buscar a un interlocutor al cual llamar a la acción y golpear así su conciencia. La exhortación se convierte, pues, en un elemento clave¹⁶, que no necesita signos indicativos o de una estructura afín para definirse como tal.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Con un miedo feroz a topar de improviso</i> → entonación de molestia e indignación (curva entonativa propia de las oraciones exclamativas, con bruscos movimientos de ascenso y descenso tonal; intensidad elevada; tempo rápido). - <i>en su fondo la última cochambrosa moneda</i> → entonación de derrota (curva entonativa propia de las oraciones aseverativas, con inflexiones suaves y bien moduladas; baja intensidad; tempo lento). <p>8. La enumeración descriptiva comentada produce un tono de sosiego y gravedad, de dominio y contención, reforzando el ritmo lento y pesado de la versificación.</p>

¹⁵ En relación con las propias visiones poéticas de la autora, como deseo de tratarse de una llamada hacia los demás, se manifiesta un claro interés dramatizador, una poesía declamativa en exceso, casi histriónica (Zabala, 1994).

¹⁶ El elemento exhortativo es consustancial con la poesía de los poemarios “preocupados” de interés social.

<p>Ritmo</p>	<p>9. La yuxtaposición sintáctica presente en algunas estrofas, como hemos comentado al inicio de la ficha, ayuda a crear un ritmo pausado en el desarrollo del poema tras la elipsis de elementos verbales. Como consecuencia, la presencia del asíndeton produce una fuerte y variada carga expresiva, y llama la atención sobre las palabras que aísla:</p> <p style="text-align: center;"><i>Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros. Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente. A un barreño de ropa por lavar. A un marido con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.</i></p> <p>10. Se observa, pues, una gran diversificación estructural, dada la complejidad de contenidos e ideas que se desean transmitir. Las oraciones simples, complejas, el asíndeton y el polisíndeton, ayudan a transmitir, describir, narrar y razonar, no solo debido al cambio temático, sino también al distinto ritmo que imprime el poema, elemental y enérgico a su vez. Se introducen, así, numerosas pausas de carácter marcado que proporcionan al poema un tono contundente sobre el “ritmo martilleante” al hablar de la versificación (Zagala Aguirre, 1994: 183).</p>
<p>Tempo</p>	<p>11. El poema se caracteriza por un comienzo más lento, más suave. A medida que avanza el poema la autora recurre a plasmar de forma más dinámica la sucesión de contenidos, con un ritmo paulatinamente acelerados, basado en la sucesión continuada de imágenes y siguiendo un esquema de progresión climática. Se alcanza, así, la conclusión del poema de manera abrupta, radical, cortante. No hay una respuesta, ni un objetivo, tan solo “Otro largo cansancio”.</p>

La poesía de Ángela Figuera Aymerich se dirige a alguien, concibe la literatura como comunicación, por ello se permite estructurarla en base al diálogo, a la llamada o a la invocación, según los estados y contenidos. Como hemos podido comprobar, los factores comentados confluyen para dar un ritmo poético a una poesía caracterizada por la resolución, la fuerza, y la “ancha palpitación” que soportan la transmisión del pensamiento y de las emociones expresadas por la autora (Mantero, 1966).

4. CONCLUSIONES

La cuarta acepción que da la RAE a la palabra declamar, dice: Recitar la prosa o el verso con entonación, ademanes y gesto adecuados. Se hace conveniente, como se ha observado a lo largo del trabajo, seguir la cadencia de las fra-

ses producto y obra del poeta. Sin embargo, no parece sencillo fijar unas reglas para emplear una entonación adecuada. Si leemos unos versos extraídos de cualquier obra, la entonación no debería ser la misma que la empleada para leer versos íntimos, e incluso místicos. No se entiende tampoco por qué una buena parte de las personas que leen poesía en voz alta utilizan la misma entonación para leer poemas de distinto género y contenido, como si la entonación no dependiera del carácter y de la tipología a la que pertenece. No parece, pues, muy oportuno utilizar una modulación genérica y fija para expresar cosas que se sienten de modos distintos.

En “Mujeres del mercado” la autora aborda dimensiones como la afectiva, la doméstica o la del trabajo reproductivo. De manera que las mujeres representadas aquí, ejemplifican cómo se relaciona íntimamente trabajo doméstico y feminidad, entendida como el trabajo afectivo que recae en la figura femenina: el cuidado de los hijos y la obligación de satisfacer sexualmente al marido que funciona, en último término, como su negociador. La vida de la poesía social en España fue más bien breve, como ocurrió con la novela y el teatro sociales. El objetivo principal de la poesía social era el de motivar un cambio político y social en el país, por lo que el estilo voluntariamente sencillo de los poemas corría el peligro de convertir la poesía en prosaica, funcional, vulgar, sin valor artístico. Pasados unos años, la mayor parte de estos escritores buscó nuevas vías de expresión. Ángela Figuera Aymerich vivió defendiendo valientemente su posición de libre-pensadora en una España fascista, en donde sufrió toda clase de agresiones personales. Por algo el poeta León Felipe, que en uno de sus versos condenó a España a quedarse muda, se desdijo posteriormente declarando que España no se había quedado muda, puesto que, la voz más importante, la de Ángela Figuera Aymerich, se quedaba dentro para hacer frente a toda clase de situaciones adversas.

5. REFERENCIAS

- AMBRÒS, A. y MARC, J. (2007). “Veamos poesía: leamos imágenes en secundaria”, *Aula de Innovación Educativa*, 165, 81-96.
- BENGOA, M. (2002). *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- BOSCH, R. (1962). “La poesía de Ángela Figuera y el tema de la maternidad”, *Ínsula*, 186, 5-6.
- BOUSOÑO, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

- CALERO, A. (2014). “Fluidez lectora y evaluación formativa”, *Investigaciones sobre lectura, 1*, 33-49.
- CARNERO, G. (1989). *Las armas abisinias*. Barcelona: Anthropos.
- CARRIEDO, P. (2005). “Breve revisión de la ‘poesía social’ de posguerra (1939-1975): un ‘concepto de época’”, *Estudios humanísticos. Filología, 27*, 43-62.
- CARVAJAL, A. (2001). *Metáfora de las huellas: estudios de métrica*. Granada: Método Ediciones.
- CELA, J. y FLUVIÁ, M. (1988). *Sugerencias para una lectura creadora*. Barcelona: Aliorna.
- CRESPO, A. (1998). *La puerta entornada*. Madrid: Eds. La Palma.
- DEL REY, A. (2010). *Tiempo de lectura*. Madrid: Akal.
- DELGADO, B. (2007). “Fundamentos del proceso lector. Motivar la lectura en la Educación Secundaria”, *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura, 3*, 39-53.
- DOMÍNGUEZ, J. (2007). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- (2001). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GARCÍA, G. (1995). *Didáctica de la literatura para la enseñanza Primaria y Secundaria*. Madrid: Akal.
- GATELL, A. (2006). *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Madrid: Bartleby.
- GONZÁLEZ, P. (1987). *Recordando a Ángela Figuera*. Bilbao: Zurgai.
- EVANS, J. (2006). *Moving Reflections: Gender, Faith and Esthetics in the Work of Ángela Figuera Aymerich*. Londres: Tamesis Books.
- FAGUNDO, A. M. (1995). “Ángela Figuera: lo recio femenino”, en A. López (ed.): *Discurso femenino actual*, 179-198. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- FIGUERA, Á. (2017). *Ser palabra desnuda*. Madrid: Sabina.
- (1986). *Obras completas*. Madrid: Poesía Hiperión.
- (1973). *Antología total (1948-1969)*. Madrid: CVS (Cindos-Videosistemas).
- FOX, E. (1970). “Poesía ‘social’ y la tradición simbolista”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 355-363. México.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ, M.C. (2005). *Comprensión lectora en niños: morfosintaxis y prosodia en acción*. Tesis doctoral. Departamento de Psicología Evolutiva: Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ, P. y ZABALA, J. R. (2012). *Ángela Figuera Aymerich. Poesía entre la sombra y el barro*. Bilbao: Muelle de Uribitarte.

- LACAU, M. H. (1966). *Didáctica de la Lectura Creadora*. Buenos Aires: Kapelusuz.
- LAS SANTAS, A. (2019). *Versos con faldas*. Edición de F. Garcerá y M. Porpetta. Madrid: Torremozas.
- MANGUEL, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza.
- MANRIQUE, J. G. (1974). “Prosaísmo árido y ardiente humanidad en la poesía de Ángela Figuera”, en J. G. Manrique (ed.), *Poetas sociales españoles*. Madrid: EPESA, 49-56.
- MANTERO, M. (1966). *Poesía española contemporánea (1939-1965)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MARTIN, J.G. y Meltzer, R.H. (1976). “Visual rhythms: Report on a method for facilitating the teaching of reading”, *Journal of Reading Behavior*, 8, 153-160.
- Núñez, P. (2013). “Actividades creativas de lectura expresiva en Secundaria”. En *Proyecto de lectura para centros escolares (PLEC)*. Plan Promoción de la lectura. Lugar: editorial.
- PAYERAS, M. (2009). *Espejos de Palabra. La Voz Secreta de La Mujer En La Poesía Española de Posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- RODRÍGUEZ, L. (2017). “Mujeres y ‘exilio interior’: a propósito de Ángela Figuera”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 306-315.
- SARTO, M. M. (1987). *La animación a la lectura*. Madrid: SM.
- SEPÚLVEDA, F. (2003). “La lectura expresiva como arte del lenguaje y como recurso de animación lectora”, en P. C. Cerrillo y S. Yubero (coords.): *La formación de mediadores para la promoción de la lectura: contenidos de referencia del Máster de Promoción de la Lectura y Literatura infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 215-255.
- TRUJILLO, R. (1989). “Intuición contra interpretación”, *El País*, 16 de febrero.
- ZABALA, J. R. (1994). *Ángela Figuera, una poesía en la encrucijada*. San Sebastián: Universidad de Deusto.

6. ANEXO: POEMA “MUJERES DEL MERCADO”, DE ÁNGELA FIGUERA AYMERICH (LOS DÍAS DUROS, 1953)

Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre.
 Armadura oxidada con relleno de escombros.
 Tienen duros los ojos como fría cellisca.

Los cabellos marchitos como hierba pisada.
Y un vinagre maligno les recorre las venas.

Van temprano a la compra. Huronean los puestos.
Casi escarban. Eligen los tomates chafados.
Las naranjas mohosas. Maceradas verduras
que ya huelen a estiércol. Compran sangre cocida
en cilindros oscuros como quesos de lodo
y esos bofes que muestran, sonrosados y tímidos,
una obscena apariencia.

Al pagar, un suspiro les separa los labios
explorando morosas en el vientre mugriento
de un enorme y raído monedero sin asas
con un miedo feroz a topar de improviso
en su fondo la última cochambrosa moneda.

Siempre llevan un hijo todo greñas y mocos,
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa
chupeteando una monda de manzana o de plátano.
Lo manejan a gritos, a empellones. Se alejan
maltratando el esparto de la sucia alpargata.

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.

Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio.