

cauce

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 42 - 43 / 2019 - 2020



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



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es

 Centro Virtual Cervantes

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

1. MONOGRÁFICO:
GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:
LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA
TRAICIONADA»

**INTRODUCCIÓN AL NÚMERO MONOGRÁFICO:
GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA: LAS
ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA»**

**INTRODUCTION TO THE MONOGRAPHIC ISSUE:
LITERARY GENEALOGY AND WOMEN'S AUTHORSHIP:
THE WOMEN WRITERS IN THEIR «VOCATION NEVER
BETRAYED»**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.01>

GARCERÁ, FRAN

INVESTIGADOR POSDOCTORAL (ESPAÑA)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3033-7643>

frangarcera@gmail.com

En el año 2014, Mary Beard, Catedrática de Estudios Clásicos en el Newnham College de Cambridge y Premio Princesa de Asturias de Ciencias Sociales de 2016, dictó la conferencia titulada «La voz pública de las mujeres», que formó parte, posteriormente, de su manifiesto *Mujeres y poder* (2018). En ella, se propuso reflexionar sobre la complicada relación cultural entre las mujeres y la esfera pública, para llegar a comprender el hecho de que incluso cuando no son silenciadas, deben superar multitud de barreras para hacerse oír. Para ello, aludió al comienzo de su disertación a un pasaje de la *Odisea* de Homero, una de las obras fundamentales de la tradición literaria occidental, en el que Telémaco, el hijo de Ulises y de Penélope, conmina a su madre a abandonar el gran salón del palacio de vuelta a sus aposentos privados, mientras la exhorta a emplearse en sus labores domésticas: el telar y la rueca. Para los hombres y, sobre todo para sí mismo, reclama, literalmente, el cuidado del relato y el gobierno de la casa. Por lo tanto, de este ejemplo inserto en una obra mucho más compleja podemos constatar que la división del espacio público y de poder concebido como territorio masculino, en contraposición a la esfera privada como lugar femenino y de sometimiento, se encuentra en lo más profundo de nuestra raíz histórica, cultural y, por supuesto, literaria. Esta misma situación fue a la que se enfrentaron la inmensa mayoría de las mujeres de letras españolas que pretendieron abandonar el enclaustramiento doméstico y dar a conocer al público lector su obra literaria, su voz autoral.

Durante el siglo XIX en España, sobre todo durante su segunda mitad, antecedente directo de las épocas que ocupan este monográfico, *Vocación nunca traicionada. Autoras españolas desde sus (con)textos: nuevas perspectivas de investigación (ss. XX-XXI)*, se produjo una eclosión en el número de mujeres que dedicaron su vida a la literatura. No obstante, este hecho no significó que las mujeres gozaran de una mayor educación y esta, en buena medida, correspondió a su voluntad autodidacta. Un claro ejemplo lo constituye la escritora y periodista Concepción Arenal (1820-1893), quien debió vestirse de hombre para asistir como oyente a la Universidad en Madrid entre 1842 y 1845 (Caballé, 2018). En *La mujer del porvenir* (1869) abordó las obligaciones y los derechos que sus congéneres debían asumir para ocupar un lugar preeminente en la sociedad; y la educación jugaba un papel indispensable. Arenal en este libro propuso un nuevo modelo de mujer más allá del denominado «ángel del hogar»; esto es, el de aquellas mujeres cuyo horizonte no sobrepasaba los límites del hogar, el matrimonio y la maternidad o el encierro religioso. No obstante, podemos encontrar a algunas de las autoras más conocidas que han obtenido un lugar en el parnaso literario: la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1821-1911), Rosalía de Castro (1837-1885) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Precisamente, fue Coronado la que retrató el entorno tan poco favorable que rodeó en su mayoría a la mujer de letras que abandonaba el espacio íntimo en busca de un lugar en la esfera pública, en su poema titulado «La poetisa en un pueblo»:

¡Ya viene, mírala! ¿Quién?
 — Esa que saca las copias.
 — Jesús, qué mujer tan rara.
 — Tiene los ojos de loca.
 Diga V., don Marcelino,
 ¿será verdad que ella sola
 hace versos sin maestro?
 [...]
 Más valía que aprendiera
 a barrer que a decir coplas.
 — Vamos a echarla de aquí.
 — ¿Cómo? — Riéndonos todas.
 — Dile a Paula que se ría.
 — Y tú a Isabel, y tú a Antonia.
 Ja ja ja ja ja ja ja.
 ¡Más fuerte, que no lo nota!
 Ja ja ja ja ja ja ja.

Ya mira, ya se incomoda,
ya se levanta y se va...
¡Vaya con Dios la gran loca! (1991: 369-370).

Precisamente, fue a partir de 1840, gracias al espacio que la prensa, la expansión de la industria editorial y las ideas liberales y románticas facilitaron a las mujeres, cuando puede constatarse el establecimiento de una «hermandad lírica» (Kirkpatrick, 1991) entre las poetas que publicaron sus textos. Este sentimiento de comunidad fue encabezado por Carolina Coronado, quien reflejó en sus composiciones, como hemos visto, la injusticia social sobre la mujer escritora, puesto que la recepción pública de la mujer de letras fue diversa por parte de la sociedad y, generalmente, fueron acogidas con reservas o, en su gran mayoría, rechazadas.

El siglo XIX español fue una época dominada por la convulsión política, que provocó cambios en el ideario social de los españoles que vieron cómo su pasado imperialista terminaba por desmembrarse y desaparecer definitivamente con la pérdida del control de sus últimas colonias ultramarinas en 1898. En este contexto de agotamiento y depresión ideológica, un pequeño grupo de mujeres, en comparación con sus homólogos varones, lograron trasladar sus inquietudes literarias y culturales desde el ámbito privado del hogar al espacio público de la sociedad. Este hecho, que logró dotarlas de una mayor visibilidad, no estuvo exento de críticas. No obstante, aunque no podemos hablar de una emancipación total de la mujer de letras, ni mucho menos del resto de mujeres en general, esta época marcó el camino que llevó a nuestro país a una segunda etapa de esplendor y renovación: la Edad de Plata (1901-1939), denominación difundida por José-Carlos Mainer (1983).

De esta forma, el siglo XX inauguró en su primer tercio un periodo de avances sociales, políticos, culturales y científicos, aunque siempre en una tensa pugna con los valores más tradicionales heredados de la centuria anterior, donde lo «moderno», lo «nuevo», se planteó como una solución ante la crisis de los antiguos sentimientos nacionales y ocupó un lugar privilegiado en la sociedad española. También fue el momento del auge de la figura, precisamente, de la «mujer moderna» o de la «nueva mujer», tan alejada del estereotipo del «ángel del hogar» que primó en épocas anteriores, sobre todo en las décadas de 1920 y 1930. Josefina de la Torre fue, quizás, quien mejor definió este nuevo ideal: «Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante años Presidenta del primer Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar» (en Diego, 2018: 853-854).

En estos años también se producirá de manera efectiva el acceso de la mujer a la Universidad en igualdad de condiciones que sus compañeros, lo que originó que, cinco años después, la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) abriese la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu (1881-1948), con la que no solo completó así su proyecto educativo iniciado con la fundación de la Residencia de Estudiantes en 1910, sino que inauguró un espacio que representó, como reclamase unos años antes la escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), una *habitación propia* para las españolas (Cueva, 2015). Así, esta residencia femenina simbolizaba la posibilidad de que las mujeres pudieran realizarse plenamente y lograr sus metas en el campo que se propusieran, como símbolo de su libertad, su independencia de pensamiento y de criterio personal. Otras instituciones importantes de este momento fueron la Academia Teresiana de Madrid (1914), el Lyceum Club femenino de Madrid (1926), el Club Femení i d'Esports de Barcelona (1928), la Residència Internacional de Senyoretas Estudiantes de la Generalitat de Catalunya (1931) o el Lyceum Club de Barcelona (1931).

La democratización de la cultura y de la educación que se llevó a cabo en este periodo alcanzó su cénit con la proclamación de la II República española y la fundación de las diversas universidades populares por toda España. La segunda de estas, la Universidad Popular de Cartagena, fue fundada en 1931 por una de las escritoras más importantes de nuestro siglo XX, Carmen Conde (1907-1996), junto a su marido Antonio Oliver (1903-1968). Uno de sus mayores especialistas, Francisco Javier Díez de Revenga, dedica su artículo publicado en el presente monográfico a esta autora; y lo hace para abordar uno de los aspectos más interesantes de su biografía, como puede verse desde el propio título: «Carmen Conde, pensionista de la Junta para Ampliación de Estudios en Bélgica y Francia (1936)». Este estudio sirve de cúspide y final de una época irrepetible, puesto que la Guerra Civil impidió que Carmen Conde disfrutase de esta beca, inmersa en su proceso de internacionalización de su figura y cuyos objetivos eran la visita y el estudio de instituciones educativas en estos países europeos. Sin embargo, pese a haber aprobado los cursillos de Magisterio de 1936, el Ministerio de Educación no reconoció su ingreso en el Cuerpo de Magisterio hasta 1978, tras el final del régimen dictatorial y la restitución efectiva de la democracia. Esto es, el sino frustrado de toda una generación por los avatares bélicos de nuestra sociedad.

En ese proceso de restablecimiento de la democracia, tras el periodo desarrollado durante la década de 1970, después del fallecimiento de Francisco Franco y que se ha denominado la Transición, algunos de los nombres de los máximos

exponentes de nuestra Edad de Plata fueron recuperados para nuestra Historia. No así los de la mayoría de escritoras e intelectuales de aquella época, por lo que este monográfico tiene en parte el objetivo de desvelarlos y aproximarnos a algunas de las facetas de su labor autoral más desconocidas. Tal es el caso del artículo llevado a cabo por Anna Cacciola, «De la locura del verso: aproximación a la figura y la obra de Remedios Picó Maestre», en el cual trata las claves estilístico-textuales de una autora prácticamente desconocida, pero que dio a las prensas dos poemarios de transición, *Flores de mi locura* (1913) y *El libro de los cien sonetos* (1927), entre los diferentes movimientos literarios que van a conjugarse en este periodo desde el modernismo a las nuevas corrientes vanguardistas.

Otras de las figuras de este momento, esta sí más conocida, es la de María Teresa León (1903-1988), quien encontró en la prensa, como hicieron muchas autoras desde el siglo XIX, un espacio público donde promulgar y difundir sus ideas. En el estudio «El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados)», Ángeles Ezama Gil se acerca al compromiso político y humano de esta intelectual y, además, lo hace también por medio de documentación desconocida, puesto que rescata dos textos olvidados de María Teresa León, «Crónica de América. Puerto Cabello, horror de Venezuela» (1935) y «El castillo del Príncipe» (1936), publicados en *Heraldo de Madrid y Pueblo*, respectivamente, desde los cuales esta denunció la situación carcelaria a uno y otro lado del Atlántico. Y es precisamente la prensa la que nos permite en este monográfico abordar uno de los aspectos más importantes de la Edad de Plata, como fue el establecimiento de redes de colaboración y amistad nacional y transatlántica entre autoras, de la mano de Sofía González Gómez y su esclarecedor estudio «Cooperación literaria transatlántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en *El Sol*».

De nuevo, a través de los textos inéditos, se nos descubre por primera vez, gracias a Eva Moreno-Lago, la colección de poemas inéditos de Victorina Durán (1899-1993), sobre todo, a través de las reacciones que el deseo lésbico provoca en el sujeto poético. De esta forma, en el artículo «“El placer de lo inesperado”: poemas inéditos de Victorina Durán», asistimos a un triple descubrimiento y recuperación: el de la figura de Durán no solo como diseñadora de vestuario y escenógrafa, sino también como autora literaria; al estudio de textos inéditos de carácter poético que se suman a su labor como dramaturga; y al ahondamiento de los estudios sáfi-cos en nuestra Literatura, de cuyos círculos fue miembro esta autora tan polifacética. Cabe destacar que este estudio no solo nos aproxima a la Edad de Plata, sino

que también nos permite abordar el exilio al que se vieron avocadas multitud de nuestras intelectuales y desde el cual, sin embargo, siguieron creando en un verdadero acto de resistencia y rebeldía.

Como nos referíamos antes al abordar el caso de Carmen Conde, el abrupto final de la Edad de Plata que supuso la Guerra civil para estas escritoras, políticas e intelectuales significó para la gran mayoría de ellas un punto y aparte en su contexto vital, geográfico, cultural y literario, cuando no un abandono de su labor autoral durante años o de forma definitiva, debido a esa vuelta de la mujer al espacio privado y de la familia que propuso el franquismo. Sin embargo, las vocaciones autorales, así como el tiempo, no se detienen y el periodo de posguerra dará lugar al nacimiento de nuevas carreras literarias. Uno de los testimonios más significativos, también como acto de salvaguarda genealógica literaria, es la antología publicada por Conde en 1954, *Poesía femenina española viviente*, donde se dan cita tanto autoras de la Edad de Plata como de este nuevo periodo. Una de las voces más significativas, sobre todo por su denuncia social frente al régimen franquista, fue la de la poeta Ángela Figuera Aymerich (1902-1984). Y no es fortuito mencionar en este caso su «voz», pues es justo de los registros sonoros de la escritora desde donde parte Diana Martínez Hernández para abordar algunos de sus poemas desde una perspectiva completamente novedosa. De hecho este artículo, titulado «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», pone de manifiesto las estrategias de lectura que lleva a cabo la autora con el objetivo de transmitir una emoción y fomentar la fluidez y la comprensión lectora.

Si bien Carmen Conde fue la primera autora en ingresar en la Real Academia Española en 1979 (también fue la primera en recibir el premio Nacional de Literatura en 1967), fue una de las autoras de nuestro medio siglo la segunda en ocupar otro de los sillones de la esta institución en 1984. Se trata de la novelista Elena Quiroga (1921-1995), de la cual Juan Pedro Martín Villarreal realiza una acertada, cuanto menos, aproximación a la temática del suicidio. En su estudio, «Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a *Presente profundo* (1973)», pone de manifiesto como la imagen del suicidio, desde la perspectiva de las escritoras, sirve de denuncia y reivindicación de la situación histórica de la mujer frente a los mecanismos médicos por los cuales se las incapacitaba y, a su vez, se perpetuaba su dominación. Sin duda, esta fue una apuesta narrativa arriesgada para Quiroga, puesto que no debemos olvidar que la dictadura y sus mecanismos de represión continuaban vigentes en aquel momento. Diferente es la perspectiva de las autoras cuya obra literaria vio la luz a finales de esa década de

1970 y comienzos de los años 1980, puesto que lo hicieron desde los presupuestos y las libertades democráticas. Desde esta nueva situación histórica, María Payaras Grau aborda el cuestionamiento de los espacios de lo público y de lo privado que realiza la poeta Almudena Guzmán (1964) a lo largo de su trayectoria poética pero, sobre todo, en su último poemario. En el estudio «De lo público y lo privado. *Zonas comunes* (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán», nos encontramos ante la misma situación de aquellas autoras de nuestra Edad de Plata que, a comienzos del siglo XX, se plantearon esta dicotomía en cuanto a su aspiración de ser escritoras, pero desde la perspectiva de un siglo que pese a haber finalizado continúa en el nuevo milenio. Sin embargo, esta preocupación de Guzmán trasciende el colectivo de las mujeres e incluye a todos aquellos afectados por la injusticia social. Otra de las autoras cuya obra comenzó a finales del siglo XX y continúa en el XXI es Tina Suárez Rojas (1971). La originalidad de su voz poética y de sus temas permite a Blanca Hernández Quintana abordar en su estudio, titulado «Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario», la subversión que esta autora realiza de algunas de las imágenes y mitos en torno a la mujer, que se han dispuesto históricamente desde el ideario patriarcal y misógino con el fin de perpetuar la situación subalterna de la misma.

Hasta ahora, palabra y sonido se han unido para analizar desde nuevas perspectivas la obra y la figura de algunas de nuestras escritoras, cuyas trayectorias tuvieron lugar desde el comienzo de nuestro siglo XX hasta el albor de los nuevos años veinte del siglo XXI. Sin embargo, en su artículo «Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #nuestramemoria», Nuria Capdevila-Argüelles nos propone una vuelta completamente original a la recuperación de nuestras autoras e intelectuales de la Edad de Plata, desde el otro gran paradigma de nuestro días: el espacio editorial y el virtual. Y para ello, crea un nuevo concepto y producto, las cartasvivas, que a modo de capsulas audiovisuales recuperan la memoria de las autoras por medio de guiones procedentes de su literatura testimonial: autobiografía, memorias, epistolarios, etc. Lo visual, lo estético y lo virtual abandonan el papel, toman las pantallas de nuestros dispositivos digitales y hacen al usuario partícipe de la recuperación de la memoria literaria y cultural que le pertenece.

De esta forma, escritura, sonido e imagen, los grandes protagonistas del siglo XX y, sobre todo en el caso de la tercera, del XXI, con la aparición de los diversos medios de comunicación y plataformas a través de Internet, nos dan cuenta de los textos y contextos de nuestras escritoras desde nuevas perspectivas que las sitúan en nuestro presente y, sobre todo, en nuestro futuro. Para acabar estas pala-

bras a modo de introducción de este monográfico y unir las al conjunto de los estudios que anteceden, queremos referirnos de nuevo a Carmen Conde. Exactamente, a su discurso de ingreso en la RAE en 1979. En el mismo, además de reconocer la labor de todas aquellas escritoras que la precedieron y que, en su opinión merecieron antes que ella la admisión en dicha institución, Conde tuvo la valentía, que la caracterizó a lo largo de toda su existencia, de decir en voz alta que con ese reconocimiento a su figura se terminaba con «una tan injusta como vetusta discriminación literaria» (1979: 9 Falta en bibliografía). También admitió que, frente a una existencia que recorrió todas las épocas de nuestro siglo XX y finalizó escasos años antes de la llegada del nuevo siglo, tenía en ella la paz, también podríamos afirmar que la fortaleza, de haberse mantenido fiel a su «vocación nunca traicionada» (1979: 10). Precisamente esa vocación nunca traicionada es la que ha caracterizado la resistencia, la rebeldía, la palabra y la obra de todas las autoras abordadas en este monográfico. La misma que habita en los investigadores e investigadoras con cuyos estudios y desde nuevas perspectivas las devuelven a nuestro presente, a #nuestramemoria.

REFERENCIAS

- Beard, M. (2014). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Caballé, A. (2018). *Concepción Arenal. La caminante y su sueño*. Madrid: Taurus.
- Conde, C. (1979). *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*. Madrid: Real Academia Española.
- Coronado, C. (1991). *Poesías*. Edición, introducción y notas de Noël Valis. Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer.
- Cueva, A. y Márquez Padorno, M. (eds.) (2015). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario [1915-1936]*. Catálogo de exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Diego, G. (2018) *Poesía española [Antologías]*. Ed. José Teruel. Madrid: Cátedra.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra.
- Mainer (1983). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

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 (Sebald, 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 bellísimo 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 Nadas, 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.

**AUTORAS INCIERTAS Y “CARTASVIVAS”:
#NUESTRAMEMORIA**

**UNCERTAIN AUTHORS & “CARTASVIVAS”:
#NUESTRAMEMORIA**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.03>

CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA
UNIVERSIDAD DE EXETER (REINO UNIDO)
Catedrática de estudios hispánicos y estudios de género
Código ORCID: 0000-0003-0367-9146
n.capdevila-arguelles@exeter.ac.uk

Resumen: Este artículo analiza el estudio de la memoria femenina de la Edad de Plata en torno a dos conceptos, autoría incierta y CartaViva, y dos espacios dentro del mercado cultural: el espacio editorial y el virtual. Explora la traducción de la autoría incierta de nuestras modernas a un nuevo concepto poético: la CartaViva. Las cartavivas son cápsulas audiovisuales con guion procedente de literatura testimonial y un tratamiento estético y visual determinado para cada autora y cada serie. CartasVivas es también una marca registrada que tiene como objetivo la consolidación de esa memoria que compartimos: #nuestramemoria.

Palabras clave: Vanguardia. Autora. Autoría. Muerte. Representación. Modernidad. CartasVivas. Memoria. Feminismo. Marca.

Abstract: This article analyses the female dimension of memory studies in reference to the Spanish Silver Age. It does so via two concepts, uncertain authorship and CartaViva, and two spaces within the cultural market: the editorial and the virtual. It explores the translation of the uncertain authorship of our modern female authors into a new poetic concept: the CartaViva. CartasVivas are audiovisual capsules with a script adapted from testimonial literature and with an aesthetic and visual treatment specifically designed for each author and each series. CartasVivas is also a registered brand that aims to consolidate the memory we all share: #nuestramemoria.

Key-words: Avant-garde. Female Author. Authorship. Death. Representation. Modernity. CartasVivas. Memory. Feminism. Branding.

1. MÁS ALLÁ DE UNA AUTORÍA INCIERTA

Diarios, memorias, autobiografías, correspondencias y cualquier tipo de literatura testimonial, incluida la poesía y el ensayo, constituyen claves de acceso a la

autoría incierta de las artistas, escritoras e intelectuales de la Edad de Plata y es el punto de partida del ejercicio de investigación y representación que son las CartasVivas, cápsulas fílmicas guardadas en la plataforma www.cartasvivas.org. Al desear la autoría, las autoras de la Edad de Plata rompieron aún más la coherencia del significante “mujer”, agrietado por la pujante ascensión de la *New Woman*, *garçonne* o *maschietta*. Por ende, como explican Mangini (2001) Kirkpatrick (2003), Capdevila-Argüelles (2018, 2008), Payeras Grau (2009) y otras, al contribuir a la consolidación de la identidad de la mujer moderna a través de la agencia cultural, hicieron más intenso el debate sobre la cuestión femenina o problema de la mujer, pilar clave del pensamiento regeneracionista español ampliamente discutido en publicaciones y artículos de todos los campos desde las últimas décadas XIX, y lo abrieron a nuevas identidades que prometían ser menos impostadas que la feminidad considerada esencial ayer y hoy, sin serlo. La autoría de nuestras modernas fue siempre incierta. No pasó nunca sin violencia y discriminación aunque ellas no las nombraran, las más de las veces por no desear ni ser acusadas de viragos ni dejar de aprender, crear y escribir.

Solamente el estudio y la investigación hechos con el objetivo de sacarlas del olvido, y también del campus y de la biblioteca, para acercarlas a posiciones centrales dentro de la cultura puede redimensionar esta autoría realizada a medias y avanzar hacia una certidumbre que ha de traducirse en contribuciones sólidas y permanentes a un mercado cultural que existe en la calle y en la red, y en el que es preciso inyectar, en aras de la consolidación de una presencia femenina histórica, es decir, relativa a nuestra memoria, las tónicas argumentales de este monográfico: autoría femenina, su historia y reivindicación; textos, contextos y nuevas aproximaciones a la literatura española escrita por mujeres; literatura testimonial: diarios, memorias, autobiografías y correspondencias; nuevos estudios y revisiones poéticas; exilios; redes femeninas de legitimación, colaboración y afecto; canon literario y campo cultural; humanidades digitales; genealogía literaria femenina del siglo XX al XXI. El objetivo principal de este artículo es analizar la contribución a estos temas, representados en el hashtag #nuestramemoria, a través del proyecto y marca registrada CartasVivas. Una CartaViva es una cápsula audiovisual en la que una actriz dramatiza textos de mujeres de la vanguardia, activas en la cultura o la política, relevantes para un mejor conocimiento histórico de la mujer española del siglo XX. Profesionales del sector audiovisual, personal académico y alumnado de tres instituciones (Universidad de Exeter, Universidad de Barcelona y Fundación Banco de Santander) y actrices españolas deseosas de contribuir a la educación y al tema de la memoria histórica femenina forman el equipo humano de este proyecto

nacido con voluntad de continuidad. Este artículo delinea la propuesta de investigación que va de la autoría incierta a la CartaViva y se empareja con la propuesta filosófica de Remedios Zafra quien en trabajos como *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (2013) y *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) explora la autoría femenina como un continuum de escritura y reflexión que se proyecta al futuro del ciberespacio y que debe explicarse desde el ámbito de conocimiento del pasado.

Más allá del dogma barthesiano de la muerte del autor (Barthes, 1977: 142) se halla la autoría incierta de nuestras modernas, las autoras de la Edad Plata. Más allá de la autoría incierta hay un complemento para darles voz como parte del comprometido rescate que de ellas se lleva a cabo con particular intensidad en este milenio: el proyecto CartasVivas, lanzado en el año 2019. A partir del mismo, en continua formación como empresa en permanente (re-)construcción, prospera #nuestramemoria, hashtag que implica el desarrollo continuo de la misma, desarrollo que este artículo plantea. La elección del verbo prosperar no es baladí. Prosperar significa desarrollarse bien, objetivo central del proyecto audiovisual CartasVivas, marca y producto que responden a un deseo de rescate y (re-)presentación de autoría y archivo femeninos, deseo –obstinado e incluso polémico– de adquirir una dimensión política la cual es especialmente relevante para la agenda feminista que siempre ha de acompañar el rescate y regreso de las modernas. La autoría incierta de las modernas es una fuente de información sobre el patriarcado, la violencia y la discriminación. Y también es fuente de resistencia, tenacidad y pensamiento que merece ser próspero y acompañarnos. Prosperar es lo que ha de pasar tras salir, a la luz, del armario, episteme importante en mi análisis a la manera de Kosofsky Sedgwick (1990: pp. 1-63) pero más allá, dentro de la totalidad de la experiencia mujer autora y sus armarios: el marco histórico de ellas. El armario constituye su cuarto propio, su encierro, su mecanismo de protección, y el conjunto de discursos y conocimientos que competían y chocaban para formar y deformar la identidad de ellas, entonces, cuando vivían y escribían a contracorriente, y ahora, cuando buscamos abrir el armario y que se revelen sólidamente para otorgarnos memoria y conocimiento. Comprenderlo es comprenderlas. El feminismo ha salido a la luz tras milenios de civilización patriarcal y ha alcanzado grandes logros en poco más de un siglo. Las autoras modernas salen del armario del olvido y al salir representan también las dimensiones del mismo. Están siempre dentro y fuera.

Como afirma Marilyn French, “las mujeres van superando la discriminación económica y la privación de derechos sociales y políticos, intercambiamos la identificación con los universales masculinos –alienantes para nosotras– por la identi-

ficación con las mujeres, un ejercicio de definición en positivo que revela nuestra propia excelencia” (French, 2003: 815, mi traducción). Vaya por delante que esto no implica en absoluto un proceso de monumentalización de la autoría femenina a la manera de la que ha disfrutado el autor varón sino una exploración sólida del carácter precursor de nuestras modernas, con sus luces y sus sombras. El ansia de encumbramiento del autor varón les fue especialmente ajena. La posesión de un tiempo y espacio propios era lo que las desvelaba en mayor o menor grado.

El desarrollo del feminismo en el siglo XX se ha caracterizado por ser constante. Nunca cesa aunque se ralentice e incluso parezca desaparecer o, según la episteme a seguir, armarizarse. Los procesos de armarización que me interesa discutir en este artículo se extrapolan del modismo “salir del armario” para abarcar la experiencia de género, sexo y cuerpo en la vida de nuestras modernas, una experiencia que condiciona la autoría tanto como da forma a la vida pública, privada y secreta. Estas tres vidas convergen en el ejercicio de representación literaria y audiovisual que es la CartaViva. Se impone la necesidad de encontrar formas de mostrar y construir la memoria de la genealogía femenina y feminista que trasciendan el mercado, que existan en la red ancladas en la crítica, el análisis y la bibliografía. El mercado es bastión cultural cuya influencia no puede negarse aunque sí modificarse. Esta modificación constituye un fin académico no solamente legítimo sino deseable desde baremos de impacto. Como investigadora de esta memoria apasionante y adictiva, a pesar del impacto que mi trabajo pueda tener hoy en nuestra comprometida recuperación de la memoria histórica, no desdeño la premisa de que la Historia no puede cambiarse ni se puede erradicar la discriminación del pasado ni tampoco, por tanto, mudar la autoría incierta de nuestras modernas. Sin embargo, es la historia de esta incertidumbre autorial la que abre fascinantes posibilidades de representación y conocimiento como se verá en la siguiente sección de este artículo que explica influencias y temas clave en el desarrollo de CartasVivas y en el estudio continuado de la autoría incierta en la Edad de Plata para concluir en la última parte con un ejercicio de proyección al futuro de nuestra memoria, la memoria femenina y feminista. La autoría incierta es una ciudadanía de segunda en el país del canon literario, artístico e intelectual, territorio predominantemente masculino en el que las relaciones de poder han ido mutando siempre dentro de una óptica patriarcal. Que esta ciudadanía de segunda se cuestione no cambia la historia del olvido. Comprenderla implica adquirir nuevas herramientas para entender la discriminación y la violencia contra las mujeres desde una perspectiva histórica. Remedios Zafra en su *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) retrata el movimiento y los circuitos de discursos y significación que

articulan nuestra cultura en esta época de irrupción infinita de nuevas tecnologías e inteligencia artificial. Como no podía ser de otra forma, no piensa en el vacío. Esto no es solamente por el guiño a Virginia Woolf en el título del volumen. El cuarto propio de Zafra está en un aquí conectado, un lugar desde el que ya no es cuestión que el yo sea, sino que se conecte y se escriba. Más allá de la autoría incierta ha de haber y se ha de representar precisamente eso: conexión y escritura.

Existen dos puntales históricos pertinentes a nuestra concepción de conexión entre pasado y presente de nuestra memoria y la escritura de la misma. Las consecuencias que los atentados del 11 de marzo de 2004 tuvieron en la historia del feminismo y de la implementación de la perspectiva de género no son ajenas a la evolución de la línea de trabajo que une memoria histórica y feminismo. El 17 de abril del 2004 se celebran elecciones generales y las gana el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). No es el propósito de este artículo hacer un análisis de sus años de gobierno sino recordar la aprobación de dos leyes en su primera legislatura también recordada como la primera que tuvo un gobierno paritario con figuras importantes del feminismo como Carme Chacón, Carmen Calvo y María Teresa Fernández de la Vega ocupando importantes carteras. El 22 de diciembre de ese mismo año se aprueban las Medidas de Protección Integral contra la violencia de género (BOE, 22/03/07). La negativa recepción de las mismas por parte de los partidos y medios de comunicación afines a otras ideologías merecería estudio aparte desde entonces hasta nuestros días. El 22 de marzo de 2007 se aprueba la *Ley orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* que tiene como objeto “hacer efectivo el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, en particular mediante la eliminación de la discriminación de la mujer, sea cual fuere su circunstancia o condición, en cualesquiera de los ámbitos de la vida y, singularmente, en las esferas política, civil, laboral, económica, social y cultural para, en el desarrollo de los artículos 9.2 y 14 de la Constitución, alcanzar una sociedad más democrática, más justa y más solidaria” (BOE, 22/03/07: 9). El artículo 26 se ocupa de la igualdad en la creación y producción artística e intelectual y expone:

1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.
2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones: a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura.

ra y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres (BOE, 22/03/07: 17).

A pesar de que sea más agradable no perder de vista la indudable poesía que rodea la memoria de nuestras modernas, hay aspectos políticos a tener en cuenta. Una cosa es la brecha de género y otra la ceguera de lo mismo. Esta ley, bellamente utópica especialmente por no ser punitiva, no se refería necesariamente a la historia o la memoria de la producción artística e intelectual de las mujeres pero es claramente aplicable a tenor de otra, igual de controvertida, aprobada antes de acabar ese año. En diciembre de ese mismo año se aprueba la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* (BOE 27/12/2007), ruptura efectiva del pacto del olvido, intento de abrir el armario cerrado de la historia de nuestro siglo XX, pero que no incorporaba la transversalidad del género y parecía haber sido dictada para un sujeto histórico universal y masculino. Es revelador yuxtaponer este marco legal de sesgo positivamente revisionista para la ciudadanía femenina y la memoria histórica, claramente significativo para nuestras líneas de investigación, con la realidad del poder inamovible de la etiqueta masculina Generación del 27, una etiqueta de buen gusto literario, poderosa por su consolidación en el siglo del autor y del mercado. En relación al gusto, Zafra afirma que “también se aprende, tiene escuela, tradición y contexto. No hemos de simplificar la subjetividad en una posibilidad engañosa de elección, en algo fácil y rápido, hasta el punto de malograrla en expresiones sin contexto que sentencian, maniqueas y previsibles, un «me gusta» o un «no me gusta» como fin de una posible argumentación y obviando la historia que esconden” (Zafra, 2013: 26). La Generación del 27 es una potencia masculina activa ahora. Una ley puede ser una tumba. Y en cierta manera, la primera por no ser punitiva y por obviar la

historia, y la segunda por no estar atravesada por el feminismo de la primera, las dos lo eran porque enterraban de nuevo a las mujeres a pesar de dar pie a acciones positivas que fortalecieron la igualdad de los sexos, la diferencia y también el debate histórico. Urgía una posibilidad de representación nueva, solo para ellas y urgía, como argumentaría Zafra, imaginarnos en la actividad de crearla como un continuo “proyecto de futuro” que pasara por reivindicar la periferia que fueron ellas en la centralidad audiovisual de la red.

El siglo XX, siglo del feminismo, es, por un lado, el siglo del avance de la autoría femenina y, por otro, el siglo de la muerte del autor, que tuvo como consecuencia su enaltecimiento no como sujeto vivo o persona con biografía, sino como función de discurso o comunicativa o signifiante con complejo significado comprendido en la grandeza de la obra. Pudo así el autor ser institucionalizado en detrimento de otros órdenes del discurso. El autor, aupado por temarios y exámenes universitarios, la academia, el mundo editorial, la prensa y el marketing, nunca deja de ganar enteros. La muerte del autor y su regreso a la vida cultural como ficción impulsa la comprensión histórica de la diferencia sexual y genérica y la relectura del siglo XX y de lo moderno como un tira y afloja constante entre la diferencia y su eterna compañera, la igualdad. Igualdad y diferencia articulan la historia de la mujer del siglo XX y, como líneas de significación, hacen vértice en la figura de la autora hija del siglo XX; el siglo de la tensa modernidad. La tensión es entre igualdad y diferencia. No se resuelve en la CartaViva porque nunca se resolvió en el pasado, pero se explora y se representa.

2. CARTASVIVAS DE AUTORAS MUERTAS

La movilidad es hija de la modernidad. A pesar de que al hablar de exilio dentro del hispanismo inmediatamente se piensa en los momentos más duros del pasado siglo, el XX es el siglo de la migración y el desplazamiento por excelencia. La conexión metafórica entre muerte y exilio, ambos entendidos simbólicamente como ausencia de representación, no necesita explicarse. A las inciertas permanentemente exiliadas o a medio representar les imponemos un último ejercicio de movilidad: el viaje a la cultura del siglo XXI. Pero ellas, interpeladas por su época, vivieron además la movilidad en su propia identidad, que en tanto que autora, se convirtió en identidad de avanzada. Esa avanzada, como suele pasar a los precursores, llevo a una autoinmolación que históricamente corresponde al conserva-

durismo consolidado tras la segunda guerra mundial en toda Europa, pero existente ya desde los tiempos de la Segunda República española.

El pretexto de la muerte del autor, clásico dogma barthesiano que condicionó a generaciones de críticos, fue el género, en el que Barthes pensaba pero callaba al reflexionar sobre el autor y la procedencia de su voz. El silencio de Barthes, lo que su discurso armarizaba, tenía su punto de partida en la imposibilidad de localizar la voz de la mujer o del andrógino, imposibilidad que no es otra cosa que su propia sordera ante las voces de quienes no son hombres, pues él no quería ser visto como otra cosa distinta de eso: hombre, autor varón. Examinar con detalle la impecable argumentación de Roland Barthes supera los límites de este escrito. Concluye Roland Barthes con el nacimiento del lector a costa de la muerte del autor, es decir, de la desaparición de la biografía y, en consecuencia, del último secreto que esta guarda: la experiencia de la identidad sexual y/o genérica, cuyo conocimiento y evaluación el crítico veía amenazante por su propia identidad homosexual, su esqueleto dentro del armario. Ese armario y esa muerte también pululan por el ensayo de Michel Foucault (1926-1984) “¿Qué es un autor?”, rematado por la creencia de que no importa lo que el autor es o deja de ser: la discusión no lleva a ningún sitio porque lo único que importa es el discurso y su valor, en relación a tiempo y espacio, es infinito en términos de lo que Bourdieu denominó capital cultural. Desde el feminismo, por otra parte, insistimos en que cualquier tipo de capital nos adentra en un mercado y el mercado manipula para nuestra desventaja.

Para Barthes la literatura es la invención de voz. La literatura puede considerarse neutra, el autor no tiene sexo, es función comunicativa. Sin embargo, al final de su vida escribe *Roland Barthes par Roland Barthes* (1977) y cambia de opinión. Casi muerto él, escribe este ensayo con un título que se abre a la reivindicación de la verdad de sexo y género. Barthes sale del armario antes de morir. Este cambio implicaba dos cosas: en primer lugar, el retorno del autor a la vida, su regreso de la muerte al que el dogma de que la vida del autor no importa lo había condenado y, en segundo lugar, la conciencia de que el autor esconde tras la máscara asesina del nombre y de la obra, la experiencia de género, ahogada, reprimida su turbulencia tras el nombre del autor. La muerte del autor es, ya dentro de una óptica que puede privilegiar el rescate de autoras muertas, otra cosa: la admisión de la complejidad de la relación sexo-género-cuerpo y la violencia inherente a ella, discriminación que condiciona autoría y obra. Y esta muerte de la autora pide un medio: la Carta-Viva. Barthes no pensaba en las escritoras. Su autor, como el de Foucault, es masculino. Dicho de otra forma: dan otra muerte a las autoras que salvamos para hacer hablar desde una reveladora incertidumbre en las CartasVivas. De hecho, su argu-

mentación empieza con la declaración de la otredad de la mujer y con la implícita declaración de que solamente hay un sexo poderoso: el masculino que el autor aparenta pero no necesariamente es. Tras la apariencia se esconde el espectáculo de género, las páginas más vivas y fascinantes de una biografía.

Entonces, ¿quién habla a través de la autora? ¿Qué discursos y mensajes convergen en ella en tanto que función de comunicación? Para responder a estas preguntas, detrás de cada serie de CartasVivas hay un proceso de investigación y debate entre alumnado y profesores de dos universidades (Exeter y Barcelona) y de dos disciplinas (Estudios hispánicos y Comunicación audiovisual). Se parte de la premisa de que en las cápsulas audiovisuales las autoras se representan como vértice de conocimientos históricos que a su vez muda en centro de una propuesta de comunicación. En las CartasVivas, ellas pueden nacer innovadoramente a la representación. Los conocimientos sobre historia, feminismo y sobre la biografía de cada autora tratada condicionan el trabajo de guion y también el trabajo actoral de dirección de la actriz elegida. Partiendo de los procesos de producción audiovisual se llega a otra lectura de texto y autora. La propuesta estética final a nivel de diseño artístico, puesta en escena, vestuario, maquillaje, sonido y luz constituye una interpretación y un aprendizaje para todo el equipo. El diálogo en el set de rodaje y la comunicación a lo largo de todo el proceso creativo, desde la preproducción hasta la postproducción, es fundamental de cara a que cada serie de CartasVivas tenga una dimensión de aula virtual para el equipo y de cuarto propio para la autora, intelectual o artista muerta y representada, es decir, devuelta a una suerte de vida que es sustancia de memoria. Así, una CartaViva es un destello de memoria feminista, a falta de una genealogía moderna sin silencios y en femenino. Son representación de un espacio histórico intuido pero también investigado. Hay veracidad textual y hay creatividad artística en ellas. La marca crea un cuarto en el que la memoria de las intelectuales, artistas y escritoras españolas se reproduce en una mimesis que puede alcanzar e impulsar cotas nuevas de representación y certeza autoral. El proyecto CartasVivas es un proyecto de formación de archivo y de traducción del pasado al presente. En este contexto el término traducción es usado a la manera anglosajona, tal y como lo ha plasmado el Arts and Humanities Research Council (AHRC) en sus líneas claves de investigación. CartasVivas es un proyecto de traducción en el sentido más amplio de la palabra, entendida como transmisión, interpretación, transformación y comunicación no tanto idiomática como de valores, creencias, historiografía y relatos.

Sandra Escacena como la reformista Hildegart Rodríguez Carballeira, niña eugénica; Consuelo Trujillo como Pilar Primo de Rivera, fundadora de la Sección

femenina, enfadada con el presente; Marián Álvarez como la novelista Carmen Laforet, dolorida por escritura y maternidad, Ruth Gabriel como la polifacética Mercedes Pinto y Micaela Breque como la desgraciada poeta bohemia Teresa Wilms Montt están en las *Cartas Vivas*. Próximamente Federica Montseny, Elena Fortún, Gloria Fuertes y otras saldrán a la luz acompañadas por sus máquinas de escribir, sus cuartos de escritura, sus casas, maternidades, ansias de libertad, encierros, lucha con la palabra y dolor de la escritura. Se visualizan para ofrecer un retrato de autoría, más cierta que si no existiese esta minuciosa lectura audiovisual. En la película *De tu ventana a la mía* (2010), opera prima de Paula Ortiz, la otra directora del proyecto, la actriz Luisa Gavasa interpreta a una mujer de edad madura que vive el cambio de la España de la transición. Las vivencias de este personaje se ambientan en 1976. Ya ha muerto Franco. Esa mujer a quien la vida golpea dice en un momento dado a su hermana: “Tú sigue ahí frente a la ventana cosiendo que yo voy a salir a la calle a vivir lo que me toca” (Ortiz, 2010: 00/56/12) Es un momento muy triste y a la vez esperanzador. Quizás el fin de su vida esté muy cerca. Eso no lo sabemos. Sí sabemos que muy cerca se halla el dolor y que lo ha de vivir. Está enferma. Aun así quiere dejar de sentirse encerrada, salir y hablar: no estar callada. Su hermana le contesta: “Yo sí pienso que a veces más vale callar. Yo soy feliz en nuestra casa sin salir. Me salvan los recuerdos y mis viajes por el aire”. En una escena que recuerda a la pintura *El abrazo* de Juan Genovés (1930-2020), vemos a Gavasa salir a la calle, unirse a la multitud, quitarse la peluca, alzar la cabeza ante la sonrisa de un hombre bueno que ha sido su interlocutor en una mercería, uno de esos comercios llamados a desaparecer que Amalia Avia hubiera plasmado en sus lienzos de puertas afuera mientras escribía sus memorias *De puertas adentro* (2004). Las elecciones vitales de las dos hermanas, hacia dentro y hacia fuera, hacia la aceptación de la protección y el desprecio al encierro, las convierten en una suerte de nuevas Marta y María en transición. Funcionan ellas como metáfora de la construcción y conocimiento de nuestra memoria, la memoria de las mujeres y la memoria de nuestro feminismo. Una decide salir y otra quedarse dentro. Una se ofrece a la vida, ofrece su cuerpo ya poseído por la historia representada en el dolor, la enfermedad y la certeza de la muerte que acecha. La otra decide no salir de la casa común, no pasar el límite de la puerta o la ventana y viajar solamente con la mente, desmadejar lana y coser. El cuerpo se queda donde siempre ha estado para envejecer. La calle, el mundo exterior, no será nunca el escenario del abrazo de esas hijas del siglo XX. La casa, el mundo doméstico, queda tenso tras la diferente elección de caminos vitales a una edad proveya cuando la identidad se supone consolidada. Y, sin embargo, están eternamente abrazadas, perennemen-

te unidas por esa casa de la que una se escapa con mente o cuerpo para regresar al final del día, al final de la vida, a la cama propia donde se puede yacer. Unidas en la historia tienen, aunque no lo parezca, un cuarto común.

Por encima de las tres historias de la película y de los hilos visuales e intra-históricos que la directora ha usado para unirlos, considero que el principal protagonista es el tiempo, no en el sentido de tiempo o época histórica, sino en el sentido de tiempo propio y, más en concreto, tiempo propio de mujer en cuartos propios que son protección o encierro, en los que se entra o de los que se escapa pero siempre representados en las CartasVivas, un tiempo no ajeno al encierro. Tumbas, armarios y cuartos propios guardan contenido que no ve la luz. El espacio de la luz es también el espacio del artificio y es el espacio exterior en el que el autor se configuró como icono, configuración que a nivel individual se consolida con la muerte. Que la vida de un autor haya acabado es una de las condiciones de entrada al salón de la fama del canon, al discurso sobre el legado y a la creación del archivo, último armario del autor y receptáculo de su memoria. La muerte del autor y el armario del autor, ambos cerrados, ambos con relatos ocultos, ambos guardianes de un silencio que no es inexistencia de palabra sino voz en recoveco.

Poco tiempo antes de ser asesinada por su madre, Hildegart escribe al padre de la sexología moderna y hace bandera de lo nuevo de su persona autora. Tema clave en el corpus de textos que manejábamos era la admisión de la astucia con que producía, ella o su madre, su propia imagen reflejo de la identidad de la mujer moderna. El peinado infantil, trenzas o rodetes, con el que Escacena fue caracterizada no era un aspecto frívolo. Nos interesó constatar en el archivo de Havelock Ellis (Spanish Collections, British Library), padre de la sexología, el contraste entre la fotografía de Hildegart con tirabuzones y cara de niña fuerte con la fotografía de su matrícula universitaria, con pelo corto, a lo moderno, y vistosos pendientes. Niña y mujer muy cerca en el tiempo, la segunda nunca plenamente llegada a la vida física. El contraste entre los temas de sus publicaciones, su duro programa de vida y estudio se extiende al nosotros con el que habla de sí misma en su obra, alineándose con los hombres de ciencia con los que alterna, los cuales no la toman en serio. La poderosa interpretación de Escacena impide que caigamos en el mismo error.

La actriz Micaela Breque mira a la cámara metida en el cuerpo de Teresa Wilms Montt, la presenta y se presenta: “Nací cien años antes que tú / sin embargo te veo igual a mí. / Soy Teresa Wilms Montt, /y no soy apta para señoritas”. Declara su ser fantasmal mirando a cámara: “¡Soy el genio de la nada! / Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo

había. / Sufrió y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido” (Capdevila-Argüelles y Ortiz, 2020: 1, 00/01/25). Con una cinematografía casi artesanal, el cámara Pedro Valero difumina la imagen poniendo un vaso de cristal tallado ante la cámara y moviéndolo. Las adicciones de Teresa Wilms Montt, discutidas en el set, se traducen a la manera de operar la cámara. Mercedes Pinto que, como Wilms Montt, también fue encerrada y castigada por un marido violento que la ató como si fuese un animal, ofrece un vitalista monólogo de denuncia en el cuerpo de Ruth Gabriel, con su abundante pelo rizado, molestando para recordar a Pinto y atada la actriz con soga. Las cartas de Hildegart encerradas en las colecciones españolas de la British Library contienen el relato que de su identidad hizo al británico Havelock Ellis: “Ser yo, joven y nueva. Escribir. Se me lee y se me escucha aunque tenga 16 años. No resulto a nadie indiferente. Soy Hildegart. No es seudónimo sino nombre laico. No he sido bautizada y no poseo ideas religiosas. Mi nombre significa jardín de sabiduría. Mi nombre es mi talismán” (Argüelles y Ortiz, 2019: 00/01/20). En las CartasVivas de Hildegart Rodríguez (<http://cartasvivas.org/hildegart-rodriguez/>), interpretada por Sandra Escacena y las de Teresa Wilms Montt (<http://cartasvivas.org/teresa-wilms-montt/>), interpretada por Micaela Breque, se ha evitado que la realidad de la muerte física a destiempo de ambas se impusiera en la representación de su autoría. Buscábamos que no dominase la construcción de nuestra narrativa y que lo que construyésemos trascendiera ese primer dato que se encuentra sobre ellas, la muerte en forma de asesinato y suicidio. Ya tienen una muerte del autor específica en su autoría incierta.

3. FANTASMAS RONDAN #NUESTRAMEMORIA

Este ha sido mi primer artículo sobre autoría y red. Como tal, refleja en su tono e influencias mi propio autodidactismo. Y es la autodidaxia impulsada por saberme nueva en el campo virtual lo que más me hermana con las autoras inciertas de la Edad de Plata, mujeres que fueron autodidactas por excelencia, como muestran todas las CartasVivas, al exponer aprendizaje autor.

Según la mundialmente reconocida Clínica Mayo es posible aliviar hoy en día el dolor fantasma gracias al uso de gafas de realidad virtual. Este programa informático simula “la extremidad intacta de la persona, de modo que parezca que no ha habido una amputación. La persona luego mueve la extremidad virtual para realizar varias tareas, como pegarle a una pelota suspendida en el aire” (<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/phantom-pain/diagnosis->

treatment/drc-20376278). La estimulación de la médula espinal, ese tronco de savia que nos sostiene en el mismo centro de nuestro oculto esqueleto, y la caja de espejos, dispositivo que contiene espejos que hacen que parezca que existe la extremidad amputada, son las otras estrategias que se ofrecen para enfrentarse a una pérdida irremediable que ocasiona un dolor llamado fantasma pero que dada su intensidad no puede considerarse irreal. Ese dolor fantasma del cuerpo está causado por una herida traumáticamente cerrada. El traumatismo es la violencia de una ausencia anormal, como es la ausencia femenina del cuerpo de nuestra memoria, ya legislado sin reflejar la restitución de lo que ha de ser realmente el proceso de (re-) construcción de #nuestramemoria.

Dentro del hispanismo anglosajón nuestra transición a la democracia se ha interpretado como una gran historia de fantasmas (Resina, 2000). Margaret Atwood nos recuerda que los fantasmas nos rondan porque tienen una historia que contar. En su opinión no es solamente que los muertos puedan hablar sino que “quieren hablar, quieren que nos sentemos a su lado y escuchemos su triste historia. [...] No quieren enmudecer; no quieren hacerse a un lado, no quieren nuestro olvido. Quieren nuestro conocimiento” (Atwood, 2002: 163, mi traducción). Una de nuestras CartasVivas futuras es la serie correspondiente a Carmen Conde con guion de Fran Garcerá. Con la marca en proceso de consolidación, el guion tendrá que mostrar la fantasmagoría en la escritura de Conde y constatar que hay vínculo entre lo fantasmal y la memoria. En el diálogo académico sobre este tema que forma parte de la reproducción cobra importancia el poemario *Mujer sin Edén* (1945), recientemente editado en edición facsimilar porque reformula y materializa la autoría de Conde al desarmarizar la intimidad del trazo de su escritura y crear una peculiar experiencia de consumo de poesía justa con la intimidad de la redacción a mano de esa mujer sin Edén pero también, afortunadamente, sin infierno, liberada en el intenso proceso de conocimiento del sujeto mujer inherente a sus páginas. Carmen Conde cuestiona si era “inefable” esa consolidada y global construcción cultural utópica que llamamos Paraíso y formula seguidamente la siguiente pregunta: “¿Fue tan bella en su inocencia / la mansa ignorancia de los seres?”. A través de diferentes mujeres, entre las que están las primigenias Eva y María, los versos de este volumen hacen que la negación de la palabra a las mujeres a lo largo de la historia y especialmente en los mitos fundacionales de la cultura occidental escueza al lector porque le escuece dolorosamente a la autora. En otro contexto cultural y nacional, la egipcia Nawal Al Saadawi cuenta una historia no muy diferente en su cuento “No hay sitio en el Paraíso para mi madre” (1997), es decir, la madre es una mujer sin Edén. El relato descansa en la ausencia de representación de muje-

res en el Paraíso dentro del Islam así como en la universalidad de la representación cultural de la madre como ausente de los discursos oficiales religiosos y políticos a pesar de ser monumentalizada tanto en el Islam que rodea a Saadawi como en el cristianismo que rodea a Conde. Al Saadawi sentía que el fantasma de su madre le rondaba salida del sudario porque tenía una historia que contar: la historia armariada de su ausencia, de su no-representación a pesar de haber sido pilar fundamental no solamente de la familia sino, según el relato de la hija, por extensión también de la calle, la ciudad, la cultura. La misma idea permea *Los hijos de los vencidos* de Lydia Falcón y *Los monólogos de la hija* de Carmen Conde en los que la poeta intenta una unión poética y representacional de esos dos entes violenta e históricamente separados, madres e hijas, siempre dentro y fuera, delante y detrás como las hermanas de *De tu ventana a la mía* unidas solamente en el espacio cerrado que pensamos en nuestro trabajo sobre memoria y en la representación de minutos de las CartasVivas.

Muere la madre y muere una genealogía no porque no exista sino porque pasa a la no vida de la fantasmagoría. Conde lanza una respuesta poética de llenado del hueco de nuestra genealogía, es decir, de la representación artística de su ausencia. La historia es la que es, y su presencia está, ellas están, han hablado y, por tanto, hablan. Un cuarto nuevo para que nos interpelen directamente ha de ser audiovisual, habitable en el (ciber)espacio, la última democracia que desafía las leyes del mercado en guerras ocultas de algoritmos. Si la simbólica muerte de la madre, ella metáfora de nuestra historia y por tanto de nuestra memoria, da carta de universalidad a la ruptura de la genealogía en femenino, se admite la apertura de un camino de reconstrucción y representación de una poética de la misma, es decir, reconstrucción y rescate de nuestra memoria. Solo entonces será la memoria de todos, característica enfatizada a través del hashtag #nuestramemoria.

El hashtag o almohadilla es un metadato, traducción a idioma ciberespacial tanto de título como de tema. El movimiento “Me Too” alcanzó todos los rincones del globo convertido en el hashtag #MeToo, fenómeno global, intergeneracional, permanente. De la misma manera las TED Talks, con su slogan “Ideas Worth Spreading” (Ideas que merecen diseminarse), se ha consolidado mundialmente como marca y como producto a través de los hashtags #TedTalks, #TedTalk o cualquiera de estos dos más el nombre de la ciudad, del conferenciante o la inclusión del año o la frecuencia si es parte de una serie. En este último caso, como en el de Letters Live, #LettersLive, se constata la utilidad de la almohadilla para afianzar la marca en diálogo con la comunidad virtual que se crea. #LinkedIn #LinkedInLocal, hashtags correspondientes a la red que conecta profesionales, es

decir, identidades laborales a nivel global con la primera almohadilla y local con la segunda, puso en este nuevo milenio el énfasis en la posibilidad de crear comunidades impulsadas por la creatividad y por los intereses comunes. El femenino del hashtag #nuestramemoria va conquistando paso a paso una resonancia global y feminista que os invitamos a compartir. Va llegando a más de las mil publicaciones en redes como Instagram y Twitter. Nuestra estrategia de presencia en el mercado se basa en un gota a gota, es decir, mantenernos representados constantemente a través de las cápsulas audiovisuales y también de los diferentes componentes de equipo y metodología: las instituciones, los diversos archivos, la crítica literaria que nos influye. Solamente los grandes grupos editoriales presentes en las librerías de las grandes superficies pueden operar con campañas de marketing de best-sellers. El mundo de #nuestramemoria es más modesto, de ahí la importancia de ver las estrategias de comunicación como trabajo en curso que ha de ser constante porque si una CartaViva es un destello poético de ellas, maestras que pueden brillar con fuerza, brillar con fuerza es volver a tener voz y cuerpo. Una CartaViva es una gran revelación. Momentánea y breve porque ellas no están y porque nunca estuvieron del todo en nuestro siglo XX. Incita al debate, al estudio y la comprensión de nuestra memoria. Con la esperanza de que junto con los libros curen o alivien nuestra nostalgia de historia de la creación de las mujeres autoras y artistas, desde los cuartos de atrás y los áticos de nuestra cultura, www.cartasvivas.org es una ventana abierta para que ellas se asomen y nosotros nos asomemos. Y también una luz sobre una herida, la herida del olvido. Y también un retazo del pasado que no puede cambiarse: el pasado de quienes son o debieran haber podido ser nuestras maestras. Vuelven a la vida porque nunca se fueron del todo. Ellas siempre han rondado. Eran rumor. Son voz en la CartaViva. Si bien es cierto que una vez las perdimos o nos las perdieron, también lo es que siempre las hemos deseado tener. ¿Quién no desea una madre, una genealogía, una historia? Una CartaViva es un mensaje duro, doloroso, impactante y verdadero con voz de mujer olvidada. Las olvidadas no tienen cuerpo y su cara es una fotografía, un retrato fugaz. Nuestro trabajo consiste en hacerles hablar y poner cuerpo y sonido a su voz muda, levantada del papel. Nos hablan del dolor de ser escritora, de la necesidad de trabajar y ser sola, de la violencia contra las mujeres, del silencio, de la ausencia, de la discriminación, de la diferencia, de la muerte a destiempo por no ser leídas, del olvido, de la esperanza y de la fuerza. Nuestra meta es perfeccionar un modelo de trabajo aún más sostenible. Con ellas y su voz, el equipo de *CartasVivas* ha empezado un largo camino, que se abre para todos nosotros mostrar vocaciones nunca traicionadas.

4. REFERENCIAS

- ATWOOD, M. (2003). *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Londres: Penguin.
- AVIA PEÑA, A. (2004). *De puertas adentro*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1977). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (BOE) (22/03/2007). “Ley orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres”. Accesible en línea <Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. (boe.es)> [Acceso: 15/09/20].
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2018, 2008). *Autoras inciertas*. Madrid: Sílex.
- (2013). *Artistas y precursoras*. Madrid: horas y Horas.
- (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. y ORTIZ, P. (2019). *CartasVivas*. Accesible en línea <www.cartasvivas.org> [Acceso: 10/10/20].
- CAUGHIE, J.(ed.) (1981). *Theories of Authorship*. Londres: BFI, 1999.
- CONDE, Carmen (1959). *Los monólogos de la hija*. [S. l.]: La gráfica comercial.
- (1947). *Mujer sin Edén. Edición facsímil. Introducción y notas de Fran García*. Madrid: Torremozas, 2009.
- FALCÓN, L. (1979). *Los hijos de los vencidos, 1939-1949*. Barcelona: Pomaire.
- FELSKI, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Harvard: Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. (1984). *The Foucault Reader*. Ed. de Paul Rabinow. Londres: Penguin.
- FRENCH, M. (2008). *From Eve to Dawn. A History of Women in the World, Volume III: Infernos and Paradises, The Triumph of Capitalism in the 19th Century*. Nueva York: The Feminist Press at CUNY.
- GIESELER, C. (2019). *The Voices of #MeToo: From Grassroots Activism to a Viral Roar*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- HERRERO-SENÉS, J.; LARSON, S.; ANDERSON, A. A., CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. et al. (2019). “Repositioning modernity, modernism, and the avant-garde in Spain: A transatlantic debate at the Residencia de Estudiantes”. *Romance Quarterly*, 66(4), 159-172.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- KOSOFKY SEDGWICK, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid*. Madrid: Península.

- MAYO CLINIC, Accesible en línea <<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/phantom-pain/diagnosis-treatment/drc-20376278>> [Acceso: 20/09/20]
- ORTIZ, P. (2010). *De tu ventana a la mía*. Zaragoza: Amapola Films.
- PAYERAS GRAU, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED
- RESINA, J. R. (2000). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- SAADAWI, N. A. (1997). *The Nawal Al Saadawi Reader*. Nueva York: Zed Books.
- ZAFRA, R. (2013). *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Páginas de espuma.
- (2010). *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.

**CARMEN CONDE, PENSIONISTA DE LA JUNTA PARA
AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS EN BÉLGICA Y FRANCIA
(1936)**

**CARMEN CONDE, BOARDER OF THE JUNTA PARA
AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS IN BELGIUM AND FRANCE
(1936)**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.04>

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Catedrático de Literatura Española, Profesor Emérito Honorífico

revenga@um.es

Resumen: Este artículo aborda unos de los capítulos biográficos de la escritora Carmen Conde más desconocidos: la concesión de una beca de la Junta para Ampliación de Estudios y su acceso a los «Cursos de Selección para ingreso en el Magisterio Nacional Primario», en 1936. Sin embargo, la Guerra de España no le permitió disfrutar de la beca y su reconocimiento como maestra tan solo llegó con la democracia. Para ello, se ha realizado una investigación en el archivo de la JAE y en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, que aporta nueva documentación inédita a estos hechos.

Palabras clave: Carmen Conde, Junta para Ampliación de Estudios, Edad de Plata, Guerra de España, Cuerpo de Maestros de Enseñanza Primaria, Magisterio.

Abstract: This article studies one of the most unknown biographical events of the writer Carmen Conde: the granting of a scholarship from the Junta para Ampliación de Estudios and her access to the “Cursos de Selección para ingreso en el Magisterio Nacional Primario”, in 1936. However, the Spanish War didn’t allow her to enjoy the scholarship and her recognition as a teacher only came with democracy. For this, an investigation has been carried out in the files of the JAE and in the Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, which provides new unpublished documentation to these events.

Key-words: Carmen Conde, Junta para Ampliación de Estudios, Spanish Silver Age, Spanish War, Cuerpo de Maestros de Enseñanza Primaria, Schoolteaching.

1. CARMEN CONDE Y SU PASIÓN PEDAGÓGICA

Entre las muchas vicisitudes biográficas que experimentó Carmen Conde en los años anteriores al inicio de la Guerra de España, llama la atención, a tenor de lo que indica una sustanciosa documentación conservada en los archivos de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), que se conservan en la Residencia de Estudiantes de Madrid, así como en los del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, de Cartagena, que Carmen llegó a conseguir ser pensionada por la JAE para realizar estudios en el extranjero.

Desafortunadamente, no llegó a disfrutar de esa beca o pensión por el comienzo de la Guerra, pero sobre todo porque la escritora estaba embarcada en aquel verano del 36 en los tristemente célebres cursillos para obtener la condición de Maestra Nacional, es decir ingresar como funcionaria pública en el Cuerpo de Maestros de Enseñanza Primaria, algo que el Estado no le reconoció hasta 1978, cuando Carmen Conde ya había cumplido los setenta años y por tanto el reconocimiento le llegaba tras la preceptiva y forzosa jubilación. Tristemente célebres porque fueron muchos los jóvenes españoles que aprobaron, en el verano de 1936, aquellas oposiciones que nunca les fueron reconocidas para su nombramiento como Maestros Nacionales ni durante la guerra ni por el régimen del General Franco.

Entre los documentos conservados en el Patronato figuran algunas cartas de las personas que animaron e informaron a Carmen sobre estas becas, entre ellos su amigo y protector el Dr. Luis Calandre (Cartagena, 1890-Madrid, 1961) y, a través de él, Luis Álvarez Santullano (Oviedo, 1879-México, 1952) y Gonzalo Jiménez de la Espada (Madrid, 1874-Barcelona, 1938), ambos dirigentes en ese momento de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Ministerio de Instrucción Pública.

Carmen Conde inicia su proyecto de petición a principios de aquel 1936 para ir a conocer, en Bélgica, los centros educativos, culturales y populares de personas adultas, análogos a la Universidad Popular de Cartagena, pero es Santullano el que le aconseja, en carta de 17 de enero, que además de Bélgica solicite también Francia, porque París «sigue valiendo una buena misa»¹, por lo que le sugiere que, de los seis meses que le conviene solicitar, tres meses los dedique a una estancia en París. Y así lo hace la joven escritora argumentando, como hemos de ver, la justificación de su petición. Sabemos que también Antonio Oliver intenta pedir una ayu-

¹ Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver (en adelante, PCCAO), sign. 020-01981.

da similar, pero, por razones del proyecto solicitado, se le anuncia que no tendrá muchas posibilidades.

Tras una visita de María de Maeztu a Murcia, acompañada de Carmen Conde, el Miércoles Santo 8 de abril de 1936, se trastocan los planes, porque María le aconseja que lo que tiene que hacer es participar en los Cursillos del Magisterio, que se convocaban en abril de aquel año para ingresar en el Cuerpo de Maestros Nacionales, y luego pedir la excedencia o una pensión para estudiar la licenciatura de Pedagogía, que aún no existía en la Universidad de Murcia, cuya Facultad de Filosofía y Letras estaba formándose². Esto lo sabemos por una carta del día 9 de abril de Carmen a Amanda Junquera donde le cuenta que han estado en la Luz, en la Fuensanta y en Jesús, y han merendado en el Casino:

9 abril 1936

Jueves Santo por la tarde

Mi querida Amanda:

Todos los años leo la Pasión y sus Figuras de [Gabriel] Miró. ¿Te gusta Herodías? ¡El peso admirable de Herodías! Caminar con erguida luz impar, y sentirse el cuerpo en cada movimiento, paso, con plenitud de conciencia que se hace forma a cada minuto. Ayer, Miércoles Santo, pasamos una maravillosa tarde a la que solo me faltabas tú. Estuvimos en La Luz, la Fuensanta, el mismo paseo del sábado contigo. A María de Maeztu le encantó Murcia. Luego fuimos a Jesús; desde allí llamé al 1907 (el año de mi nacimiento, por eso lo olvido menos), y me dijeron que estabais «en Torre vieja». Bien. Me aburrí muchísimo desde ese momento. Fuimos a merendar al casi-no, y desde allí, a las 8, llamé otra vez; te lo digo todo para que sepas quién te buscó ayer dos veces. El viaje este ha obedecido a que Monsieur Baesjort Verhoost *et famille* son amigos de María de Maeztu, y la invitaron a conocer Murcia: por consiguiente, la tuvimos que acompañar. Cuando íbamos a la estación, ¡casualidad!, te vi con tu marido. Ya sabes el resto; pero, expliquémonos: dijiste: «Pero, ¿por qué no avisas?» —y yo, *in mentis*: «Pero, ¿por qué avisaré yo?»— contestado. Creía que pasabas fuera el día, y que no llegó mi carta a ti; pero Cayetano dijo que llegó a la 1 y 1/4; exacto. Siempre es mejor no avisar, pues se ve indefectiblemente mejor a quien se desea. Te digo todo esto porque acaban de traerme una carta tuya con fecha 7 del actual. Muchas gracias por ella.

² El decano era Cayetano Alcázar, el marido de Amanda. Se conserva el recibo de inscripción de Carmen Conde en los «Cursillos de selección para Ingreso en el Magisterio Nacional Primario», de fecha 15 de abril (veáse anexo de este estudio).

María, que es mujer espoleadora, me ha dicho que es indispensable (¡ay!) que haga los cursillos de ingreso al Magisterio, muy próximos; y que después pida la excedencia o pensión para estudiar Pedagogía. Hablamos de esa universidad murciana, en donde no podrá estudiarse Pedagogía mientras no esté completa la Facultad de Filosofía y Letras. ¿Sabes algo de los proyectos de Montero [Santiago Montero Díaz]? Por lo tanto, uno de estos días iré a presentar mi documentación, etc., a la Sección Administrativa. No habrá necesidad de que se pierdan tarjetas, ni vayas a Torrevieja, pues — ¡lo gritaré al destino! — no te buscaré. Es la única manera de que no te alejes de Murcia. Y en junio, cuando Murcia me agobiará, viviré ahí unas semanas.

El Malecón ayer era precioso; lo sentía fragante y encendido como un dios primaveral en flor. ¿Tú paseas por él? Hacía años, desde los 19 míos, que yo no iba ahí: volveré pronto, para viajar por la plataforma que es el suelo, hacia los árboles en pie de cielos limpios.

Permíteme un ruego: ¡no vuelvas a prometerme más cosas! Quizá crees lo que dices... mientras lo dices; ¡pero luego se te lleva el aire todas las promesas! ¿Que vendrás un día conmigo?... ¡bueno! Y haces mal; no se desquiciaría nada si lo hicieras: prueba y verás. Hasta el 30 de este mes tengo de plazo para que leas *Siega de Flor*, y me encantaría tu crítica.

De mecánica propiamente no entiendo nada, pero soy una gran intuitiva; en la intuición anda siempre mi armonía o disposición para cada circunstancia. Las sutilezas son el aperitivo de los inapetentes cuando se toman «antes de comer». No cuando son una bella consecuencia de la digestión. Lamento el fracaso de unas horas musicales, pues yo no necesito demasiadas favorabilidades externas ya que mi ilusión suple tan bien que ni oigo ni veo más de lo que llevo dentro. En la música y en todo. Fatalmente. Claro que la soledad, el silencio, la oscuridad, todos los agentes aislantes me gustan más, muchísimo más; pero puedo destacar entre cien olores el del alhelí, y entre mil ruidos el acorde de novena mayor, y entre millares de tactos el tacto de una hoja de magnolia. Esto debe ser, porque procuro no sobrecargarme demasiado en la vida, espiritual o material; aligero todos los momentos del pasado; no le quito a nada lo que doy. Los centinelas alertas que son los receptores que no participan de un modo activo en la emoción, en mí están supeditados a los que la reciben. Creer y crear son mi única fe vital.

¿Qué cola de llamas habría que cortarle a este cometa, y contra qué tierra no debe arremeter? Te devuelvo a Lawrence y pido a Norah [Borges] un *Kanguro* que presarte. No recuerdo mi sello de urgencia para qué era, pero es lo de menos en ese caso determinado pues los sellos de urgencia son para mí en todas horas indispensables.

El domingo fui a un mitin del Frente Popular. ¿Qué te parece? Unas muchachas me llevaron, y allí me dolí de mi apartamento de la cuestión social; yo serviría mucho

en todos los afanes de los que luchan por la emancipación de los trabajadores, y no entro en ello porque temo a mi sangre arrebatada. ¡La literatura es un dique, un malecón! Quedémonos en ella.

Ayer a las 7, y hoy a las 7, y mañana, fueron, son y serán las lecturas mironianas. La joven francesa que ayer fue con nosotros a Murcia ha fundado una biblioteca id. aquí, y la voy a sumar —a ella— a la labor de la Universidad Popular. Hay ya muchas jóvenes, y, ¡oh, milagro de la juventud intelectual de hoy!, todas son lindas y sensibles.

Te escribo tantísimo para desquitarme de la no habida oportunidad de ayer. Estoy sola en casa, un poco enferma del aire de estos días, y en unas maravillosas condiciones para el diálogo.

Júbilos ha sido declarado texto de lectura escolar, por el Consejo Nacional de Cultura; voy a gestionar la 3ª edición con el buen Aguilar que está haciendo *Ki ki ri Ki*. ¿Qué hay de mi Katherine Mansfield? La «justificación» —en el caso de que se publique—, quítala tú; te lo ruego.

He renunciado, entre otras cosas, a que contestes a lo que se te pregunta. ¡Oh, la deliciosa y evasiva vaguedad epistolar!

Espero, a pesar de todo, la larga escritura prometida, y unas fotografías prometidas, y ese día aquí, en el mar. ¿Verdad que es demasiado esperar? ¡Porque no es bonito cumplir nada en la vida!

Tuya,
Carmen³

A través de los documentos que transcribimos, el lector podrá sacar la conclusión clara de que el proceso de internacionalización de Carmen Conde, al que me he referido en trabajos anteriores —su participación en la revista de *Avance de La Habana* (1927-1930) o su inclusión en la célebre antología de *Poètes espagnols d'aujourd'hui* de Mathilde Pomès en Bruselas (1934)⁴—, tiene en esta solicitud a la Junta de Ampliación de Estudios un capítulo más, que pone de relieve el interés de la escritora, y de su esposo Antonio Oliver Belmás, por superar el angosto localismo de su Cartagena natal y traspasar las fronteras no solo provinciales y nacionales sino también internacionales.

³ PCCAO, sign.: 019-01833.

⁴ A este respecto, véase Díez de Revenga (2020: 87-138).

2. DOCUMENTOS INÉDITOS PARA UNA HISTORIA FRUSTRADA

He aquí los documentos de mayor interés. En primer lugar el texto de la solicitud de Carmen Conde fechado en enero de 1936, en el que expone algunas de sus notas biográficas más destacadas, entre ellas las tan pertinentes referencias internacionales, como la cita de la antología de Mathilde Pomès o la referencia a las traducciones de sus poemas y sobre todo su valiosa actividad al frente de la Universidad Popular de Cartagena. La referencia a su actividad educativa era fundamental porque la beca, como hemos de ver en la memoria presentada, se solicitaba para visitar y estudiar instituciones educativas en países europeos (Francia y Bélgica) relacionadas con la actividad de la Universidad Popular de Cartagena. El texto de la instancia es el siguiente:

Carmen Conde Abellán, de 28 años, natural de Cartagena (Prov. de Murcia), domiciliada en la misma ciudad en el Barrio de los Dolores, calle de Levante nº 23, con el título de Maestra de Primera Enseñanza cuya carrera la hizo pensionada por el Excmo. Ayuntamiento de Cartagena en virtud de reconocimiento de méritos literarios; habiendo sido maestra auxiliar en una escuela nacional de esta, y maestra interina en la escuela mixta de nueva creación del Retén (Cartagena) durante los años 1933 y 1934; Inspectora-Celadora de Estudios en el Orfanato Nacional de El Pardo (Madrid) durante los años 1934-1935; teniendo publicados tres libros, dos de poemas en prosa lírica: «BROCAL» (Madrid 1929 Editorial LA LECTURA, «Cuadernos literarios, nº 25»), y «JÚBILOS», (1934, Editorial SUDESTE, Murcia; prólogo de Gabriela Mistral); y «POR LA ESCUELA RENOVADA», (Valencia, enero de 1931, Col. «Cuadernos de Cultura»); y multitud de trabajos pedagógicos y literarios, muchos de ellos traducidos al francés (Vol. «POÉTES ESPAGNOLS D'AUJOURD'HUI», de Mlle. Mathilde Pomès), inglés, alemán, italiano (Publicación de la Sdad. de Naciones, Sección de Cinema Educativo) ; al inglés en «The Golden Book of Tagore», Bombay), y al griego, en revistas literarias como «Helenika Philia» de Atenas, siendo colaboradora de la Revista Internacional de Cine Educativo que edita en Roma la Sdad. de Naciones; poseyendo el idioma francés del cual ha traducido algunos libros al español, y formado parte del Comité fundador de la UNIVERSIDAD POPULAR DE CARTAGENA de la cual soy Secretaria y Profesora de Literatura y Composición actualmente, antes de Francés y de Lengua Española, me dirijo a Vd. en súplica de que:

Deseando estudiar y conocer bien el desarrollo de las Investigaciones de Cultura Popular en el extranjero, para así dar mayor perfección y acierto a la labor que estoy efectuando en la Universidad Popular de Cartagena, cuya actividad alcanza a las clases de Lengua Española, Francés, Inglés; Matemáticas, Literatura y Composición,

Analfabetos Adultos, creadas todas por mi iniciativa y mi dirección así como además de la Biblioteca Circulante de Adultos, la misma de Niños, y el Comité de Cine Educativo (productor también) sin olvidar las publicaciones: Boletín «PRESENCIA», y folleto con las conferencias publicadas en la Institución por relevantes personalidades científico-literarias, ni las Conferencias de extensión Universitaria, ni los cursillos de carácter generalizador de distintas especialidades, sumándose a estas actividades la solicitante al Comité directivo de la Federación de Instituciones de Cultura Ibérica Popular, —en donde pensamos reunir todos los anhelos porque trabajamos los que a ella nos dedicamos

SOLICITA de la ilustre Junta que tan acertadamente preside V. una pensión para estudiar en Francia y en Bélgica esta clase de instituciones postescolares, ya que es allí donde mejor desarrolladas se encuentran, por una duración mínima de TRES meses. No habiendo salido todavía de España me es imposible cumplir el requisito de fijar previamente la cuantía de gastos para viajes, estancia y estudios en los países a que solicita ir pensionada.

Siempre que fuera hacedero la solicitante preferiría le fuera concedido salir de España durante los meses de vacaciones escolares, que es cuando en la Universidad Popular de donde es Secretaria y Profesora, quedan reducidas sus actividades a las bibliotecas circulantes y a los viajes de estudios dentro de la provincia.

A esta solicitud se acompaña una MEMORIA donde me permito exponer las razones que me inducen a estudiar el tema para el cual solicito ayuda a esa ilustre Junta de Ampliación de Estudios algunos recortes de periódicos que me ha sido posible reunir, sobre materias culturales citadas; ejs. de la revista de esta Universidad Popular, y copia de documentos que pueden señalar más o menos mi modesta suficiencia.

Pueden dar, además, razón o referencia más los srs.:

Dr. Luis Calandre, Presidente Honorario de la Universidad Popular de Cartagena, Madrid

D. Juan Ramón Jiménez, Poeta

D. Pedro Salinas, poeta y Catedrático

D. Jorge Guillén, id. id.

D. José María Chacón y Calvo, Historiador y diplomático cubano.

D. Pedro Mourlane Michelena, escritor («El Sol»)

D. Cipriano Rivas Cherif, escritor

D. Guillermo de Torre, crítico

D. Ángel Ossorio y Gallardo (conf. de la Universidad Popular)

D. Manuel Gil Morente, id. id.

D. Domingo Banús, catedrático

Doña Gabriela Mistral, escritora y diplomática chilena

Doña Concha Espina, escritora

Don Alberto Ureta, cónsul del Perú, poeta

El Patronato de Misiones Pedagógicas

La Residencia de Señoritas

Etc. Todas las entidades culturales y personas que vigilan la labor de la juventud española que se desvela por la difusión entre las clases humildes del saber y de la belleza.

Por todo lo expuesto ESPERO de la gracia de la dignísima Junta de Ampliación de Estudios, la concesión de una beca cuya cuantía queda a juicio de quienes dictaminen, por tres meses como mínimo, durante el tiempo de vacaciones, para estudiar en Francia y Bélgica las Instituciones de Cultura Popular que me sirvan de eficaz ejemplo para entregarme con mayor conocimiento de causa a la labor idónea a que me entrego desde 1931 con mayor continuidad, y de manera concreta en la Universidad Popular de Cartagena, de cuya vida puede saberse por medio del ej. de su Reglamento en cuya confección también trabajó la que suscribe.

Viva V. muchos años.

Cartagena 20 enero 1936.- Carmen Conde.

Al Sr. Presidente de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, de Madrid.⁵

Otro documento fundamental es la memoria prometida, que pone de relieve el carácter pedagógico o educativo de la pensión solicitada:

Las instituciones de cultura popular

Memoria ante la JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS

Han ido surgiendo en España conforme a las necesidades del pueblo adulto respondían los espíritus selectos y simpatizantes con la causa de la ilustración general. Como dato significativo anotaremos que las minorías inteligentes de cada provincia han sido las que han asumido la grata responsabilidad de la cultural misión.

Nos encontrábamos con centros oficiales, muy distantes, como si dijéramos, descohesionados. La Escuela, el Instituto, la Universidad, las Escuelas Especiales... Siempre se han quejado los maestros, los catedráticos de instituto principalmente (pues los de Universidad y Escuelas Especiales trabajaban con adolescentes casi responsa-

⁵ Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, sign.: CONDE ABELLÁN, CARMEN. J. A. E. 37-600 (1936). Además, hay una nota que dice: «No viene la memoria. / La interesada dice que la enviará».

bles), de la carencia de ambiente, del frío en que caían sus enseñanzas por culpa del abandono en que fuera de la escuela está la escuela.

A la vez, una masa obrera propicia aguardaba la siembra de ideas, en horas en que las ideas son imprescindibles a los que trabajan; en época de indiscutible supremacía de la inteligencia por virtud de la cada vez más dura lucha por la vida, cultivar a las masas, darles la temperatura necesaria a sus ideas en germen, orientarlas sin pasión, encauzarlas desinteresadamente, era urgente necesidad española. De eterno está el libro como fuente directa para beber a solas; fundáronse las bibliotecas circulantes, ya que a las fijas pocos podían concurrir por razón del trabajo. Las bibliotecas circulantes invadieron hogares humildes; llevaron efluvios de alegría, de reflexión; invitaron al pensamiento a los padres y a los hijos mozos; a las mujeres modestas, a las jóvenes inquietas.

De repente, el niño encontró en su hogar, entre manos paternas, libros. La escuela, a su vez halló el primer puntal para su viejo edificio. Lo importante, celar a la infancia con redoblados cuidados, estaba trazado.

La innegable necesidad de dotar a las clases modestas de equipaje en el viaje de la existencia consciente, dio nacimiento a la ilustración propiamente dicha: clases de lenguas, matemáticas, historia de la civilización, etc. se implantaron. Los alumnos maduros estudiaban con el mismo entusiasmo que los chicos. La obra en marcha evidenciaba su acierto.

Pero, ¿y los medios de existencia económica de estas instituciones? El Municipio, la Diputación, el Estado a veces contribuyen con insignificantes y mal pagadas o nunca pagadas, subvenciones. Hay que pagar profesores (pues hecho el ensayo de profesores desinteresados, se opta siempre por los retribuidos), casa, luz, limpieza; comprar libros, etc. etc. infinitos. En el centro cultural que me sirve de referencia —la Universidad Popular de Cartagena— más directamente, tenemos un centenar de «Amigos Protectores» con una cuota mensual de una peseta, y este es el ingreso más fijo.

El alumno, afiliado, lector, no paga nada; todo lo recibe graciosamente. Por culpa de la desmoralización social que padecemos, yo creo que el que todo lo recibe gratuitamente no lo estima como debiera; un desdén hacia lo que no se obtiene con esfuerzo observo en nuestras clases modestas. La duda de si les obtendríamos mayor afán e interés pidiéndoles algo a cambio de lo que les damos (un algo que después se les devolviera de algún modo original), me asalta. Pero, ¿qué podría pedírseles, distinto a todo? Ni una sola de las ideas corrientes me parece aceptable, ya que asociarles la idea de nuestra labor cultural a otro fin «práctico» sería repulsivo. Al mismo tiempo, en pura verdad, los grandes núcleos no responden a la labor totalmente. Las minorías se agrandan, de minoría en minoría; pero las masas siguen vibrando con las ideas

primitivas, con los sentimientos inferiores... Un entusiasmo permanente del que las masas sufren en los mítines, es el que yo quiero en nuestros afiliados de las instituciones de cultura popular, para las actividades que estas desarrollan.

El agrandar poco a poco los surcos, el acudir a todos sitios con libros, música, conferencias, lecciones, cine educativo, ya lo hacemos. Lenta pero eficazmente, impregnamos la conciencia popular de la responsable cultura imprescindible. Mas, ¿no hay otros medios de atraer aún más, de conseguir mayor éxito?

Una de nuestras preocupaciones es la independización de los poderes oficiales. El vivir de manera autónoma costeándonos la existencia en todas sus progresivas exigencias, sin el temor que lleva consigo el depender de los cambios políticos. Crear algo que nos permita vivir tranquilamente, y crear el medio convincente cien por cien para que no se nos escape un solo ser sin cultivar. He aquí la suprema aspiración, el cenit de nuestros esfuerzos.

La que suscribe quisiera conocer las instituciones de cultura popular en Francia y Bélgica, directamente. Teniendo noticia de que en ambos países se encuentran muy bien desarrolladas, conocerlas servirá para orientarnos en el sentido no de copiarlas servilmente, acatando sus normas véngannos bien o no, sino de interpretarlas; de que nos sugieran la forma de corregir las deficiencias de las nuestras, perfeccionándolas ventajosamente. Cuando oreaman nuestra frente el aire y las ideas de otras instituciones dotadas de mayor experiencia, podríamos servir mejor a la causa a que nos entregamos desde hace varios años.

Si sin salir de España, sacando de nosotros mismos la iniciativa y el impulso hemos logrado instituir unos centros donde la cultura cobra el realce y la difusión a que tiene derecho, ¿no obtendríamos máximos resultados comparando sistemas, aprendiendo de otros más autorizados? La confianza en nuestras fuerzas es la que nos empuja a querer ahondar el conocimiento. Cada año es más evidente la importancia de la instrucción popular. Los maestros no debemos dejar ni a un solo ser sin saber leer ni oír; sin entender lo que lee y oye.

El nexa espiritual entre todos los organismos de cultura oficial, que son las Universidades Populares, habrá de robustecerse con fundamento. Proteger a los que trabajamos en pro del ensanchamiento instructivo, dará el buen fruto de que lo vayamos haciendo mejor y con mayor eficacia. Que sepamos trabajar con éxito, poniendo en juego los propios recursos y los aprendidos, es urgente y capital. De poco servirían las grandes enseñanzas elevadas si solo fueran unos contados eruditos quienes las hubieran de gozar. El pueblo tiene derecho a gozarlo todo, y a su educación, a su rescate debemos la juventud esforzada y la madurez inteligente.

Conocer los medios de que otros países se valen, utilizarlos con arreglo a la psicología española, crear incesantemente para alzar el nivel intelectual del pueblo, es el fin a que se dirige la que suscribe.

Si con esta breve exposición de sus aspiraciones con los datos que aporten –si se les consulta– las personas que me conocen y cuyos nombres cito en mi instancia-solicitud de pensión, y con los trabajos, modestos pero entusiastas, que acompañan a esta memoria, la ilustre y competente Junta para Ampliación de Estudios, considera que puede ayudarme sin incurrir en injusticia, para ir a conocer en Francia y Bélgica las Instituciones de Cultura Popular que sirvan para orientarme y que mi labor en España dé mayor provecho, se considerará extraordinariamente honrada y corresponderá con creces al honor que le dispense.

Carmen Conde

(Maestra de Primera Enseñanza; ExInspectora de Estudios en el Orfanato Nacional de El Pardo; Escritora y publicista; Secretaria de la Universidad Popular de Cartagena).⁶

Pasaron los meses, y, en efecto, a finales de junio de 1936 Gonzalo Jiménez de la Espada le comunica oficialmente la concesión de la anhelada pensión, para cuya posesión debía enviar algunos documentos que este le requiere en su carta. No obstante, que Carmen Conde recibió la noticia de la concesión de la beca con la lógica ilusión no puede cabernos duda alguna. Lo revela una tarjeta que le envió a Juan Ramón Jiménez el 29 de junio de ese año, con el siguiente mensaje:

Querido amigo:

He conseguido una pensión de la Junta de Ampliación de Est. para ir a conocer las instituciones de cultura popular de Francia y Bélgica.

¿Querría darme algunas cartas para amigos suyos allí, ya que me serán tan preciosas las buenas personas en los países que desconozco?

Mucho le agradeceré sus orientaciones. Con lo pedagógico habré de alternar lo poético.

Recuerdos a Zenobia, y de Antonio. Su amiga Carmen.⁷

⁶ Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, sign.: CONDE ABELLÁN, CARMEN. J. A. E. 37-600 (1936). En el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver se conserva un esquema preliminar de esta memoria (véase Anexo de este estudio).

⁷ PCCAO, sign.: 060-093.

Las oposiciones comenzaron su marcha. Del primer ejercicio se examinó el 14 de julio⁸. El 18 de julio (curiosa fecha) se examinó de francés en la Escuela de Magisterio, tal como había exigido la JAE para comprobar su competencia idiomática, y así lo testimonia la convocatoria del secretario de la Escuela de Magisterio, Eugenio Úbeda. Y llegando a final de mes, la oposición aún no se había resuelto, y desde luego tampoco los trámites posteriores de nombramiento y toma de posesión de la plaza como ella pretendía. Fue entonces cuando Carmen escribe a Jiménez de la Espada para indicarle su problema la siguiente carta ya de finales de julio de aquel año:

Cartagena, 29 de julio 1936

Sr. D. Gonzalo Jiménez de la Espada
Junta para la Ampliación de Estudios
Madrid

Muy Sr. mío:

El Sr. Santullano me indicó al marcharse que podía dirigirme a V. para hablar de mi pensión. El 18 del cte. estuve en la Normal de Murcia demostrando mi suficiencia en el idioma francés, pues el Sr. Secretario de la misma D. Eugenio Úbeda, me había citado para dicho examen, realizado por mí ante la Sra. profesora de Francés de dicha Escuela. La Normal había recibido orden de citarme a mí, por medio del Sr. Sainz, de la Junta de A. de E.

Necesito decir a V. que yo estoy en estos momentos dentro de los cursillos del Magisterio cuya primera parte terminé en Murcia el día 14 del corriente. Así, pues, y como V. comprenderá fácilmente deseo de la Junta que me ha honrado concediéndome tan preciada distinción, que me deje libre para terminar mi ingreso en el Magisterio nacional, después de lo cual pediré el correspondiente permiso para marcharme al extranjero. Esto es: que en cuanto esté aprobada y con la plaza correspondiente, saldré inmediatamente para el extranjero. Esto acaso sea en octubre, acaso sea después. Como la Junta tiene libre albedrío para determinar la fecha en que hemos de empezar a disfrutar la pensión, yo le suplico a V. que me escriba diciéndome toda clase de datos sobre la misma, pues los desconozco todos, y al mismo tiempo me haga el enorme favor de apoyar mi petición ante la Junta. Es la primera vez que tomo parte en las oposiciones al magisterio, y lo hago para no perder mis derechos del plan finado, y quisiera fijar mi posición antes de partir de España.

Quédole extraordinariamente agradecida de anticipado, y le saludo con todo respeto.

Su att. q. e. s. m. Carmen Conde

s/c: Levante, 25, Los Dolores, Cartagena (Murcia).⁹

⁸ Respecto al Primer Tribunal en el que se examinó Carmen Conde, véase Anexo de este estudio.

⁹ Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, sign.: 280790340/JAE/37/600.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: DE UNA EXPERIENCIA PERDIDA A UNA RESTITUCIÓN DEMOCRÁTICA

El resultado final de esta historia ya lo conocemos, porque en el archivo del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver se conserva toda la documentación al respecto. Carmen Conde aprobó los cursillos del Magisterio de 1936 con las puntuaciones que se conservan en las actas de las oposiciones, según certificado de la Escuela Normal de Murcia —quince puntos en el primer ejercicio y nueve con tres puntos en el segundo—. Pero el Ministerio de Educación no le reconocería su ingreso en el Cuerpo de Magisterio hasta más de cuarenta años después, tras el fin del régimen del General Franco y la restitución de la democracia, cuando se publicó la Orden Ministerial de 8 de mayo de 1978 (BOE de 6 de junio) que, con efectos de 1 de julio de 1977, la integraba en el Cuerpo del Magisterio Nacional. De hecho, en el archivo de la autora se conserva el borrador de la carta que esta envió al Director General de Personal del Ministerio de Educación, el 7 de julio de ese último año, para solicitar el reconocimiento de sus derechos:

Ilustrísimo Señor:

La que suscribe, Carmen Conde Abellán, nacida en Cartagena, Murcia, el 15 de agosto de 1907, viuda, con domicilio en Madrid, calle Ferraz 69, 6º, interior, y DNI nº 705.092, de Madrid, a Vuestra Ilustrísima, con el debido respeto expone:

QUE teniendo conocimiento del Real Decreto de 2 de junio pasado, aparecido en el B.O. del E. el día 4 del mes actual, página 158, con el número 15125, sobre integración en el Magisterio Nacional de Enseñanza Primaria, y encontrándose en la situación “de los maestros que participaron en los cursillos de selección para ingreso en el Cuerpo del Magisterio Primario, convocados por Decreto de catorce de marzo de mil novecientos treinta y seis, no pudieron acceder al expresado Cuerpo, por distintas circunstancias de naturaleza esencialmente políticas, que sin responder de manera directa a los supuestos contemplados en las normas sobre indulto y amnistía, exigen en justicia un tratamiento similar”, le interesa a su derecho se le considere incluida en los beneficios comprendidos en dicho Real Decreto, a cuyo efecto acompaña: fotocopias compulsadas de la documentación que posee, consistente en: Título de Maestra, resguardo del abono de los derechos para tomar parte en los Cursillos antes citados, y del B.O. de la provincia de Murcia de 21 de mayo de 1936, en cuya relación de admitidos a los cursillos (página 2), figura su nombre,

SUPLICA a Vuestra Ilustrísima que teniendo por presentado este escrito con la pretensión deducida y la documentación apostada, tenga a bien considerarla comprendida dentro de los requisitos necesarios para que le sean de aplicación los beneficios

a que el Real Decreto citado se refiere, y en definitiva sean reconocidos los derechos inherentes a su probada condición.

Es gracia que espera alcanzar de Vuestra Ilustrísima cuya vida Dios guarde.
Madrid siete de julio de 1977.¹⁰

El 11 de diciembre de 1978 el Ministerio de Hacienda la integró como jubilada en las Clases Pasivas del Estado con todos los derechos. Ese mismo año, Carmen Conde alcanzó uno de los mayores hitos de su carrera literaria y de nuestra historia al ser propuesta como académica de número de la Real Academia Española, ingreso que realizó al año siguiente y por el que se convirtió en la primera mujer en ocupar uno de los sillones de la vetusta institución. Dada la popularidad y notoriedad que alcanzó, algunas personas desconocidas se dirigieron a ella para solicitar su ayuda en el reconocimiento de sus derechos, respecto al mencionado decreto. Así, desde Santander, el 23 de junio de 1980, una mujer llamada P. G. V.¹¹ escribió a Carmen Conde la siguiente carta:

Excelentísima Señora Doña Carmen Conde.

Mi querida Doña Carmen:

Con el mayor respeto le ruego no vea osadía por mi parte en este encabezamiento, pues no me conoce, pero Usted para mí es una antigua amiga, muy querida. Hace años que su sensibilidad se ha compenetrado con la mía, y su firmeza en los conceptos me ha dado ánimos en los momentos depresivos de mi vida.

El objeto de esta carta es una orientación que le ruego a usted que me dé.

Yo tomé parte en los cursillos del 36; entonces residía en Palencia, donde estaba casada, me preparé para los mismos en el Centro San Isidoro (Plaza de la Catedral) pero lo hice en Madrid.

Lo que no puedo recordar es donde me matriculé, si en Palencia o en Madrid, creo que sería aquí; necesito una fotocopia de la lista, y una vez haya tenido esta, he de hacer una declaración jurada avalada por dos maestros que también tomasen parte en dichos cursillos; yo no recuerdo a nadie, ¿podría usted ayudarme en esto? Si así fuese, yo iría a Madrid para hacer dicha declaración.

¹⁰ PCCAO, sign.: 337-017.

¹¹ Se ha ocultado el nombre mediante el uso de iniciales, para no incurrir en delito respecto a la Ley de Protección de Datos.

No lo he hecho por lo siguiente:

Cuando me enteré del Decreto relativo a esos cursillos consulté con mi familia, y se mostraron escépticos, más aún, un hijo mío que es maravilloso, pero muy “Quijote” llegó a decirme, que aprovecharme sería inmoral, ante eso, quise olvidarlo, pero sigo considerando, y cada vez me animo más, que ante las circunstancias tan difíciles que estamos atravesando, las personas ya mayores nos da miedo tener que depender de los hijos sin tener asegurada económicamente nuestra independencia.

Si yo hubiese terminado los cursillos del 36, seguramente hoy sería una vieja maestra; pero yo estaba casada con una hijita inútil que siempre me ha necesitado incluso hoy, así que me dediqué a la enseñanza privada, trabajando muchísimo, pero en mi casa, mi marido estaba enfermo y pronto me quedé viuda. Me volví a casar a los nueve años con un comerciante de muebles, quince años mayor que yo con el que he sido muy feliz y tengo otros dos hijos y tres nietos.

No obstante, ahora los negocios están parados y los gastos son muchos, así que si puedo conseguir lo que el Estado me dé, estaría muy feliz.

No le canso más, espero saludarla personalmente pronto. De Usted afectísima,
P. G.V.¹²

Incluso, diez años después del mencionado Decreto, Carmen Conde continuó recibiendo este tipo de cartas reclamando su ayuda, consejo o intercesión, lo que denota los problemas que se produjeron en el reconocimiento de estos derechos, ya fuese por falta de documentación o por desconocimiento de la posibilidad de reclamarlos en un primer momento. Así, el 9 de septiembre de 1987, un hombre llamado J. A. A. I.¹³ escribió a Conde estas palabras:

Excelentísima Señora Doña Carmen Conde.
Madrid

Me tomo el atrevimiento de dirigirme a Usted, para exponer la situación de varios compañeros, y mía.

Soy J. A. A. I, de 72 años, [...] natural de Valladolid [...].

¹² PCCAO, sign.: 252-082.

¹³ Véase nota al pie 11.

Fui cursillista de Magisterio de Enseñanza Primaria de 1936, cuyos exámenes quedaron interrumpidos por la guerra civil.

De todos es sabido que Usted fue una de las personas que con más interés colaboró en el reconocimiento de unos derechos casi perdidos, al lograr que estos se hicieran realidad con la promulgación del Real Decreto 1555/1977, por el que se han integrado en el Magisterio, un elevado número de compañeros cursillistas, en virtud de la Ley, que se ha ido renovando en 1979, 1982 y 1984.

Entre 1984 y 1987, y por no haber tenido información de la promulgación del Real Decreto en estos años pasados, hemos presentado, en el Ministerio de Educación y Ciencia, Sección correspondiente, más de cien instancias con la documentación completa exigida, en espera de una nueva renovación de la Ley para ser aprobada en Consejo de Ministros, en virtud de la que quedaríamos integrados en el Magisterio, al igual que el resto de los compañeros, que ya lo han logrado.

Yo no me considero legislador pero estimo quizás erróneamente, que un Real Decreto como el promulgado en 1977 debería estar en vigor permanentemente, hasta la integración del último cursillista, y no hacerlo mediante renovación de Leyes en intervalos de dos y tres años.

Tras varias consultas, en los despachos del Ministerio, no se nos ha dado satisfactoria, de cuándo se llevará a efecto.

Por tanto, y con el mayor respeto, solicitamos de Usted, su colaboración, dentro de su escala social, para que nuestras peticiones sean atendidas y que en próximo Consejo de Ministros, se apruebe nuestra integración y podamos acceder a una jubilación y pensión, que debíamos tener ya e injustamente no disfrutamos.

Solo nos resta ya, que agradecerla de corazón el celo que pondrá en su consecución y la pérdida de tiempo que ello la irroge.

La deseamos muchos éxitos en su dilatada carrera literaria, así mismo felicitarla por haber llegado a ostentar un puesto ganado por propios y nobles merecimientos.

Queda de Usted, atentamente siempre suyo que besa su mano
J. A. I.¹⁴

Desconocemos la ayuda que Carmen Conde pudo o no ofrecer en estos casos, cuya intercesión es poco probable dado lo solicitado y la avanzada edad de la escri-

¹⁴ PCCAO, sign.: 299-046.

tora. Para finalizar este estudio, debe mencionarse que, tal como se le advirtió en 1936, Conde no pudo disfrutar de la beca de la JAE concedida, puesto que esta había de disfrutarse en el año de concesión por razones presupuestarias. No hubo posibilidad de gestionar un aplazamiento, que tampoco las dramáticas circunstancias por las que atravesaba España en aquellos meses lo debieron permitir, y todo quedó en el olvido de unos documentos afortunadamente conservados. Y, en fin, Carmen Conde, aquel horrible 1936, ni consiguió su, bien ganado, ingreso en el Magisterio Nacional ni pudo disfrutar de la beca que le había concedido la Junta para la Ampliación de Estudios.

4. REFERENCIAS CONSULTADAS

- CONDE, C. (1931). *Por la escuela renovada*. Valencia: Cuadernos de Cultura.
- (1986). *Por el camino, viendo sus orillas* (volúmenes I-III). Barcelona: Plaza & Janés.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. y DE PACO, M. (eds.) (2008). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (ed.) (2007). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.
- (2020). *Carmen Conde, desde su Edén*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. (2019). “Una experiencia pedagógica de la escuela nueva: Carmen Conde y el Orfanato Nacional de El Pardo”, *Historia y memoria de la Educación*, 10, 485-521.
- FERRIS, J. L. (2007). *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- MISTRAL, G. (1934). “Carmen Conde, contadora de la infancia”, en C. Conde, *Júbilos. Poemas de Niños, Rosas, Animales, Máquinas y Vientos*. Prólogo de Gabriela Mistral. Dibujos de Norah Borges. Murcia: Sudeste.
- MORENO MARTÍNEZ, P. L. (2008). *Educación popular en la Segunda República española. Carmen Conde, Antonio Oliver y la Universidad Popular de Cartagena*. Madrid: Biblioteca Nueva.

5. ANEXO

La documentación incluida en el presente anexo, hasta ahora inédita, se encuentra conservada en el archivo de la escritora que custodia el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena.

5.1. Recibo de inscripción de Carmen Conde en los «Cursillos de selección para Ingreso en el Magisterio Nacional Primario», con fecha 15 de abril de 1936.

Nº 90

Sección Administrativa de Primera Enseñanza de Murcia

Cursillos de Selección para ingreso en el Magisterio Nacional Primario

D. Carmen Conde Abellán ha presentado en el día 15 de la fecha una instancia y documento solicitando tomar parte en estos cursillos y abonando las **TREINTA PESETAS** de derechos conforme a lo dispuesto en el Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 14 de enero del año actual y convocatoria de la Dirección General de Primera Enseñanza del día 15 mismo mes y año.

Murcia 15 de abril de 1936.

El Jefe de la Sección,

[Firma]

5.2. Notas de Carmen Conde sobre el Primer Tribunal de los «Cursos de Selección para ingreso en el Magisterio Nacional Primario», conservados en un sobre donde la escritora indicó que ella era la «Cursillista 107».

Cursillos Magisterio 1936:
Primer Tribunal 1º
oponente n.º 107.

24 Julio. Murcia.
Primer Ejercicio: Tema 9, a las
siete:

2ª Las ideas pacifistas y en la
enseñanza de la historia. — Caracteres
que debe darse a esta enseñanza como
medio de desampliar los sentimientos nacio-
nales y de solidaridad humana. y'

(de 9'30 a 10'35 mañana. La 1ª y la 2ª de red-
dactar.)

Segundo Ejercicio

7 Julio. Murcia.

Aritmética y Álgebra: Tema n.º 6.

Si un móvil persigue a otro, partiendo de
que los separa una distancia de 40 kms.,
averigüese el tiempo que ha de transcurrir
para que el otro alcance al otro, sabiendo que
el perseguido lleva una velocidad de 30 kms.^h
y el otro una de 35 kms.^h.

$$35 - 30 = 5 \quad \times \quad \frac{40}{5} = 8 \text{ horas.}$$

2/

Geometría y Física: tema n° 2.

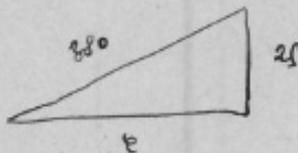
¿Qué potencia hará falta para que suba un peso de 180 Kgf. por un plano inclinado que tiene 350 mts. de longitud y 25 de altura?

— demostración geométrica.

Regla del plano inclinado: $P : R :: \text{altura} : \text{longitud}$.

$$P : 180 :: 25 : 350$$

$$P = \frac{180 \times 25}{350} = 12,857 \text{ Kgmil.}$$



$$h^2 = e^2 + c^2$$

$$350^2 = 25^2 + e^2$$

$$e^2 = \frac{350^2}{25^2} = 196$$

$$e = \sqrt{196} = 14 \text{ mts.}$$

3/
dia 10 Julio 1926
2ª parte del 2º ejercicio
re reinaro de carlo III en España, y de
Luis XIV en Francia - La revolución
francesa - cultura del siglo XVIII.

==

~~P: ver surire~~

$$35 - 30 = 5$$

$$\frac{M_0}{5} = 8M$$

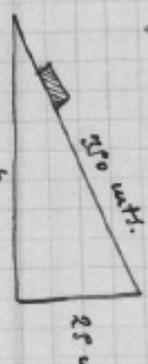
Presión: 6
Anchura: 1.125

P: R: altura: logitrus

$$P: 180 :: 21 : 350$$

$$P = \frac{180 \times 21}{350} = 10,8 \text{ kgf}$$

Fig. 2



$$R^2 = 25^2 + e^2$$

$$360^2 = 28^2 + e^2$$

$$e^2 = \frac{360^2}{25^2} = 196$$

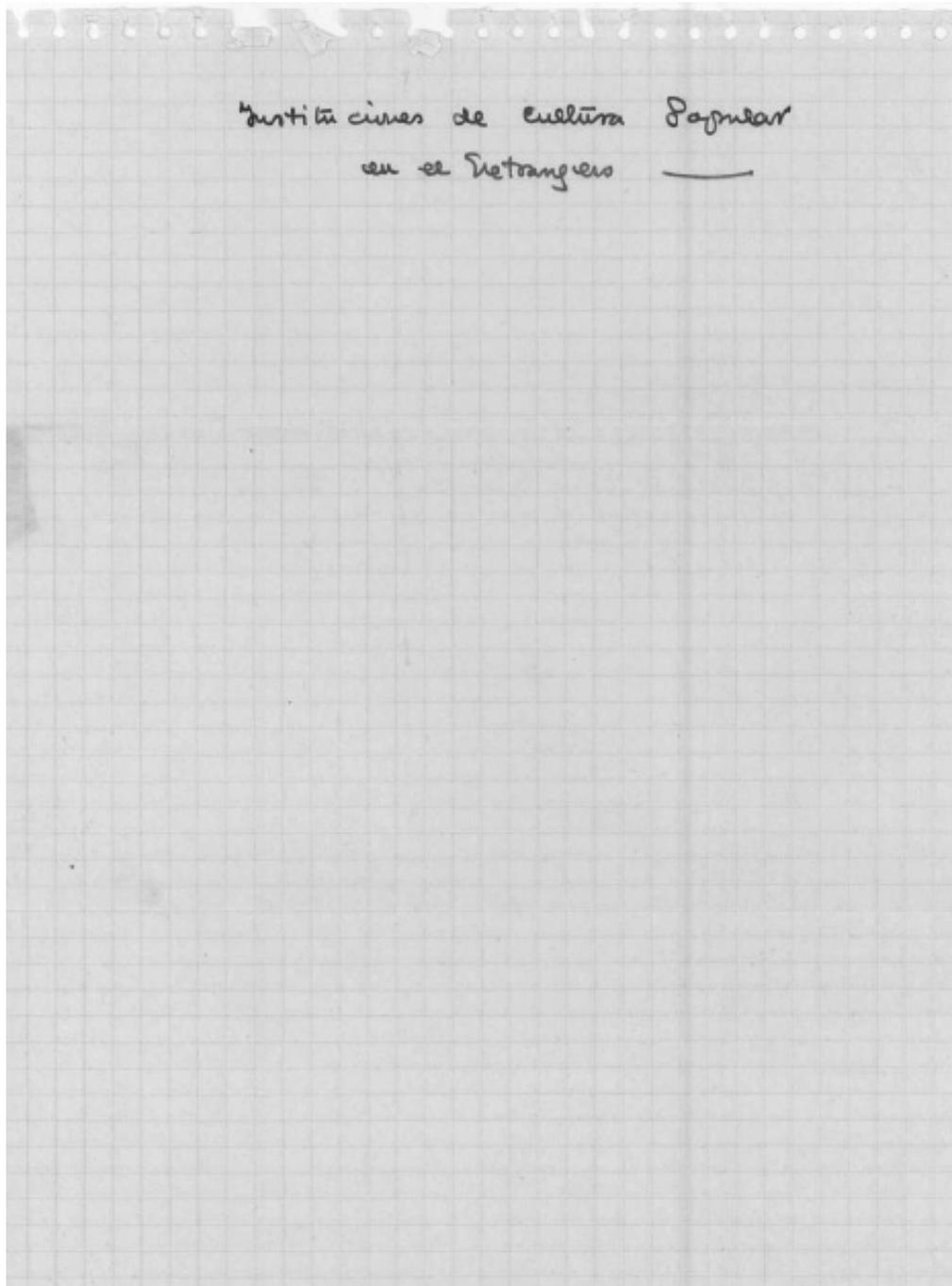
$$e = \sqrt{196} = 14 \text{ muf.}$$

el plano inclinado es
triángulo que tiene 350
y 25 y 14 de cat.

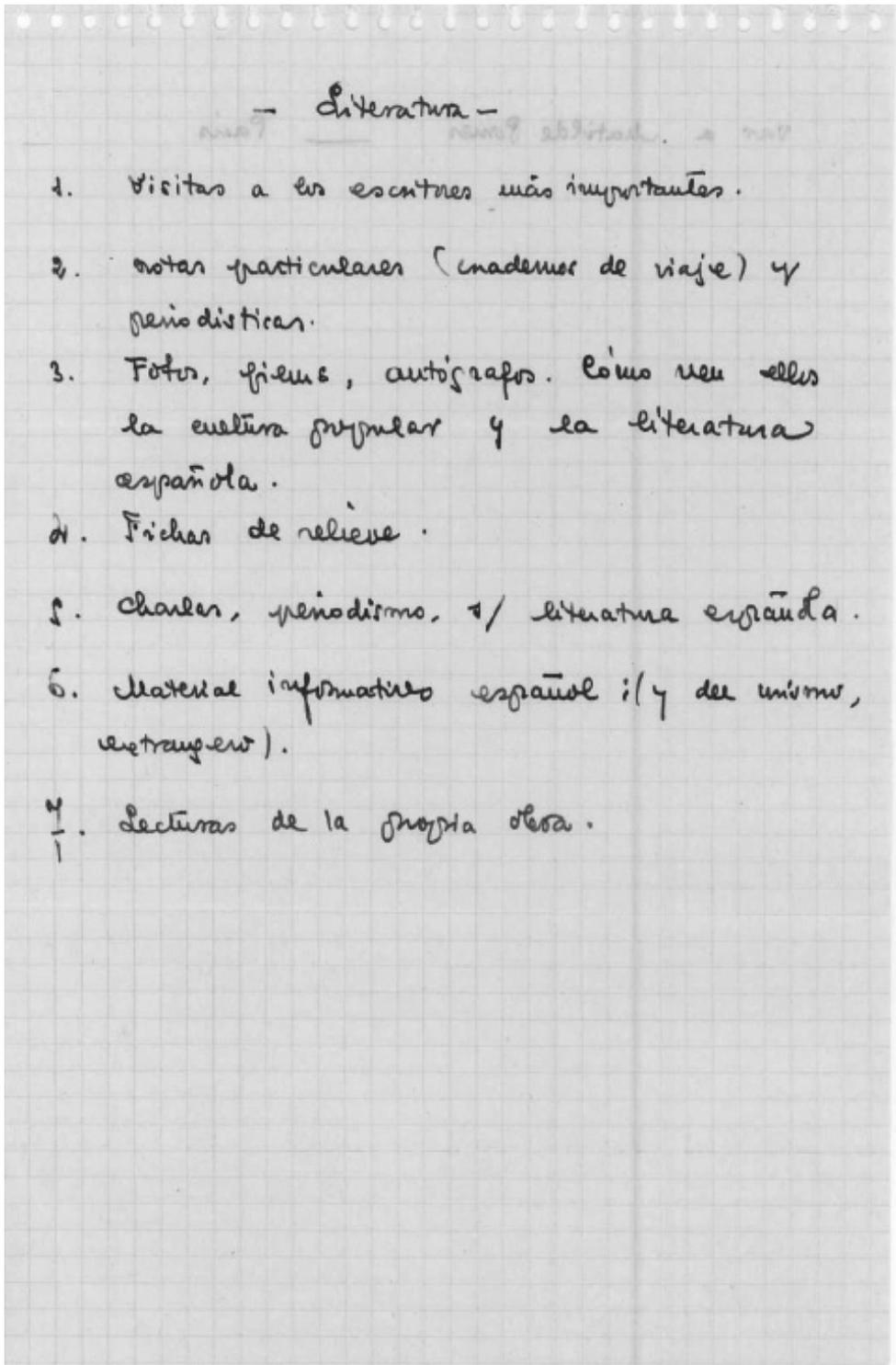
7 - 11-36

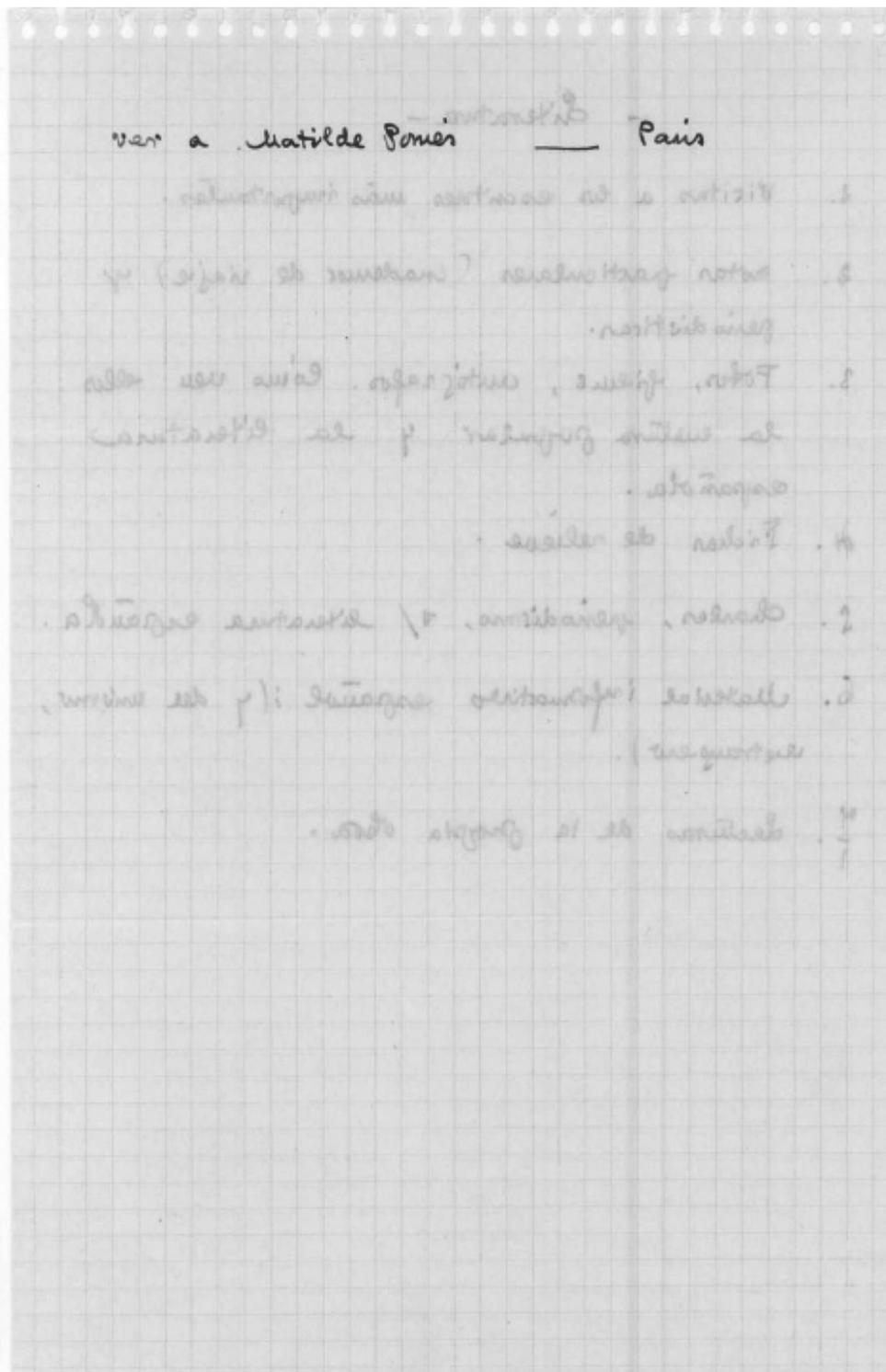
de 9:30 a 10:30
tiempo pa M² en terminar. (eres)

5.3. Esquema manuscrito de la memoria presentada por Carmen Conde a las becas de la JAE.



1. Films documentales
Fotos y grabios.
{ instituciones de cultura popular
2) paisajes, pueblos, tipos
3) industrias, etc.
2. a) Fichas detalladas de instituciones de cultura popular (según modelo).
b) fichas de instituciones de beneficencia social. —
c) fichas de personas al frente de las instituciones.
Bibliografía -
|
3. Notas diarias en los cuadernos de viaje y/
visitas, personas, entidades, paisajes, etc.
4. Libro de divulgación española en el extranjero.
"Las inst. de cult. pop. en España". — charlas
apropiadas; periódicos, fotos...
5. Periodismo en España (Relación de un primer
viaje fuera de España), y en el extranjero.
6. Material informativo español { periódicos,
fotos,
etc.
Rev. inst. de
cult. pop.





**EL COMPROMISO IDEOLÓGICO EN LA PROSA DE MARÍA
TERESA LEÓN: LA PRISIÓN POLÍTICA EN LATINOAMÉRICA
Y ESPAÑA
(CON DOS TEXTOS OLVIDADOS)**

**THE IDEOLOGICAL ENGAGEMENT IN MARIA TERESA
LEÓN'S PROSE WRITINGS: POLITICAL PRISON IN LATIN
AMERICA AND SPAIN
(WITH TWO FORGOTTEN TEXTS)**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.05>

EZAMA GIL, ÁNGELES
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (ESPAÑA)
Profesora titular de universidad
Código ORCID: 0000-0002-6777-4049
aezama@unizar.es

Resumen: El viaje americano de María Teresa León con Rafael Alberti en 1935 es también el origen de la presencia de las prisiones en la prosa de la escritora, que comienza con el artículo “The revolt in Asturias” (1935) y termina en *Memoria de la Melancolía* (1970), pasando por el cuento, la novela e incluso el teatro; son literatura testimonial o evocaciones literarias de las cárceles, a veces en forma alegórica (*La libertad en el tejado*) o metafórica (“El caballo grande de Martín García”); en todo caso, un claro ejemplo del profundo compromiso de la autora con su tiempo. Son prisiones latinoamericanas y españolas de las que la escritora ofrece imágenes inspiradas a veces en la experiencia personal (v.gr. Cuba), pero casi siempre en testimonios escritos (memorias, prensa, poesía) u orales (v.gr. Venezuela) ajenos. Prisiones políticas y literatura carcelaria van de la mano en ambos continentes, más temprana esta y más desarrollada en Latinoamérica que en España entre los disidentes del régimen .

Palabras clave: María Teresa León. Literatura carcelaria. Presos políticos. Venezuela. Cuba. Cárceles de España. Transatlántico. Exilio. *Contra viento y marea*. Pablo de la Torriente. Marcos Ana. Carlos Flórez.

Abstract : The American trip of María Teresa León and Rafael Alberti in 1935 is also the origin of the prison motif in her prose, that begins with the article “The revolt in Asturias” (1935) and finishes in *Memoria de la melancolía* (1970), going through the story, the novel and even the drama. They are testimonial Literature or literary evocations of jails, and are written sometimes in an allegorical (*La libertad en el tejado*) or a metaphorical way (“El caballo grande de Martín García”); in any case, it’s a clear example of the author’s deep commitment with her time. The images of the Latin American and Spanish prisons that the writer offers are inspired by the personal experience (e.g.

Cuba), but frequently in other people's testimonies, written (memoirs, press, poetry) or oral (e.g. Venezuela). Political prisons and prison Literature go hand in hand in both continents, but in Latin America these testimonies appear earlier and in a larger number than in Spain, among the regime dissidents .

Key-words: María Teresa León. Prison literature. Political Prisoners. Venezuela. Cuba. Spanish Prisons. Transatlantic. Exile. *Contra viento y marea*. Pablo de la Torriente. Marcos Ana. Carlos Flórez.

1. EL VIAJE AMERICANO DE 1935: EL ORIGEN DE UN COMPROMISO

La prosa de María Teresa León es una caja de resonancia del profundo compromiso de la autora con la realidad que le tocó vivir. Su militancia en el Partido Comunista desde 1931, sus viajes a la Unión Soviética en los años 30 (Taillot, 2012) y a China en 1957, y su condición de exiliada en diversos países, particularmente en Argentina (Buenos Aires, 1940-1963) e Italia (Roma, 1963-1977) incidieron en la consolidación de este compromiso con la causa de la mujer y la de los oprimidos de cualquier condición.

El viaje a la Unión Soviética en el verano de 1934 de León y Alberti, para asistir como invitados al Congreso de Escritores Soviéticos (Ezama, 2019), es el punto de partida de un largo periplo que les llevaría inmediatamente después (a partir del 2 de marzo de 1935) a viajar por Estados Unidos y por varios países latinoamericanos; las secuelas de la revolución de Asturias en octubre de 1934 así lo aconsejaban; fue un encargo del Socorro Rojo Internacional (organización emanada de la Internacional Comunista) con el fin de difundir noticias sobre la revolución asturiana y recabar fondos destinados a los obreros (Pulido, 2010: 188-207):

Un día de 1934 Palmiro Togliati nos dijo: ¿Por qué no sois vosotros los que vais a Norteamérica a explicar lo que acaba de suceder en Asturias? Contestamos inmediatamente: sí. Entonces el jefe del Partido Comunista italiano se llamaba *Ercoli*. Era un camarada, un italiano a quien casi no se podía decir que no porque te convencía siempre su don de ser admirable. Os enviará el Socorro Rojo. Lo que allí pasa es necesario que lo sepa la gente [...] Unos días después teníamos en la mano la fotografía y los billetes de un barco espléndido. Se llamaba *Bremen* [...] Así de casual fue nuestro viaje a América del Norte (León, 1970: 115).

En este largo viaje solo fueron acogidos en Cuba, México, Nicaragua y Panamá (“Difusores de la cultura española”, *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1935, p. 6). Literariamente fue un periplo muy fructífero para M^a Teresa, que

publicó en México en 1935 *Cuentos de la España actual*, y en 1936 dos artículos en la prensa francesa, uno sobre Venezuela y otro sobre Panamá, además de la extensa evocación cubana en la primera parte de la novela *Contra viento y marea* (1941).

Este viaje supuso para la escritora el descubrimiento del ámbito carcelario, que se convertiría en uno de los leit-motivs recurrentes en su prosa, una realidad que incorporó a su compromiso político aunque pocas veces entró directamente en contacto con ella. De hecho, su primera referencia a las cárceles es la que recoge el artículo “The revolt in Asturias”, publicado el 25 de septiembre de 1935 en la revista americana *The New Republic*, en el que se manifiesta su estremecida denuncia por la forma en que la sublevación fue reprimida:

Para que los hombres que llenaban las cárceles confesaran, les arrancaban las uñas de los pies, los colgaban de las muñecas con las manos atadas detrás de la espalda, los mantenían en agua fría durante horas, los castraban, les pegaban con palos. Bajo tales torturas muchos prisioneros enloquecieron. Naturalmente, las confesiones sacadas con semejantes métodos eran falsas. Algunos jueces se negaron a hacer procesos. Varios médicos dimitieron para no tener que firmar certificados atestiguando la muerte natural de hombres asesinados.

El servicio médico y las condiciones de higiene en las cárceles eran absolutamente vergonzosos. Los prisioneros de Oviedo entregaron una petición al Presidente de la República describiendo sus malos tratos. Era tan angustiada, mostraba tan patentemente la desmoralización de las fuerzas administrativas, la corrupción de la justicia, la ausencia de sentimientos humanos, que el país entero simpatizó con tal petición. A pesar de la censura y las bayonetas que lindaban las calles, el terror y el estado de guerra, un grupo de escritores universalmente conocidos — Valle-Inclán, Pío Baroja y Unamuno— firmaron una protesta. La opinión pública se despertó. El crimen enorme de los conservadores españoles tenía todo el aspecto del fascismo: feroz represión incontrolada, persecución de intelectuales, falta de respeto por la vida humana, ataques contra las libertades individuales y colectivas (M^a Teresa León, “The revolt in Asturias”, en Swan, 1988: 415).

Los prisioneros a los que se refiere León siempre son los políticos, un fenómeno característico de las cárceles de comienzos del siglo XX en España y Latinoamérica. Gargallo (2014: 482-490) señala que estos presos “suelen tener apoyo social y político” de personas de “pensamiento afín al suyo”, lo que les distingue “claramente del resto de los reclusos” (Ibíd.: 482); en España, antes de la guerra civil constituían un grupo aparte que recibía un trato más benévolo y soportaba un régimen menos duro que el de los presos comunes. Lo mismo señala Casado

(2016: 72-73) para los presos políticos latinoamericanos, que en los años 30 “se encontraban en una posición privilegiada dentro de los establecimientos penitenciarios, pues no formaban “parte de los planes de trabajo forzados y no eran castigados ni tratados violentamente por los superiores” (Ibíd.: 72). Tras la guerra en España, sin embargo, colectivos como el de los presos anarquistas sufrieron un auténtico martirio (Quintero, 2016: 123-132), al igual que muchos presos latinoamericanos, v.gr. en Venezuela los grillos fueron castigo de presos políticos (Aguila, 2008: 111-115).

El leitmotiv carcelario atraviesa casi todos los géneros de prosa cultivados por la escritora: el artículo “The Revolt in Asturias” (1935), un artículo olvidado sobre Venezuela (publicado en *Heraldo de Madrid* el 1 de enero de 1936 y en *Regards* el 2 de enero del mismo año), un capítulo de *Contra viento y marea* aparecido en el diario *Pueblo* (nº 34, 23 de febrero de 1936, p. 5) titulado “El castillo del Príncipe”,¹ la novela *Contra viento y marea*, los cuentos “El caballo grande de Martín García” (León, 1945) y “Esplendor de Teresa” (*Las peregrinaciones de Teresa*, 1950), la obra teatral *La libertad en el tejado* (años 40-50)² y *Memoria de la melancolía* (1970).

Las prisiones, además, están muy presentes en la revista *¡Ayuda!* (1936-1938), portavoz del Socorro Rojo Internacional, que dirigió María Teresa León entre febrero y julio de 1936 (nº 1-11) y con la que continuó colaborando hasta comienzos de 1937; los procesos carcelarios que más incidencia tuvieron en ella fueron los de dos líderes comunistas: el alemán Ernst Thaelman y el brasileño Luis Carlos Prestes. En su nº 3, de 27 de febrero de 1936 (p. 1), la revista

saluda a los millares de presos políticos y sociales encarcelados y torturados por la reacción, abnegados combatientes por la libertad del pueblo español, por la causa de la cultura y de la civilización [...] A todos los presos, perseguidos, mujeres y niños, víctimas del odio reaccionario, nuestro más emocionado saludo [...] ¡Presos, perseguidos, torturados, acordaos de Thaelmann, Rakosi y de los millares de antifascistas que sufren en las cárceles y campos de concentración!

¹ Estos dos últimos textos figuran como apéndice al presente trabajo.

² Esta es la data aproximada que sugieren Aznar Soler (2003: 13-17) y Torres Nebrera (2003: 23-24). La primera edición impresa del texto se hizo en 1989, pero no es nada fiable; la segunda, mucho más rigurosa, es la que publicó Manuel Aznar Soler en 1995 y posteriormente, revisada, en 2003.

León se implicó profundamente en la reivindicación de Carlos Prestes en actos públicos,³ en escritos (v.gr. “El terror en el Brasil. Carlos Prestes ha sido detenido”, *¡Ayuda!*, 1 de abril de 1936, p. 8) y mediante la firma de manifiestos del *Grupo de Amigos de la América Latina*, constituido en mayo de 1936, cuyo objetivo era llevar “generosa solidaridad a los hombres y mujeres de aquellas repúblicas hermanas que, luchando contra los imperialismos y por las conquistas de las libertades democráticas son presos, torturados y perseguidos” (*La Voz*, 30 de abril de 1936; en Jiménez Gómez, 2009: 304).

2. LA LITERATURA CARCELARIA EN LATINOAMÉRICA. UN ARTÍCULO SOBRE VENEZUELA

Afirma Jorge Marturano (2017: 29) que “la prisión o el encarcelamiento conforman en Latinoamérica un *topos* vinculado al cruce entre la esfera intelectual y la política, entre el intelectual y el poder”. M^a Teresa León supo ver esta realidad y plasmarla en su novela: “América entera no sabe por qué está encadenada. Por todas partes no hay más que presidios. Nacemos con grilletes. Muchos mueren antes de podérselos quitar. Otros no se los quitan nunca. Son americanos. Americanos que no hablan inglés” (León, 1941: 128).

En Latinoamérica se generó desde comienzos del siglo XX una abundante literatura carcelaria (Tamayo, 2005), en ocasiones escrita por presos comunes, pero más a menudo por presos políticos, que solían ser escritores y/o periodistas; dicha literatura se ha expresado en forma de crónicas, memorias, poemas y otros géneros, y mucho menos de novelas; entre estas sobresale la del cubano Carlos Montenegro, *Hombres sin mujer* (México, 1938), que alcanzó una gran repercusión. La escritura carcelaria para Aguila (2008: 85) se caracteriza por su diversidad formal y su unidad temática, además de por el predominio de los testimonios sobre las obras de ficción (Ibíd.: 86-87).

Gómez Grillo (1988: 195-199) ha indagado sobre la literatura carcelaria venezolana vinculada al testimonio político, y aduce un buen número de obras desde el siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, entre ellas las *Memorias de un*

³ Fueron actos reivindicativos como el celebrado en la Casa del Pueblo el 28 de marzo de 1936 (*El Socialista*, 29 de marzo de 1936, p. 6) o el del 15 de mayo en el Cinema Europa (*La Libertad*, 16 de marzo de 1936, p. 3); en este último participaron también Dolores Ibarruri, Victoria Kent y Margarita Nelken.

venezolano de la decadencia (Bogotá 1927) de José Rafael Pocaterra, preso en San Carlos y en el Castillo, que Jesús Sanoja (1990a: IX) califica de “texto impar en la literatura latinoamericana de combate”, obra que resume muy bien la ferocidad del sistema carcelario de su país:

El sistema, sin embargo, es idéntico: atormentar, aniquilar, envilecer por la pena y el hambre y la muerte; estos hombres de 1899 han traído una doctrina de ferocidad: en su incultura, en su concepto primitivo de las cosas, para ellos no existe el adversario político sino como un enemigo a quien deben asesinar, eliminar, envenenar, destruir. Todo es lícito contra *el enemigo*; el enemigo es el malo, el enemigo está fuera de la humanidad: debe matársele a palos, a hierro, haciéndole ingerir arsénico o vidrio pulverizado... El asunto es que desaparezca (Pocaterra, 1927a: 45).

Sobre Venezuela, León escribió un artículo de prensa publicado en español con el título de “Crónica de América. Puerto Cabello: horror de Venezuela”, y en francés con el de “Venezuela, terre d’abondance, terre de misère”; ambas versiones del texto cuentan lo mismo, pero el primero, cuyo título apunta hacia el penal y el terror que le rodea, insiste más en la manera en que el dictador se aprovecha en su propio beneficio de las riquezas del país, en tanto que el segundo pone el foco en el país y sus contrastes socio-económicos. La diferencia, sin embargo, más que en las palabras, está en las imágenes que las acompañan; la versión española lleva solo dos fotografías de Díaz Casariego que retratan a sendos presos con sus grillos, y la francesa aparece jalonada de varias imágenes en las que se muestran la efigie del dictador, tres fotografías de presos, dos de indígenas y dos relativas a las fuentes de riqueza del país (petróleo, café), además del retrato de dos mujeres indígenas que ilustra la contraportada del número anunciando el reportaje de María Teresa.

La prisión venezolana de la que se habla en el artículo es el Castillo de San Felipe (luego Castillo del Libertador) en Puerto Cabello, que acogió prisioneros desde 1806, aunque no se convirtió en cárcel sino con Cipriano Cortés y Juan Vicente Gómez; la voz que narra es la de un focalizador externo, que contempla la imponente construcción desde el barco, ya que no le fue permitido tomar tierra en el país. El episodio de tortura que se relata sobre este presidio procede del libro del salvadoreño Carlos M. Flórez, *Gómez, patriarca del crimen* (1933)⁴ y es el mismo

⁴ El libro de Flórez es un testimonio de primera mano sobre el clima de terror vivido bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez, ya que estuvo más de tres años prisionero en Venezuela; se publicó por vez primera en Colombia en 1933, y se hizo una segunda edición en Nicaragua en 1938; aunque la prisión a la que dedica más espacio es la de Puerto Cabello, se refiere también a las otras prisiones del país. Flórez da detalles sobre procedimientos de tortura, ofrece estampas de los *verdugos* y proporciona nombres de algunos de los fallecidos como consecuencia del régimen de encierro,

que se menciona en “El castillo del Príncipe” y en *Contra viento y marea* (pp. 124-125). Las palabras de Flórez ilustran las terribles condiciones de vida en el Castillo:

recinto de dolor y de miseria [...] ¡Cuánta ironía encierra ese nombre! ¡Dar el título más grande de Bolívar, padre de la independencia americana, a ese lugar de secuestro y en donde tantas generaciones han sucumbido víctimas del despotismo más cruel que puede imaginarse! Sus viejos muros, de construcción colonial, guardarán, durante muchos siglos todavía, el recuerdo de tanta tortura y de tanto salvajismo que se han empleado para acabar hasta con el último soplo de libertad que alentaban los enemigos de la tiranía [...] En Venezuela se sabía perfectamente que quien entraba al Castillo muy difícilmente volvería a ver mundo, pues a él iban únicamente los condenados a morir a pausas (Flórez, 1933: 61-62).

No es casual que el artículo se publicara en enero de 1936, ya que el 17 de diciembre de 1935 había fallecido Juan Vicente Gómez, circunstancia que se menciona en las entradillas a las versiones española y francesa del artículo. De hecho, habían aparecido previamente en la prensa algunos artículos sobre la muerte del dictador, siendo el más duro el de Rufino Blanco-Fombona, que también sufrió las cárceles venezolanas de las que dejó testimonio en sus *Cantos de la prisión y del destierro* (1911); en su artículo “El patriarca de Maracay. Admiradores de un monstruo” (1936) denuncia con ironía sin paliativos:

Parece muy justo que el admirador del patriarca llame a Gómez hacendista. En efecto, era poseedor de múltiples haciendas. También parece justo que se le llame estadista. En efecto, el Estado era él. Hasta parece justo que se le llame “gran patriota”. Lo merece. No queriendo que su patria loqueara suelta, la encerró en la prisión de la Rotunda o en los castillos de Maracaibo y Puerto Cabello; y para demostrarle su amor, no pudiendo aumentar los calabozos, fue eliminando a los prisioneros. De los métodos eficaces de esta eliminación hablan las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, por José Rafael Pocaterra.

Memoria de la melancolía ofrece una visión de Venezuela muy parecida a la del artículo citado en la que afloran el sentimiento antiimperialista y la denuncia de la dictadura:

Nos íbamos volviendo rabiosos antiimperialistas, y más aún cuando atracamos una mañana al primer puerto de Venezuela.

deteniéndose en casos especialmente atroces como los de Briceño (*Ibid.*: 97-98) —que se menciona en el artículo de M^a Teresa- y Pastor Ortega (*Ibid.*: 99-102).

¿Quiénes son aquellos que trabajan encadenados? [...] Eran los presos políticos de Venezuela. Reinaba Juan Vicente Gómez, aquel padre de cien hijos que aplicaba bala y prisión a toda desobediencia a su dictadura [...] los ojos se nos llenaron de una cadena silenciosa de presos políticos custodiados por fusiles [...] así estaba la juventud venezolana encadenada, sudorosa y seria construyendo caminos hacia ninguna parte, acarreando piedras como pecados, condenados por ser sinceros, libres, jóvenes (León, 1970: 141-142).

Pero además, en sus memorias León menciona los nombres de algunos venezolanos desterrados tras haber pasado por la prisión, como Miguel Otero Silva y otros en isla Trinidad: “Miguel Otero nos condujo donde estaban los refugiados venezolanos. Aún tenían las heridas abiertas, las muñecas lastimadas por las esposas, los tobillos rotos por el cepo. Era difícil para ellos utilizar su libertad, moverse” (León, 1970: 143). La conversación con estos refugiados, confiesa M^a Teresa, “era mi primer encuentro con el sufrimiento político” (Ibíd.). En la isla de Curaçao conocieron a Inocente Palacios, otro desterrado venezolano (Ibíd.); ambos, pertenecieron a la combativa generación venezolana de 1928, la primera que supuso un desafío para el dictador Juan Vicente Gómez (Fuentes, 2013: 398-400).

3. PRISIONES DE CUBA

En la primera parte de *Contra viento y marea* se encuentran referencias a los edificios carcelarios cubanos, rebosantes de presos políticos. Cuando María Teresa León y Rafael Alberti visitaron por vez primera la isla de Cuba en 1935, se vivía un periodo de gran tensión política bajo el gobierno dictatorial del coronel Fulgencio Batista, y poco antes, en marzo, “había fracasado una huelga general revolucionaria contra el régimen militar impuesto” (Pausides, 2013: 134) por Estados Unidos, de la que resultaron algunos muertos, algunos exiliados y muchos prisioneros políticos: en el castillo del Príncipe (construcción militar que data del siglo XVIII; Casado, 2016: 54-55) fueron confinados, entre otros, Juan Marinello, Regino Pedroso y José Manuel Valdés Rodríguez. León y Alberti fueron autorizados a visitar a algunos de ellos y también a algunas presas de la Cárcel de Mujeres de Guanabacoa, que había sido inaugurada en 1934 (Pausides, 2013).

La acción de *Contra viento y marea* discurre en el penal del Príncipe al menos en tres momentos, ostentando el protagonismo las contrafiguras literarias del escritor Juan Marinello y del periodista Pablo de la Torriente; aquel es un hombre “de cara muy blanca” llamado Juan, intensamente volcado hacia adentro y con autori-

dad sobre los otros presos, a los que seduce con su palabra; también lo es Torriente, “el hombre oscuro” –luego Manuel-, que es, además, el puente entre las dos partes del relato, un revolucionario cubano que hace suya la causa de España y viene a combatir en la guerra civil, siendo abatido en los primeros meses del conflicto.

El Príncipe es en la primera escena (León, 1941: 83-88) un espacio propicio a la palabra: “Los hombres sienten la urgentísima necesidad de contarse su vida” (*Ibíd.*: 85); hablan y discuten, gritan, sobre todo los presos políticos; la palabra de Juan es la primera, pero le siguen otras, que son escuchadas atentamente por los demás presos. Tras la huelga, hay otra escena situada en el penal (*Ibíd.*: 122-131): los presos conversan de tormentos, de martirios; al hilo de esta conversación uno de ellos menciona las torturas en Venezuela (sin precisar que el lugar es Puerto Cabello), otro se refiere a la sublevación de los hambrientos en su país que se saldó con numerosos fusilamientos (el país es El Salvador y los sublevados estaban dirigidos por Agustín Farabundo Martí) y un tercero lee en un periódico la noticia de un complot contra el presidente de la república de otro país (Guatemala y su dictador el general Ubico).⁵ La tercera escena (*Ibíd.*: 195-198) tiene como protagonista al “hombre oscuro”, que consigue engañar al capitán de la fortaleza y salir libre.⁶

El maltrato y la tortura en las prisiones cubanas están objetivados y distanciados en la novela de 1941; salvo excepciones, se abordan siempre a través de la palabra y no se escenifican. Mayor es la distancia de la experiencia carcelaria en *Memoria de la melancolía*, donde se confrontan dos visiones de Cuba: la de 1935 y la de 1960, inmediatamente anterior a la revolución: “Hoy tengo superpuestas dos Cubas diferentes: una desdibujada y triste, otra radiante” (León, 1970: 124). Solo dos breves párrafos aluden a aquella:

Nos dijeron: ¿Veis aquella fortaleza? Es el castillo del Príncipe. Está lleno de presos políticos, y la Cabaña,⁷ también, y todos estamos vigilados, perseguidos porque la Universidad les da un miedo loco. Siempre nos están acosando. Han tirado estudiantes a los tiburones. ¿Veis? Allí. Han matado a José Antonio Mella. Están en la cárcel Juan Marinello y Pedroso. Hasta la cárcel de mujeres está llena (*Ibíd.*)

⁵ Los nombres de países y líderes políticos son mencionados en el capítulo de la novela publicado en 1936 pero no pasan a la versión definitiva del texto, mucho más difusa en este respecto.

⁶ Este personaje aparece por primera vez en la novela hablando sobre el *Realengo 18* (León, 1941: 89-90), realidad social del campesino cubano que Pablo de la Torriente conoció de primera mano, puesto que en noviembre de 1934 publicó un reportaje con ese título en la revista cubana *Ahora*.

⁷ La fortaleza de San Carlos de la Cabaña data también de la época colonial (Casado, 2016: 52-54).

A la cárcel de mujeres de Guanabacoa va a parar la maestra Rosita -la esposa de Juan- por motivos políticos (León, 1941: 131-139); de la visita de Alberti y León a esta prisión queda como recuerdo una fotografía en que ambos posan junto con las presas. El ambiente es muy distinto del de las prisiones masculinas: “El régimen es muy benigno hasta para las presas comunes” (*Ibíd.*: 134), “Tiene mucho de colegio de señoritas” (*Ibíd.*: 135). No parece ser una visión muy realista de esta prisión a juzgar por los escritos de Mirta Aguirre (“Una penitenciaría para mujeres”, *Mediodía*, 1937; en Casado, 2016: 213) y Ofelia Domínguez Navarro (“De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas”, *Ahora*, abril-mayo de 1934). Esta última estuvo presa en el Príncipe y en Guanabacoa (Casado, 2012: 198-201) y denuncia en su relato “ese pudridero que se denomina Prisión Nacional de Mujeres”, un “inframundo sórdido” (*Ibíd.*: 198) en el que se despersonaliza a las mujeres como individuos; Domínguez critica la “miseria fisiológica y moral” (*Ibíd.*: 201) del presidio que se proyecta sobre el cuerpo y la mente de las mujeres.

Además de estas dos prisiones, en Isla de Pinos se erigió entre 1925 y 1926 el Panóptico o Presidio Modelo, por orden del dictador Gerardo Machado, que se mantuvo en funcionamiento hasta 1967 (Casado, 2016: 55-59); en la novela de María Teresa León se describe como un edificio lujoso en el que

se pueden encontrar todos los terrores. Son habitantes siniestros, hombres blancos, mulatos y negros. Salen por el día a cumplir los trabajos forzados y vuelven por la noche [...] todos se hallan a punto de enloquecer. Llegan a confundir sus delitos en aquella promiscuidad en que viven. Acaban por no saber si todo el mundo vive en cárceles o si andan libres por otros lugares. Llegan a establecer tiranías y a cambiar su vida sexual, para no convertirse en un rebaño idéntico rodeado de aguas [...] La isla está rodeada de soledades. La soledad más absoluta rodea esta tierra sin evasión que es la Isla de Pinos (León, 1941: 81).

Para recrear el ambiente carcelario cubano probablemente tuvo M^a Teresa presentes algunos relatos de la vida en prisiones de la isla, de los cuales el precursor fue *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí (Casado, 2016: 63-69); las imágenes del presidio en Martí están “vinculadas a lo infernal, lo tenebroso e inmundo” (*Ibíd.*: 64), ya que su “principal intertexto” (*Ibíd.*: 65) es el *Infierno* de Dante: “El presidio es un infierno real en la vida. El hospital del presidio es otro infierno más real aún en el vestíbulo de los mundos extraños. Y para cambiar de infierno, el presidio político de Cuba exige que nos cubra la sombra de la muerte” (Martí, 1871, cap. VII).

Es más que probable que conociera también los escritos periodísticos en que Pablo de la Torriente reflejó su experiencia del presidio (Casado, 2016: 145-154). El primero fue la serie de artículos titulada *105 días preso*, publicado en el diario *El Mundo*, del 26 de abril al 8 de mayo de 1931, en los que el escritor muestra la vida carcelaria de los presos políticos en el Castillo del Príncipe y brevemente en la cárcel de Isla de Pinos (Torriente, 1931). El segundo la serie de 12 artículos *La isla de los 500 asesinatos*, aparecida en el periódico *Ahora*, del 8 al 24 de enero de 1934, que constituye una férrea denuncia de un sistema carcelario deshumanizado y criminal, acompañado de abundante documentación. Este segundo relato es el germen del tercero, *Presidio Modelo*, obra que Torriente finalizó en 1935 pero que no consiguió publicar ni en Cuba ni fuera de Cuba, por lo que vio la luz póstumamente, en 1969 (Casado, 2016: 155-162); el prólogo que Pablo preparó para esta edición es un documento estremecedor:

Quisiera el éxito para este libro, porque en él, aunque sin la fuerza de aquel espectáculo intraducible, de alguna manera se penetra hasta el antro de la inmundicia humana; porque en él se muestra el espectáculo de un grupo de hombres –nosotros- llegados del mundo libre, asomados al vértice aterrado y aterrador de los hombres sin libertad, sin esperanzas, bajo el temor, bajo el espanto, sobre la traición, nadando en la ignominia, olvidados, sin redención... ¡Bestia hay que ser para no haber sentido –¡para siempre!- un estremecimiento largo y profundo; para no haber sentido un impulso de comprensión casi amorosa por aquellos forzados, de expresiones bárbaras y ojos sombríos, plenos de recuerdos inenarrables, para no haber sentido –¡también!- un aliento de rencor y de castigo para los opresores de aquellos hombres que habían descendido hasta simas tan insondables que apenas si se reconocían como hombres por otra cosa que por la figura casi inhumana!...

Mi imaginación siempre padecerá la enfermedad del Presidio (Torriente, 1969: 39).

4. UNA IMAGEN METAFÓRICA: LA CÁRCEL ARGENTINA DE LA ISLA DE MARTÍN GARCÍA

El cuento titulado “El caballo grande de Martín García” (1945) trata sobre la evasión de prisioneros políticos de esta isla argentina, que funcionó como presidio desde 1755 hasta 1962; las evasiones de este penal debieron de ser relativamente frecuentes. El relato está construido al modo de una fábula abstracta como las que componen el libro *Fábulas del tiempo amargo* (cfr. “Por aquí, por allá”); el caballo es una realidad física y una metáfora –caballo marino, caballo mitológico y acuático, hipogrifo, un caballo de río- de la embarcación que utilizan dos hermanos para

ayudar a los prisioneros a huir: “¿Cuántos hombres se evadieron así del penal isleño sobre las ancas del caballo grande? Imposible saberlo, ya que ninguna lápida lo conmemora”. Este caballo, con pensamientos propios, teme que le encierren en una prisión para caballos; es una figura a través de la cual se denuncian las infamias del sistema carcelario argentino:

Reflexionando aprendió a huir de las balas. A escabullirse. Jugó feliz a ser un caballo duende, de tamaños enormes, que se recreaba en ahuyentar el sueño de los guardianes. Creció su fama intrépida de emigrado político que se engrandece con el riesgo. ¡Un caballo! ¿sabe usted? Nos trae a mal traer un caballo. Comenzó la trama sutil de la leyenda. Soñaron los confinados con caballos de humo. Se dijo que llamaba a las ventanas, y dejaron la prisión sin ventanas; que llamaba a las puertas, y dejaron la prisión sin puertas. Todo tapado, todo enfundado, todo silencioso, [...] No sabían los centinelas jugar al nuevo juego de la evasión montada y se pusieron furiosos corriendo por los laberínticos pasillos que concluyen siempre en paredes de cal y canto (León 1945:).

Finalmente, como a un preso cualquiera, le encarcelan, le juzgan y le fusilan contra una tapia.

5. CÁRCELES DE ESPAÑA

De las prisiones españolas no tuvo conocimiento de primera mano María Teresa León; con todo, consigue transmitir el horror del sistema carcelario a través de las experiencias de algún colectivo y de particulares con los que tuvo relación personal.

En *Memoria de la melancolía* las consideraciones sobre las cárceles se hallan dispersas a lo largo de la evocación que la inestable memoria de la autora realiza. Se mencionan diversos lugares de confinamiento, comenzando por los campos de internamiento en el exilio francés:

Yo he preguntado muchas veces ¿Cómo vivíais en Argèles, en Saint Cyprien? Pues cantábamos, jugábamos, bailábamos, nos moríamos y cuando algún senegalés se extraviaba dentro del recinto... no salía [...] ¿Por qué no se han escrito más libros sobre aquellos hombres que morían sobre la desolación y la arena?⁸ Lo peor era no tener noticia de nada, y eso de que el día y la noche no se terminan nunca (*Ibid.*: 229).

⁸ De las memorias y testimonios, pero también novelas, poemarios y obras teatrales sobre los campos de concentración franceses ofrece un extenso repertorio Sicot (2008). M^a Teresa León escribió hacia mediados de los años 50 un guión teatral radiofónico titulado “*Iremos con vosotros hasta el*

Luego campos similares y numerosas cárceles en territorio español:

Cárceles, cárceles. Todas las cartas nos llegaban bajo ese signo. Cárceles de España donde estaba prohibido leer, fumar, cortarse el pelo, dormir... Donde a culatazos, llevaban los presos a oír misa. Cárceles, cárceles. El pasado se nos iba muriendo, aún acurrucado en esa palabra: cárceles, cárceles... y condenas horribles y fusilamientos y terror. ¿Cuándo se podrá olvidar aquel castillo de penas que levantaron? Trescientas cuarenta y cinco cárceles –dicen– dieciséis campos de concentración, veinte mil mujeres encarceladas. ¿Estaba en una de ellas Rosario del Olmo? ¿En cuál? ¡Cuánto imploramos por nuestra amiga! (*Ibíd.*: 297)

Al nombre de Rosario del Olmo se añaden en estas memorias los de otros presos como Miguel Hernández (*Ibíd.*: 291), Diego San José (*Ibíd.*: 297), el poeta Vidal de Nicolás Moreno⁹:

Me registran mi traje de poeta y me quitan la pluma, el corazón, la patria, gritó un poeta preso que sufrió la *piEDAD* franquista contra la monstruosa práctica de olvidar el pasado con las amnistías a lo *liberal*. La palabra libertad y sus derivados pueden y deben suprimirse de los diccionarios españoles para no dar ilusiones (*Ibíd.*: 298).

Cipriano de Rivas Cherif, a cuya breve experiencia carcelaria se alude explícitamente:

En el libro de Cipriano, por un pudor de hombre, no insiste en la tragedia que sufrió, junto a otros republicanos entregados como reos de delito común, ni cómo murió diariamente en los calabozos de la Dirección General de Seguridad de Madrid insultado soezmente, ni su calvario bajo esa condena a muerte suspendida sobre su cabeza tanto tiempo, ni lo que pasó en la horrible prisión de Porlier o en la cárcel del Puerto de Santa María o en la prisión de Deusto [Dueso] (León, 1970: 227-228; cfr. Rivas, 1961: 496-500).

El testimonio más relevante es sin duda el de Marcos Ana, que estuvo preso más de 22 años entre la cárcel de Porlier y la de Burgos, pasando por otras intermedias (Marcos Ana, 2009: 75-208), y durante su encierro empezó a escribir poesía, hacia 1954 (*Ibíd.*: 167-169). La carta que M^a Teresa y Rafael dirigieron al poeta en

fin”, que cuenta una historia aterradora ambientada en el campo de concentración de Auschwitz (Núñez, 2019).

⁹ Nicolás pasó dos años en la cárcel de Burgos; publicó con Marcos Ana *From Burgos Jail: poems and drawings* (1964). Sobre la poesía carcelaria contemporánea véase Ducellier 2013, 2019.

1961 con motivo de su salida de prisión, se reproduce en este texto autobiográfico (León, 1970: 285):

Los españoles debemos seguir pidiendo, contando, hablando, iluminando las cárceles oscuras para que la gente mire, vea y compare. Has de saber, Marcos Ana, que tus compatriotas vigilaron siempre. Hubo mujeres tan llenas de coraje que hubieras debido verlas contando, hablando, protestando con el valor que da el amor al prójimo, protegiendo de lejos, desde América, vuestras noches de encarcelados. Pedían para vosotros la justicia, la luz, todo eso a lo que tiene derecho los hombres que están en libertad.¹⁰

En ella se citan dos versos del poeta Jesús López Pacheco de su libro *Pongo la mano sobre España*, publicado en Roma en 1961 (“Pongo la mano sobre España y quema./Pongo la mano sobre España y tiembla”),¹¹ y otros dos de Eugenio de Nora de su libro *Pueblo cautivo* (1946), publicado anónimamente: “Doloroso y tenaz es el recuerdo, vivo,/ de España fusilada. Tres largos años rojos/ poblaron la ancha tierra de simiente infinita./ Cada día, y de noche, y en el alba afilada,/ llovió y llovió sin tregua. ¡Oh durísima sangre!/ ¡Oh vida encadenada!”. Implícitamente se menciona también el poema de Marcos Ana, “Mi corazón es patio”, dedicado a M^a Teresa: “Ellos estaban libres y tú en un patio, en el frío patio de la cárcel de Burgos” (Marcos Ana, 2009: 174-177), incluido en el libro *Te llamo desde un muro (poemas de la prisión)* (1959). María Teresa, Rafael y Marcos Ana se conocieron fugazmente durante la guerra civil (Marcos Ana, 2009: 172) y luego más profundamente en Roma (*Ibíd.*: 334-339).

En Burgos estuvieron también presos Antonio G. Pericás y Carlos Álvarez, cuyos libros *Burgos*, *Prisión Central* y *Poesie dal carcere* (ambos publicados en 1965), respectivamente, fueron prologados por Alberti y León; las ilustraciones de estos dos libros, al igual que del de Vidal de Nicolás citado, son obra de Agustín Ibarrola, preso asimismo en el citado penal. Del prólogo al libro de Pericás es el siguiente párrafo:

Los poemas de Antonio G. Pericás no están solos. Traen dibujos de Ibarrola. Estos dibujos están hechos en trocitos de papel, en esquinas de cartas, a escondidas, protegidos por amigos vigilantes, porque si los encuentran el castigo es general, ya que

¹⁰ Esta epístola es la única que conocemos de lo que debió de ser un amplio intercambio epistolar (Aznar, 2002: 454). Sobre las “cartas presas” véase Sierra, 2016.

¹¹ Marcos Ana, López Pacheco y Luis Alberto Quesada publicaron conjuntamente el poemario *España a tres voces* (Buenos Aires, 1963). Quesada también estuvo preso en el Penal de Burgos.

también en estos dibujos están presentes todas las penas, todos los hombres del penal de Burgos... más las sombras. Estos desastres de la paz, como los que don Francisco de Goya nos dejó de la guerra, también comunican el espanto y el remordimiento (León y Alberti, 1965: 11).

De la cárcel, las torturas y la ejecución sufridas por las mujeres españolas es un buen exponente el cuento “Esplendor de Teresa” (*Las peregrinaciones de Teresa*, 1950), ambientado en la inmediata posguerra, que no es, con toda su crudeza, sino un cuento de amor. Teresa es aprisionada y torturada para que confiese el paradero de su esposo, Lucas, huido al monte junto con otros campesinos; ella se niega a confesar, pero las fuerzas del orden ofrecen la vida de Teresa por la de Lucas, y este baja del monte para entregarse; su sacrificio se revela inútil para salvar la vida de su esposa, porque ambos son fusilados cuerpo con cuerpo, abrazados en una suerte de truculenta noche nupcial; se salva, sin embargo, la causa de los huidos.

Por último, en la obra teatral *La libertad en el tejado*, el tema carcelario se expresa en forma de alegoría, de auto sacramental, también en relación con la guerra civil. Un hombre joven vestido de presidiario aparece casi al final del acto I, lamentándose de un encierro que le aleja de la vida: “¡Y yo mirándola sin poder incorporarme... sin medio de hacer latir libre mi corazón. ¡Preso!, ¡preso!, ¡preso!” (León, 2003b: 207), y describiendo a trazos gruesos su prisión: un hoyo, un pozo, techos por todas partes, “veintitrés cuerpos sudorosos confinados en el mismo espacio” (*Ibíd.*: 225). Las cárceles y la tortura, las condenas a muerte, forman parte de esa experiencia del hombre salido de la guerra, como recuerdan la Sonámbula (*Ibíd.*: 239) y Sabelotodo (*Ibíd.*: 246). Este hombre, perseguido por su anhelo de libertad integral, se acoge al tejado, el espacio de los vencidos, donde halla refugio el sueño de la libertad; se debate entre los instintos y la razón (es un hombre completo), a la que acaba asesinando, siendo por ello juzgado y condenado “a llevar cargada la Razón sobre los hombros” (*Ibíd.*: 267).

6. CONCLUSIONES

El tema carcelario interesó a M^a Teresa León como parte de su compromiso político con el tiempo que le tocó vivir; su frecuente participación en actos públicos a favor de presos políticos como Prestes, Thaelmann o los sublevados de Asturias es muestra de ello. Pero también lo es una escritura en prosa atravesada por imágenes de prisiones de las que a menudo tuvo un conocimiento más libresco (memorias, prensa, poemas) y oral que directo, ya que solo parece haber visita-

do las cárceles cubanas. Por tanto aborda el tema no desde el testimonio, que es lo más frecuente en la literatura carcelaria, sino desde la ficcionalización, eso sí, a través de diversos géneros.

El panorama carcelario es igual de desolador en Latinoamérica que en España en los años 30, pero Latinoamérica se anticipa en la escritura carcelaria de los presos políticos perseguidos por las dictaduras, con un importante caudal de textos que en España no se darán sino tardíamente (a partir de los años 80 del siglo XX); los hubo sí, escritos en los años de la guerra civil y la inmediata posguerra, pero son en su mayor parte obra de los presos del bando nacional:

Durante la contienda y en los años de posguerra fueron muchos los libros testimoniales o las colecciones de documentos de los represaliados por la república cuya publicación avaló el régimen franquista, convirtiéndolos en una forma más de propaganda y en excelentes portavoces de sus ideales. Por el contrario, las memorias de la represión sufrida por quienes defendieron la legalidad republicana tuvieron que esperar bastante para ver la luz [...] Fue a partir de los ochenta cuando la edición de autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y libros de testimonios de quienes fueron víctimas de la represión franquista –o de quienes recogieron su testigo– se incrementó considerablemente y comenzó a ser un rasgo característico del movimiento de recuperación de la memoria histórica en el mundo editorial español (Sierra, 2016: 33).

7. REFERENCIAS

- AGUILA, Y. (2008). “Aproximación a las escrituras carcelarias en Hispanoamérica”, en I. Tauzin Castellanos (ed.), *Prisons d’Amérique latine: du réel a la métaphore de l’enfermement*, Bordeaux, Presses Universitaires, 83-133.
- AZNAR, M. (2002). “Marcos Ana, un poeta en el penal de Burgos”, *Els camps de concentració y el mon penitenciari a Espanya durant la guerra civil y el franquisme*, Barcelona, Museo de Historia de Cataluña-UAB, 445-467.
- (2003). *La libertad en el tejado*, en M. T. León (2003a), 9-65.
- BLANCO FOMBONA, R. (1936). “El patriarca de Maracay. Admiradores de un monstruo”, *Heraldo de Madrid*, 13 de enero de 1936, 16.
- CASADO FERNÁNDEZ, Ana (2012). “Cuerpos (h)errados: mujer y prisión en la narrativa cubana contemporánea”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30(nº extraordinario), 195-205.
- (2016). *Escritura entre rejas. Literatura carcelaria cubana del siglo XX*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Accesible en <https://www.tesis.ucm.es/handle/documento/11111>.

- ble en la dirección < <http://eprints.ucm.es/39983/1/T37975.pdf> > (Acceso: 14/10/2020).
- DUCELLIER, A. (2013). “Los poetas antifranquistas en el Penal de Burgos: ¿disidentes en busca de la libertad? (1946–1961)”, en M. T. Navarrete y M. Soler Gallo (eds.), *Ay ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*. Roma: Aracne Editrice, 77-86.
- (2019). “Los poemas-misiva en las cárceles del primer franquismo: una escritura cotidiana de supervivencia”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, 95-122.
- EZAMA GIL, A. (2019) (ed.). “Introducción”, en M. T. León, *El viaje a Rusia de 1934 y otros recuerdos soviéticos*. Sevilla: Renacimiento, 7-34.
- FLÓREZ, C. (1933). *Gómez, patriarca del crimen: el terror y el trabajo forzado en Venezuela*. Prólogo de Gustavo Machado. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980.
- FUENTES, M. (2013). “María Teresa León, Rafael Alberti y otros compañeros del exilio en Caracas”, en M. T. González de Garay y J. Díaz-Cuesta (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*. Logroño: Universidad de La Rioja, 397-418.
- GARGALLO VAAMONDE, Luis (2014). *Desarrollo y destrucción del sistema liberal de prisiones en España. De la Restauración a la Guerra Civil*. Tesis Doctoral. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Accesible en la dirección <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/44516.pdf>> (Acceso: 14/10/2020).
- GÓMEZ GRILLO, E. (1988). *Las penas y las cárceles*. Caracas: Empresa El Cojo.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, H. (2009). *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*. Sevilla: Renacimiento.
- LEÓN, M. T. (1941). *Contra viento y marea*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010.
- (1945). “El caballo grande de Martín García”, *Correo Literario*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1945 p. 3.
- (1970). *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada.
- (1995). *La libertad en el tejado*. Prólogo de Salvador Arias, ed. de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallés: Associació d’Idees-GEXEL.
- (2003a). *La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Ed. de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.
- (2003b). *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: ADE.

- LEÓN, M. T. y ALBERTI, R. (1965). “Prólogo”, en A. G. Pericás, *Burgos, Prisión Central*. París: Edit. de la Librairie du Globe, 9-11.
- MARCOS ANA (seud.) (2009). *Decídme cómo es un árbol: memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel.
- MARTÍ, J. (1871). *El presidio político en Cuba*. Madrid: Imp. de Ramón Ramírez.
- MARTURANO, J. (2017). *Narrativas de encierro en la República cubana*. Madrid: Verbum.
- NÚÑEZ MOLINA, M. L. (2019). “Memoria del holocausto en *Iremos con vosotros hasta el fin* de María Teresa León: Un canto heroico a Polonia”, *Hispania Nova*, nº extraordinario, 279-304
- PAUSIDES, A. (2013). “María Teresa León y la isla de Cuba”, en M. T. González de Garay y J. Díaz Cuesta (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*. Logroño: Universidad de la Rioja, 133-142.
- POCATERRA, J. R. (1927a). *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Ed. de Jesús Sanoja. Tomo I. Caracas: Editorial Ayacucho, 1990a.
- (1927b). *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Ed. de Jesús Sanoja. Tomo II. Caracas: Editorial Ayacucho, 1990b.
- PULIDO MENDOZA, M. (2010). “La recepción de la huelga de Asturias en la prensa de izquierdas de Nueva York. Nuevos datos sobre María Teresa León y Rafael Alberti en 1935”, *Revista de Literatura*, LXXII, 143, 187-226.
- QUINTERO MACUA, A. B. (2016). *El eco de los presos Los libertarios en las cárceles franquistas y la solidaridad desde fuera de la prisión, 1936-1963*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Accesible en la dirección <<http://eprints.sim.ucm.es/38213/1/T37423.pdf>> (Acceso: 14/10/2020).
- RIVAS CHERIF, C. de (1961). *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Barcelona: Grijalbo, 1980.
- SANOJA, J. (1990a). “Prólogo” a José Rafael Pocaterra (1927a), VII-XX.
- SICOT, B. (2008). “Literatura española y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso)”, *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/ccec.2473>
- SIERRA BLAS, V. (2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el franquismo*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- SWAN, A. (1988). “Un article retrouvé de María Teresa León en anglais: “The revolt in Asturias””, *BHi*, tome 90, 3-4, 405-417.
- TAILLOT, A. (2012). “El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú”, *Cahiers de Civilisation Espagnole*

Contemporaine, 9. Accesible en la dirección <<https://ccec.revues.org/4259>>
(Acceso: 14/10/2020).

TAMAYO FERNÁNDEZ, C. (2005). *Hombres sin mujer y mujeres sin hombre. Tanteos al universo carcelario en la novela hispanoamericana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

TORRES NEBRERA, G. (2003). “María Teresa León, autora teatral”, en M. T. León (2003b), 13-73.

TORRIENTE BRAU, P. de la (1969). *Presidio Modelo*. Prólogo de Ana Cairo. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2000.

— (1931). *105 días preso*, en *Testimonios y reportajes*. Prólogo de Ricardo Hernández Otero. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2001, 1-85.

8. APÉNDICE

8.1 Crónica de América. Puerto Cabello, horror de Venezuela.

No se sabe bien qué día del mes de diciembre ha muerto en Maracay el dictador de Venezuela Juan Vicente Gómez. Durante su gobierno no se conoció la libertad ni se garantizó la vida humana. Como se esperaba, los desórdenes han surgido inmediatamente igual que ocurrió en Cuba a la caída del presidente Machado. Una interrogación se abre en la política venezolana, que quisiéramos se despejase con la libertad de los presos y la entrada franca en un régimen de libertad y democracia.

El fuerte El Libertador está sobre una escollera, metidos los pies en el mar. El barco atraca tan cerca que se ven los presos de delito común arreglando un malecón, bajo la vigilancia de soldados con bayoneta calada. Montes enormes y siniestros toques de corneta hacen más duro aquel paisaje. Un día del mes de octubre llegamos frente a sus costas. Estábamos en Venezuela, a unos pasos de sus cárceles, a un grito de nuestros camaradas. Tan cerca y tan separados nos sentíamos que, infinitamente tristes, pasamos todas las largas horas de cargas y descargas apoyados sobre la borda. Desde ella pudimos ver cómo salía una enorme fila de presos del castillo y montaban en unos camiones. A nuestro lado una voz comentó:

— Esos son los presos políticos que van a trabajar al campo.

— ¿Trabajos forzados?

—Y tan forzados. Con cadena al pie. Dentro de la cárcel los tienen con grillos de 90 libras. Para que declaren les ponen la *cangreja* sobre el brazo. Son los presos políticos más torturados del mundo.

Explica aún más detalladamente. Enseña fotografías.

—Mire.

En las fotografías, que hoy paso a vuestra consideración, está un hombre, sujetos los tobillos con un monstruoso aparato de hierro. Me aclara:

Estas bandas de tela con que lleva suspendidos los grillos no las pueden usar todos los presos políticos. Es contra el reglamento. Las fabrican ellos mismos con una camisa vieja. Pero allí todo es viejo y sucio. No les afeitan ni les cortan los cabellos nunca. Algunos de los veteranos parecen hombres de las cavernas. Los más jóvenes han inventado un procedimiento de aseo. Aprovechando la llama de las velas se queman las barbas, apagándose luego el fuego con las manos. Cuando no pueden sujetarse los grillos con las bandas de tela, y estos caen sobre los talones, hacen imposible todo movimiento. Tienen que dejarse caer en la celda como troncos inútiles. Las rodillas se deforman. Todos tienen los pies ensangrentados.

Sobre las fotografías se ve bien claramente cómo los prisioneros se ingenian para descansar un peso tan terrible. ¡Cuánta intriga para conseguir ese viejo bote de tomate sobre el que apoya el hierro transversal! Lo llaman *cirineo*, recordando el nombre de aquel judío que ayudó a Cristo a llevar la cruz. En efecto, ser detenido político en Venezuela es un calvario monstruoso. Cuando hay que aumentar el castigo, en vez de un grillo llevan dos.

—Y ninguno de los que están dentro de esa fortaleza sabe bien por qué lo detuvieron. Sospecha que se trata de la venganza de un partidario del presidente Gómez. En Venezuela ni siquiera los padres hablan a los hijos por miedo a una denuncia. La vida nacional, angustiada y silenciosa rodea la momia del anciano y terrible presidente, que desde hace veintisiete años controla los destinos del país y de sus habitantes.

Llegó Juan Vicente Gómez al poder después de una revolución, sustituyendo luego al general Castro, su antiguo compadre. Desde entonces los fuertes y cárceles de Venezuela guardan sus enemigos políticos. Poco a poco han pasado miembros de todas las familias del país. Ni la del mismo general Gómez se vio libre. Sus innumerables hijos también se rebelan. Suceden allá cosas primitivas y monstruosas. Sus generales, analfabetos, torturan el país con sus pretensiones de tierras

y prebendas. El general Gómez, que vino al poder para ayudar a los rancheros del campo, se ha convertido en un rico hacendado, controlando él solo los monopolios de la venta del ganado y de la carne congelada. Todo aquello que está accionado por una máquina le pertenece. Las fábricas de tejidos y de conserva son suyas. Habita en Maracay. Sostiene un ejército. Ha cumplido el año pasado ochenta y dos años y sus últimos hijos balbucean aún. Como un patriarca fabuloso, y no puede contar sus hijos ni sus ganados. La Compañía Holandesa de Navegación lleva su imagen presidiendo las travesías sobre la pared principal del salón de sus barcos. La Standard Oil y la Shell le deben grandes concesiones. A cambio de vender las riquezas del país, Venezuela no tiene deuda exterior. El presidente ganadero es uno de los primeros accionistas del Banco de Londres. Mientras, los que cultivan o guardan el ganado, los obreros o los artesanos, sufren un hambre inexplicable sobre uno de los países más fértiles del mundo.

La voz que me habla en Puerto Cabello insiste:

—Y no son solo los hombres a quienes políticamente se tiene miedo, sino cualquier ciudadano cae bajo la arbitrariedad de su vecino. Por ejemplo: en Puerto Cabello se denunció el robo de un gramófono. Detuvieron a un pequeño comerciante. Lo torturaron, aplicándole en el brazo la *cangreja*. Los dientes del aparato de suplicio le llegaron hasta los huesos. Así pasó tres días. Al final, escribió una carta a su mujer para que devolviese el gramófono. Cuando este fue presentado al dueño afirmó que aquel no era el suyo. Efectivamente, el desdichado comerciante no había nunca robado un gramófono.

Hay en las cárceles cientos de hombres sin delito. Cientos de desgraciados que no saben si el presidente Gómez vive o ha muerto, si sus propias familias existen o han sido dispersadas, si su angustia de veinte años de cárcel se va a terminar con la vida o con la muerte. Niños de catorce años han sufrido el confinamiento de la cárcel y la tortura de unos hierros monstruosos sujetos en los tobillos, que los clavaban en un punto de la celda sin permitirles ninguna acción. En la celda común donde los pies se tocan con los pies y los hombros con otros hombros. El respeto a la muerte también está eliminado. Los que agonizan lo hacen con los grillos en los pies, y si no los entierran con ellos es únicamente por economizar el material.

¡Cómo gritaba el fuerte de Puerto Cabello toda aquella mañana! ¿Quiénes saldrán de estos nombres que escuchamos al vuelo: Juan Montes, general Elbano Mibelli, subteniente Benjamín Delgado, general Ramón Dorta, Francisco Polo, Francisco Betancourt, Alberto Ravell. Algunos de estos hombres, con [como] el

último, Alberto Ravell, estudiante, han pasado su vida entre los muros de esta cárcel. Entraron a los diecisiete años. ¿Cuándo saldrán? Hoy tienen treinta y dos. Todos los hombres que sientan la solidaridad frente al enemigo común de estos tiempos deben conocer la existencia de estas vidas apagadas entre la prisión, que no por esto dejan de ser menos activas. Todos aquellos que siguen el auge del terror en el mundo deben conocer este espantoso infierno tropical. Hay en él un jardín de suplicios¹²: el látigo, el tortol, el cepo, la cuelga, el casco de hierro, el encortinamiento, el vidrio molido.¹³ Ya comprenderéis de qué se trata. No necesito explicaros. Voy únicamente a referirme a lo que dice Carlos M. Flórez, extranjero, de El Salvador, que sufrió las cárceles de Venezuela y conoce de cerca las formas de *hacer entrar en razón* a los levantiscos:

“A la mañana siguiente, poco más o menos a las tres, se abre estrepitosamente la puerta del rastrillo. Entra Camero, acompañado de un grupo numeroso de soldados y de la banda militar de la fortaleza. En la semioscuridad que envuelve todo el patio se abre la puerta de la celda y sacan a Briceño.¹⁴ Se procede a amarrarlo por los dedos pulgares. La víctima se resiste y pide que lo fusilen antes que imponerle pena tan infamante. Ya sabe de qué se trata. Camero le responde con burla: “Lo siento, viejito; pero la orden ya está dada”.¹⁵ Le sientan en el piso y le atraviesan

¹² Es evidente el eco de la obra de Octave Mirbeau *Le jardin des supplices* (1899), en la que se da una refinada mezcla de tortura y placer en un maravilloso jardín situado en el centro de una prisión, que se alimenta de los despojos de los prisioneros. Pero, además, en las *Memorias* de Pocaterra (1927b: 57) un epígrafe reza: “El corral de los suplicios” y el discurso que lo desarrolla explica: “¡Pero estos asesinatos burdos, este envenenar casi con morcilla municipal y este tanteo inundo para el tormento!... Se descubre por el género de suplicio, tan sucio, la personalidad del torturador, del mismo delincuente, tan en cotizas, tan Gómez, tan de la frontera bárbara, desde más allá de la patria geográfica y racional, desde más allá de la humanidad, de la urbanidad, del aseo de las manos... Cada averiguación que hago es un asco”.

¹³ Cfr.: “El *cepo*, el *tortol*, el *palo*, *colgamientos*, incendios, asesinatos, toda clase de tormentos se aplicó a *culpables* e inocentes” (Flórez, 1933: 63), “Además del *látigo*, el *tortol* y el *cepo* (ballesteros de campaña, de pie, etc.), se aplican otras torturas aún más terribles que las citadas: *Colgamientos*, *la cuerda anudada en el estómago*, *el casco de hierro*, *encortinamiento*, *vidrio molido*, etc.” (*Ibid.*: 103).

¹⁴ Véase nota 4.

¹⁵ Cfr. “Principiaré por Camero, por el general Camero, porque para desgracia de los venezolanos, también es general. [...] Es gordo y fuerte, como casi todos los andinos. Tiene alrededor de sesenta años, padece de diabetes. Es feo como el mismo demonio y avaro como un prestamista. Hala con voz gangosa y afeminada. De mirada penetrante y fácil sonrisa. Es un gran fisonomista y posee una memoria prodigiosa. Sabe leer y firmar. Se dice que es inmensamente rico y dueño de varios negocios. El mejor de todos fue la gobernación del Castillo. Es peor que el mismo Gómez. Es un bandido; más aún: es un verdugo.

un máuser. Le acuestan de costado y le bajan la ropa. Los cabos que van a servir de verdugos forman en hilera y principia la música: la Garigari. Una diana que no sirve más que para amenizar actos de esta naturaleza. Los cabos se turnan dando vergajazos. Cada uno tiene que dar diez y volver a la cola para entrar en nuevo turno. Los látigos caen cortando las nalgas. El golpe es al derecho y al revés, pero no se cuenta más que en la caída. Llevan como cuarenta latigazos y Camero se equivoca. Principia la cuenta de nuevo. Pero la víctima ya está desmayada. Al principio lo vimos retorcerse de dolor y de rabia. Después quedó inmóvil. Están a la mitad del suplicio. Dan vuelta al mártir y comienza de nuevo el silbido del látigo y el ruido de la carne despedazada. Por fin terminan y sueltan los dedos al pobre hombre. Entre cuatro soldados lo transportan al calabozo, y entonces el hombre encargado de los hierros le remacha una barra en los pies.”

La voz de Puerto Cabello sigue hablando. Pájaros de mar que no conozco se elevan y desploman sobre las aguas azules. Hombres miserables quieren vendernos monos sabios, amarillos y tristes. Comprobamos que el petróleo de Zulia no alimenta al país. Se marcha a refinar a la isla holandesa de Curaçao. Vuelve con una sobretasa. Con ello se evitan las concentraciones obreras. Sobre los tejados de las casas que dan al puerto se ven las alas de piedra de un águila monumental. Debe ser un monumento al Libertador, a Simón Bolívar. ¿Quién libertará de nuevo a Venezuela?¹⁶ Todo esto resulta demasiado triste. Os [Nos] aseguran que los hijos del presidente Gómez compran terrenos en Francia, hacia las costas de Burdeos. Piensan seguramente ser desterrados políticos a la muerte de su padre. Esperan que la nación los eche, y se quieren congratular con Francia. Uno de los innumerables hijos del general Gómez ha entregado últimamente un millón de francos para la Maison de Chimie, mientras los venezolanos de Puerto Cabello nos ofrecen monos amarillos y tristes, van descalzos, castañean los dientes de malaria, muy lejos de saber lo que es la química. ¿Vive o ha muerto el general Gómez? De cuando en cuando los periódicos anuncian su gravedad y su muerte. Pero el viejo tirano sigue, y siguen las cárceles, y sigue la ansiedad y la incógnita.

Desempeñaba el cargo desde hacía varios años. [...] Carece de escrúpulos y habría sido capaz de matar a la autora de sus días si Gómez se lo hubiera ordenado. Gozaba haciendo más terrible la vida de los reclusos. Es malo de profesión. Ofrecía latigazos por gusto y los daba sin contemplación de ningún género. Digo los daba, porque él mismo ejecutaba a sus víctimas. Explotaba el presidio de distintas maneras (*Ibíd.*: 75)

¹⁶ El fragmento que va desde aquí hasta el final no figura en la versión francesa.

Las cornetas del fuerte del Libertador anuncian que los prisioneros políticos vuelven del campo, y los hierros se aprietan otra vez a los tobillos de nuestros camaradas.

(Puerto Cabello 1935)

Heraldo de Madrid, 1 de enero de 1936, p. 6.

8.2 “El castillo del Príncipe”

Santos Vázquez no podía dormir. Tiritaba durante toda la noche. Su camisa, rota por la espalda, no le resguardaba ya. A veces los políticos mandaban alimentos a los presos comunes. Pero no había vuelto a comer a su satisfacción.

Durante la huelga, todos los días entraban detenidos nuevos. Huelga general en toda su amplitud. Los ministerios se habían quedado desiertos, las escuelas, la Universidad; después los talleres. La *inteligencia* estaba en rebeldía. La Habana respiraba con tristeza.

Santos Vázquez hacía todos los días planes para llegarse a escapar. Todos los presos hacen planes. Pican las piedras en la carretera, y el sol acaba por hacerles creer que están solos. Solos, con una línea de salvación, con un camino que termina en su casa. Santos Vázquez cree que si pudiese correr, se liberraría. Pero no puede. Le tiembla en su interior un miedo sordo. Cuando las cosas se serenán a su alrededor aparece un fusil y los pies de un soldado. Suben la cuesta del Castillo del Príncipe. Pasan lista. Se cierran unas puertas de hierro donde siempre hay gente libre que charla. También suele haber algunos presos de buena conducta, desleales casi siempre con los presos políticos. Pero, a veces se sienten traicionados en un empleo y entonces ayudan a recibir cartas o periódicos.

Los presos políticos discuten con más rabia que los comunes, y gritan. Gritan de ser hombres solos y estarse mirando tanto tiempo. El egoísmo estalla. Son irritables. Se tumban sin querer escuchar ¡Qué horror que no haya silencio! Cuando hay silencio se suplicaría a los más alegres que cantasen. No es que los días se hagan largos. Es que no existen esos días. Parece que se ha detenido todo el funcionamiento corporal y que se detiene en un punto y gira sobre este eje meses y años.

Los que están en la fortaleza del Príncipe son muchos más de los que esta puede contener. Se ahogan las galeras y los hombres. El que llega el último trae noticias, pero no permiten una visión total. Las falsea el terror del interrogatorio. A veces los tormentos que recibieron. De tormento, precisamente, se está hablando. Los obreros que entran estos días vienen con los pies rotos. El magullamiento lo

producen las culatas de los fusiles. Después se gangrenan las uñas. Santos Vázquez vive la vida de la prisión, que es escuchar toda clase de horrores. ¿Qué podría hacer para huir de ella? Ya le interesa mucho más lo que sucede aquí que lo de fuera. Del exterior no ha vuelto a tener noticias. Escucha lo que los otros cuentan ausente de todo. Ahora se trata de los martirios. Parece una reunión en la cocina de un pueblo. Las caras se contraen, se abre la boca, se mueve la cabeza o se ríe al compás del relato. Es como si contasen cuentos de otros mundos y de otros países. Los narradores se perfeccionan rápidamente. Puede que todo esto les llegue desde la época en que eran niños o que se hayan quedado tan sin amparo que se despierte la niñez.

—Os voy a contar la historia de un hombre que tomó parte en una sublevación. Después de derrotados, se encontró solo. Anduvo por el monte, huyendo. Se salvó de los escorpiones, de las boas que se tiran desde los árboles y enlazan el cuello de los hombres, de la serpiente coral que baja por los troncos y pica la mano del que se detiene a descansar. Al cruzar los torrentes, se libró del agua malintencionada y de los caimanes. No le atacó la malaria, a pesar de dormir al raso entre zumbidos de zancudos. Nada le hicieron las noches de hielo de la meseta ni el bochorno del sol. Se volvió tan duro como una corteza. Le salieron barbas. A los seis meses, ni sus hijos hubiesen podido reconocerle. Tenía amigos entre los animales. Pero un día se sentó a descansar en una cabaña. No había hombres, sino algún ganado. Este se asustó y comenzó a cocear. Al estrépito llegaron los hombres. Le dieron de comer. Le trataron como amigo. Después lo denunciaron. Un general recibió al preso. La prisión donde lo encerraron estaba sobre un mar azul. Era la primera vez que veía el mar. En el patio se alineaban cabezas macilentas de desenterrados: sus compañeros. En los pies de aquellos hombres descansaba una barra de hierro con dos grilletes. Se arrastraban torpes, como sapos, se movían con un desplazamiento mínimo de sangre a medio cuajar. Entonces, salió al patio una música y una compañía de soldados. Tienen concierto —pensó el hombre— que solo conocía el canto de los pájaros—. Para hacerle honor, dos hombres lo colocaron en el centro del patio. Llevaba aún sus grandes barbas y sus melenas. Aquellos dos hombres le pasaron dos cuerdas entre los pulgares de los pies. Dio un alarido. Los presos volvieron la vista. La música, inconsciente, comenzó a tocar una alegre marcha de esas que escuchan las niñas de los pueblos al pasear con el novio. Así lo dejaron, hecho un ovillo de carne miserable, con un fusil en las corvas dobladas. Sobre la afrenta de su cuerpo desnudo comenzó el castigo. Cayeron sobre él las vergas de otro. Como estaba curado por los bosques, la piel tardó en enrojecer. Así dejaron caer quinientos golpes. El aire estaba saturado de fiesta. ¡Cómo se divierten en el penal! Los que arreglan las piedras del muelle se estremecían a cada nota que traía el vien-

to. Una mujer cruzó la calle y se santiguó ¿Sería su hijo? La música seguía enloqueciendo a los hombres. Cuando desataron al preso tuvieron que enterrarlo. En aquel presidio se entierra sin caja. Los herederos son los guardianes. Nadie necesita ponerse de luto. Las familias tardan años sin saber la noticia.

Se entabló entre los presos del Castillo del Príncipe una discusión violenta. Cada uno era depositario de una historia más terrible. Por un momento, nadie oyó a Santos Vázquez, que preguntaba:

—¿Dónde sucedió eso?

—En el Castillo de Puerto Cabello. Venezuela.

Santos Vázquez no podía nunca imaginarse lo que no había visto. ¿Cómo sería Venezuela?

—¿Hablan español?

—Sí.

Pues eso que has contado no es nada. Una vez se sublevaron todos los pobres de mi país. La tierra está plantada de cafetales y bananeros. Todo eso es para los ricos. Lo que queda libre dicen que es tierra nuestra. Pero somos tantos, que apenas si tenemos para morirnos de hambre. En aquella época casi ninguno de nosotros llevaba zapatos. Yo he visto morir a los niños sentados en las puertas de las casas. ¿Medicinas? ¡Para qué! Se morían de hambre. Peleamos durante quince días. La tropa misma dudaba si venirse a nuestro campo. Los oficiales remataban a los desertores. Después, comenzaron a fusilar. Caían hombres y mujeres en montón. No sé bien cuántos. Creo que quince mil. A nuestro jefe lo fusilaron una madrugada. Se llamaba Agustín Farabundo Martí. Todos los hombres vivos conocen este nombre. Algún día por todas las casas de El Salvador aparecerá escrito. Las autoridades de El Salvador se echarán a temblar. Se morirán de miedo. Se arrodillarán. Suplicarán. Pero irán cayendo uno detrás de otro, mientras las mujeres dirán en voz alta los nombres de sus hijos muertos. Será una ceremonia larga, porque ha habido quince mil. Las mujeres gritarán los nombres de los hijos muertos como quien canta alegremente. Todos estaremos allí.

Bajó la cabeza extenuado. Era un preso del que todos decían que estaba loco. Santos Vázquez volvió a preguntar.

—Y eso, ¿dónde sucedió?

—En Centroamérica. En la República de El Salvador.

—Se dirigió a su vecino, un hombre de perfil mesiánico, ancha frente, pelo gris, y que solo desmerecía al reírse con su boca palúdica.

—¿Y hablan español?

—Sí.

Volvió a callarse, sintiéndose incómodo. Contaban demasiados crímenes aquellos hombres. Se respetaba poco a la autoridad. Santos Vázquez había matado a un hombre, es verdad, pero no se había rebelado contra el poder público. Alguien sacó un periódico: “Se ha descubierto un complot que atentaba contra la vida del general Ubico, bienhechor y presidente de la República de Guatemala. Cinco hombres han sido fusilados al amanecer”.¹⁷

—Eso es falso. El complot se descubrió hace once meses. Y ya fusilaron a veinte camaradas.

—¡Tú que sabes, si estás aquí!

—Me escapé de aquella cárcel. Soy guatemalteco.

Santos Vázquez escuchaba con la boca entreabierta, con el alma entreabierta.

—Me escapé.

Nadie supo más. El silencio no se quiebra aunque los hombres insistan. No quiso contar nada. Todos sintieron cómo lloraba sin lágrimas a aquellos cinco fusilados contra el sol de primavera. Ni ellos ni él verían nunca más las montañas de Guatemala. Por aquellas tierras, los indios seguirían llorando al beberse los jornales de miseria. Pasarían en corro el pulque. Amasarían las tortillas de maíz con sus siglos de esclavitud. Ellos, los indios del país del tigre y del venado, para siempre reducidos a tocar en pitos de barro con figura de jaguar, su tristeza. Beber y llorar. Eso se hace por las tierras altas de Guatemala mientras el presidente caza el puma, digo el hombre.

Los hombres seguían insistiendo en contar historias lamentables. El demente no se calla. Canta. Cantando se acorta el tiempo. Ha hecho un montaje de lec-

¹⁷ El 18 de septiembre de 1934, fueron ejecutados dentro de la Penitenciaría Central Efraín Aguilar Fuentes, Juventino Sánchez, Humberto Molina Santiago, Rafael Estrada Guilles y el coronel Luis Ortiz Guzmán; todos habían sido acusados de planear un complot para asesinar al presidente Ubico. Lo denuncia Efraín de los Ríos en *El jardín de las paradojas*, 1935, libro que le costó a su autor 6 años de cárcel.

turas, de recuerdos, de palabras oídas, y las dice gritando. No se podría saber de dónde sale. ¿Su nombre? Estará en los registros del Castillo del Príncipe. Está preso por indocumentado.

Juan, el intelectual que cumple su condena como director de un periódico revolucionario, dobla y desdobra el periódico. No encuentra nada dentro de él. Mira con fijeza al compañero que se lo entregó. La rueda de presos comienza a dispersarse. Juan mira de nuevo el papel.

— Han detenido a un amigo tuyo.

— ¿Por qué?

— Por decir una poesía en un grupo de obreros.

— ¿Quién fue?

— El Cojito.

Se van a dispersar todos y Juan no ha encontrado el papel que buscaba. Al fin, mirando atentamente, encuentra palabras sueltas rayadas con la uña. Las enlaza:

“Ayer... fue... detenida...”

Bajó los ojos. Le picó la nariz. ¿Cómo habían podido detener también a su mujer? Santos Vázquez, el preso común, tomó de la manga a Juan, el preso político.

— Y en esos países de que han hablado, ¿es verdad que se habla español?

Juan levantó la cabeza. Asintió. La Habana iluminaba sus avenidas. Desde allí no podía verse. Se presentía que había sucedido así. Santos Vázquez, el preso de delito común, se sintió de pronto naufragado con la pena que retenían los párpados de Juan. Quiso advertirle: “No llores, hombre”. Pero no tuvo tiempo. Quien lloraba era él. La manga de la camisa de Juan quedó empapada de lágrimas.

(De una novela sobre Cuba)

Pueblo, n° 34, 23 de febrero de 1936, p. 5

COOPERACIÓN LITERARIA TRANSATLÁNTICA AL FILO DE LOS AÑOS 30. MARÍA LUZ MORALES Y GABRIELA MISTRAL EN *EL SOL*

TRANSATLANTIC LITERARY COOPERATION AT THE EDGE OF THE 1930S. MARÍA LUZ MORALES AND GABRIELA MISTRAL IN *EL SOL*¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.06>

GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (ESPAÑA)
FPU-MEC / Grupo GICELAH
Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4092-6249>
glezgozsofia@gmail.com

Resumen: Este trabajo tiene como fin encontrar y analizar las huellas de la relación entre la periodista española María Luz Morales y la poeta chilena Gabriela Mistral que aparecen en el diario *El Sol*, concretamente, en el suplemento *La mujer, el niño y el hogar* (1926-1931) durante la etapa en la que estuvo dirigido por la propia Morales. Ligadas a sus estancias en España, las colaboraciones de Mistral en *El Sol* abrieron la puerta a una mayor sensibilidad del periódico hacia la literatura latinoamericana escrita por mujeres, como se pone de manifiesto en las reseñas extractadas, y, al mismo tiempo permiten abrir el círculo de la red de ambas, con personalidades de calado distinto en cada una de ellas, como ocurrió con Concha Espina.

Palabras clave: María Luz Morales. Gabriela Mistral. *El Sol. La mujer, el niño y el hogar*. Suplementos culturales. Prensa y literatura. Edad de Plata.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the transcendence of the relationship between the Spanish journalist María Luz Morales and the Chilean poet Gabriela Mistral at the newspaper *El Sol*. This link can be seen specifically in the supplement *La mujer, el niño y el hogar* (1926-1931) in the stage in which it was ran by Morales herself. Related to her short-stays in Spain, Mistral's collaborations in *El Sol* allowed for a greater sensitivity towards Latin American literature written by women, as evidenced in the reviews extracted. At the same time, all this make possible to observe the network of both, made up of personalities of different depth in each of them, as happened with Concha Espina.

Key-words: María Luz Morales. Gabriela Mistral. *El Sol. La mujer, el niño y el hogar*. Suplementos culturales. Press and Literature. Edad de Plata.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato FPU-MEC (Ref.: FPU15/02957) y se inscribe en los proyectos de investigación FFI2016-76037-P y RED2018-102343-T.

1. MARÍA LUZ MORALES Y GABRIELA MISTRAL: FAROS ENTRE DOS ORILLAS

La atención crítica prestada a autoras del primer tercio del siglo XX está conociendo un crecimiento exponencial. No siempre ha sido así, como apuntó Capdevila-Argüelles en un debate sobre los retos del estudio de la literatura en ese periodo celebrado en 2019 en la Residencia de Estudiantes: “el desarrollo de los estudios de la Edad de Plata obvió durante mucho tiempo la contribución de la mujer a la producción artística y literaria de la época” (Capdevila-Argüelles, 2019: 179). El aumento de aportaciones ha sido felizmente transversal, puesto que los resultados alcanzados hasta ahora combinan las parcelas estrictamente académicas con el esfuerzo de alcanzar un grado de divulgación amplio².

En este campo de estudio, los yacimientos hemerográficos se presentan como lugares fecundos en los que desempolvar nombres de autoras, identificar pseudónimos y, en fin, rescatar artículos desperdigados en las hojas de los periódicos. Exactamente, permiten redescubrir no solo escritoras, como mayoritariamente se ha venido haciendo, sino también periodistas, un ámbito laboral que ofrece una vía de análisis en estrecha relación con el campo literario³. Esto nos anima a poner el foco en *El Sol*, un diario sobre el que existe cierto consenso en definirlo como *intelectual*, y que desempeñó un rol destacado en el sistema literario de la Edad de Plata desde su fundación en 1917 (Elorza, 2012; Desvois, 2010).

El tan invocado cartel “Universo de la literatura española contemporánea” (1927), de Ernesto Giménez Caballero, reflejó prominentemente el “sistema solar” de ese periódico, cuyo eje estaba constituido por Nicolás M.^a de Ugoiti (Cabre-ra, 1994; González Gómez, 2019). Orbitaban alrededor Ricardo Baeza, Francisco Grandmontagne, Enrique Díez-Canedo, Corpus Barga y Julio Camba, entre otros. No se advertía, por tanto, ninguna mujer. Y, naturalmente, no significa que no la hubiera. Como ha advertido Fernández: “a pesar de la relevancia que ya empezaban a cobrar algunas figuras femeninas, la cosmovisión literaria de Ernesto Giménez Caballero es estrictamente masculina” (2015: 49).

² Trabajos como los de Garcerá (2019), Capdevila-Argüelles (2017), Alonso Valero (2016), Mangini (2001), Rodrigo (2002), editoriales como Renacimiento y Torremozas e iniciativas como el documental *Las Sinsombrero*, (2015, <http://www.rtve.es/lassinsombrero/es>) mantienen un fructífero diálogo.

³ Existen ya algunas aportaciones, como la obra, de cariz enciclopédico, *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XX* (2019), a cargo de Díaz Nosty, al que le precedió el libro colectivo *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español* (2011). Asimismo, cabe mencionar el monográfico “Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras”, en *Arbor* (2014).

Desde la fundación del diario y, hasta 1921, Isabel Oyarzábal (Málaga, 1878 – México, 1974), alias “Beatriz Galindo”, colaboró en *El Sol* con una serie de artículos sobre cuestiones políticas (Díaz Nosty, 2019: 241; Oyarzábal, 2013). La periodista dejó paso a la colaboración de María Luz Morales (La Coruña, 1890 - Barcelona, 1980), una gallega afincada en Barcelona que llegó a dirigir un suplemento del periódico. Uno de los rasgos característicos de *El Sol* fue el espacio que dedicó a la cultura, tanto a través de artículos como de suplementos especializados en las distintas ramas del conocimiento. En ellos, se pusieron en juego estrategias de apoyo y solidaridad entre autores que permiten abrir el diafragma sobre el funcionamiento del campo literario. Si volvemos al cartel de Giménez Caballero, podemos ver que, pese a lo mencionado, resulta útil a la hora de tomar conciencia sobre las redes que operaban en torno a los periódicos y revistas, de acuerdo a unas reglas, afinidades y *habitus* determinados (Bourdieu, 2006).

Dentro de esas dinámicas, María Luz Morales desempeñó un papel destacado como directora del suplemento *La mujer, el niño y el hogar* desde 1926 hasta 1931⁴. Se trató de una publicación destinada a los temas que se anuncian en el propio título, pero no se limitó a ello. Enfocamos en este trabajo el suplemento como espacio de gestación de redes entre escritoras, acorde con una concepción de la república de las letras como un sistema “en el que destacan la relevancia de las relaciones interpersonales en un marco tanto local como global” (Fernández, 2015: 13).

La gestión del suplemento favoreció que Morales ejerciera un rol de agente dinamizadora del campo literario, algo que a lo largo de su carrera volvería a hacer como responsable de la Residencia de Señoritas de Pedralbes y como directora de *La Vanguardia* durante un breve tiempo (Cabré, 2017: 27-41). La periodista tejió una red con una autora que, a la sazón, ejerció una “función como nodo en una red transnacional y transatlántica activa” (Cabello-Hutt, 2015: 373): Gabriela Mistral. Para la chilena, la creación de redes constituyó “un mecanismo de profesionalización fundamental”, que le permitió obtener un “espacio de acción e influencia”, como ha puesto de manifiesto Cabello-Hutt (2015: 373) en un artículo que aborda la relación de la premio Nobel con Concha Espina y Carmen Conde a partir de 1933.

⁴ Sobre la labor de Morales como directora de este suplemento, próximamente se publicará mi artículo “Hacia un ideal de mujer moderna: el suplemento *La mujer, el niño y el hogar*, dirigido por María Luz Morales en *El Sol* (1926-1931) como vehículo de emancipación femenina” en el que abordo un corpus de artículos escritos por la autora y analizo su trabajo en relación con las coordenadas ideológicas del periódico.

2. LA MUJER, EL NIÑO Y EL HOGAR, EJE DE UNA AMISTAD ALLENDE FRONTERAS

La primera estancia de Mistral en España tuvo lugar entre otoño de 1924 y febrero de 1925. El 16 de diciembre de 1924, recibió un homenaje organizado por Le PEN Club, cuyo discurso principal fue pronunciado por Díez-Canedo (Caballé, 1993: 235-236), colaborador de *El Sol*. Dos años después, Morales tomó las riendas del suplemento. En esa fecha, cristalizó un probable fruto de aquella estancia: Mistral se incorporó al comité de redacción de la *Revista de Pedagogía* como colaboradora (Casado y Sánchez-Gey, 2007: 24). Esta publicación, dirigida por Lorenzo Luzuriaga, estuvo estrechamente vinculada a *El Sol*, puesto que el manchego era una persona cercana al grupo de Urgoiti y, de hecho, fue el encargado de coordinar el suplemento *Pedagogía e Instrucción Pública*. Este suplemento veía la luz los lunes desde diciembre de 1917, hasta que Luzuriaga se embarcó en su propia revista (*Revista de Pedagogía*). Otro factor relevante ver con el interés hacia la pedagogía de Mistral. La chilena trabajó como maestra y, además, en 1922 asesoró al Secretario de Educación de México, José Vasconcelos, para emprender reformas educativas en el país (Siebert, 2016). Cabía esperar, por tanto, un ambiente favorable a la colaboración de Mistral en *El Sol*.

Mistral regresó a la Península en otoño de 1928, con el objeto de asistir al XII Congreso de Mujeres Universitarias como delegada de Chile y Ecuador (Caballé, 1993: 237). Clara Campoamor, recién nombrada académica de número en la Academia de Jurisprudencia, alentó la celebración del congreso en la sede de la institución (Domínguez Nafría, 2018: 28). Según el *ABC*, como parte de las actividades del congreso, María de Maeztu pronunció un discurso en calidad de directora de la Residencia de Señoritas. El periódico añadió que “entre otras figuras prestigiosas, figura la de Gabriela Mistral” ([s. a.], 22/09/1928). Dos factores destacan de este hito biográfico para la chilena: por un lado, se infiere que participó del entorno asociativo que comprendía instituciones tales como la Residencia de Señoritas, que se inscribían en una atmósfera que comprendía la Unión Iberoamericana, el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina y el Lyceum Club, lugares que ofrecían hospedaje, pero también espacios de difusión cultural. Por otro lado, de la noticia del periódico se extrae el alcance del prestigio de Mistral en España, cuando ni siquiera aún se escuchaban los ecos de su cargo como cónsul de Chile (1933).

En este contexto, no sorprende que Morales publicase el artículo “Poetisas de América” el 28 de octubre de 1928, en el que invitaba a sus lectoras a adentrarse en el mundo literario del otro lado del Atlántico:

En cuanto a nuestras poetisas hispanas de la última hornada —varias y estimables—, hemos de considerarlas, en justicia, como hijas legítimas e inconfundibles de la moderna poesía femenina hispanoamericana. [...] Tarea que la crítica aún no ha intentado, tarea todavía difícil porque la lejanía en distancia y la proximidad en tiempo diluyen y ahogan a la vez toda perspectiva. ¿No valdría, sin embargo, la pena de estudiar en inquietud el fenómeno de la poesía femenina de América? ¿De acercarnos en cordialidad a las musas hermanas? (falta la referencia).

La gallega cita los nombres de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Margarita Abella Caprile, Emilia Bernal, Amalia Puga de Losada, María Enriqueta, Alicia Lardé, Rosario Sansores, María Eugenia Vaz Ferreira, y Sofía Inchausti. El de Mistral aparece el primero, con este generoso adyacente: “tres veces maestra en bondad y en piedad y en poesía”⁵.

La frase de Morales encierra una afinidad que traspasaba lo literario. Casi nacieron en el mismo año (Morales, en 1890; Mistral, en 1889) y, en *Alguien a quien conocí*, Morales llegó a fantasear con una imaginada genealogía familiar⁶. Esa vinculación estaba motivada, además, por el apellido compartido: el verdadero nombre de Mistral era Lucía Godoy. Asimismo, “bondad” y “piedad” son valores que hablan de importancia de la sentimentalidad en la producción cultural de las autoras, un elemento que se ha puesto de relieve en el libro colectivo *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (2012), editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado.

Morales trajo a colación unos versos del poema “Piececitos”, de Mistral, en un artículo a favor de los cuidados y la protección a la infancia, publicado en el suplemento el 21 de octubre de 1928: “Gabriela Mistral, la inmensa poetisa chilena que amasa con humanidad su verso y tiene el ritmo sobre pauta de dolor y piedad, ha cantado los cabellos, las manos, el llanto y la risa de los niños... Ha cantado, antes, los piececitos de los niños, ‘azulosos de frío’.” (Morales, 1928: 8).

Aún habría que esperar hasta febrero de 1929 para encontrar el primer poema de Mistral publicado en *La mujer, el niño y el hogar*. Morales animó una serie titulada “Antología del hogar”, en la que dio a conocer poemas, mayoritariamente, de la chilena, pero también de Díez-Canedo, Pérez de Ayala y otros. Los versos

⁵ Más adelante, Morales publicó dos artículos más consagrados a las “Poetisas de América” en *El Sol*, el 04/11/1928 y el 22/11/1929.

⁶ “Aventuras de parientes emigrados a América (¿tal vez aquel primo Godoy que desapareció de su solar galaico el día de su boda y no dio fe de vida hasta años después... precisamente desde Chile...?). Tal vez, tal vez... Las hipótesis se enlazaban unas en otras, como las cerezas...” (Morales, 2019: 123).

de la Mistral aparecieron, con periodicidad mensual, desde febrero hasta octubre de 1929. Son los siguientes: “Los niños. Piececitos”, 10/02/1929; “Los que no danzan (ronda de niños)”, 10/03/1929; “Canción amarga”, 07/07/1929; “Plegaria por el nido”, 11/08/1929; “La lámpara”, 01/09/1929; “Invitación” y “Todo es ronda”, 20/10/1929. Tras una pausa, dos poemas vieron la luz el 2 de marzo de 1930, “Hallazgo” y “Apegado a mí”. Esto no es casual. Como ya se ha mencionado, Mistral era maestra de profesión y, en su obra poética, cantó con mucha frecuencia al amor materno y a los niños⁷. Aquí podemos hallar un factor más por el que Morales recurriera a Mistral para nutrir el suplemento.

3. HACIA UN SISTEMA COLABORATIVO EN FEMENINO

El año de 1929 fue clave con respecto a la tupida red de contactos que rodeó a Morales. La barcelonesa Editorial Cervantes dio a la imprenta *Sinfonía en rojo*, de Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904 - Barcelona, 1987), cuyo prólogo corrió a cargo de la periodista. Según Juan Manuel de Prada: “Morales sería una de sus mentoras más constantes en los años siguientes; y juntas llegarían incluso a escribir una obra de teatro, titulada *Romance de medianoche*” (Mulder, 2018: XX).

En el mes de mayo, salió a la venta el primer y, con probabilidad, único número de *Gema. Revista femenina hispano-americana*. Morales informó de ello en un artículo sin firma, quizá para difundir de manera menos forzada su propia colaboración:

Demos la efusiva bienvenida a una nueva publicación femenina hispanoamericana: la revista *Gema* —¡qué título prometedor! — que se edita en Barcelona bajo la dirección de María Verger. Hemos tenido el primer número en nuestras manos con tanto cariño como sorpresa. Moderna y lujosa en su presentación, amena, leve y profunda —con esa honda levedad que es la gracia— en su parte literaria e informativa, juvenil y comprensiva, valiente y serena. *Gema* es sin duda la revista femenina que se aguardaba, que viene a llenar un persistente vacío. En este primer número colaboran Gabriela Mistral, María Verger, Concha Espina, la condesa del Castellá, la poetisa neoyorquina María Antonia Salvá, María Luz Morales, y se anuncian como colaboradoras, además de las citadas, Sara Insúa, Regina Opisso de Llorens, María Domech y otras. (Morales, 1929: 10)

⁷ No solo encontramos alusiones a los niños en los poemas: si miramos a los elementos paratextuales, podemos conocer que su poemario *Tala*, publicado en Buenos Aires en 1938, está dedicado a los niños españoles víctimas de la Guerra Civil.

Como se puede leer, participaron Mistral y Morales⁸. Merece la pena detenerse en la novelista Concha Espina (Santander, 1869 - Madrid, 1955), puesto que su encaje entre las dos anteriores reviste de cierta peculiaridad. La santanderina, de una generación anterior a las de las dos protagonistas de este trabajo, había colaborado en el suplemento en 1928. La coincidencia de las tres en esta cabecera resulta lógica en términos ideológicos: compartían una concepción de feminismo moderado y de catolicismo social con matices, reflejado en novelas de Espina como *La esfinge maragata* o *El metal de los muertos*⁹. En la poesía de Mistral se hallan tonos religiosos, fruto de su ideología cristiana y socialista, y en algunos artículos de Morales en *El Sol* laten posiciones feministas no desligadas de una domesticidad y de unos estereotipos femeninos tradicionales, pero comprometidas con el avance de la mujer¹⁰.

La mujer, el niño y el hogar comenzó 1928 con la publicación de la encuesta “El atavío masculino”, destinada a conocer las preferencias sobre la moda masculina. Se inscribe en un contexto de auge de la encuesta como recurso periodístico, como ha advertido Herrero-Senés: “Junto a los sondeos electorales y comerciales, en las primeras décadas del siglo XX proliferaron las encuestas aparecidas en la prensa que ofrecían una muestra de pareceres sobre los más diversos temas, una vez superadas las reticencias iniciales a expresar opiniones en medios masivos” (Herrero-Senés, 2017: 51).

No fue la única encuesta que animó Morales, ya que tan solo unos meses antes había coordinado “¿Qué leen las mujeres?” (09/04/1927; Hernández Cano 2008; Servén 2013: 264-265). Sobre la moda masculina constan tres entregas, y en la selecta galería destacan algunas voces femeninas¹¹. El 8 de enero, Espina respondió:

Mi distinguida amiga y compañera: La moda —en indumentaria como en literatura, en juegos, etc.— conserva, dentro de lo efímero de sus matices, una tónica de ritmo lento, un “espíritu de época inconfundible y poderoso”. La moda es algo terriblemente serio.

⁸ La revista constaba de cuarenta páginas. Morales colaboró con el artículo “Nuestra doña Concepción Arenal” y, Espina, con el cuento “El escollo”.

⁹ Sobre esto, conviene leer Ena Bordonada (2017).

¹⁰ Algunos artículos de Morales sobre feminismo en *El Hogar y la Moda* han sido consignados por Servén (2013: 253).

¹¹ Concha Espina, Jacinto Benavente y Wenceslao Fernández Florez (8-I-1928); Margarita Xirgu, Ricardo Baeza, Gómez de Baquero (15/01/1928); “Magda Donato” (Carmen Eva Nelken) y el sastre Uriarte (29/01/1928).

La actual tendencia a una simplificación (de evidente aire clásico) en el atavío masculino tiene que ser bien vista por quien —como yo— no concibe ciertos barroquismos literarios del momento español, tan en pugna con ese formidable “espíritu” de época que se manifiesta vigorosamente en la moda contemporánea, y muy gallardamente por cierto, en la indumentaria masculina. (Morales, 1928: 9)

Espina, que había debutado en 1904, era ya una escritora conocida y reconocida. Precisamente, en 1927 había recibido el Premio Nacional de Literatura, gracias a su obra *Altar mayor*. Se disponía de bibliografía sobre su obra, como *Literaturas del norte (La obra de Concha Espina)* (1924), de Rafael Cansinos-Assens, y ella misma había dado a la imprenta su selección *Concha Espina. De su vida. De su obra literaria a través de la crítica universal* (1928). Sin embargo, la afinidad de Espina con Mistral no se pareció a la que disfrutó la chilena con Morales ni, cabe suponer, Morales con Espina. A falta de mayores evidencias empíricas, no es irrelevante tener en cuenta la importancia de la colaboración de Espina en *El Sol* a la altura de 1928, una autora que venía prologada por Cansinos-Assens, voz perteneciente a la competencia periodística directa, el diario *La Libertad* (1919-1939).

En 1935, la novelista española escribió a Mistral para acerca de la posibilidad de un nombramiento diplomático en Latinoamérica (Cabello-Hutt, 2015: 378-379). Quizá debido a la “percepción, por parte de la chilena, de que Espina está muy lejos de su estilo literario” (2015: 379), Mistral no tendió ningún puente con ella. Espina acogió favorablemente la implantación de la República, desde un conservadurismo moderado. Comenzó a radicalizar su postura a partir de 1934, con la publicación de *La flor de ayer*, ganada por la ideología falangista (recién fundada la Falange) donde militaban sus hijos. Sus ataques iban hacia comunistas y revolucionarios, pero presumiblemente siempre respetó a la República. Sí ayudó, en cambio, con Carmen Conde, como ha señalado Garcerá: la cartagenera le envió un ejemplar de su debut, *Brocal*, y en 1934 prologó *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* (Garcerá, 2019: 231-234)

Tirando del hilo de los lazos de solidaridad y apoyo sororales, pero también incidiendo en las coincidencias temáticas e ideológicas que podía haber entre Mistral y Morales, se puede espigar un par de artículos en *El Sol* que quizá sean consecuencia indirecta de la influencia de Mistral sobre la recepción ofrecida a autoras latinoamericanas en España. En el primero de ellos, “¡Bienvenida, poesía!”, (19/01/1930), Morales presenta a las lectoras del suplemento poemas de Alfonsina Storni (Capriasca, 1892-Mar del Plata, 1938) y los valora con extremada generosidad. Se trata, como apunta el título, de un saludo de acogida a la poeta argentina, que en ese momento visitaba España. La propia Morales afirma haberla visto ya

en persona y no deja pasar la ocasión para mencionar a su querida amiga Mistral, una referencia que quizá servía para situar las coordenadas literarias de una autora, Storni, presumiblemente desconocida para el público español:

He visto estos días de cerca las claras pupilas, inquietas y hondas, de Alfonsina Storni; he escuchado a flor de oído, por su boca franca y su acento insinuante, una de las voces más nobles, más altas, más cálidas, que al otro lado de los mares cantan. Alfonsina Storni (¡bienvenida a la casa vieja, a la casa chica, a la casa madre, que ahora por primera vez la recibe!) pertenece a esa sardana sonora, de femenino eco resonante, que enguinalda a América. La mano en la mano con Gabriela Mistral, la chilena; con Delmira Agustini, la uruguaya; con las otras insignes musas de América, Alfonsina Storni, la argentina, teje con hilo de pasión y de ternura, de sensibilidad y de gracia, la canción alada que a nosotros llega por sobre la onda... (Morales, 1930: 10)

Según Cabello-Hutt, Storni y Mistral son dos autoras que “aprovechan la expansión de los límites de ingreso al ámbito cultural para conquistar un espacio simbólico que abrirá paso a una legión de futuras escritoras e intelectuales” (Cabello-Hutt, 201: 107). Esta idea se pone de manifiesto en el artículo de Morales, nexos transatlántico entre nada menos que tres autoras diferentes.

El eje que representó Morales pudo favorecer una reseña satelital anterior, el segundo texto al que nos referíamos, en otra página del diario. Corrió a cargo de “J.D.F.”, o sea, José Díaz Fernández, redactor de *El Sol*, autor de *El blocao* (1930) y de *El nuevo romanticismo* (1930), este último, un libro que proponía una evolución del arte nuevo a través de una mayor sensibilidad hacia lo social. El crítico se hizo eco de la publicación de *Sus mejores poemas*, de Juana de Ibarbouru. El sello que la acogió, Editorial América, constituyó un motivo favorable para la recensión, ya que estaba dirigido por Rufino Blanco Fombona, venezolano de la órbita de *El Sol* –su nombre aparece en el cartel mencionado al principio-. Díaz Fernández, generoso con el libro, mencionó a Mistral, aludida a su vez en el paratexto de Blanco Fombona: “El estudio del prologuista traza la fuerte personalidad de la poetisa y nos la presenta en paralelo feliz con Gabriela Mistral, la otra poetisa americana cuya obra ha traspasado la línea de los continentes” (“J.D.F.”, 1926: 2).

La recensión de Díaz Fernández quizá fuera una plasmación de una sensibilidad en proceso de refinamiento o al menos de una atmósfera que favoreció los textos con anterioridad mencionados, producidos entre 1928 y 1930. La emancipación tanto en la esfera pública como en el ámbito doméstico reivindicada por las mujeres, precisamente en torno a los ambientes de sociabilidad ya aludidos, parecía tener calado al menos en el lado de la recepción literaria. Cabe interrogarse,

para futuras investigaciones, cuál fue el talante con el que escribieron — si lo hicieron — otros críticos sobre autoras latinoamericanas. El periodo en el que se sitúa este artículo es el preámbulo de una etapa con un alto grado de importancia en términos de derechos sociales para la mujer: la Segunda República. El nuevo régimen trajo consigo retos tanto para Morales como Mistral: uno de ellos fue la dirección de la Residencia de Señoritas por parte de la primera. En la semblanza que Morales realiza de Mistral en *Alguien a quien conocí*, pone precisamente el foco en la estancia de la chilena en la efímera institución: “El máximo y más grato acontecimiento de su corta vida fue, sin duda alguna, la estancia en ella de Gabriela Mistral, por entonces cónsul de Chile en Madrid (por curiosa concesión de su gobierno era cónsul de Chile allí donde se hallara)” (Morales, 2019: 126)

La visita, de tanta significación emocional, venía precedida por el haz de apoyos que atestigua el suplemento de *El Sol*, un lugar en el que se afianzó su amistad y que, sin embargo, Morales no mencionó en el libro autobiográfico. Sobre todo, contribuyó a introducir a los lectores españoles a una autora que en 1945 se alzaría con el Premio Nobel, fruto del afán de Morales por promocionar la lectura femenina y de su interés por la presencia de las mujeres en la órbita literaria hispánica. El suplemento *La mujer, el niño y el hogar* se presenta, en fin, como una publicación, en absoluto secundaria, que permite obtener un dibujo de las redes de solidaridad y apoyo entre autoras del primer tercio del siglo XX.

4. REFERENCIAS

- “J.D.F” (26 de febrero de 1926). “Notas críticas”, *El Sol*, p. 2.
- ALONSO VALERO, E. (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Madrid: Devenir.
- ANGULO EGEEA, M. y LWON GROSS, T. (dirs.) (2011). *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.
- BOURDIEU, P. (2006). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- CABALLÉ, A. (1993). “Gabriela Mistral en Madrid”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 22, 231-246.
- CABELLO-HUTT, C. (2015). “Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)”, en P. Fernández (ed.), *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transat-*

- lántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana, pp. 369-388.
- . (2016). “Las mal ubicadas: intervenciones en la modernidad en la prosa de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Meridional”, *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 7, 105-130.
- CABRÉ, M. A. (2017). *María Luz Morales. Pionera del periodismo*. Barcelona: Libros de Vanguardia.
- CABRERA, M. (1994). *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2017). *Autoras inciertas*. Madrid: Sílex.
- CASADO, A. y SÁNCHEZ-GREY, J. (eds) (2007). *Filósofos españoles en la Revista de pedagogía, 1922-1936*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- DESVOIS, J. M. “El diario *El Sol*, paladín de la modernización de España (1917-1936)”. *Berceo*, 159, 165-182.
- DÍAZ NOSTY, B. (2020). *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la Guerra Civil*. Sevilla: Renacimiento.
- DOMÍNGUEZ NAFRÍA, J. C. (2018). *Los juristas en el poder. Presidentes de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. 1836-1936*. Madrid: Dyc-kinson.
- ELORZA, A. (2012). *Urgoiti: una utopía reformadora*. Madrid: Ediciones Asociación de la Prensa de Madrid.
- ENA BORDONADA, A. (2017). “La novela social femenina: del catolicismo social al compromiso de izquierdas”, en J. M. González Soriano y P. Barreira Velasco (eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Ediciones Complutense, 27-55.
- FERNÁNDEZ, P. (2015). “No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)”, en *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana, 369-388.
- GARCERÁ, F. (2019). *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, S. (2019). “Nicolás María de Urgoiti. En el 150 aniversario de su nacimiento”, *Revista de Occidente*, 460, 81-88.
- HERNÁNDEZ CANO, E. (2008). “Lectoras y lecturas a finales de los años veinte: la encuesta de *El Sol* (1927)”, en M. C. Trujillo (ed.). *Lectores, ediciones*

- y audiencia: la recepción en la literatura hispánica. Madrid: Academia del Hispanismo, 248-253.
- HERRERO-SENÉS, J. (2017). “Campo literario y canon de la novela española: una encuesta de 1925”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 42(1), 51-74.
- HERRERO-SENÉS, J.; LARSON, S.; ANDERSON, A. A.; CAPDEVILA-AGÜELLEA, N., FERNÁNDEZ MEDINA, N.; HAKERMAN, L. J. et al. (2019). “Resituar la modernidad, el modernismo y la vanguardia en España: Un debate transatlántico en la Residencia de Estudiantes”, *Romance Quarterly*, 66(4), 173-186.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- MORALES, M. L. (2019). *Alguien a quien conocí*. Ed. de M.^a Ángeles Cabré. Sevilla: Renacimiento.
- . (19/01/1930). “¡Bien venida, poesía!”, *El Sol*, 10.
- . (28/10/1928). “Poetisas de América”, *El Sol*, 5.
- . (21/10/1928). “Los pequeños. El pobre niño rico”, *El Sol*, 8.
- . (08/01/1928). “Una encuesta. El atavío masculino”, *El Sol*, 9.
- . (21/10/1928). “Los pequeños. El pobre niño rico”, *El Sol*, p. 8.
- . (09/06/1929). “De todas partes. Femeninas”, *El Sol*, p. 10.
- MORAÑA, M. y SÁNCHEZ PRADO, I. (2012). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- MULDER, E. (2018). *Sinfonía en rojo. Poesía y prosa selecta*. Prólogo de Juan Manuel de Prada. Madrid: Fundación Banco Santander.
- OYARZÁBAL, I. (2013). *Mujer, voto y libertad: textos periodísticos de Isabel Oyarzábal Smith*. Ed. de Amparo Quiles Paz. Sevilla: Renacimiento.
- PALOMO VÁZQUEZ, M. P. (coord.) (2014). “Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras”. *Arbor*, 190(767).
- RODRIGO, A. (2002). *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Madrid: Carena.
- [S. a.] (22/09/1928). “Informaciones y noticias varias de Madrid. El XII Congreso de las Mujeres Universitarias”, *ABC Madrid*, 15.
- [S. a.] (09/06/1929). “De todas partes. Femeninas”, *El Sol*, 10.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2013). “María Luz Morales y la promoción de la lectura femenina en la Edad de Plata” En Ena Bordonada, Ángela (ed.). *La otra Edad de Plata, Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense, 251-273.

- SIEBERT, F. (7 de abril de 2016). “Gabriela Mistral y la educación: una historia en las sombras”. Accesible en la dirección <<https://www.uchile.cl/noticias/120224/gabriela-mistral-y-la-educacion-una-historia-en-las-sombras>> (Acceso: 14/10/2020).
- VARGAS SAAVEDRA, L. (2012). “Gabriela Mistral en España y España en Gabriela Mistral”, en C. de Mora Valcárcel y A. García (eds), *Viajeros, diplomáticos y exiliados: Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Vol. 2. Lugar: editorial, 111-114.

POR UNA DIDÁCTICA INCLUSIVA. LA POESÍA DE TINA SUÁREZ: DESMONTANDO LOS TÓPICOS SEXISTAS DEL DISCURSO LITERARIO

FOR AN INCLUSIVE DIDACTICS. THE POETRY OF TINA SUÁREZ: DISMANTLING THE SEXIST TOPICS OF THE LITERARY SPEECH

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.07>

HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Profesora
Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9848-213X>
blanca.hernandez@ulpgc.es

Resumen: Este trabajo analiza la obra de Tina Suárez como paradigma de discurso dialógico con la tradición literaria desde la perspectiva de género. En su poesía desmonta los tópicos sexistas para actualizarlos y subvertir el discurso poético tradicional. Partiendo de la noción de intertextualidad como una de sus principales herramientas, en la primera parte se estudian los diferentes mecanismos desde los que reelabora el tejido cultural y estructural heredado hasta transformarlo en un texto nuevo con una significación diferente. Partiendo de esta revisión, en la segunda parte se analiza este nuevo discurso y su aplicación didáctica inclusiva con el objetivo de proponer nuevas versiones desde las que interpretar las lecturas literarias y los personajes que las conforman con un enfoque de género.

Palabras clave: Didáctica, Tina Suárez, Género, Sexismo, Poesía, Inclusión.

Abstract: This essay analyzes the work of Tina Suárez as a paradigm of dialogical discussion based on literary tradition from a gender perspective. In her poetry she dismantles the sexist topics to update them as well as subvert the traditional poetic discourse. Using the notion of intertextuality as one of her main tools, we start this essay studying the different mechanisms from which she re-elaborates the cultural and structural heritage inherited to transform it into a new text with a different meaning. In the second part this new discourse and its inclusive didactic application are analyzed with the aim of proposing new versions so that we can interpret the literary readings and the characters that make them up with a gender approach.

Key-words: Didactic, Tina Suárez, Gender, Sexism, Poetry, Inclusion.

1. LA INTERTEXTUALIDAD COMO NUEVO TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

La escritora Tina Suárez comienza a desarrollar su obra en la década de los noventa del siglo XX, una obra poética caracterizada por el discurso de la transgresión y la crítica desde la perspectiva de género. En su poesía desmonta los tópicos sexistas para erradicarlos, actualizarlos y subvertir el discurso poético tradicional. Desde su primera publicación, *Huellas de Gorgona* (Suárez, 1998 a), va construyendo un discurso en el que la ironía, la crítica, el tono carnavalesco o la deconstrucción van dando solidez a su trayectoria. Pero, sobre todo, toma relevancia el juego intertextual, con el que establece un diálogo literario con las lecturas anteriores e invita a los lectores y a las lectoras a interpretar y continuar este diálogo infinito.

A comienzos del siglo XX, el estructuralismo basa el análisis de las obras literarias en la estructura interna del texto, en la organización de la narración atendiendo al sistema lingüístico de manera abstracta y sincrónica. Toma el signo lingüístico en un momento determinado. Suprime, entonces, el análisis histórico para concentrarse en las relaciones de las estructuras y el estudio de la lengua y el habla en sí mismos. En los años sesenta, corrientes críticas posteriores, como el posestructuralismo, separan el significante del significado y proponen nuevas formas de hacer y analizar las ciencias sociales atendiendo, además, a otras disciplinas, como la filosofía, la historia, la sociología, etc., a la hora de analizar los textos. Pero, principalmente, defienden que no todo es lenguaje, pues hay otros elementos y perspectivas extratextuales que entran en juego en la significación e interpretación de un texto literario.

Ya antes, en 1936, Bajtín (2012) comenta que todo estilo está vinculado con un género discursivo, una forma de enunciado que, junto con el estilo, funcionan como correa de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. El ser humano es un ser dialógico inconcebible sin el otro. Así, establece que los enunciados están relacionados con los eslabones anteriores de la comunicación discursiva, pero también con los posteriores, en tanto en cuanto se construyen enunciados teniendo en cuenta las posibles reacciones de respuesta, como una cadena de diálogos infinita que va conformando la historia literaria, la historia del pensamiento. Como explica Viñas (2017), si la idea tradicional es que en un texto existe una sola voz, para Bajtín comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que ese texto contiene. Atiende, por tanto, al carácter dialógico de la lengua. Y este dialogismo, representado a través de la polifonía, permite descubrir una serie de discursos ajenos implícitos y con diferentes grados de otredad en

la comunicación discursiva. De alguna manera, cuestiona la categoría de identidad para encontrar la alteridad en el diálogo textual en una asociación de lo uno con lo múltiple, del yo con la otredad.

Según comenta Gutiérrez (1992) antes de Bajtín, la retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*, en la poética neoclásica como *imitatio* y la literatura comparada utiliza el término influencia. A partir de esta idea del dialogismo iniciada por Bajtín, Kristeva, en los años sesenta, alude por primera vez a la intertextualidad como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondición para el acto de significación” (Kristeva, 1981: 41). Diluye así la idea del texto como una unidad cerrada y estática: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de subjetividad se instala la de intertextualidad” (*ibíd.*: 55). De esta manera, un texto está siempre en relación con otros textos, y la persona que escribe produce una nueva significación en la que involucra, inevitablemente, al receptor en la construcción del sentido.

Asimismo, en los años setenta, Barthes (2001) explica que todo texto es un intertexto, en tanto en cuanto perviven en él otros textos en distintos niveles, más o menos reconocibles: textos de la cultura anterior y de la contemporánea, y que la intertextualidad no se limita a una cuestión de influencias. Va más allá.

A su vez, Genette (1989) utiliza el término *transtextualidad* para referirse a la trascendencia textual del texto, y señala cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos. La forma más explícita y literal de este tipo es la cita; la forma literal y no declarado, el plagio o la alusión.
2. Paratextualidad: ordenamiento del texto con un paratexto: título, subtítulo, prefacio, notas a pie de página, epígrafes, etc.
3. Metatextualidad: comentario que une un texto con otro en una relación crítica.
4. Hipertextualidad: relación que une un texto anterior (hipotexto) a un texto posterior (hipertexto), del cual deriva por transformación.
5. Architextualidad: relación de un texto con la categoría a la que pertenece.

En general, podríamos decir que se manejan dos conceptos de intertextualidad. Las ideas de Kristeva y Barthes conciben el texto como la suma de otros textos; y la de Genette que se concreta en las alusiones.

De esta manera, se crea un texto nuevo que parte de un diálogo en el que entran en juego la comunicación, la transmisión de conocimientos, una intencionalidad del autor o autora, que combina esos elementos con la subjetividad, y una interpretación por parte del público lector, que dota a la obra de una reinterpretación y mantiene el diálogo abierto. Entonces, para un análisis intertextual activo, según comenta Marinkovich a raíz de las reflexiones de Fairclough, se “debería contemplar las circunstancias sociales particulares en que los textos se producen, se distribuyen y se consumen” (Marinkovich, 1998: 735). Y algunas de estas circunstancias sociales pueden ser la etnia, la clase social o el género, que pueden afectar o influir en la intencionalidad del discurso.

Si analizamos desde la perspectiva de género, ser escritora significa partir de una cultura heredada que ha negado la identidad de la mujer y carece de referentes literarios con los que llevar a cabo ese diálogo con la tradición desde la igualdad. O, por otra parte, supone enfrentarse a una imagen distorsionada de lo que significa ser mujer. Hay, entonces, que renombrar la realidad, revisar y deconstruir esa tradición cultural, con lo que ese diálogo cobra una nueva y doble significación.

En los años sesenta, Derrida (1989) asocia a la corriente postestructuralista el término deconstrucción, que supone detectar lo otro, lo que no está presente, mecanismos extratextuales que muchas veces no se encuentran de manera explícita en el texto. La aparición del postestructuralismo, que “coincide con la primera ola de los estudios feministas sobre la representación de la mujer en la literatura y sobre la marginalidad de lo femenino en la cultura” (Carbonell, 2000: 31), permite analizar los textos literarios desde nuevas perspectivas, como las que ofrece la crítica literaria feminista. Se incluyen nuevos elementos que afectan a la significación textual. Se alude, entonces, “al significado periférico o marginal que entra en el juego de la significación” (Vivero, 2012: 77). Si el cuerpo no es un espacio neutro, la escritura y el diálogo textual tampoco lo son. Y todos estos elementos se encuentran condicionados por el discurso social normativo transmitido por el contenido dialógico de los textos literarios.

En esta misma década, se desarrolla la crítica literaria feminista que, además de denunciar la ausencia de las escritoras en la historia de la literatura, abre el debate sobre cómo han influido los roles de género en las escritoras, en la construcción de la subjetividad femenina, en la falta de referentes igualitarios en el discurso canónico, etc. Showalter (1999) incide en la necesidad de que la ginocrítica atienda los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos de los textos escritos por mujeres no solo para aprender lo que han sentido, sino también para encontrar sus experiencias, porque:

Si estudiamos los estereotipos de la mujer, el sexismo de algunos críticos, los papeles tan limitados que la mujer ha desempeñado en la historia de la literatura, no aprenderemos nada de lo que las mujeres han sentido o experimentado, sino solo lo que los hombres han pensado que las mujeres deberían ser (Showalter, 1999: 85).

Muchos de estos análisis se encuentran condicionados por la mirada social normativa. La poesía de Tina Suárez establece un diálogo con la tradición literaria para desmontar un discurso heredado a partir de la intertextualidad. El resultado es un texto nuevo que surge al presentar nuevas versiones que parten de mitos, personajes, autores, citas, refranes, relatos, alusiones desarticulados desde la perspectiva de género, haciendo presente lo que ha estado ausente o marginal. Su dialogismo entronca con el enfoque feminista porque deconstruye estos relatos e imágenes canónicos, cargados de sexismos, para liberar a la mujer de los imperativos de género, pero también para contar la historia desde una mirada diferente, descentralizada y no normativa, en la que entran en juego elementos extratextuales que también afectan a la significación.

Cuando hablamos de mujer y literatura no solo encontramos silenciados los nombres de las autoras, sino que también existe una ausencia de representaciones identitarias y el problema de la existencia de imágenes de las mujeres discriminadas o convertidas en cuerpos abyectos, cuerpos rechazados “que no gozan de la jerarquía de los sujetos” (Butler, 2002: 20). La narrativa tradicional ha perpetuado, a través de la ficción, estos cuerpos marcados por los estereotipos sexistas que refuerzan las conexiones naturalizadas entre género y sexo, por eso “estudiar la imagen de la mujer en la novela equivale a estudiar las falsas imágenes de la mujer en la novela” (Moi, 1988: 56). Y ocurre lo mismo cuando hablamos de poesía.

La escritura de Tina Suárez se convierte en una forma de activismo social que, desde la revisión intertextual y paródica, se resiste a la narrativa patriarcal y posibilita diálogos subversivos infinitos con los enunciados anteriores y también posteriores.

2. EL DISCURSO POÉTICO DE TINA SUÁREZ

Desde su primer libro, *Huellas de Gorgona* (Suárez, 1998 a), Tina Suárez manipula las formas, la identidad y el discurso dialógico para invitar al público lector a tomar conciencia de la univocidad del enunciado literario tradicional. Se reconoce ser *rara avis* (Suárez, 1998 a: 13) y se identifica con lo raro, lo diferen-

que en mitad de la sala
sobre el lindo parquet se atreve
a hacerse la caca reunidos
los invitados
con su modo de ser más humano
que libre
su modo de ser no obstante en fin
su modo de ser (Suárez, 1998 a: 33).

Si el cuerpo no es neutro, ni la mirada, el discurso de Tina Suárez tampoco lo es. En cada poema hay una intención crítica que trasciende al texto. Su lenguaje es la representación imbricada de diferentes elementos que transmiten una ideología que re-significa las relaciones de poder y las identidades sociales bajo una dimensión axiológica. Fairclough (2001) habla del uso del lenguaje entendido como práctica social por los efectos que el discurso ejerce en la experiencia desde determinadas perspectivas. En el caso de Tina Suárez, hablaríamos desde el discurso feminista. Desde la ficción, o no, maneja situaciones que pueden funcionar como modelos de identificación subversivos y muestra paradigmas rebeldes como forma de deconstruir la cultura patriarcal. Esta representación, lejos de ser una impostura, busca formular una manifestación de la poeta-niña rebelde que invita a la desobediencia y al incumplimiento de las buenas formas, bajo las que se han encorsetado los modales femeninos, en aras de la libertad. Pero va más allá. La exteriorización simbólica que propone implica una manifiesta provocación que no deja indiferente. Escandaliza a través de la subversión de los convencionalismos sociales y la vulneración de los tabúes, por ejemplo, de índole sexual. Así en *Pronóstico reservado* (Suárez, 1998 b: 15), resuelve dar salida a su pulsión sexual instalándose en *un apartamento en gomorra / con vistas al mal*, y es en Gomorra, según el Antiguo Testamento ciudad destruida por Dios por la perversión sexual de sus habitantes, donde decide naturalizar su deseo sexual, la perversión abyecta e ironiza en el diván de Freud sobre su obsesión de ver sexo en cada cosa, principalmente las concernientes a los hombres. Así que habla sin tapujos de su apetito sexual como forma de construir, o no, la subjetividad femenina, pero sí como una manera de nombrarla para darle una visibilidad que ha estado prohibida, como si no existiera o no se pudiera hablar de las *cosas* de mujeres. En este dialogismo freudiano sentencia que posee una “lujuria comunitaria, una menstruación dolorosa” y que el sexo es solo sexo “non plus ultra”, porque, “a cambio de un talento y de un estilo”, le lava las “bragas sucias a las musas” (*ibid.*: 15).

La rebelión contra el sometimiento con el que el patriarcado regula el deseo y el cuerpo femenino, dirigido a su función reproductora y a proporcionar placer al hombre, está presente en toda su obra. El patriarcado es entendido como una forma de gobierno que reproduce una política sexual apoyándose principalmente en las instituciones de la familia y el matrimonio, como explica Millett (2017). Así, en *Una mujer anda suelta* (1999), Tina Suárez cuestiona este pensamiento hegemónico para re-significar pautas de comportamiento interiorizadas como naturales y desmontar el orden institucional. Lejos de ser musa pasiva, es la poeta-mujer que toma la iniciativa en el juego de la seducción y el ofrecimiento sexual. Advierte de que “una mujer anda suelta, derriba la noche, despedaza enamorados, frecuenta tentaciones y depreda voluntades [...] por instinto de amor” (*ibid.*: 23). Se define como un *animal rabiando* que se hace con un discurso aseverativo por oposición al sentimentalismo tradicional. Y entre otras cuestiones, significa la conquista de un espacio erótico necesario para derribar prejuicios y desafiar la pacata moralina que controla el cuerpo y las pulsiones de las mujeres.

Pero también según comenta González (2009), supone poner nombre a lo que no lo tiene y utilizar el lenguaje poético como instrumento que formula el placer sexual femenino. Rompe así con el estigma que recae en la mujer tentadora, fuente de pecado y perversión, y humaniza a aquellas que por dar rienda suelta a su libido son tildadas de prostitutas, locas, desviadas, monstruosas, etc., porque ese comportamiento compete solo al varón. Si la identidad no se puede concebir como una conciencia cerrada y precisa, de la misma manera el lenguaje no puede “fijar/clausurar el significado de un modo final y para siempre” (Zambrini, 2014: 47). Ambos, identidad y lenguaje, forman parte de un proceso abierto y dinámico condicionado por la cultura en la que se insertan, pero que necesita ser revisada y cuestionada por la desigualdad, el binarismo homogéneo en la que se basa su estructura y la sospechosa carencia de multiplicidad. De ahí que deconstruir el lenguaje, como hace Tina Suárez, implica deconstruir las identidades y el lugar que el poder que el hombre ha ostentado a lo largo de la historia. Y a su vez permite reconstruir el discurso desde la otredad, desde aquello que la sociedad considera *anormal* porque “se sirve de etiquetar como rechazable, feo y antinatural a algunas conductas, cuerpos y personas” (Platero, 2012: 140).

Asimismo, si la religión se ha encargado de organizar la vida y el comportamiento de las personas conforme a una serie de preceptos morales, el cristianismo, instituido como forma de gobierno, desarrolla prácticas opresivas y misóginas que culpan a las mujeres de ser el origen del mal. Obsesionado con el control de la sexualidad femenina, el cristianismo convierte en virgen a la madre de su Dios y la

glorifica simbólicamente mientras denigra a la mujer real, subyugada por el hombre y considerada un ser inferior. Así, los textos bíblicos han actuado como una poderosa correa de transmisión de la idea de su papel secundario. Tina Suárez establece un diálogo intertextual con la tradición bíblica con una implicación subversiva para reescribir la historia desde otra perspectiva:

la culpa fue de él
ese imprudente ángel de vuelo raso
que atropellé a ciento treinta
en la autovía
¡mujer tenías que ser! bramó
la ira de dios desde el ápice
cósmico del exilio
[...]
creo que padredios es machista
comenté a satanás en su momento (Suárez, 1998 b: 18).

Su complicidad con el mal, representado en Satanás, pretende desmitificar la imagen oficial de un mundo maniqueo que utiliza el miedo y la abyección como mecanismos de control. Al presentar este relato, cargado de ironía y sarcasmo, reinterpreta la imagen estigmatizada de la mujer, eje del mal y símbolo de torpeza e incompetencia. Y esta línea lúdica y paródica se encuentra imbricada en su obra poética como forma de provocar la risa y volverlo todo del revés. Porque la autora lo trastoca todo: el lenguaje, el mensaje, las voces, la interpretación, etc. Más allá de decir lo contrario de lo que se quiere decir, la ironía “presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje” (Reyes, 1994: 139), en este caso el comentario de padredios *mujer tenías que ser*. En su diálogo intertextual incide en la figura de una Eva resuelta y autosuficiente que sentencia: “que hereden la tierra los bienaventurados / yo voy a seguir preparándome la sogá” (Suárez, 1998 b: 30), consciente del poder y la influencia negativa que este personaje bíblico ha tenido en la construcción de la identidad femenina. Su reinterpretación del pasado parte de una revisión irónica de la cultura dominante e incide en la “imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes (Hutcheon, 1993: 189).

Del mismo modo, la parodia se convierte en otro instrumento con el que lleva a cabo el proceso de subversión en la relación dialógica, pues le permite filtrar

la voz ajena. En *El principio activo de la oblicuidad* ya avisa de que se va a desviar del discurso oficial, de lo recto:

por ahí anda eva

su hijito caín de la mano
y el canastillo de pomas
sobre la cabeza

dicen que deja atrás
en cartel de inmobiliaria
una tentadora

ganga edénica

finca rústica
adán adosado
paraíso en venta (Suárez, 2002: 57).

La parodia fomenta “una desnaturalización del texto dominante o genérico. Se trata de un ejercicio que rompe con el automatismo de ese planteamiento dominante-institucionalizado, por la vía de la variación y la ridiculización” (García, 2013: 124). Así, la poeta cuestiona la presunta versión universal y desfigura trozo a trozo el discurso dogmático para contextualizarlo en una narrativa diferente. A través de su dialogismo paródico consigue restar solemnidad a las verdades universales e inmóviles para volverlas inestables y alternativas. Su atrevimiento pasa por presentar a un Adán adosado, primer hombre creado por Dios, en una clara ridiculización del personaje para demostrar que un orden distinto es posible y desarticular la legitimidad canónica. Así, también muestra a una Eva descarada que se atreve a ceder a los deseos de Adán y comerse la manzana mientras lo identifica a él “con el insulso / gusano que tiene la suerte / de pudrirla” (Suárez, 1998b: 42). El humor como práctica de libertad y osadía se ensambla en el juego satírico de su poesía.

Al incorporar estas voces ajenas que dialogan entre sí y con la tradición va tejiendo nuevas interpretaciones alternativas a la versión dada, a la verdad única que se ha asumido. Asimismo, manipula conscientemente la perspectiva para evidenciar la tiranía y los condicionamientos que los textos tradicionales ejercen en la construcción de la subjetividad femenina para ofrecer otra versión de los hechos, para hacer presentes en el texto “esas otredades discursivas como en un acto performativo que las transforma para la ocasión” (Llamas, 2010: 15). Al fin y al cabo,

la vida real está conformada por relaciones dialógicas donde el poder de la palabra, de las voces, adquiere significación en las interacciones sociales, pero también tiene repercusiones en la práctica individual. Los textos han ejercido una gran influencia en la construcción de las identidades. Tina Suárez se apropia del texto referido para hacer una reproducción actualizada bajo una dimensión socio-ideológica marcada por el enfoque de género. Dirige su mirada hacia las mujeres, personajes aislados y marginales deformados por los estereotipos, para darle voz y presencia con voluntad subversiva.

Del mismo modo, frente a la dictadura canónica del patriarcado, su reescritura, a través del dialogismo, pretende desmontar referentes como el de las princesas, en las que se ha reconocido durante siglos un ideal femenino basado en la pasividad, la dependencia o la inferioridad. La autora parodia las imágenes características de las princesas con el fin de derrumbarlas:

se acabaron el ocio boyante
y la dulce haronía de las tardes
palaciegas [...]

lleva premura talar cuanto antes
de la herencia paterna las torres
más altas lleva premura
lanzar la rueda contra el firmamento
arrancar de cuajo estas doradas trenzas
cambiar el quadrivium
por los dragones silvestres [...]

salgamos a pisarle los talones
a la vida
cortejemos a villanos
seduzcamos a hechiceras

y mueran para siempre mueran
las princesas insufribles de testa
quejumbrosa! (Suárez, 1999: 47)

Con este manifiesto desestabiliza el orden social estructurado y los modelos de conducta propuestos para las mujeres. La poesía se convierte en una forma de activismo social en tanto en cuanto propone trastocar los arquetipos hegemónicos de manera simbólica con la intención de alterar su representación en el mun-

do real. En *Que me corten la cabeza* (2000), Blancanieves se ha dado cuenta de que “las perdices / de aquel happy end cómo decirte / resultaron indigestas” al descubrir que su príncipe “seduce duendecillos” en un “club pederasta”, la llama a veces “grandísima perra” y estrena sus “espuelas sobre mis penas lumbares” en vez “emprender cruzadas” (Suárez, 2000: 61), así que decide morder conscientemente la manzana envenenada para acabar con su calvario.

Otro de los recursos característicos en la poesía de Tina Suárez para llevar a cabo esta representación transgresora es la carnavalización. Para Bajtín (Viñas, 2017) la carnavalización en la literatura implica volver el mundo del revés a través de un lenguaje burlesco que eleva lo grotesco a la categoría literaria. Se trata de la celebración de la risa como forma de pervertir el sistema represor. La risa como forma de resistencia colectiva para honrar a las brujas, las locas, las putas, a las mujeres estigmatizadas y silenciadas por la normalización social: establecida por el estado, la iglesia, y la medicina, órganos masculinos que han ostentado el poder. La autora se burla de lo sagrado y lo profano como forma de oponerse a la autoridad cultural y al orden normativo a favor de las mujeres, oprimidas sistemáticamente por el patriarcado. Con este recurso privilegia la otredad frente a la norma, como vimos en una Eva que decide poner en venta su finca en el paraíso con un Adán adosado, o a esta princesa que se arranca las trenzas doradas y lanza la rueca contra el firmamento. Estos rasgos disparatados generan un discurso contestatario, lúdico y liberador. La risa y el humor dismantelan el orden estructural, y la carnavalización propone una risa “participativa, democrática, (incorpora incluso *lo serio*, lo limpia de dogmatismos, anquilosamientos, fundamentalismos o fijaciones a ultranza)” (García, 2013: 125).

Utilizando esta técnica, recupera en su poesía las voces de personajes femeninos silenciadas o desdibujadas para que cuenten su verdad. Sí, Tina Suárez inventa una, pero abre la posibilidad de pensar que las cosas, tal vez, hubiesen sucedido de una manera distinta a como nos las han contado, porque solo contamos con la versión dada por los hombres como única y válida. En sus versos, por ejemplo, escuchamos a Clodia cómo le reprocha a Catulo que:

pretendes hacerme pasar [...]
 a la historia de la literatura
 por ser la mujer
 que más has amado [...]
 también del imperio la más puta [...]
 he fornicado siempre con disimulo

de nada me arrepiento pese a todo
antes bien
regocijo me provoca recordar
no haberte dedicado nunca
el sagrado eleleu [...]
deja al menos por Júpiter de llamarme lesbia
que no da lugar sino a equívocos (Suárez, 1988 b: 50).

También, transitan por sus versos personajes mitológicos y reales: las voces de mujeres en situación de prostitución o prostitutas, de la mujer barbuda, las locas, las brujas, mujeres desahuciadas del mundo del arte y recluidas en manicomios, como Camile Claudel, ahora ya a salvo, ya “lejos de las barbas del pequeño rodin” (Suárez, 2002: 67). Son mujeres que esperan eternamente, como Aldonza Lorenzo, que confiesa que “era a un tal don Quijote al que aguardaba / mientras salando puercos pasó sus días” (Suárez, 2000: 65), personajes como Valeria Messalina, esposa del emperador Claudio, a quien le declara abiertamente en una carta ser meretriz y le cuenta cómo libertos, patricios y centuriones “atravesaban las ingles imperiales / a veinte asses el orgasmo / más derecho a consumisión” (Suárez, 1999: 55). Se trata de reelaboraciones míticas a través de las cuales construye una comunicación intertextual que se aparta de la normatividad subvirtiendo el legado con un repertorio feminista. La parodia y la carnavalización funcionan, de esta forma, como una alegoría de los modelos referenciales con lo que “desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones del pasado” (Hutcheon, 1993: 191).

Su discurso de producción y deconstrucción genera conflicto porque invita a desobedecer las construcciones sociales de género a través de una revisión paródica, disidente e incómoda, tamizada por la risa. Pero ninguna transformación social resulta cómoda ni fácil, porque supone romper el entramado simbólico bajo el que se configuran las identidades asumidas como estables y unívocas. Y con esta voluntad rupturista distorsiona también el tópico de la mujer fiel que espera eternamente a su amado, personificado en Penélope. En torno a esta figura se ha producido un “diálogo intertextual significativo y diferenciado. Diferenciado porque las reescrituras de Penélope en otras literaturas van desde la escritura de la negación a la supeditación a Ulises [...] hasta una posición más reciente, la de la reivindicación de la historia de Penélope” (González, 2009: 108). Y este enfoque es el que elige Tina Suárez, que presenta a una Penélope cansada de esperar, que no soporta la pena y toma las riendas de su vida, una vida alternativa a la que se nos ha contado:

abandoné los hilos las agujas
los dedos superé mi crisis
maniaco-depresiva
mandé al carajo
el sudario de laertes
me cansé de recordarte
a instancias de la espera
dejé de lado tus promesas
desafié a los hados

a lo largo de tu ausencia
descubrí mi idiosincrasia

y toqué la cítara
tensé tu arco
jugué a los dados
leí a kavafis
devoré a los pretendientes
me ligué las trompas
formé parte de las ménades

asumí la libertad de poder
ser la que me plazca... (Suárez, 1999: 50).

El viaje mítico de esta Penélope se desliga del orden conceptual dominante para perturbar el discurso legitimado, y el humor que caracteriza su poesía desvía su viaje hacia lo cotidiano en un reflexivo discurso lleno de lucidez. Todas estas revisiones mitológicas, construidas a través del diálogo intertextual, ofrecen nuevas competencias identitarias desde los valores feministas, materializadas a partir de sus propias voces para hacerse con un territorio propio. Así, el lenguaje se articula a partir nuevas fórmulas para combatir la comprensión del mundo únicamente desde la forma de nombrar masculina. La autora reivindica su discurso desde la otredad como forma de deconstruir la normalidad para volverla grotesca y absurda:

sucede hombres necios que yo
no me canso de ser mujer bruja y arpía
ni de estar loca
mía es la transgresión
mío es el cauce turbio de las hemorragias
y me preparo para el día en que llaméis
al mundo por mi nombre (Suárez, 1998 b: 46).

Por eso en su afán por trastocarlo todo, el mismo ejercicio subversivo y carnavalesco que realiza con la temática lo lleva a cabo también con el lenguaje. Además de prescindir del uso de cualquier puntuación y de las mayúsculas, encontramos una transgresión de los mecanismos de construcción del lenguaje en aras de la experimentación, el juego y la distorsión de las citas, refranes, alusiones con el fin de promover la risa y la crítica descarada. De esta manera “desacraliza la noción de la actividad literaria como creación única de un autor inspirado que elabora obras autónomas” (Rodríguez, 1995: 35) con la finalidad de crear nuevos repertorios con los que nombrar las experiencias femeninas. Tina Suárez reescribe refranes: “del gozo de un mozo en un pozo” (Suárez, 1998b: 43); “si mahoma no va a la montaña señor / es que prefiere la playa” (Suárez, 1998a: 26); “a oscuras / todas las tentaciones son pardas” (Suárez, 1998 a: 35); “tu cuerpo / que no conduce a roma” (Suárez, 1998a: 37); “recuerdo de la perra flaca / que te llenó de pulgas” (Suárez, 1999: 54). Distorsiona citas y alusiones de otros autores y canciones populares: “ninfas y delfos que se consagran / -jeringas a flor de piel- / a un verso azul y a una canción profana” (Suárez, 1999: 67); “no soy aquella muñeca / vestida de azul / ni voy a ofrecerte / nunca tres ovejas en una cabaña” (Suárez, 2000: 26).

Su osada estrategia de carnavalización relativiza un discurso poético dominante considerado incuestionable. Lo grotesco y la risa deformadora de su poesía construyen una desmitificación que libera el diálogo encorsetado y absoluto, y lo transforma en una comunicación diferente y plural que integra nuevas voces marginales para desmontar el sexismo autoritario. La identidad femenina desplaza, de esta manera, al discurso oficial para encontrar su espacio.

3. LA POESÍA DE TINA SUÁREZ COMO REFERENTE DE UNA DIDÁCTICA INCLUSIVA

La literatura ofrece referentes de identificación bajo los que se ha ido construyendo el imaginario individual y colectivo, por eso “la literatura no solo ha convertido la identidad en un tema recurrente; ha desempeñado también un papel fundamental en la construcción de la identidad de los lectores” (Culler 2004: 135). Es necesario ampliar el canon literario que se maneja en las aulas para ofrecer referentes de identificación justos e igualitarios, más amplios y alternativos. Es evidente que no hay neutralidad en la práctica educativa, solo hay que analizar el listado de autores que se manejan y trabajan en las clases de literatura para comprobar que sí, que en su gran mayoría son autores, y no autoras, lo que demuestra una visión partidista y patriarcal del discurso que se reproduce y se perpetúa. Así que, la cul-

tura de la que formamos parte, obvia la voz y la mirada de la mitad de la humanidad: las mujeres.

La educación literaria tiene la finalidad de formar lectores y lectoras, y la didáctica de la literatura, como comenta Mendoza (2004), debe orientar la formación literaria en despertar la curiosidad, desarrollar el pensamiento crítico, trabajar en valores y convertir la lectura y su interpretación en el objetivo primordial. La literatura se nutre de la imaginación, pero también de la realidad, de experiencias personales que funcionan como fundamento moral e ideológico porque, según señala Colomer (1996), la literatura contribuye a la formación del individuo en tanto en cuanto se concibe como una forma de comunicación social.

Teniendo en cuenta estas premisas, es necesario ampliar el canon literario para conocer las voces de las escritoras, pues las autoras han tenido que construir señas de identidad alrededor de una cultura que comparten como mujeres. Autoras como Betty Friedan (2016) o Kate Millet (2010), entre otras teóricas, destacan cómo la situación sociocultural de la mujer está presente en los textos que produce, lo que pone en énfasis al sujeto y al receptor. Todas estas aportaciones se pueden llevar a las aulas proponiendo textos de autoras excluidas del canon y analizando la forma en que muestran su forma de estar y ver el mundo. Pero también es importante deconstruir los textos que perpetúan el sexismo para poder erradicar la desigualdad. Aplicar la estrategia de la deconstrucción a los textos literarios, como explica Derrida (1989), implica que el lector/a descubra las lecturas infinitas que las obras proponen. Así, descomponiendo los diferentes elementos que conforman el discurso, se cuestiona y revisa su significado. Este ejercicio lector supone desarrollar la capacidad crítica en el alumnado. Se trata de apostar por una didáctica inclusiva en la que todos los alumnos y alumnas se sientan incluidos y cuenten con modelos de identificación.

Del mismo modo, para que el diálogo intertextual sea efectivo y se dé el acto comunicativo, la persona receptora debe descodificar e identificar la existencia de los diversos discursos en el texto nuevo. Y aquí entra en juego la didáctica y la teoría de la recepción. Huerta (1982) apunta como Bajtín se adelanta a la estética de la recepción al integrar en el concepto del dialogismo al receptor y receptora. En los años cincuenta, surge la idea de la participación del público lector en la lectura, una participación necesaria para interactuar con el texto, para que no solo sea capaz de reencontrarse consigo mismo, sino que también aprenda fuera de sí. Se abandona la idea del lector pasivo y su papel toma, entonces, una posición activa frente al texto. Esta idea la desarrolla la teoría de la recepción. Jauss habla del “horizonte de expectativas” (Jauss, 1987: 5) por las que toda persona que lee se acerca al texto

con una serie de ideas condicionadas por el marco social y cultural. Así, se pone en marcha un potencial de significaciones que va tomando forma en su imaginación al establecerse una interacción entre la historia general, la historia literaria, el contexto histórico, la historia personal del autor/a y la lectura. De esta manera, se va conformando una percepción de la realidad que va más allá de la obra.

La innovación didáctica pasa por desarrollar nuevas metodologías que contribuyan al aprendizaje significativo del alumnado y al desarrollo del pensamiento crítico. El diálogo intertextual de la poesía de Tina Suárez propicia estas destrezas porque permite la “discusión, el análisis y la resemantización de textos que pertenecen a una tradición o que son vistos como clásicos” (Macedo, 2008: 4). De alguna manera, exige la implicación directa del alumnado, que debe identificar la versión tradicional y decodificar el nuevo texto inserto en el diálogo. Se amplían así las interpretaciones dentro de un juego lúdico, con intención crítica, que posibilita la participación de las personas que leen, y les invita a encontrar las analogías, las huellas, con las que se han invertido las reglas. Al fin y al cabo, “el proceso de lectura es un proceso de especulación e inferencias” (Eagleton, 2002: 97).

Tal y como propone la teoría de la recepción, se busca encontrar unas respuestas de los lectores y las lectoras, porque “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación” (Barthes, 2002: 345). Además del estudio de las fuentes, el análisis de las transformaciones entre texto e intertexto, la ampliación del bagaje cultural y la competencia literaria, se enseña a descifrar y a comprender los nuevos enunciados paródicos, por ejemplo en estos versos de Tina Suárez:

aparecieron los primeros síntomas
menopáusicos de isolda la gorda y
descatalogadas las recetas de
filtros de amor salió
el tristán huyendo a toda priesa
de la mano oportuna del
mejor pretexto al encuentro
de una femme fetén fatal (Suárez, 1998 b: 27).

El lector y la lectora reconoce o investiga la historia de Tristán e Isolda para determinar los referentes literarios y comprender la nueva interpretación crítica. De este modo, los saberes se entrelazan con el tejido textual y se abre un diálogo. Como explica Mendoza (2001), la actividad lectora no solo se convierte en un juego atractivo, sino que suscita una actividad de juego metaliterario para el receptor

al poner en marcha dispositivos asociativos de saberes y referencias literarias. Asocia las alusiones de una obra con las evocaciones de otros textos para poder decodificar lo que está leyendo y que de este modo sea efectiva la educación literaria. El texto adquiere entonces un nuevo valor, y en el caso de la obra de Tina Suárez, este valor se asocia con la subversión del diálogo de una tradición patriarcal en aras de una reescritura feminista, necesaria para ofrecer una visión más crítica y completa de la realidad.

4. CONCLUSIONES

En el siglo XXI presenciamos una mayor concienciación en el tema de la igualdad de género. La política, la justicia, la educación, el arte o el activismo social asumen, poco a poco, la necesidad de dar pasos en pro de la igualdad y de la erradicación de los estereotipos sexistas. La educación, garante de la formación de los ciudadanos y las ciudadanas, es uno de los pilares fundamentales en la construcción de las subjetividades, y la innovación educativa, de la que tanto se habla, no consiste tanto en incluir nuevas tecnologías en el aula sino en revisar y actualizar las estrategias metodológicas para que incluyan el enfoque de género, entre otras cuestiones, en la aplicación didáctica. La didáctica debe advertir de la existencia de un currículum oculto que refuerza los roles sexistas, pero también de un currículum visible basado, en muchas ocasiones, exclusivamente en un marco epistémico que debe ser criticable.

Además de otros agentes, la literatura transmite una serie de valores bajo los que se ha ido construyendo la cultura a través del diálogo intertextual que proponen los textos. Y si la cultura es “un repertorio, o una caja de herramientas, de hábitos, habilidades y patrones mediante el que la gente construye «estrategias de acción»” (Swidler, 1996: 134), los patrones bajo los que se han configurado los comportamientos humanos deben ser revisados, actualizados e interpretados para darle un sentido a la vida acorde con los valores de la sociedad actual que, desde la perspectiva de género, no coinciden con los de las sociedades de otra época. La literatura ha ejercido una influencia considerable en las pautas de comportamiento, porque al leer un texto se asumen imágenes y concepciones de las que se pueden extraer “instrucciones prácticas para su comportamiento cotidiano. Así, los textos proponen no solo cómo comportarse en casos particulares [...], sino cómo organizarse en la vida” (Even-Zohar, 1999: 32). Las estrategias de acción que propone el feminismo, en concreto la crítica literaria feminista, pasan por *despatriarcalizar* el andamia-

je estructural de la sociedad a partir de los textos literarios, que ha aceptado como inmutable la reproducción de los estereotipos sexistas. Este sistema estructural ha generado injusticia y desigualdad.

La obra de Tina Suárez desvía el diálogo intertextual hacia la deconstrucción de la normalidad de las pautas de comportamiento y de los discursos asumidos. Esta perturbación de las lógicas patriarcales supone todo un desafío con el que consigue deformar y desestabilizar los cánones considerados universalistas. Y así, su diálogo grotesco y disonante excede lo supuestamente razonable para poner del revés la relación dialógica entre sujeto, destinatario y textos. Su poesía aglutina todos los elementos necesarios para una didáctica inclusiva desde el dialogismo textual. Partiendo del marco de una observación crítica, desregula las identidades inmutables y acomodadas para visibilizar aquellas que han sido exiliadas de su cuerpo. Despoja a sus personajes de estereotipos y ofrece un discurso de resistencia con el que abre un diálogo que tergiversa la autoridad y cuestiona la moral privada fundada a partir de la exclusión de los cuerpos apátridas de las mujeres.

5. REFERENCIAS

- BAJTÍN, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2001). *S-Z*, Madrid: Siglo XXI.
- (2003). “La muerte del autor”, en Araújo y Delgado (selec.), *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*. México: Universidad de La Habana, 339-345.
- BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- CARBONELL, N. (2000). “Feminismo y postestructuralismo”, en Segarra y Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 31-42.
- COLOMER, T. (1996): *Enseñar a leer, enseñar a comprender*, Madrid, Celeste.
- CULLER, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: De Bolsillo.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- EAGLETON, T. (2002). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica de España.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999). “La literatura como bienes y como herramientas”, en Villanueva, Monegal y Bou (coords.), *Sin fronteras: Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 27-36.

- FAIRCLOUGH, N. (2001). *Language and power*. Londres: Longman.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, E. (2013). “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”, *Athenea Digital*, 13, 121-130.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2009). *Género y nación. La construcción de un espacio literario*. Barcelona: Icaria.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1992). “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, *Signa*, 3, 139-156.
- HUERTA CALVO, J. (1982). “La teoría de Mijaíl Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura españolas*, 143, 143-158.
- HUTCHEON, L. (1993). “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, julio, s.n. (edición especial homenaje a Bajtín), 187-203.
- JAUSS, H. R. (1987). “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Ralf Dietrich (coord.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LLAMAS UBIETO, M. (2010). “Interacción cultural y dialogismo: una relación productiva para el estudio teórico-literario de la interculturalidad”, *Revista de Filología Alemana*, 18, 11-37.
- MACEDO RODRÍGUEZ, A. (2008): “La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas”, *Xihmai*, 5, 1-9.
- MARINKOVICH, J. (1998). “El análisis del discurso y la intertextualidad”, *Boletín de Filología*, 37(2), 729-742. Accesible en la dirección <<http://www.boletinflologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21478/22776>> [Acceso: 22/06/2019].
- MENDOZA FILLOLA, A. (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2004). *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Aljibe.
- MILLET, K. (2017). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- PLATERO MÉNDEZ, L. (2012). “De ‘La parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa”, *Feminismo/s*, 9, 127-142.

- REYES, G. (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, F. (1995). “La intertextualidad como retórica: Una lectura de la poesía de Jorge Boccanera”, *Pensamiento actual*, 1, 32-41.
- SHOWALTER, E. (1999). “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 75-111.
- SUÁREZ ROJAS, Tina (1998a): *Huellas de Gorgona*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1998b). *Pronóstico reservado*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- (1999). *Una mujer anda suelta*. Jaén: Ayuntamiento de Torredonjimeno.
- (2000). *Que me corten la cabeza*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo canario.
- (2000). *El principio activo de la oblicuidad*. Madrid: Torreozas.
- SWIDLER, A. (1996). “La cultura en acción: símbolos y estrategias”, *Zona Abierta*, 77/78, 127-162.
- VIÑAS PIQUER, D. (2017). *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel.
- VIVERO Marín, Cándida Elizabeth (2012): “De la teoría literaria feminista a la teoría queer”, en *Géneros*, 12, 73-83.
- ZAMBRINI, L. (2014). “Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros”, *Punto Género*, 4, 43-54.

TENSIONES SUICIDAS EN LA OBRA DE ELENA QUIROGA. UN ACERCAMIENTO A *PRESENTE PROFUNDO* (1973)¹

SUICIDAL TENSIONS IN ELENA QUIROGA'S WORK. AN APPROACH TO *PRESENTE PROFUNDO* (1973)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.08>

MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ (ESPAÑA)
Investigador predoctoral
Código ORCID: 0000-0003-1682-9609
juanpedro.martin@uca.es

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre el papel que la temática del suicidio cobra en la obra novelística de la escritora santanderina Elena Quiroga Abarca (1921-1995), quien, a pesar de haber sido uno de los referentes en la escritura española de mediados del siglo XX, y más concretamente de la literatura escrita por mujeres en español, apenas es reivindicada hoy desde la crítica literaria. El suicidio se ha convertido en un tema literario que, desde la perspectiva de la escritura femenina, ofrece un espacio para la reivindicación de las verdades oscurecidas en torno a su comprensión médica, que lo vinculan inevitablemente con una locura a la que culturalmente se ha pretendido ligar a la mujer como sujeto subalterno. En este sentido, este trabajo pretende ofrecer nuevas posibilidades de lectura de *Presente profundo* (1973) como un discurso feminista y fragmentario que niega las verdades monolíticas del suicidio y atisba toda una serie de razones sociales, psicológicas y afectivas que motivan las muertes de Daría y Blanca.

Palabras clave: Suicidio femenino, Elena Quiroga, Literatura escrita por mujeres, medicalización del suicidio, literatura del siglo XX.

Abstract: This article seeks to reflect on the importance that the theme of suicide has on Elena Quiroga Abarca's novelistic work (1921-1995). Despite having been one of the references in the Spanish literature of the mid-twentieth century, specifically among women writers, her figure is hardly claimed today by literary critics. Suicide has become a literary theme that, from the viewpoint of women writers, offers a space for the vindication of the obscured truths around its medical understanding, which inevitably links it to a madness to which women have been culturally linked as a subordinate subject. In this respect, this work aims to offer new possibilities for reading *Presente profundo* (1973) as a feminist and fragmentary discourse that denies the monolithic truths of suicide and glimpses a whole series of social, psychological and emotional reasons for Daría and Blanca's deaths.

Key-words: Female Suicide, Elena Quiroga, Women's Literature, Medicalization of Suicide, 20th Century Literature.

¹ Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una Ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Universidades en su convocatoria del año 2018.

1. ELENA QUIROGA, DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Investigar sobre Elena Quiroga Abarca (1921-1995) supone emprender un viaje de ida y vuelta del centro a la periferia en más de un sentido. En el geográfico, se trata de una autora profundamente vinculada a la literatura gallega que triunfa, sin embargo, en Madrid. En cuanto a su lugar en el canon literario (Sullà, 1998), supone un extraño caso que, a pesar de haber alcanzado un centro difícilmente accesible para las mujeres de su tiempo —como fue su ingreso en la Real Academia Española, al convertirse en la segunda mujer en ser elegida miembro en 1983—, en sus últimos años de vida y sobre todo tras su muerte se ha visto relegada al silencio. Muestra de este olvido son tanto el escaso número de trabajos críticos, que analizan su producción literaria y su relevancia en el contexto de la literatura española de mediados del siglo XX, como la ausencia de reediciones de su extensa obra narrativa, ya escasas en el año de su ingreso en la Real Academia Española (Llopis, 1983).

La condición periférica acompañó desde siempre a Elena Quiroga. Nacida en Santander, su vinculación con Galicia fue inexcusable tanto en lo personal como en lo literario. La ambientación de sus novelas suele ser gallega, a la vez que sus referentes también lo fueron. En este sentido, ha sido especialmente estudiada la confesada influencia de Álvaro Cunqueiro en su obra —tema sobre el que versó su discurso de entrada en la RAE²—, además de la de autores como Emilia Pardo Bazán o Ramón M^a del Valle-Inclán. Proveniente de una familia nobiliaria, los condes de San Martín de Quiroga, pasó parte de su infancia en Villoria (Orense) al cuidado de su abuela, quien se encargó de ella tras la temprana muerte de su madre³. No fue hasta después de que contrajera matrimonio con el historiador Dalmiro de la Válgoma cuando se mudó definitivamente a Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su trayectoria novelística, especialmente prolífica durante los años 50, momento en que se convirtió en una figura clave en el campo literario español de la mitad del siglo XX. El olvido por parte de la crítica se hace aún más notable si se tiene en cuenta su papel como escritora en el contexto de posguerra, en el que guio a toda una generación de escritores cuya obra es hoy referencia obligada, tales como Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Laforet o Dolores Medio.

² Puede consultarse el discurso íntegro pronunciado por Elena Quiroga el 8 de abril de 1984, así como la respuesta de Rafael Lapesa (Quiroga, 1984).

³ Este tema se encuentra presente en gran parte de su obra novelística.

Se la considera, dentro de su generación de mediados de siglo, una de las voces femeninas más relevantes. Mantuvo siempre su propia idiosincrasia, si bien coincidió en compartir una similar preocupación por las injusticias sociales con el resto de novelistas de los cincuenta. Le preocuparon especialmente aquellos temas que afectaban directamente a la mujer como sujeto oprimido en un régimen que establecía como límite las cuatro paredes que la domesticidad y el matrimonio imponían a la mujer burguesa, tales como la situación de desamparo tras la ruptura sentimental o la ausencia del divorcio como posibilidad de escape del matrimonio (Zatlin, 1984; Leggott, 2014). A ello se suma la querencia por el análisis introspectivo y las temáticas existencialistas como la preocupación por la vida y la muerte o la temporalidad y la relación entre pasado, presente y futuro, evidenciada en sus juegos técnicos de ruptura del tiempo lineal que muestran su obsesiva preocupación por la idea bergsoniana del presente profundo, por la cual el pasado nos acompaña en el presente y anticipa el futuro, sin que estos estén unificados más allá de la propia consciencia del sujeto (Torres Nebrera, 2013: 21).

Igualmente, si por algo se caracteriza la obra novelística de Elena Quiroga es por su interés por la experimentación técnica en la composición narrativa, hecho que hizo que se la considerara la principal introductora de William Faulkner en la narrativa española (Zatlin, 1977), un hito similar al que se le acredita a Camilo José Cela con respecto a John Dos Passos, pero que generalmente resulta menos conocido, quizás por su condición de autora. Su revolución en las formas se caracterizó por la renovación de técnicas como el flujo de la conciencia, los efectos cinematográficos, el multiperspectivismo o el monólogo interior (Barney, 1993: 104). Así mismo, su particular posición en el canon bien pudiera explicarse por la explotación de estas técnicas narrativas que hicieron que su obra fuera oscura para el gran público. A ello se debe sumar que nunca se plegara a las corrientes hegemónicas del realismo social, lo que la sitúa en cierto modo en la periferia del canon de su tiempo (Leggott, 2014: 127), sin olvidar las dinámicas de exclusión posterior a las que su obra se ha visto sometida.

El feminismo de Elena Quiroga se vehicula por medio de personajes femeninos, protagonistas en la mayoría de los casos, que se rebelan contra la situación de sumisión que el patriarcado les impone y que luchan por el reconocimiento de sus derechos en una sociedad como la franquista (Torres Nebrera, 2013: 18). Como señala Barney, “one could easily label her the most progressive Spanish writer of the 1950s” (1993: 105). Manifiesta, además, una sensibilidad por el silencio que constriñe la identidad femenina y que impide la comunicación. Este silencio puede ser autoimpuesto, en casos como el de Liberata, en *La enferma* (1955), u obliga-

do por la muerte, como ocurre en el caso de Daría y Blanca en *Presente profundo* (1973), cuyos suicidios imponen un silencio que obliga a indagar en sus vidas para comprender el alcance de esta última decisión como forma de comunicación. En cualquier caso, el silencio para Quiroga se convierte en la única opción para la mujer, cuyos problemas no son escuchados por una sociedad que la considera una subalterna. La opción liberadora que supone este silencio y el ostracismo parece ser trasunto de la propia vida de la autora, quien experimentó el retroceso social de la mujer española, atrapada en una asfixiante moralidad católica y en una estrecha vigilancia estatal sobre las conductas y los pensamientos, de lo que es muestra un sistema como el censor del que Elena Quiroga salió en la mayoría de los casos indemne por sus propios vínculos personales⁴.

Lejos queda su posición central en el canon literario de la novela española de los cincuenta, en la que no solo recibió la atención del público y de la crítica, sino que contó con el beneplácito de las instituciones literarias, tanto en forma de premios—ganó el Premio Nadal por *Viento del Norte* (1951), así como el Premio de la Crítica Catalana por *Tristura* (1960) y el Rómulo Gallegos por *Escribo tu nombre* (1965)—, como de reconocimientos públicos, como su ingreso en la RAE. En la actualidad, los impulsos por revitalizar la obra de Elena Quiroga son tibios. La edición de su obra *La enferma* (2013) en la editorial Cátedra supuso un revulsivo, al que acompañaron otros hitos como la inclusión en 2011 de su obra en la colección de clásicos de la Biblioteca Castro, a cargo del crítico Darío Villanueva (Vidal Ortuño, 2013: 267), así como algunas reediciones recientes de títulos como *Escribo tu nombre*, *La última corrida* y *Viento del norte* (Torres Nebrera, 2013: 18). Su llamativa ausencia en antologías, libros de texto y currículos universitarios no puede considerarse casual, sino una prueba más del efecto de las estrategias patriarcales para acabar con la escritura de las mujeres, diluir su influencia y borrar su paso por la historia de la literatura: en suma, relegarlas del centro a la periferia del canon literario (Russ, 2018).

Su última obra, *Presente profundo*, con la que la autora rompió un silencio largamente mantenido desde 1965 hasta 1973, resulta hoy difícil de localizar a causa de la escasez de ediciones, pues la última fue realizada por la editorial Destino en su colección *Áncora* y *Delfín* en el año de su publicación. Sin embargo, es unánime la opinión de que esta supone el mejor y más maduro trabajo de la auto-

⁴ A este respecto, la autora afirmó en una entrevista, de la que se hacía eco Xosé Hermida el 4 de octubre de 1995 con motivo de su muerte, que su relación con la censura fue positiva: “tengo que decir que tuve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme ‘ven mañana; tráeme el libro’. Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó. He escrito siempre desde mi libertad” (Hermida, 1995).

ra, en el que se conjugan sus preocupaciones formales y de estilo, de clara raigambre faulkneriana y presentes en la mayoría de sus obras en mayor o menor medida, con la introspección y el tratamiento temático de una inquietud de tipo filosófico por el carácter de la vida y la muerte y su relación con la temporalidad. Su viraje desde el centro a la periferia ha situado a Elena Quiroga en una posición que nos obliga a revisitarse su obra desde una perspectiva feminista que permita revalorar y resituar su trayectoria novelística en el lugar que el silencio y la desidia le ha negado. La impronta femenina de sus novelas, evidenciada tanto en las temáticas como en los personajes retratados, garantizan el interés por la misma, razón suficiente para emprender la tarea de analizar el papel que la temática del suicidio guarda en la construcción (y destrucción) de la identidad en su obra narrativa desde una mirada que permite subvertir la comprensión medicalizada y feminizada de esta acción autodestructiva.

2. EL SUICIDIO COMO PRESENCIA PROFUNDA EN LA NARRATIVA DE ELENA QUIROGA

La presencia de la temática del suicidio femenino en la obra de Elena Quiroga destaca por su profusión y por su honda reflexión en el tratamiento, sobre todo en su última novela, *Presente profundo* (1973), en la que esta acción se convierte en incidente estructurante. No obstante, ya en su narrativa precedente la muerte voluntaria es un tema que aparece directa o indirectamente en más de una ocasión, lo que da cuenta de que esta preocupación por la interrupción voluntaria de la vida la acompañó desde el principio de su trayectoria y de su desafío a los estrictos corsés morales impuestos por el catolicismo y el franquismo durante este periodo. En *La Sangre* (1952), su tercera novela, Elena Quiroga recurre al suicidio como tropo para poner fin a la vida de uno de sus personajes, Dolores, cuya ambivalente muerte es contada por el árbol-narrador que presencia el devenir de una familia a lo largo de cuatro generaciones, lo que supone, así mismo, una interesante innovación narrativa (Corujo Martín, 2015: 22). Además, en su novela *Escribo tu nombre* (1965), el suicidio vuelve a ser el fin de uno de sus personajes femeninos, en este caso uno secundario, la madre de Elvira, compañera de Tadea en el internado religioso en el que pasan sus anodinas vidas. Tadea ya había sido protagonista de una novela anterior, *Tristura* (1960), y ante esta muerte prefiere no saber nada para no enfrentarse a la sordidez del mundo exterior (Riddel, 1988: 144). Por último, sin recurrir directamente al suicidio, el final de *La enferma* (1955) también demuestra una preocupación feminista por los problemas de dependencia femenina en el que

se reflexiona sobre las causas de la locura por medio del personaje de Liberata, una mujer que se mantiene callada por más de veinte años desde que su novio Telmo la abandonara. En este caso, Liberata opta por un suicidio social en el que el silencio resulta una forma de comunicación atronadora.

El suicidio femenino se configura además como un tema recurrente en la narrativa escrita por mujeres tanto del siglo XIX como del XX, pues permite evidenciar los problemas que acucian a la psique femenina en un contexto en el que se la comprende como parte de una alteridad sexual que la determina, en oposición con el hombre, como un ser insondable, irracional, proclive a la histeria y la locura, y, por ende, especialmente sensible a cometer un suicidio⁵. Las narrativas femeninas que se acercan a este tema toman en ocasiones una posición beligerante y disidente con respecto a las “verdades”⁶ establecidas hegemónicamente en torno a la prevalencia del suicidio entre las mujeres y las razones que lo provocan. Como Susana Reisz señala, no se debe olvidar que la categoría “escritura femenina” se sustenta en la existencia de toda una serie de estrategias discursivas surgidas ante la necesidad de someterse o confrontar la autoridad patriarcal de la institución literaria que, necesariamente, dependen de la toma de conciencia por parte de las mujeres de su posición marginal (1990: 202-204). Desde este punto de vista, es plausible comprender la escritura de las mujeres como una categoría propia, desde la que se puede establecer una serie de relaciones temáticas y de influencias que dan forma a una tradición literaria en clave femenina (Showalter, 1977). Entre estas, el suicidio femenino es una de las relaciones clave.

Tal como apunta Margaret Higonnet, «since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made» (1986:70), por lo que el establecimiento de un régimen de verdad por parte del discurso médico, unido a las consideraciones “biológicas” por parte de esta misma institución que comprendían al sujeto femenino

⁵ La comprensión de la mujer como sujeto oprimido y diferenciado del hombre en una categoría opuesta pero no equivalente como es la de la alteridad u otredad se debe a la teórica feminista Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo* (1949) establece las bases sobre las que han transitado multitud de trabajos sobre feminismo en la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, han abordado la característica histerización del sujeto femenino autores como Michel Foucault (1998), además de ser tenidas en cuenta las apreciaciones que Elaine Showalter vierte sobre las vinculaciones entre feminidad, locura y suicidio en el contexto cultural victoriano anglosajón, quien señala que la mujer es situada en un sistema dualista de representación en el que cae del lado de lo irracional, el silencio, lo corpóreo o lo natural, frente a sus opuestos masculinos: la razón, el discurso, lo espiritual o lo cultural (1987: 3).

⁶ A este respecto, resulta conveniente recurrir de nuevo a Michel Foucault y a su noción de régimen de verdad, definida como una construcción histórica de una idea que se acepta unánimemente y que es defendida por una serie de instituciones de poder (Foucault, 1976).

como una suerte de cuerpo incompleto, propiciaron una construcción cultural de la mujer como genéticamente histérica, loca y suicida. Frente a ello, en el contexto decimonónico y en las primeras décadas del siglo XX, obras literarias como *La hija del mar* (1859), de Rosalía de Castro o *Dos mujeres* (1842-1843), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, así como también algunos relatos de Emilia Pardo Bazán — “Mi suicidio” (1898) o “Aire” (1908) —, prueban el interés por mostrar la ceguera de una sociedad patriarcal incapaz de apreciar los problemas que atenazan a las mujeres por el hecho de serlo, por lo que reclaman el derecho a decidir su propia muerte racionalmente y a partir de las constricciones, prohibiciones y violencias que los hombres imponen sobre ellas. En esta misma línea de reivindicación de la propia muerte podemos encontrar a otras autoras, como Alfonsina Storni o Alejandra Pizarnik, y novelistas más cercanas a Elena Quiroga temporal y espacialmente, como Ana María Matute, quien aborda esta problemática en *Pequeño teatro* (1954), donde se narra el suicidio de Zazu, una adolescente que se lanza al mar ante la obligación de elegir entre un matrimonio pactado o la huida con Marco, un aventurero que la corteja. Del mismo modo, Carmen Martín Gaité se asoma a este tema en *Fragmentos de interior* (1976), una novela en la que el suicidio es el final de Agustina, personaje que hace reflexionar a la protagonista sobre su empatía con los que siempre pierden. La escritora Adelaida García Morales, con posterioridad, ha desarrollado una obra narrativa en la que la reflexión sobre el suicidio cobra un relevante papel, pues es el final del personaje de Elsa, quien se suicida congelada en las montañas de la Alpujarra en *El silencio de las sirenas* (1985), al igual que también lo es para la gitana Bene, que da nombre a uno de los relatos recogidos en *El sur seguido de Bene* (1985). Del mismo modo, el suicidio de Nieves tiene un papel estructurante en *La señorita Medina* (1997), mientras que también sucumbe a esta muerte “Virginia”, protagonista del relato homónimo recogido en su colección de cuentos *Mujeres solas* (1996).

2.1 Significar el suicidio desde la disidencia sexual: una lectura de *Presente profundo* (1973)

Como parte de esta misma tradición literaria femenina a la que nos hemos referido, la novela *Presente profundo* (1973) se caracteriza por servirse del suicidio como eje estructurante de la narración y por problematizar los significados que subyacen a las exégesis de las muertes de Blanca y Daría, habida cuenta de la existencia de una serie de lugares comunes que, explícita o implícitamente, explican al sujeto femenino como un ser mentalmente inestable y predispuesto a la locura y

al suicidio. *Presente profundo* cimienta la narración en torno a la comparación de la vida y la muerte de dos mujeres con trayectorias vitales diametralmente diferentes, Blanca y Daría, quienes tan solo comparten haber tomado una última decisión: recurrir al suicidio para acabar con sus vidas. Desde la perspectiva del personaje de Rubén, un médico rural que asiste a la recuperación del cadáver de Daría, una panadera de avanzada edad que sorpresivamente pone fin a su anodina existencia, el relato se construye en torno a la intención de dotar de significado a esta y otra muerte de la que inevitablemente el narrador no puede desprenderse, la de Blanca, una joven de la que estuvo enamorado en su juventud y que acabó con su vida del mismo modo. Así, estos sucesos obligan a Rubén a abandonar la comodidad de la verdad comúnmente aceptada sobre la causa patológica del suicidio:

¿Quién iba a decirme que este suceso, habitual en la vida de un médico, iba a iniciar en mí la cuenta atrás? “Un médico no debe hablar de sí mismo”. Pero, naturalmente, esto es válido en su relación con los enfermos, o al menos se ha establecido como válido; a sí mismo ¿cómo no razonarse, cómo no reflexionar, contrastar la experiencia? No te voy a usar, Blanca... y no porque tu vida—no porque tu muerte— no fuera a servirme de provecho, pero sí es éticamente irreprochable el referirme a ella, y no voy a librarme de hacerlo, dudo, sin embargo (Quiroga, 1973: 16).

La narración, profundamente fragmentaria y estructuralmente compleja, está construida a partir de dos voces narrativas. Una, la de Rubén, y otra, la de un narrador omnisciente, que se alternan avanzando del pasado al presente y de la horizontalidad de la narración de la muerte y el funeral de Daría a la verticalidad del recuerdo del suicidio de Blanca (Riddel, 1991: 141) en capítulos alternos que recuerdan formalmente a *Las palmeras salvajes* (1939) de Faulkner (Torres Nebreira, 2013: 20). Sin embargo, el principal objeto de la narración es conocer las vidas de Daría y Blanca, mujeres pertenecientes a dos mundos muy diferentes que solo están unidas por un mismo hilo conductor, el médico Rubén. Daría Penas Martínez era una mujer de cincuenta y nueve años, una panadera con dos hijos y un marido tres años más joven que aparentemente disfrutaba de un cierto bienestar conseguido tras largos años de trabajo en un pequeño pueblo costero de Galicia, y que puso fin a su vida haciendo que Rubén se preguntara: “¿hasta qué punto era enferma o inadapta esa mujer, Daría, que se ha tirado al mar ahora en noviembre, hace escasamente unas horas?” (1973: 16). Por su parte, Blanca era una joven brasileña, cosmopolita y acomodada con la que Rubén había tenido una relación amorosa en su juventud. Despreocupada y superficial, era una mujer divorciada a la que tan solo le interesaba saciar su propio deseo. Descrita habitualmente por los periódicos

como una “inadaptada” caracterizada por su “inestabilidad emocional” (1973: 17), puso fin a su vida siete años antes de que lo hiciera Daría al ingerir una dosis excesiva de comprimidos de ácido lisérgico (LSD), a los que era adicta, mientras vivía en una comuna *hippie* en Ámsterdam junto a su novio Theo.

La opinión de Rubén sobre las causas del suicidio, por medio de la reflexión y la comparación en torno a la muerte de Daría y Blanca, así como las conversaciones con amigos y familiares, son el único material desde el que accedemos a la intimidad de ambas mujeres, a quienes se les niega cualquier atisbo de agencia incluso en el nivel de la enunciación. Como diría Margaret Higonnet, en esta novela se hace del todo evidente que “to take one’s life is to force others to read one’s death” (1986: 68), de modo que el acceso del lector a las vidas de ambas siempre se encuentra filtrado por la visión del resto de personajes. No obstante, la perspectiva desde la que Rubén interpreta estas muertes voluntarias evoluciona inevitablemente hacia un terreno que se aleja del régimen de verdad instaurado en torno a la realidad médica del suicidio, a la que se hace referencia al principio de la novela:

Pensaba, hace siete años, que el suicidio era la derivación de una mente extraviada, el esguince final de un ánimo enferma; después fui aprendiendo que el suicidio es en sí mismo enfermedad, bache profundo, eso que en términos marineros llaman “pasar por ojo” a un barco, cuando las grandes olas se lo tragan. En cualquier caso, suponía yo en el enfermo o enferma un estado de duda, de obsesión mental, o de lasitud, o del agotamiento de la vida misma, o de enfrentarse con una situación límite —*el horror vacui* del manierismo—, el horror de la nada, emparedados en la nada, todo ello, no sé por qué, producto de personalidades cultas, en cierta forma refinadas” (Quiroga, 1973: 16).

Ante el enigma del suicidio, Elena Quiroga parece sugerir por medio de sus personajes que no caben verdades previas ni prejuicios morales. Solo llegando a conocer las condiciones de vida de Blanca y Daría se puede vislumbrar las razones de su muerte voluntaria, aceptando la incógnita que siempre rodeará esta última decisión. Por esta razón, en esta investigación que emprende Rubén se debe desprender de su mirada médica para conseguir ver más allá de ella, y así lo asume: “Debería empezar de una manera más rigurosa, más científica, objetiva, en suma, anotar solamente lo válido, pero si me muevo entre la bruma ¿qué sé yo lo que puede resultarme válido al final?” (1973: 17).

La muerte de Blanca es comprendida inicialmente por Rubén desde la perspectiva médica de la que difícilmente podía desprenderse. Quizás, desde el comienzo de la novela, toda la relación de este personaje con el de Blanca había estado

marcada por la estereotipación de esta última como una eterna enferma, una Ofelia frágil e inestable que en cualquier momento podía sumergir su cuerpo en las aguas para siempre. Su primer encuentro en la consulta médica, después del primer intento de Blanca de acabar con su vida tras intentar cortarse las venas, ya establece una dinámica en la que la paciente se convierte en objeto de deseo, y, a su vez, en ejemplo de reprobación moral. Así, Andrés, el médico que instruía a Rubén en el Gran Hospital, le señaló que Blanca estaba “un rato buena”, recordándole que estaban “prohibidas las relaciones particulares” y que no olvidara que era “una tarada”, mientras que Rubén, al contemplar a Blanca no podía evitar pensar que era una “niña rica, viciosa, caprichosa, ¿qué no hubiera dicho mi madre, por ejemplo, de ti? Para eso no se formaba un hombre” (1973: 29-30). Su muerte coincide, por tanto, con la opinión que guarda del suicidio y de las personas que recurren a él, por lo que es la muerte de Daría la que remueve los cimientos sobre los que se asienta su noción del suicidio como acto autodestructivo propio de una mente enferma, femenina y refinada y le obliga a repensar ambas.

El interés por comprender esta muerte ocasiona que Andrés hable con mujeres como Sabina o Marta, que completan el retrato de Blanca y su autodestrucción. Sabina acompaña a Blanca por interés económico y ejerce de protectora por obligación de su madre, que tras su primer intento de suicidio después de su divorcio intenta cuidarla obligándola a que se psicoanalice y estableciendo un estrecho control sobre ella. Blanca es una mujer aislada, rodeada de relaciones poco significativas que, en opinión de M^a del Carmen Riddel, inicia un escape hacia su propio interior que la conduce al suicidio como última forma de expresión (1988: 188). Se la describe como “un ser con la afectividad defectuosa, deprimida”, de la que más tarde se descubre que sufrió un aborto en su juventud y que arrastra “una larga enfermedad llamada vida”. Por su parte, Marta, quizás la única mujer que goza de libertad y autonomía en la novela, apunta a su falta de autonomía personal y su incapacidad para la independencia, que hacía que se amoldara siempre a los deseos de los demás, por lo que su suicidio resulta inevitable: “el final fue exactamente el que estaba en ella desde el principio: su muerte fue su continuidad, la definió” (Quiroga, 1973: 79). Contrasta el efecto que los suicidios de Blanca y Daría tienen sobre su entorno más inmediato. En el caso de Blanca, aunque su suicidio es mediático, pues se convierte en una noticia morbosa de la que se hacen eco los periódicos, la reacción de su pareja, Theo, es de aceptación respecto a su decisión e incluso señala que “tenía derecho a su muerte” (1973: 105). Este hecho muestra una comprensión última del carácter agentivo de la muerte de Blanca que no se produce en el caso de Daría.

En efecto, la muerte de Daría no puede ser entendida desde la misma perspectiva que la de Blanca, si bien ambas muertes están motivadas, como se intentará probar, por razones de la misma índole. Si el cuerpo de Blanca era observado con una atracción casi escopofílica, el cadáver de Daría es descrito con enorme crudeza, que incide en la corporalidad del suicidio, su fealdad y la grotesca situación en la que el médico, Eugenio, su hijo, y Serafín, su marido, arrastran su cuerpo fuera del agua para que no se lo lleve la marea:

Y así salió a la tierra, boca abajo, tirando de ella (...). Alguno se volvió hacia Serafín, no se movía, sin apartar la vista del bulto hinchado y negro y amoratado que salía a flote, que arrastraban ya sobre las rocas; y un pescador la agarró por un brazo, y Eugenio se inclinó y tiró también, casi sin ver por las lágrimas: era ella, no hacía falta volverla, eran sus ropas, faltaban la falda y la blusa y se había quedado con el sujetador abrochado a la espalda y la cabeza tapada por la combinación de nylon que se le había dado la vuelta, y el bajo cuerpo al aire, con las medias caídas a jirones sobre las pesadas botas de becerro. Alguien de prisa le echó su chaqueta sobre las corvas, la arrojaron con ella, dijeron: “Pobre, que suelte el agua”, y Serafín dijo: “¡Na hostia!”, y no acertaba a quitarse la gabardina, y Eugenio ayudó a taparla poniéndola a lo ancho, no podía envolverla del todo, tan hinchada que estaba (...) Le bajaron, con cuidado inesperado de aquellos dedos rudos, la combinación, y apareció su cara tumefacta, golpeada, con una ceja partida y los labios inflados y el pelo deshecho, desflecado, tapando a medias la frente y la mejilla (1973: 54).

Aunque Rubén comienza dudando de la posibilidad de que una mujer como Daría tuviera razones para suicidarse, las conversaciones con sus familiares y amigos permiten vislumbrar argumentos de peso para tomar esta última decisión. El lector descubre, de la mano de Rubén, que la vida de Daría se ha caracterizado por una absoluta falta de autonomía y un continuo abuso por parte de los hombres que la han rodeado. Como apunta Riddel, “el uso de su cuerpo y la producción de su trabajo han sido determinados por la voluntad de otros y han estado al servicio de los intereses económicos de las dos familias, la de su padre y la de su esposo” (1988: 186). Soledad, la mejor amiga de Daría, descubre a Rubén que en su infancia sus padres consintieron que fuera abusada sexualmente por Delio, un albañil del pueblo, a cambio de dinero, mientras que Luisa relata que Serafín le era infiel a su madre con una mujer más joven, Celia. A ello se une que poco a poco se sintiera desplazada por su nuera, Amelia, en el espacio de la panadería, cuyos réditos económicos recaían enteramente sobre su marido, y que su labor como madre también dejara de tener sentido, por lo que esta falta de utilidad social es aducida por Soledad para explicar su muerte:

Ella no quería que la arrinconaran, que sabía muy bien por dónde se empieza... Hoy me quitan las gallinas, mañana la huerta, el otro los panes, y a finales la dejan a una en un rincón al fuego, como si eso bastara. ¿Usted cree que se puede vivir nada más que para estar allí acurrucada, viendo como salen todos y entran y hacen el trabajo que era el de ella? Y “usted a descansar...” si el descanso ya nos llega a todos, contra, queramos o no, ahí nos está esperando” (Quiroga, 1973: 72).

No obstante, Soledad no es ajena al hecho de que el suicidio de Daría se debe a que su vida ha estado movida por los hilos de otros. Su propio ejemplo sirve para mostrar la única salida alternativa a la sumisión y la entrega de la propia agencia: el silencio y la soltería. De este modo señala que: “tan contenta estoy de no haber tenido tratos con hombres, lo mío para mí, y si no sirvo, no sirvo, y si valgo, valgo. Pero ningún hombre me viene a jubilar” (1973: 73).

Ni siquiera su muerte es valorada por sí misma, sino por los efectos que produce sobre las vidas de Serafín y Eugenio, que se avergüenzan y reescriben su suicidio. Su hijo, al contemplar el cadáver de su madre, lo describe de la siguiente forma: “madre era aquello, aquel cuerpo presente desgraciado expuesto a todos, menesteroso, golpeado”, y se convence de que no quiso hacerlo, pues “a última hora estaba bien agarrada a las algas del fondo” (1973: 55). Serafín es incapaz de apreciar su parte de culpa en el abandono de su esposa y tan solo se preocupa de la vergüenza que supone el suicidio de cara al resto de vecinos del pueblo, sin tener en cuenta el daño que su infidelidad inflige en Daría y la vergüenza que supone para ella saberlo. De hecho, la conducta de Serafín es justificada por el resto de la familia, que considera que “él hace como todos los hombres” (1973: 105). Sus primeras palabras tras descubrir el cadáver ahogado de Daría fue sollozar, avergonzado, “facirme isto, facirme isto” (1973: 55), y más adelante, cuando conversa con Rubén, le recrimina su acción señalando que “¿usted cree que eso se le hace a un hombre?”, sin mostrar en ningún momento culpa por haberle sido infiel:

No la faltaba de nada, y no dejé una noche la casa, siempre en la casa con ella, sí señor, nadie puede decir otra cosa. Supo lo de Celia, ¡se puso! Sólo cuatro gritos aquí a allá, por las apariencias, qué tenía que ver con ella. Tenía que ver conmigo (...) Usted dice que es una enfermedad, será, hay que creérselo, que es lo suyo, yo no entiendo, pero ninguno me ha dado esta vergüenza: andar en lenguas de todos, que todos anden compadecidos, que a la gente le gusta tener lástima, leche, y aparecer como apareció, usted se acuerda, eso ninguna lo ha hecho (1973: 108).

Ambas mujeres recurren al suicidio como una forma de escape y de aseveración de la agencia que durante sus vidas se les ha negado. Coincido con Riddell en

señalar que tanto Blanca como Daría se encuentran atrapadas en imágenes femeninas que les imponen unos modos de ser que impiden el crecimiento personal y el autoconocimiento. En el caso de Daría, se trata del orden del mito femenino tradicional, mientras que en el de Blanca, el desorden del mito femenino moderno (1988: 187). Atrapadas en el reflejo de unas imágenes que no las definen, apretadas por unos corsés que exageran su figura a costa de su propio dolor, el suicidio se malinterpreta como resultado de una patología. Sin embargo, la pretendidamente inconexa narración de Elena Quiroga pretende evidenciar que es el malestar causado por un sistema patriarcal opresivo el que motiva estas muertes, diferentes en los métodos y en los hechos que las ocasionan, pero semejantes en los orígenes de las causas. Las muertes de Blanca y Daría se pueden comprender, en línea con los planteamientos de Carolyn Galerstein, como la culminación de un proceso de auto-reconocimiento por el que se expresa la rebeldía contra una sociedad alienante que las olvida y margina (1988: 90). De este modo, la razón de sus suicidios solo se puede encontrar en “la falta de autonomía para la autodefinición del individuo femenino. La semejanza de estos personajes se centra en que ambos confrontan la contradicción entre la esencia y la existencia femeninas” (Riddell, 1991: 6).

En la lógica de la novela, la muerte prematura de Blanca y Daría las convierte en parte de un presente profundo que se prolonga en la narración, en la que no participan por pertenecer al pasado, pero cuya presencia en los recuerdos y las conversaciones del resto de personajes es innegable. Así lo adelanta Rubén cuando, al reflexionar sobre la necesidad de comprender las vidas de Daría y Blanca por medio de su comparación, señala que “no importa que solamente haya visto a Daría muerta: era su *fatum*, al presenciario en su presente total, que ella ha objetivado, eternizándolo, me he incorporado a él, la muerte es un acto en sí de una vitalidad extraordinaria, desencadena vitalidad, se propaga” (1973: 75). Esta eternización por medio de la muerte también se aprecia en el caso de Blanca, “porque su muerte era la vida, su muerte de todos los días, horadándola (...) no cabía en ella tanta muerte (1973: 146).

Ante estas muertes, comprendidas de un modo mucho más holístico e integral que el que hubiera permitido el diagnóstico médico, cabe preguntarse si realmente han sido útiles como forma de liberación. Así, Rubén se pregunta si “¿importa la conducta individual de la pobre hormiga que se sale de filas? ¿Qué sentido tendrá su acto en la disciplinada colonia del hormiguero?” (1973: 154). Esta prueba de agencia femenina, esta rebelión contra los designios de una vida gobernada por otros, sí afecta al *status quo* de subordinación de la mujer en la medida que se constituye como una exégesis disidente que pone en duda los significados impuestos

sistémicamente en torno a las razones que mueven al suicidio, a la vez que prueba los perversos efectos que el sometimiento patriarcal produce sobre sus vidas. De este modo, el ejercicio literario de Elena Quiroga, desde unos planteamientos netamente feministas, consigue revelar una salida, en un plano metafórico, para que las mujeres evidencien su capacidad de decidir sobre sus propias vidas por medio de esta última acción. Sus muertes voluntarias, sin embargo, son socialmente comprendidas como el resultado de la desesperación y la locura, es decir, de nuevo como un acto del que son víctimas y no agentes. Resulta del todo irónico que Elena Quiroga elija como narrador a Rubén, un médico que representa este modo de comprender a la mujer como una potencial loca y al suicidio como el resultado de una enfermedad, y que sea justo él, tras investigar y comprender a Daría y Blanca, quien termine preguntándose:

Levanto los ojos y veo la mar rizada y levantada. ¿Por qué intento a posteriori fijar la imagen de Blanca o de Daría, concretar era así o era así? Eran, simplemente, relativas a cada cual, ¿qué queda de aquellas criaturas que se salieron de filas: una urna de cenizas en Ámsterdam, un despojo en un pequeño cementerio campesino?

Aquí, frente a este mar, sentí piedad profunda al ver aparecer boca abajo, poco a poco, aquel pobre cuerpo maltratado de Daría, y una terrible sacudida del centro de mí mismo mientras Sabina nos relataba la escena del crematorio. Y ahora me hago la eterna pregunta de los hombres: ¿qué es la verdad? ¿En dónde reside la verdad? (1973: 155).

3. CONCLUSIONES

Las muertes voluntarias de Blanca y Daría se eternizan en el presente profundo de una novela que parece haber caído en desgracia para crítica y público, pero que merece ser reconocida, no solo por su riqueza estilística y complejidad formal, sino también por suponer un acercamiento feminista e integral a la problemática del suicidio de las mujeres. Subyace una velada crítica a la comprensión hegemónica que desde la medicina se ha venido dando de las causas que provocan el suicidio como resultado inevitable de una enfermedad mental. En su lugar, Elena Quiroga obliga a preguntarse, primero a Rubén, pero más tarde a todos sus lectores, si acaso existe alguna verdad palpable, fija y segura a la que agarrarse, máxime cuando esta se emplea para entender la muerte prematura y premeditada de dos mujeres enormemente diferentes en sus modos de vivir y de pensar, pero iguales

en su condición femenina y, por lo tanto, sujetas a las mismas restricciones por parte del patriarcado.

Este estudio de *Presente profundo* pretende, por un lado, valorar la que se considera la mejor novela de Elena Quiroga por su complejidad temática, su empático acercamiento al suicidio y su salida de filas con respecto a los significados patológicos que acompañan a su comprensión, reivindicando una más justa atención que devuelva a su autora de la periferia al centro por su temprano compromiso feminista. Por otro lado, se busca incidir en la relevancia que el tratamiento del suicidio como tema tiene tanto en esta novela como en el resto de su obra narrativa, pues se convierte en una preocupación vital en la que se patentiza la influencia de otras escritoras, precursoras en algunos casos pero también contemporáneas, que se sirvieron de este motivo literario para gritar al mundo los perniciosos efectos de un sometimiento sexual que impide el autoconocimiento y la autonomía necesaria para completarse, no como mujeres, sino como seres humanos con los mismos derechos, anhelos y necesidades, lo que permite afirmar la existencia de una literatura de mujeres que se comporta como una categoría propia en el tratamiento de esta temática.

En definitiva, la obra de Elena Quiroga se encuentra poblada de tensiones suicidas orientadas a significar una realidad de la muerte voluntaria situada más allá de la página, disidente en el plano sexual si se tiene en cuenta la ruptura con su comprensión médica y con los vínculos que desde la medicalización de este acto convirtieron a la mujer en eterna enferma, potencial loca y probable suicida. Su atenta mirada al suicidio de Blanca y Daría nos fuerza a aportar luz sobre las sombras que esconden los porqués de una decisión como esta, sin pretender establecer una verdad alternativa, sino tan solo una mirada de empatía y de reconocimiento de los mecanismos de opresión en los que las mujeres han estado y aún siguen insertas.

4. REFERENCIAS

- BARNEY, K. (1993). “The Quiet Revolution of Elena Quiroga”, *Revista Hispánica Moderna*, 46 (1), 103-116. Accesible en la dirección <<https://www.jstor.org/stable/30205865?seq=1>> (Acceso: 30/1/2020).
- BEAUVOIR, S. (1919). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1949.
- CORUJO MARTÍN, I. (2015). “El árbol-narrador en La sangre de Elena Quiroga: lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española”, *Luce-ro*, 24(1), 20-28. Accesible en la dirección <https://escholarship.org/uc/item/3vm0t02w> (Acceso: 15/12/2019).

- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la sexualidad vol. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GALERSTEIN, C. (1988). “Self-Discovery in Quiroga’s *Presente Profundo*”, en R. Manteiga, C. Galerstein y K. McNerney (eds.), *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac (Maryland): Scripta Humanistica, 73-86.
- HERMIDA, X. (04/10/1995). “La escritora Elena Quiroga muere a los 74 años”, *El País*. Accesible en la dirección <https://elpais.com/diario/1995/10/04/cultura/812761205_850215.html> (Acceso: 16/12/2019).
- HIGONNET, M. (1986). “Speaking Silences: Women’s Suicide”, en Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 68-83.
- LEGGOTT, S. (2014). “Negotiating Censorship in the Postwar Spanish Novel. Divorce and Civil Marriage in Elena Quiroga’s *Algo pasa en la calle* (1954)”, *REI*, 2, 121-144. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.2.2014.12949>
- LLOPIS, S. (24 de enero de 1983). “Elena Quiroga, La olvidada”, *Cambio* 16, 89.
- QUIROGA ABARCA, E. (1973). *Presente profundo*. Barcelona: Destino.
- QUIROGA ABARCA, E. (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro. Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga y de Abarca y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*. Madrid: Real Academia Española. Accesible en la dirección <https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Elena_Quiroga_y_de_Abarca.pdf> (Acceso: 11/02/2020).
- RIDDEL, M. C. (1988). *La escritura femenina en la posguerra española: análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Columbus: Ohio State University.
- RIDDEL, M. C. (1991). “El suicidio como incidente estructurante en la narrativa femenina contemporánea: *Presente profundo* de Elena Quiroga y *The Anna Papers* de Ellen Gilchrist”, en J. Arancibia, A. Mandel y Y. Rosas (eds.), *Literatura femenina contemporánea de España*. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 139-148.
- REISZ, S. (1990). “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’”, *Tropelías*, 1, 199-213. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012726

- RUSS, J. (2018). *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- SHOWALTER, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*. Londres: Virago.
- SHOWALTER, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago.
- SULLÀ, Enric (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- TORRES NEBRERA, G. (2013). "Introducción", en E. Quiroga. *La enferma*, Madrid, Catedra, 9-107.
- VIDAL ORTUÑO, J. M. (2013). "Actualidad de Elena Quiroga", *Monteagudo*, 18, 267-268. Accesible en la dirección <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/227681/176541>> (Acceso: 17/12/2020).
- ZATLIN, P. (1977). "Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga", *Comparative Literature Studies*, 14(2), 166-176.
- ZATLIN, P. (1984). "Divorce in Franco Spain: Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle*", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 17(1), 129-138.

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 aún 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 avechillas, 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, un suspiro les separa los labios”) o de la cesura, pudiendo ser esta un encabalgamiento versal (“Con un miedo feroz 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, 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.</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.

“EL PLACER DE LO INESPERADO”: POEMAS INÉDITOS DE VICTORINA DURÁN¹

“THE PLEASURE OF THE UNEXPECTED”: UNPUBLISHED POEMS BY VICTORINA DURÁN

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.10>

MORENO-LAGO, EVA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
Contratada postdoctoral
Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8093-6209>
emoreno3@us.es

Resumen: En el siguiente estudio se presenta por primera vez una colección de poemas inéditos de Victorina Durán encontrados en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro. El análisis se centrará en las diversas reacciones que el deseo lésbico provoca en las protagonistas de sus versos: desde el mutismo hasta la angustia por lo desconocido, el miedo por el rechazo social y el inevitable placer que le ofrece la amada. El juego de contrarios entre el dolor y el vitalismo será fundamental para entender la esencia de las experiencias amorosas de Durán. Se pretende visibilizar unas relaciones afectivas que han pasado inadvertidas e incrementar los estudios sáfcicos en la Literatura Española.

Palabras clave: Poesía lésbica. Victorina Durán. Textos inéditos. Edad de Plata. Exilio republicano. Ginocrítica. Texto poético. Escritoras españolas.

Abstract: The following study present for the first time a collection of unpublished poems by Victorina Duran found in the archives of the Museo Nacional del Teatro de Almagro. The analysis will focus on the various reactions that lesbian desire provokes in the protagonists of their verses: from silence to anguish over the unknown, fear over social rejection and the inevitable pleasure offered by the beloved. The play of opposites between pain and vitalism will be fundamental to understanding the essence of Duran’s love experiences. The aim is to make visible affective relationships that have gone unnoticed and to increase sapphic studies in Spanish literature.

Key-words: Lesbian poetry. Victorina Durán. Unpublished texts. Silver Age. Republican exile. Gynocritical. Poetic text. Spanish women writers.

¹ Este estudio ha sido posible gracias a la financiación del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla que ha concedido a la autora una Ayuda para el perfeccionamiento posdoctoral.

“Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro”
(Safo de Lesbos)

1. UNA CREADORA VERSÁTIL

Victorina Durán (Madrid, 12 de noviembre de 1899 - 10 de diciembre de 1993) es una artista multidisciplinar que ha destacado, hasta ahora, por su aportación a la plástica teatral en el primer tercio del siglo XX. Sus trabajos como diseñadora de vestuario y escenógrafa, tanto en la compañía de Margarita Xirgu como en el Teatro Escuela de Arte dirigido por Cipriano de Rivas Cherif, la llevaron a ser una figura reconocida en los escenarios madrileños durante la II República (Moreno Lago, 2018). También se dio a conocer como pintora de artes decorativas tras la participación en varias exposiciones nacionales durante la década de los 20 siendo tan destacada su labor que se la nombró Jurado del Concurso Nacional de Arte Decorativo de 1933². Sin embargo, recientemente se ha descubierto una faceta inexplorada e ignorada incluso por muchos de sus seres más cercanos, tanto amigas como familiares. En las últimas décadas de su vida, Victorina Durán, como muchas de sus contemporáneas, se adentró en la ardua tarea de verter sus recuerdos en cientos de hojas blancas como una forma de garantizar su presencia en la Historia del siglo XX. Sus prolíficas andanzas dieron para componer tres autobiografías, una de ellas, *Sucedió*, inacabada. Estos textos muestran la soltura y la calidad literaria de quien está acostumbrada a manejar la pluma. Al investigar su trayectoria biográfica resalta un dato relevante, aunque haya pasado desapercibido, que la vincula con la escritura. Desde 1935 comenzó a publicar artículos en periódicos como *La Voz*, *La Nación* o *Crónicas* y, posteriormente, siguió con esta profesión durante los 25 años de su exilio en Buenos Aires. En total, son más de 200 artículos los que aparecieron bajo su firma entre España y Argentina. Además, entre la documentación sin catalogar del MNT se hallaron siete textos teatrales inéditos, escritos entre 1938 y 1965, recientemente publicados en la Editorial Torremozas (Durán, 2019), descubriendo así su vertiente dramaturgica. No obstante, Victorina Durán tiene aún muchas facetas desconocidas e inéditas. Una de ellas es la que se presenta en este artículo: su actividad como poeta, que viene a completar su perfil como escritora.

² Como muestra la comunicación a Victorina Durán de una Orden Ministerial relativa a dicho nombramiento (Signatura 6035_Doc del MNT).

2. EL HALLAZGO DE LOS POEMAS

Pin Morales, uno de los sobrinos-nietos de Victorina Durán, donó en 1995 (trascurrido algo más de un año de su muerte) una gran cantidad de documentos de su tía al Museo Nacional del Teatro de Almagro (MNT). Una parte de ese archivo está catalogado, pero otra aún se encuentra en cajas sin inventariar. Esto es lo que explica que muchos de los poemas analizados en este estudio dispongan de la signatura del MNT, pero otros carezcan de ella porque han ido apareciendo entre sus cuadernos de apuntes y de bocetos sin catalogar. Precisamente, la forma en la que se han recopilado sus manuscritos justifica la imposibilidad de datarlos con exactitud. Sin embargo, se puede hacer una clasificación guiada por la manera en la que se han ido encontrando entre las pertenencias de la escritora, la similitud de estilos, formatos y tipografía.

Para comenzar con esta categorización es necesario destacar cuatro hojas cuadrículadas en formato cuartilla arrancadas de una libreta de gusanillo³. Son una serie de notas y reflexiones manuscritas con una pluma de tinta negra. En ellas se delibera sobre el amor y su experiencia amorosa con una mujer de la que no se facilita ningún dato, pudiendo catalogar estos escritos cortos como prosa poética. También aparecen unos pensamientos o aforismos que están diferenciados entre ellos mediante una raya central. Con la misma temática, aparecen unos folios amarillentos, también de tamaño cuartilla, con la misma tintada y caligrafía que las hojas anteriores⁴. Son once poemas que hemos agrupado bajo el título “primeros versos manuscritos”. Tanto en las notas como en estas primeras poesías se presenta un mismo estilo que denota una escritura incipiente. Probablemente, utilizara este género para realizar sus primeros escritos, previos a su incursión periodística, lo que nos ayudaría a datar estos textos en la década de los años 20 o principio de los 30, coincidiendo con sus primeras relaciones lésbicas. Además, una de las características que también ayuda a agruparlos es que carecen de título. Falta el indicador catafórico que anticipa el universo imaginario de los poemas. Esto también es una señal del carácter improvisado de estos versos, escritos como un instrumento que ayudaba a la autora a expresar su mundo interior. No obstante, también puede deberse a la influencia de algunos poetas contemporáneos que prescindían de título en sus poemas como, por ejemplo, Tagore, del que se hablará más adelante.

³ Número de inventario 6005_Doc.

⁴ Número de inventario 6004_Doc.

Con el mismo formato, en unos folios lisos tamaño cuartilla, se encuentran diez poemas mecanografiados. Las primeras notas y apuntes de la autora realizados con máquina de escribir aparecen después de ganar la cátedra de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1929 (Soria Tomás, 2012). Una vez conseguida por oposición dicha plaza, Victorina Durán tenía que redactar, no solo el programa de la asignatura sino también el manual de historia de la indumentaria que impartiría a su alumnado durante los próximos años. Probablemente, desde que se publicó la convocatoria⁵ hasta su incorporación en 1929 comenzaría a redactar las más de 600 páginas que constituyen su libro de Historia de la Indumentaria, conservado en el MNT, ya que una de las pruebas era la presentación del programa de la asignatura. Con su sueldo de profesora y secretaria de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer⁶ y, posteriormente, con el de catedrática, podría pagar a cómodos plazos alguna de las máquinas de escribir que se anunciaban constantemente en los periódicos nacionales. La Continental se podía adquirir en la calle Hortaleza 17, la Corona, que sacó un modelo plegable en 1926, la L.C. Smith Bros de Rudy Meyer, la Royal que también disponía de un modelo fácil para transportar, la italiana Olivetti o la famosa Remington. Durante este periodo, entre 1927 y 1930, surgen nuevas empresas en España y marcas de este dispositivo (Adler, Regina y Underwood, entre otros) que se convirtió en un instrumento imprescindible en el nuevo estilo de vida de la sociedad moderna. Durán necesitaba producir textos de forma rápida pero, además, en estos años estaba desarrollando su identidad como sujeto femenino emancipado y su máquina de escribir (junto a su pelo corto, corbata, apariencia andrógina y sus cigarros) se convertiría en un símbolo de este cambio porque, como argumenta Nuria Capdevila-Argüelles, este artilugio se había “promocionado en Europa con una clara conciencia del emblema de modernidad que representaba a la mujer” (Capdevila-Argüelles, 2018: 37).

Esta selección de poemas que hemos titulado “primeros versos mecanoscritos” se asemejan, tanto en el formato que presentan como en la tinta de la letra, a uno de los borradores de *Así es*, una novela que narra una de las experiencias amorosas que más marcaron a la autora. Las dos protagonistas son Raquel, *alter ego* de Victorina, y Aurora Guzmán. Raquel acabará desapareciendo en la autobiografía

⁵ Convocada en la Gaceta de Madrid el 28 febrero de 1928. Consultado en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1928/059/A01321-01322.pdf>

⁶ Fue nombrada secretaria el 17 de febrero de 1927 según la publicación oficial en la Gaceta de Madrid [consulta: 19 de agosto de 2020]. Recuperado de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1927/046/A00981-00982.pdf>

para contar los hechos en primera persona. La historia tiene muchos símiles con el episodio vivido con María del Carmen Vernacci, relación que finalizó entre 1938 y 1939. Quizás, esta novela la escribiera en estos años, periodo en el que ya había redactado e inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires su primera obra de teatro de temática lésbica: *Al Margen*. Todos los textos que produjo en el inicio de su exilio, marcado por una gran crisis económica personal, hacen pensar que la autora viajó a este país con su máquina de escribir, presumiblemente portátil. Estos datos guían la hipótesis de que estos poemas estén escritos en torno a la década de los 30. Se han incorporado a esta clasificación dos poemas escritos en un papel diferente, pero que pueden ser de la misma fecha. Se titulan *Desesperadamente mamá*⁷ y *El viejo caminar*⁸.

En un cuaderno de anotaciones, fechado por la autora en 1949, aparecen otros cuatro poemas. Lo inicia una inscripción que dice “Hoy es el mañana que ayer nos preocupó”. Entre otros papeles emergen dos hojas escritas a máquina tituladas *Romance de tu ausencia*, donde se anota la siguiente referencia temporal: “la noche del 18 de abril de 1955”. Es el único de los poemas que presenta la firma de la autora a mano, con un bolígrafo o pluma de tinta verde. Los siguientes pertenecen a la transición democrática, momento en el que Durán se encontraba en España. En un cuaderno manuscrito, fechado en noviembre de 1976, decide homenajear “a Miró y a todos los pintores abstractos” con cinco poemas de estilo vanguardista⁹, cargados de onomatopeyas y con las palabras distribuidas de una forma que recuerdan caligramas. Sus títulos son los siguientes: *Poesía abstracta*, *El pato en el estanque*, *El reloj de la iglesia y el grillo*, *Preludio para una canción de cuna* y *El espejo roto*. En estos años escribe dos poemas dedicados a Nati Mistral: *Para que no me doliera*¹⁰, que describe la sensación de sentirse extranjera en España tras volver del exilio, y *Schotis de te votan o te vetan*¹¹, escrito tras las elecciones generales de 1977. De esta forma, los poemas hallados hasta ahora de Victorina Durán sumarían un total de treinta y seis (sin contar las primeras notas) y la clasificación sería la siguiente:

⁷ 5990-Doc

⁸ 5991-Doc

⁹ 6006_Doc

¹⁰ 5992_Doc

¹¹ 5993_Doc

1. Prosa poética y aforismos manuscritos.
2. Primeros versos manuscritos (once).
3. Primeros versos mecanoscritos (trece).
4. Poesía del exilio (cinco).
5. Poesía de la transición democrática (siete).

3. VERSOS OCULTOS/CLANDESTINOS

El vector genérico de estos versos es la temática, cuyo universo común será el amor, a excepción de los escritos durante la transición democrática y de dos de los poemas mecanografiados (veintisiete de los treinta y seis comparten un contenido amoroso). Desde las primeras reflexiones manuscritas, se perciben sujetos disidentes como protagonistas de los sentimientos que irán manifestándose en los textos. A partir de las mencionadas notas, que ya poseen un gran componente lírico y que aluden a experiencias personales, se hace evidente que el yo que escribe se corresponde con la autora, es decir, Victorina Durán. Será en estas hojas manuscritas donde se encuentra la clave de la situación comunicativa imaginaria que aparecerá en muchos de sus poemas. Se percibe una voz enunciativa que se manifiesta como un yo amante femenino que se dirige a un tú lírico, la amada. Se trata de una de las pocas voces lésbicas en la poesía española anterior a la Guerra Civil¹².

3.1 Influencia poética

Borges, en su *Arte Poética* confesó: “Me considero esencialmente un lector [...] me he atrevido a escribir; pero creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito” (Borges, 2016: 54). Este alegato se asemeja a la experiencia de Victorina Durán y nos guía para comprender el bagaje cultural de sus escritos. En los años en los que estudió en la Escuela de Bellas Artes (1917-1922) se adentró en un ambiente de convivencia humana y cultural que completaba el de la Universidad. Entró en contacto con compañeros, profesores y artistas que tuvieron una gran influencia en su formación cultural y personal y con los que pudo realizar toda clase de intercambios, en tertulias, lecturas comentadas, representaciones, conciertos, visitas a museos, excursiones a ciudades y pueblos. Fue duran-

¹² Junto a Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Elisabeth Mulder.

te estos años cuando empezó a leer a Tagore, tal y como ella misma afirma en sus memorias:

La literatura era otro motivo de estudio, discusiones y crítica. En esa época leímos toda la literatura rusa a nuestro alcance. Un compañero cubano, muy buen pintor, Rafael Pérez Hidalgo, me hizo leer muchísimas obras de Zola, único autor que, a su juicio, valía la pena. Aparecieron las primeras traducciones de Rabindranath Tagore hechas por Zenobia Camprubí, la mujer de Juan Ramón Jiménez, que años más tarde fue muy amiga mía; pero lo que más nos daba que hablar era toda la producción de Oscar Wilde (Durán, 2018a: 194).

Pese a conocer al poeta, sería en la biblioteca del Lyceum (del que Durán fue socia fundadora) donde, probablemente, tuvo acceso a todas sus obras ya que, como dijo Isabel de Palencia al referirse a la importancia de este espacio dentro del Club, “son pocas las personas que cuentan con los medios precisos para adquirir todos los libros interesantes” (Palencia, 1926: 30). En las reseñas de esta asociación fue muy comentada la biblioteca que estaba a disposición de las socias que, como describió Magda Donato en *El Heraldo de Madrid*, estaba “abundantemente provista de libros y revistas del mundo entero” (13 de marzo de 1926: 5). Las obras en español del escritor bengalí seguramente fueron donadas por Camprubí a la que, en todas las reseñas de la Junta Directiva del Lyceum, se la presentaba como la “la traductora de las obras del poeta indio Rabindranath Tagore” (Mascarilla, 1926: 1). Sin embargo, Tagore, no figuraba entre los poetas preferidos de las mujeres españolas. En un cuestionario que el periódico *Estampa* realizó a casi dos mil mujeres y que fue enviado, según el propio periódico, a “talleres de modistas, a las Facultades, a la Residencia de Señoritas, a la Escuela del Hogar, al Lyceum” (Sin Firma, 1930: 24), solo obtuvo un voto, frente a los mayormente apreciados Bécquer, Campoamor y Rubén Darío, que conquistaron cientos de puntos. Aun así, en las paredes de esta asociación femenina sonaba su nombre, como se puede comprobar en la conferencia que realizó Ramiro de Maeztu donde habló, entre otros, de Tagore¹³.

La admiración de Durán hacia el mundo poético de este autor se aprecia en los cuadernos donde anota reflexiones y pensamientos que, a veces se asemejan a su prosa poética, presente en títulos como *Luna Nueva* (1915), *El jardinero* (1917) o *Regalo de amante* (1919) y, otras, recuerdan a los aforismos de *Pájaros perdi-*

¹³ Sin Firma, (24 de enero de 1928) “Las conferencias de esta tarde. Don Ramiro de Maeztu diserta en el Lyceum Club y D. Vicente Gay en el Casino de Clases” en *La Nación*, pág. 4.

dos (1917). En estos escritos que meditan sobre la experiencia amorosa se cita, en dos ocasiones, al “Poeta”, escrito en mayúscula y sin especificar su nombre, como si el lector reconociera los versos sin titubear. La primera vez, se acerca a su obra cuando la amante le pide una “confesión de amor”. Es entonces cuando Durán acude a unos versos del poema número 27 de la obra *Regalo de amante*, traducido por Zenobia Camprubí y publicado por primera vez en español el 19 de agosto de 1919¹⁴: “¿Qué traeré a tus pies mañana? Soy como el árbol que, huyendo el verano floreciente, mira al cielo, levantadas sus ramas desnudas de flores” (Tagore, 1919: 57). La segunda vez, alude a uno de sus aforismos donde se aprecia la interiorización de preceptos religiosos en la práctica amorosa: “El tesoro de la castidad viene de la abundancia del amor” (Tagore, 2011: 71). El conflicto entre la sensualidad y el deseo de trascenderla también está presente en el poemario titulado *El jardinero* (1917), e influirá en la visión sobre la sexualidad sáfica de Durán.

En estas primeras hojas aparecen aforismos que expresan la filosofía que predominaba en las relaciones homosexuales, cargadas de un tono trágico que no puede despegarse de ese amor disidente: “Cuando la flor de ensueños se aleja y vivimos en la realidad, el mando de la tristeza nos deja fríos de dolor”. Al igual que Tagore, Durán crea un mundo de dualidad, que se resume en su primera traducción española como una “esencia triste y luz alegre” (Tagore, 1915: 11). Algunos de los escritos de Durán parecen sugerir la idea de un diálogo con la amada, así como lo hacen el niño y la madre en *Luna Nueva*. Al leerlos, da la sensación que la autora estaba buscando una reflexión conjunta para evitar así la afirmación de la tragedia y del dolor. Hay una exploración sobre la forma de mantener relaciones homoeróticas sin que prevalezca un gusto amargo.

El rasgo más relevante que vincula la obra tagoriana con la de Durán es la proyección de su propia psique en una escritura donde realiza un planteamiento sobre el tormento, la angustia, el dolor, la tristeza. Sin embargo, rezuma optimismo: el mundo está bien hecho, hay elementos de belleza, de orden y de equilibrio. Para Durán hay una estrecha relación entre vida y amor, mientras que el verso será solo un pretexto para acercarla a la experiencia amorosa. El vínculo entre arte y espiritualidad acerca la producción literaria y pictórica de esta artista al ámbito oriental, que tanto cultivó a lo largo de su trayectoria profesional (además, fue una moda muy extendida en todo el Occidente de la época) y que la ayudó a penetrar en el interior de las fronteras de lo desconocido.

¹⁴ Primera edición de la traducción consultada en el archivo de la Casa Museo Zenobia – Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva).

Hay elementos teóricos-filosóficos, simbólicos y expresivos en la obra tagoriana que influyen en la escritora madrileña. El caso más claro donde se percibe el mundo poético de Tagore es un poema titulado *Luna Nueva*, coincidiendo con el título de la primera traducción que realizó Zenobia Camprubí al español y cuyo éxito fue tan grande que la primera edición se agotó en dos meses (Cortés Ibáñez, 2011: 186). Sin embargo, hay toda una resignificación del universo del literato bengalí. Los cuarenta poemas que forman esta obra son un diálogo entre madre e hijo. El niño irá descubriendo un mundo nuevo lleno de misterio y emociones. La lectura de Tagore que hace Durán se manifiesta en un doble lazo de amor y piedad que refleja en sus experiencias sáficas, en su ambigüedad de placer y tormento: “qué goce infinito tiene al esconderse en el corazón de su madre, y cuánto más dulce que la libertad es sentirse preso entre sus brazos amados” (Tagore, 1915: 30). La luna nueva, para Durán, también será el símbolo de un nuevo ámbito que explorar y descifrar. El amor sáfico se presenta como un amor diferente y desconocido que causa sorpresa y emociones muy dispares en la amada que tiene que aprender a querer y a desear a una mujer y a descubrir que el hombre no es imprescindible ni necesario para formar una pareja. El yo lírico femenino acompaña en este proceso de aprendizaje a la amada, asumiendo el papel de madre. Esta relación madre-hija es uno de los roles comunes en los amores sáficos que se manifiesta también en la obra de escritoras como Renée Vivien o Virginia Woolf, para describir el afecto hacia sus amantes (Sau, 1979: 37). El sentimiento maternal busca en la otra el filial complementario e intenta guiarla y protegerla en un proceso de identidad complejo e, incluso, tormentoso.

La luna será la metáfora de un amor que irá evolucionando y cambiando de fases: desde su nacimiento, momento en el que aún no sabe amar, hasta la última etapa de plenitud afectiva. En el poema de Durán se mantiene la relación entre naturaleza y ser humano. La luna, el mar y la luz, tan presentes en la obra tagoriana, acompañarán el aprendizaje de la amada:

LUNA NUEVA.

La Luna volvió a nacer
con su belleza de siempre,
con su luz y su palidez.
Es pequeña, muy chiquita,
aun no ha aprendido a querer
Yo la miro cada noche
viéndola crecer, crecer...
Yo, le digo que la quiero

lo siente¹⁵ y no puede hablar
 tengo que darle mi VIDA
 para que me puedas amar.
 Pronto serás grande, grande
 te mirarás en el mar
 tu reflejo luz y plata
 me hará vivir y vibrar.
 Porque sé que tu me quieres
 que me envuelve tu mirar
 y me besas con tu luz
 porque ya sabes amar.

No será el único poema donde se perciban estos atributos asociados a esa continua formación para instruirse en un amor entre iguales. *Caminantes* y *Palmera* seguirán relacionando la naturaleza con las enamoradas. Sus elementos se fusionan y se confunden con la amada hasta el punto de fundirse en un nombre propio: “Luna y Lina, sois iguales”. Los símbolos femeninos como el agua, la luna, el espejo y la mujer como palmera inundan los poemas del exilio, describiendo, a través de ellos, incluso el amor imposible y la entrada de una tercera persona en la relación: “La Luna estaba esta noche/ con la Palmera jugando / yo, no podía jugar / pero gozaba mirando”. Esta forma de utilizar la influencia de la obra tagoriana constituye una estrategia para evitar el estereotipo denigrante de la lesbiana inventado, reforzado y transmitido por los escritores. Ante la falta de un lenguaje y símbolos que definan su experiencia, Durán se apropia de signos culturales y literarios de su época para autodefinirse y autorrepresentarse.

3.2 Versos como liberación

Mientras que en el género poético prevalece, ante todo, la forma sobre el contenido, no se puede hacer la misma afirmación de los versos de Victorina Durán, en los que prima la expresión de los sentimientos. La autora escribe sabiendo que no tendrá una lectora y que sus palabras no llegarán nunca a su amada, pero necesita exteriorizar sus conflictos interiores: “Solo mi anhelo está en esto ¿qué sientes por mí? Pero esto no puedo preguntarlo, no lo sabes y es preciso que no lo sepamos nunca. Hace días perdí la tranquilidad. Mis palabras de hoy te extrañarán. Quisiera decir muchas cosas, muchas, estas *confesiones* que no hacemos a la luz

¹⁵ Todas las palabras subrayadas o doblemente subrayadas son una transcripción literal de los manuscritos encontrados.

del día”. En estas frases la amante expresa su queja resignada ante la imposibilidad de revelar sus propias emociones. El subrayado del vocablo “confesiones”, junto a la imposibilidad de llevarlas a cabo, evidencia un ambiente ideológico y social que no está preparado para descubrir una sexualidad disidente. Muestra el espacio del silencio en el que deben permanecer las mujeres que aman a sus iguales: “Hemos sabido amarnos mudas”. Pero las palabras “extrañan” cumplir con su función de comunicación y se resisten a permanecer calladas. La escritura será la única forma de expresión que encuentre el deseo. La incapacidad de encontrar las palabras justas es una angustia constante que ha perseguido a las escritoras y más concretamente a las lesbianas, tal y como afirma Peri Rossi al pensar en el acto de creación:

El lenguaje, víctima de la ansiedad de *nombrar* lo específico -el objeto de deseo- se multiplica, como las neuronas, se retuerce, como un reptil, vuela, como un insecto, crea un imaginario de espejos, y aún así, no consigue nunca asediar por completo al objeto, poseerlo, atraparlo [...] el lenguaje nos enseña su castración, su fisura. Goce e insatisfacción; fertilidad y castración (Peri Rossi, 2015: 16).

Sin embargo, la escritura se convertirá en una herramienta muy potente para auto(re)descubrirse, para buscar un nuevo lenguaje, nuevos conceptos y destruir las barreras de la expresión pudiendo entonces nombrar su mundo. Hay en Durán una lucha muy fuerte entre el anhelo de manifestar libremente sus sentimientos y hacer lo correcto socialmente, es decir, cumplir con la conducta heteronormativa. La autora se muestra continuamente en esta dualidad, tal y como se descubre en la siguiente afirmación: “Era necesario hablar ;con qué impaciencia tendré tu revelación! Habría que dar forma a los hechos que parecían avergonzarse de sí; no sé si por creerse pequeños o por asustarse de ser demasiado grandes”. El miedo siempre está vinculado a la declaración de la atracción entre las amantes, porque presenta, en palabras de Durán, un “encuentro extraño”, un “amor inexplicable” e incomprendido por los demás. Estamos, pues, ante el *penar de amor*, propio de la lírica provenzal, pero resignificado desde un punto de vista del territorio afectivo-social, como sostiene Rivera Garretas: “La mujer no se define por sus hormonas, ni por instintos misteriosos, sino por la forma en que se percibe, a través de las conciencias ajenas, su cuerpo y su relación con el mundo” (Rivera, 1996: 538).

La amante da minuciosos detalles de las cuitas que la abruman porque ninguna de sus amadas (que son varias a lo largo de su producción poética) puede elegir libremente la opción de amarla. La heterosexualidad obligatoria, como la denominó Rich (1985), ejerce una gran presión social sobre estas mujeres que están con-

La soledad, por la ausencia de las amadas, y la incompreensión, por sus actitudes invaden los versos de Victorina Durán. Estas descripciones ayudan a comprender los castigos que las propias lesbianas se autoimponen al no saber/poder autoafirmar sus emociones. El sentimiento de culpa, de pecadora (inculcado por la religión cristiana) y de estar fuera de la normalidad les impide, en la mayoría de los casos, experimentar una relación sáfica duradera. Muchas de sus amantes ceden una noche o algunos días a la pasión y después se marchan sin justificación, atormentadas por sus conciencias. Las amantes descubren un placer que está unido a un arrepentimiento frente al error cometido. Ellas siguen estando sometidas a la influencia del ambiente y, como sostiene Victoria Sau “las relaciones familiares, sociales y laborales se hacen difíciles o imposibles” (1979: 66). La vergüenza y humillación que sienten las hace estar en una situación incómoda de la que solo se podrán liberar alejándose de su amada y del entorno que las vincula:

Mujer...
no te comprendo.
Me ofreciste tu amor.
Me entregaste tu cuerpo.
No sé si me quisiste.
Y no te tuve más
te deseé después... y te alejaste.

Sin embargo, al mismo tiempo, la autora pide a su amada que sea valiente, que busque en su interior la verdad y reconozca sus afectos sin temor: “Mira bien tu alma, analiza tus sentimientos y cuando lo veas claro no te espantes de ello, elévate y con esa verdad, ¡la única! entrégate a ella que yo te espero a recogerte toda y a entregarme a ti plenamente”. El doble subrayado sobre “la única” refuerza la idea de que el amor homosexual no se puede evitar, sino que es un sentimiento que aparece de forma inesperada. Por lo tanto, tampoco se puede impedir o curar como muchos estudios pseudocientíficos defendían¹⁶ puesto que estas personas no eligen tener atracción hacia su mismo sexo. Con esta declaración Durán parece coincidir

¹⁶ La lesbiana se convierte en una enferma próxima a la locura que estudiarán y tratarán en diversos manicomios y cuyos tratados médicos se publicarán con bastante éxito por la novedad del tema. Karl Westphald (1869), H. Gock (1875) y Paul Moreau (1887), entre otros, describirán los casos y patologías de diferentes mujeres que fueron encerradas por amar a otras. Algunas de las curas más agresivas que se practicaron a finales del siglo XIX y principios del XX por los doctores Jul Guerin y Pouillet fue la extirpación del clítoris quemándolo con un hierro, operándolo con bisturí o a través de la cauterización con un bastoncillo de nitrato de plata (Fiocchetto, 1993: 35).

con la escritora inglesa Radclyffe Hall que se definió a sí misma como una lesbiana “congénita”, apropiándose del término utilizado por los médicos Krafft-Ebing y Havelock Ellis (García Rayego, 2008: 43). La lectura de su novela *El pozo de la soledad* (1928) transmite el mensaje de que el invertido no puede escapar de su destino, de la misma forma que Durán defiende que no puede escapar de la verdad: “Sí, si te quiero no me hagas parar a meditar porqué, yo solo siento el deseo de que sepas la verdad. Que te quiero”.

3.3 Vitalismo vanguardista

La imposibilidad del encuentro y continuación amorosa por la falta de elección y libertad sexual, como ya se ha mencionado, lleva a la autora al tópico literario del *penar de amor*, pero resignificado. Frente al *morir de amor* de la lírica provenzal como única forma de acabar con la desolación causada por el amor no correspondido, Durán defiende un “vivir por amor” o “vivir para amar”. Ella no acepta la muerte como solución a su frustración, y proclama el deseo de vivir el amor lésbico, aunque sea una amante desdeñada:

¡Vivir!
Siempre vivir y amar constantemente.
Besar en cada boca de mujer
la nueva sensación de cada día,
la emoción de sentir y de querer...
gozar intensamente...
y no morir.

Por lo tanto, aunque el amor lésbico sea un factor de sufrimiento y dolor para la enamorada, adquiere una valoración positiva. Durán defiende de esta forma la existencia lesbiana y renueva esa tradicional consolación del amado que se traducía en la idea de “vivir muriendo” y la sustituye por “vivir amando”. Tanto es así que ella se muestra contraria al tópico del *amor post mortem*, y sostiene, al contrario, que la muerte será la única que impida que ella deje de amar algún día. Siguiendo este pensamiento escribe el epitafio, colofón a su autobiografía titulada *Así es*: “No sé si habré dejado de amar por haber muerto, o si habré muerto por haber dejado de amar” (Durán, 2018b: 272). En esta línea se coloca otro de sus poemas, que presenta ciertas claves que ayudan a comprender el concepto de amor de nuestra escritora:

Mi vida es solo amor.
No existe nada
 que esté fuera de él.
Nada me importa...
solo el amor
hace vibrar mi ser.
Mi vida es solo amor.
Tú, mujer,
realizaste el milagro
de hacer capaz a mi alma
de gozar el dolor
y sentir el placer.
Mi vida es solo amor.
Por ti, mujer, nací,
por ti vivo la vida intensamente,
gozo y sufro para ti.
Mi vida es solo amor
no existe nada
 que este fuera de él
Cuando me hace vivir
creo en lo eterno...
creo... que no puedo morir.

El tema es el amor, que presenta luego un cuádruple diseño en el texto, marcado por una epímone, es decir, por la repetición del mismo verso que resume el universo temático a lo largo del poema: “Mi vida es solo amor”. Se reproducen dos ideas fundamentales, formándose así la estructura que se podría diseñar del siguiente modo: vida=amor / amor=mujer / amor=mujer / vida=amor≠muerte. El amor, pues, queda en el centro de la vida de la escritora y está siempre asociado a la mujer como único sujeto poemático capaz de desencadenar este sentimiento, “de realizar el milagro”.

Según se observa, en las estrofas centrales, la “yo” amante se muestra ilusionada con su destino amoroso que va dirigido siempre hacia un “tú” lírico mujer. Sin embargo, se asume, a través de dos antítesis (vv. 11-12 y vv. 15-16) y un oxímoron (v. 11), las dos vertientes que representa el afecto lésbico para Victorina Durán: la satisfacción que produce la atracción entre dos mujeres y el malestar causado por el esperado fracaso. El encuentro amoroso está condenado a esa laberíntica dualidad y ella lo asume y acaba disfrutando de este proceso cíclico. A lo largo de todo el texto se produce una diseminación de la palabra “vida”, a veces ligeramente modi-

ficada (“vivo” y “vivir”) y, otras, a través de sinónimos (“nací” y “eterno”), que reitera su noción positiva sobre la práctica afectiva sáfica, pese a los diversos obstáculos. Además, este poema se cierra con una estructura circular donde se repiten tres versos (vv. 17-19). Al afirmar que el amor la hace vivir, se aproxima a la eternidad que impide que pueda morir. Esto la aleja de otro de los tópicos literarios asociado al cristianismo: el *memento mori*, ya que para Durán la muerte se puede evitar amando día a día.

Cercana a esta visión también se percibe el poema titulado Fe¹⁷ (que pertenece al grupo de sus primeros versos mecanografiados), donde vuelve a mostrarse la imprecisión y la confusión que le produce el porvenir pasional “¿Dónde me arrastra el Destino?”. Se advierte que estos versos están escritos con una mayor madurez personal y literaria. En el tiempo transcurrido ha acumulado una mayor frustración amorosa que, a veces, parece alejarla de la positividad con la que afrontaba las vicisitudes afectivas: “Se hacía noche en mi pecho. / Fe y juventud me dejaron. / Las ideas fracasaron”. Una de las consecuencias inmediatas de este continuo desengaño por la opresión del ambiente es, siguiendo a Gimeno, la creación de una identidad femenina “contradictoria, fragmentada, incompleta, coyuntural o cambiante” (Gimeno, 2005: 35). Sin embargo, tras la vacilación y las dudas vuelve a tener fe en el amor, siendo este punto clave el que le dará título al poema. De nuevo, la ilusión, la esperanza, la eternidad y la vida vendrán con su nueva amada: “¡He hallado el cielo en sus besos, / la Eternidad en sus brazos!”.

Esta particular forma de glorificar y ensalzar las relaciones y el deseo lésbico rehúye de la fatalidad que envuelven las producciones literarias de principio de siglo, en las que la imagen que se ofrece de la lesbiana es heredera de los estudios pseudocientíficos de principios del siglo XX, que la representan como mujer desviada o inversión de la naturaleza. La consecuencia inminente para las protagonistas será la infelicidad y, en muchas ocasiones, la muerte (Simonis, 2009). Durán, en cambio, ofrece un “contraestereotipo” de la experiencia lesbiana (Simonis 2008: 233-239), que se contrapone a las imágenes estereotipadas negativas manejadas social y literariamente.

Los retratos sensuales de Durán difieren de las recreaciones eróticas sáficas que aparecían en la novela sugestiva del primer tercio de siglo XX, y que fueron una fuente de atracción para el público masculino. Conocedora de la imagen que ofrecen los hombres sobre las lesbianas, crea conscientemente el ambiente pasional que vive en una actitud de disidencia: “Todas las publicaciones salían de la plu-

¹⁷ 5997_Doc

ma de literatos que dejaban volar su fantasía unas veces con vuelos poéticos bien o mal logrado y otras como tema muy excitante en novelas pornográficas” (Durán, 2018b: 33).

3.4 Jugando a las “locuras santas y peligrosas”

Otro de los aspectos a destacar es la sensualidad que envuelven algunas frases de su prosa poética y versos: “yo te espero a recogerte toda y a entregarme a ti plenamente”, “Yo desde ahora te ofrezco cuanto poseo mío y espero emocionada las flores de tu ofrenda. Sueño con la noche, con el amor, contigo...”. Son declaraciones de un yo poético que, al centrarse solo en el placer, ignoran conscientemente la estructura patriarcal en la que vive para ensalzar “la sexualidad –y en ella y con ella los cuerpos– como fuente de placer, de realización de los deseos, de las fantasías y del intercambio con las otras” (Vance, 1989: 9). La autora se presenta como un sujeto femenino activo que desea un encuentro carnal. Sin embargo, esta actitud trasgresora choca, a veces, con una conciencia cristiana que le exige decoro y que recuerda las palabras de San Agustín: “El amor que sentís entre vosotras no debe ser carnal sino espiritual” (San Agustín, 1967: 230). Uno de esos momentos es cuando recurre al aforismo ya citado de Tagore sobre la castidad o cuando entabla un diálogo en el que interrelaciona el amor con la santidad, como se mencionará más adelante.

Por este motivo, el yo poético se reviste con una identidad cambiante y ambigua que, en ocasiones, deja entrever un carácter libidinoso y en otros momentos apuesta por una compostura más acorde a la castidad. Estas actitudes están relacionadas con la conquista del derecho al propio cuerpo y a la propia sexualidad. Podemos leer los poemas de Victorina Durán como un itinerario corporal, relacionado con la construcción de la identidad de género y el propio proyecto de vida.

La vuelta a la abstinencia y a la virginidad constituye un reflejo de cómo la cultura dominante obliga a las lesbianas a amoldarse a ellas, sin escapar totalmente de sus clichés. Esta conducta es muy común en las manifestaciones de literatura lésbica hasta los años 70, un periodo que Simonis denomina “del estereotipo”:

Llamo así a esta primera época por la fuerte imposición de la cultura dominante que desemboca en varias y sutiles formas de censura, que impide la expresión libre y obliga a concebir estrategias de ocultación y fingimiento para transmitir alternativas a la rigidez de los roles de género y las conductas heteronormativas (Simonis, 2007: 126).

En algunas ocasiones, en estos poemas, aparecen representaciones hegemónicas en torno a la sexualidad que parecen reprimir todos los impulsos contrarios a la postura sexual normalizada: “amarnos muda y santamente”. De nuevo, la lesbiana vive su actitud sexual en la sombra y sin poder desarrollarla completamente o manteniendo una relación semi-platónica. Sin embargo, los deseos homoeróticos que se esconden tras la castidad ya presienten que no es el comportamiento más apropiado: “Jugamos a las locuras santas que son las más peligrosas”. Una vez más aflora en el erotismo una lucha cargada de amargos conflictos y confusiones. Estas tensiones que se aprecian en las relaciones eróticas emergen, irremisiblemente, en el proceso de liberación a través de la escritura.

En algunos poemas se puede apreciar también cómo la actitud del sujeto femenino, a veces transgresora con la cultura dominante, pero otras resignada y pasiva, será recibida, reconocida o rechazada por el tú lírico, predominando esto último: “Tienes miedo a entregarte...”. Se vuelve a demostrar que no todas las mujeres quieren y pueden asumir salir del armario. El homoerotismo femenino no llega a consumarse en muchos de estos poemas:

¿por qué dicen tus ojos
lo que tu boca calla?
Tu boca es muy cruel
está siempre cerrada
negándome tu beso
y no diciendo nada

Durán pone en evidencia el control interiorizado de los deseos femeninos y explora, como sostiene Carole Vance, “la sutil conexión entre el modo en el que el patriarcado se entromete en el deseo femenino y el modo en el que las mujeres viven su propia pasión como algo peligroso” (Vance, 1989: 15), convirtiéndose en una de las primeras autoras en escribir sobre este tema.

La representación de los atributos de la amada dista mucho de los que aparecen en la literatura creada desde una perspectiva masculina. La mujer está caracterizada en la poesía heteronormativa por su fragilidad, delicadeza y pasividad, mientras que Durán anula estos rasgos para potenciar los contrarios: “En el fondo de mi alma te sentiré siempre vigorosa y fuerte, capaz de todo”. Estos motivos que reiteran la fortaleza física, el impulso espiritual y la actividad transformadora “capaz de todo” suelen estar asociados a las figuras masculinas. La mujer que evoca poco tiene de flor delicada o convencional: “Espero que como todo lo que a ti se acerca, se vuelva hermoso, grande y verdadero”. Durán concibe como sujeto (y no como

objeto) a la mujer amada, porque en ella identifica su doble, un reflejo de sí misma y, por tanto, anhela su libertad, su autonomía. No es de extrañar que en el *Romance de tu ausencia* (1955), busque a su enamorada “buceando en hondos espejos”. El reflejo común que ambas comparten es la fuerza: “¿Qué puedo ofrecerte a ti? ¡Soy tan pequeña junto a tu inmensidad! Solo te ofrezco algo extraño, sincero y fuerte: a mí misma”. En estas palabras se percibe cómo Victorina, a modo de Safo, canta al amor sensual a través de un sutil erotismo (su propia entrega completa, espiritual y carnal) y exalta la belleza y la admiración por su hetaira¹⁸. Además, reconoce lo anómalo que puede parecer este tipo de afectividad, pero, al mismo tiempo, su realidad indiscutible.

Aún así en sus poemas, el peso del silencio y de lo simbólicamente innumerable, se refleja en la escasez de adjetivos directos para calificar a sus enamoradas, a parte de las asociaciones con la naturaleza, como se ha mencionado anteriormente. Se evidencia, por lo tanto, una falta de vocabulario para nombrar a su amada, nombrar su amor y autonombrarse, lo que la hace recurrir a menudo a los conceptos utilizados en los estudios médicos: “Contigo al lado/ soy mudo testigo / tengo con mi virago / el tuyo prendido”. El aspecto y las actitudes que la autora asocia como varoniles en la pareja de amantes la hace recurrir a la noción de virago que, de todos modos, es una figura intermedia que nos muestra cómo los cuerpos se configuran y transforman más allá de las dicotomías tradicionales de lo masculino y femenino, de lo que se define como hombre y como mujer en nuestra sociedad y propone, en el mismo gesto, una nueva corporalidad. La escritora se está creando a sí misma a través de sus poemas/obras mediante el cuestionamiento de la cultura y transmite su posición de alteridad con respecto a las definiciones sociales que dominan su contexto. Por otra parte, al utilizarla en un campo amoroso, Durán la resimboliza, utilizándola como estandarte de su sexualidad alternativa y liberándola de su connotación negativa. Además, el cuerpo híbrido se convierte en el instrumento para expresar su resistencia a los valores patriarcales, puesto que históricamente se le ha asignado una carga política y social que posibilita “alterar los binarismos que construyen las categorías hombre-mujer o heterosexualidad/homosexualidad, transformando las formas previstas de los sexos, de los géneros y de las sexualidades” (Sanfeliu, 2007: 56). Esta imagen femenina que ofrece Durán, que va contra los cánones culturales, la acerca a lo que Barney denominó la Ética de la

¹⁸ Término usado por Safo para referirse a las jóvenes amigas. La traducción literal sería compañera o cortesana.

Belleza¹⁹. Según Simonis las escritoras realizan una revisión de la cultura lesbiana para reinventar la sensibilidad y la concepción femenina, generando una nueva ideología que, por una parte, acentúa aspectos nuevos de la condición de la mujer y, por otro, muestra su disconformidad respecto a la norma masculina (Simonis, 2007: 122-123).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA RECONSTRUCCIÓN DE NUESTRA LITERATURA LÉSBICA

El análisis de los poemas de Victorina Durán de temática lésbica permite conocer y entender la experiencia homosexual entre mujeres a principios de siglo y durante el exilio. La recuperación de estos versos inéditos pone en evidencia que la escasez artística de la expresión lesbiana es un tópico. ¿Cuántas poesías, novelas, obras de teatro, autobiografías, notas y reflexiones permanecerán todavía encerradas en cajones o armarios? La literatura es un material muy valioso para descubrir una realidad que ha estado silenciada y que ha obligado a las escritoras lesbianas a la orfandad simbólica dentro de la cultura.

Los escritos de Victorina Durán han permanecido inéditos en gran parte, porque “las lesbianas solo empiezan a ser visibles a partir de la Transición” (Simonis, 2007: 130). Nuestra escritora ha pasado desapercibida como mujer y como lesbiana teniendo que ocultar a gran parte de la sociedad su sexualidad y, como consecuencia, su producción literaria. Sus poemas constituyen la cartografía de un tiempo en el que el amor entre iguales era rechazado por la sociedad, y tuvo consecuencias trágicas en las vidas de las mujeres que lo experimentaron. Durán ilustra perfectamente en sus versos las diferentes fases que atraviesa el yo deseante lesbiano: primero la aceptación, que en muchos casos supuso años de negación propia; segundo, la culpa, el castigo y el tormento que impedía pensar en una relación sana, feliz y libre de angustia; tercero, la confusión, que permitía a las “amigas especiales” poder mostrar en público mutuo amor sin levantar sospechas.

Con Victorina Durán se pretende añadir un nombre más a la lista de escritoras que han ayudado a entender y a definir el amor entre mujeres en un periodo histórico carente de testimonios en nuestro país. A través de estos escritos muestra

¹⁹ Se trata de una nueva visión y una nueva ideología que generan las escritoras lesbianas al hablar de la mujer como sujeto y objeto de deseo elaborando una imagen femenina que difiere de la mirada masculina. De esta forma visibilizan las identidades disidentes y reivindican la necesidad de aceptarlas socialmente a través de sus creaciones (Benstock, 1992: 372-373).

que la afectividad, el modo de concebir el amor y la imagen de la amada es vivida y proyectada de forma muy diferente por las mujeres. También que todas las vivencias afectivas influyen a la totalidad de la identidad. Además, permite comprender que los cuerpos abyectos de las lesbianas son un medio de manifestación política ante las presiones de la cultura dominante puesto que subvierten la posición de mujer dentro de la tradición heteropatriarcal.

Si autoras como Natalie Barney, Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Colette, Djuna Barnes o Gertrude Stein, entre otras, se han convertido en las madres de la subcultura lesbiana para el mundo francófono y anglosajón, podemos considerar como figura paralela a Victorina Durán en el caso español. Es necesario otorgarle el lugar que le corresponde de pionera, con sus escritos reivindicativos (autobiográficos, teatrales y poéticos), y reconocerla como un icono sáfico, referente cultural ineludible de la comunidad lésbica.

5. REFERENCIAS

- BENSTOCK, S. (1992). *Mujeres de la Rive Gauche*. Barcelona: Lumen.
- BORGES, J. L. (2016). *Arte poética. Seis conferencias*. Madrid: Lectulandia.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2018). *El regreso de las modernas*. Algemesi (Valencia): La Caja Books:.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (2011). “Rabindranath Tagore: nexa de unión entre Zenobia y Juan Ramón”, en *Barcarola. Revista de creación literaria*, 77, 185-189.
- DE PALENCIA, I. (14 de enero de 1927). “Lyceum Club Femenino Español. *Nuevo Mundo*, 1.721, 30.
- DONATO, M. (13 de marzo de 1926). “Se funda en Madrid un club de señoras”. *El Heraldo de Madrid*, 12.518, 5.
- DURÁN, V. (2018a). *Mi vida. Sucedió*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DURÁN, V. (2018b). *Mi vida. Así es*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DURÁN, V. (2019). *Victorina Durán, a teatro descubierto*. Madrid: Torremozas.
- FIOCCHETTO, R. (1993). *La amante celeste*. Madrid: Horas y Horas.
- GARCÍA RAYEGO, R. (2008). “Eres una lámpara que arde para mí: una aproximación a Radclyffe Hall”, en R. García Rayego y M^a. S. Sánchez Gómez (eds.), *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa*. Barcelona-Madrid: Egales, 43-56.

- GIMENO, B. (2005). *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa.
- MASCARILLA (29 de noviembre de 1926). “El Club Femenino”. *La Época*, 27.113, 1.
- MORENO LAGO, E. (2018). “Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán”. *Acotaciones, revista de investigación y creación teatral*, 40, 15-38.
- PERI ROSSI, C. (2015). “El lenguaje del cuerpo”, en C. De Mora Valcárcel y A. García Morales (eds.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 13-19.
- RICH, A. (3 de noviembre de 1985). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. *Nosotras*, 3, 5-35.
- RIVERA GARRETAS, M. M. (1996). *El cuerpo indispensable. Significado del cuerpo de mujer*. Madrid: Horas y Horas.
- SAN AGUSTÍN (1967). *Obras completas de san Agustín*. Vol. XI b. Madrid: BAC.
- SANFELIU, L. (2007). “Escrito en el cuerpo. Sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual”. *Arenal*, 14(1), 31-57.
- SAU, V. (1979). *Mujeres lesbianas*. Bilbao: Biblioteca Feminista Zero.
- SIMONIS, A. (2007). “Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura”, en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Amazonia: retos de visibilidad lesbiana*. Vol. II. Barcelona: Laertes, 107-140.
- SIMONIS, A. (2008). “Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura”, en R. Platero (ed.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina, 233-279.
- SIMONIS, A. (2009). “Retratos en sepia: las imágenes literarias de las lesbianas a principios del siglo XX”, en E. Norandi (ed.), *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*. Barcelona-Madrid: Egales, 13-37.
- SIN FIRMA (13 de mayo de 1930). “¿Le gusta a usted la poesía?”. *Estampa*, año 3, 122, Madrid, 24-26.
- SORIA TOMÁS, G. (2012). “Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la cátedra de indumentaria en el Conservatorio de Música y Declamación (1903-1922)”. *El Galón: revista de investigación teatral*, 2. Accesible en la dirección <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num2/pagina.php?vol=2&doc=2_5&pag=3#_ftn18> [Acceso: 26/08/2020].
- TAGORE, R. (1915). *Luna Nueva*. Trad. Zenobia Camprubí Aymar con un poema de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Imp. Clásica española.

- TAGORE, R. (1919). *Regalo de Amante*. Trad. Zenobia Camprubí Aymar. Madrid: Imp. Fortanet.
- TAGORE, R. (2011). *Pájaros perdidos*. Trad. Zenobia Camprubí Aymar. Sevilla: Renacimiento.
- VANCE, C. S. (1989). “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”, en Ca. S. Vance (ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa Ediciones, 107-140.

DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO. *ZONAS COMUNES* (2011) EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ALMUDENA GUZMÁN.

ON THAT WHICH IS PUBLIC AND THAT WHICH IS PRIVATE: *ZONAS COMUNES* (2011) IN ALMUDENA GUZMÁN'S POETIC TRAJECTORY

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.11>

PAYERAS GRAU, MARÍA
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS (ESPAÑA)
Catedrática de Universidad
Código ORCID: 0000-0002-8777-7124
maria.payeras@uib.es

Resumen: Este artículo aborda de forma general la obra de Almudena Guzmán en un primer apartado, para centrarse en la segunda parte en su libro *Zonas comunes* (2011). En relación a este libro se analizan varios bloques de analogías que, considerados unitariamente, constituyen un relato acerca de la realidad social contemporánea. La distribución del que, hasta ahora, es el último poemario de Almudena Guzmán en dos grandes bloques —“De lo público” y “De lo privado”— correspondientes a las dos grandes esferas organizativas de la sociedad civil invita a calibrar el trasvase entre estas dos “zonas” a partir de la temática abordada por la autora. Siendo común la consideración de que lo público —en su acepción que lo describe como relativo a la colectividad— gana peso en la obra guzmaniana a partir de *El príncipe rojo* (2005) y se consolida en *Zonas comunes*, este artículo aborda de manera especial la lectura del relato subyacente en el apartado del libro que se dedica, justamente, a “lo público”. Esta reflexión, no obstante, se enmarca en un análisis general de la poética de esta autora que, de forma profunda, cuestiona la dicotomía público/privado mediante un discurso que, a partir de un sustrato temático sentimental —y, por ello mismo, asentado en la esfera de la privacidad— desestabiliza, ya desde su poética más temprana, los roles genéricos patriarcales y, con ello, transfiere la privacidad a una esfera de debate público.

Palabras clave: Poéticas transicionales. Poesía de autoría femenina. Almudena Guzmán.

Abstract: This article begins by taking a broad look at Almudena Guzmán's work to then focus on her volume *Zonas comunes* (2011). Different groups of analogies are analysed which, considered as a whole, constitute a narrative of Guzmán's contemporary social reality. Guzmán's distribution of her latest poetry collection in two blocks corresponding with the two great spheres which organize civil society —*De lo público* [On that which is public] and *De lo privado* [On that which is private]— invites us to consider how much transfer there might be between the two. It has been noted that “the public”—as that which belongs to the collectivity—is a notable feature in Guzman's work from *El príncipe rojo* (2005) on, and that the subject is fully consolidated in *Zonas comunes*.

This article pays attention to the narrative on “what is public” that develops in the corresponding section of Guzmán’s collection, providing still a general analysis of Guzmán’s poetry, which deeply questions the public/private dichotomy. Such a dichotomy is articulated through an exploration of partnerships—and, thus, the private sphere—which destabilises, as it did already in her first poetry, patriarchal gender roles and, in doing so, transfers “the private” to a public debate forum.

Key-words: Poetry from the Spanish Democratic Transition. Women’s poetry, Almudena Guzmán.

La obra poética de Almudena Guzmán, reunida en 2012 bajo el título *El jazmín y la noche*, aspira, según la propia autora, a desvelar lo invisible, lo misterioso que se esconde detrás de lo cotidiano y hacerlo de forma inteligible. Esta filosofía informa un total de siete poemarios: *Poemas de Lida Sal* (1981), *La playa del olvido* (1984), *Usted* (1986), *El libro de Tamar* (1989), *Calendario* (1998), *El príncipe rojo* (2005) y *Zonas comunes* (2011) al que, en el volumen de sus poesías reunidas se añade un apartado de poemas escritos entre 1985 y 2006, recuperados bajo el título “Un poco de todo”.

1. BREVE RECORRIDO POR LA TRAYECTORIA POÉTICA GUZMANIANA

Poemas de Lida Sal abre el camino de uno de los temas más frecuentados por la autora: la relación amorosa, tamizada en este caso por filtros intertextuales e interculturales. Se trata de un breve conjunto de poemas inspirados por la lectura de *El espejo de Lida Sal* (1967), de Miguel Ángel Asturias, que se apoya en el imaginario del guatemalteco recreando en distintos poemas los personajes, los motivos y el clima general de esa obra, tamizados a través de una sensibilidad y expresividad propias. Ugalde (2012) analiza la relación entre estas dos obras a partir de tres parámetros esenciales. Por una parte, constata la construcción de una escritura con numerosos elementos intertextuales respecto a la de Asturias, por otra, la apropiación de rasgos propios del realismo mágico. El último de estos parámetros vendría constituido por el homenaje al narrador —al que está dedicado un hermoso poema del libro— y a las raíces culturales de su pueblo.

El poemario incide fundamentalmente en la temática amorosa desde una perspectiva sensual, recorriendo los senderos del deseo mediante una articulación verbal que entreteje la realidad inmediata con una realidad “otra”, alterada por la imaginación: “la autora española descubre en *El espejo de Lida Sal* un poder expresivo que libera los procesos mentales del control racional y que por lo tanto permi-

te acceder a lo mágico de la realidad” (Ugalde, 2012: 79). Se crea, de este modo, un ambiente onírico, cuajado de imágenes irrealizadoras en las que se perciben ecos de la narrativa de Asturias en convivencia con referentes asociados a la ciudad de Madrid y a situaciones propias de la experiencia directa de la autora. Esta amalgama —el tránsito entre los espacios físicos y los imaginarios, digamos— resultan característicos del poemario y se complementan con el relato de situaciones corrientes sentidas, no obstante, como extraordinarias, a lo que contribuyen los apuntes relativos a la magia, la alquimia, los encantamientos, etc. La apreciación del hecho común como extraordinario viene dada en parte por una captación filtrada a través del sentimiento amoroso y en parte, como ya se ha dicho, nace como tributo a la narrativa del guatemalteco. Como tributo, no solo a la obra de Asturias, sino al conjunto de la tradición literaria de la América Latina, hay que señalar el protagonismo de la naturaleza en aquellos poemas que conectan, de manera especial, con el hipotexto narrativo.

Se inician en este poemario muchos rasgos que tendrán continuidad en la obra guzmaniana hasta el momento actual. Uno de ellos, la inclinación de la autora a la introducción de apuntes mitológicos buscando correspondencias de distinto tipo con el tema tratado, se manifiesta en los *Poemas de Lida Sal*, de forma acorde con la temática, a través de la mitología precolombina, destacando “Llama de lluvia maya” —en el que, irónicamente, puede apreciarse, la inclusión de una deidad incongruente con el título¹— y “A Miguel Ángel Asturias”, que menciona a Cuculcán —Kukulkán, en otra grafía—, que sí se corresponde con la mitología de los mayas.

La coherencia de los poemas guzmanianos con la narrativa del guatemalteco está clara —entre los aspectos más palpables podría señalarse la reproducción de nombres y situaciones de sus personajes²—, siendo el diálogo intertextual otro de los rasgos que tendrán continuidad a lo largo de toda su obra. Curiosamente, además, ese diálogo —tal como sucede en este primer poemario—, se establece de manera privilegiada con distintos textos narrativos. Almudena Guzmán es una gran lectora de relatos y novelas, que menciona frecuentemente en su poesía y que cita en el marco de sus influencias principales. Es posible que el carácter narrativo de la poética guzmaniana se sustente en el gusto de la autora por el género.

¹ Guzmán confunde a los personajes de las mitologías precolombinas. Batres Villagrán (2017: 77), que reproduce íntegro el poemario de Guzmán en el homenaje al cincuentenario de Asturias, señala que Viracocha es una deidad inca, no maya.

² En relación a este tema, puede consultarse el trabajo de Ugalde (2012).

García Montero (2012: 7) ha señalado la continuidad de rasgos esenciales en la obra de esta autora que —pese a su extrema juventud cuando lo escribió—, ya se habían residenciado en el primero de sus libros: “La capacidad de deslumbramiento, el deseo de mantener una mirada infantil dispuesta a vivir por dentro la formación de los instintos, el cuidado de las sensaciones y de la materia sentimental de los hechos y las cosas, la fuerza de la pasión vital, el amor como energía para ver y transformar la realidad, estaban allí, dispuestos a mantenerse y a soportar las sucesivas elaboraciones”.

La materia sentimental, en efecto, supone un rasgo temático de continuidad. Así, *La playa del olvido* (1984), sometido a un intenso expurgo en su edición última, integrada en *El jazmín y la noche* (2012), describe nuevamente los itinerarios del personaje poético por espacios naturales y urbanos, asediando una vez más el tema amoroso desde una perspectiva que al tiempo que lo describe como sentimiento realizado, pone en evidencia su fragilidad, su inestabilidad. Anunciando el proceso narrativo de poemarios posteriores, *La playa del olvido* se inicia con la vivencia exaltada del amor en un entorno natural idealizado y termina, en fase ya de desencanto, con una invitación al suicidio conjunto de la pareja. Entre ambos extremos, se advierte una vitalidad voraz, una vivencia exacerbada de cada instante, percibido como irrepetible y observado con atención ávida. Por ello es también un libro de descubrimientos intensos en el lado oscuro de la experiencia, tanto de la experiencia directa como de la aprehendida a través de determinadas representaciones, como los grabados de Goya o la propia imagen retrospectiva en una fotografía antigua. La intensidad del discurso no excluye, como es habitual en la poética de la autora, medidas dosis de ironía que tamizan cada una de las vivencias y definen la identidad personal.

Las sucesivas entregas poéticas inciden una y otra vez en la representación del amor, tema que se proyecta, ante todo, desde una perspectiva relacional³ y pulsional. En obras como *Usted* (1986) y *El libro de Tamar* (1989) destacan tanto el desarrollo narrativo de los poemarios, profusamente anclados en aspectos anecdóticos, como la asociación de la temática al crecimiento y a la construcción identitaria del personaje femenino que ordena el discurso. *Usted* es un poemario que gozó de una favorable acogida de inmediato y todavía hoy es el más conocido de la autora que “presenta con un enfoque autoirónico la historia del desencanto amoroso paso a paso” (Ciplijauskaitė, 1990: 121). La clave de su éxito reside,

³ Véase, al respecto, el trabajo de Hart (1994).

ante todo, en su discurso transgresor, ya que “[e]l amor romántico, la historia masculina predilecta de la mujer, con su protagonista pasiva, dependiente y vergonzosa, es deconstruida irónicamente por Almudena Guzmán en *Usted*” (Ugalde, 1994: 175).

Aunque no aparezcan las obras en la progresión cronológica natural, los dos libros recaen en la manifestación de la experiencia amorosa anclándola a una etapa específica de la vida: la adolescencia en *Usted* y la infancia en *El libro de Tamar*. Ambos, asimismo, verbalizan la experiencia del amor en un contexto de quiebra de la autoridad masculina. En *Usted* esta autoridad viene socavada por la relación amorosa que se establece entre la joven adolescente y su profesor, que decae como figura de autoridad desde el momento en que se modifica la naturaleza inicial de su relación. En *El libro de Tamar* se fragiliza el rol habitual del padre a causa de la enfermedad que padece, que desemboca en su muerte. En este último libro se asocian dos vivencias fundamentales: la primera experiencia del amor y la primera experiencia cercana de la muerte. Eros y Thanatos, dos vivencias humanas trascendentales, centrales en el desarrollo emocional y cognitivo de cada individuo, se relatan desde la perspectiva de una hablante inmadura, que apenas comienza a tantear la realidad y a intentar comprenderla.

El carácter subversivo del mensaje inherente se ha reconocido en distintas aproximaciones a la obra guzmaniana, especialmente, como ya se ha dicho, en relación a *Usted*, un poemario que no solo causó un fuerte impacto en el momento de su aparición, sino que venía a confirmar una corriente bien definida entre las voces poéticas femeninas de la Transición, situándose “en la línea de la joven, muy joven poesía femenina española [...] con absoluta desinhibición, olvido de todos los tabúes sociológico-morales y entera espontaneidad en la expresión de contenidos objetivos y/o subjetivos-afectivos y/o sexuales” (Molina Campos, 1982: 76). En este sentido, se ha observado que “[l]a libre expresión del amor y el erotismo será para las poetisas una bandera de libertad y de autoafirmación de su identidad. Así lo vemos en *Usted* de Almudena Guzmán, donde encontramos un sujeto poético femenino activo, una nueva Lolita, que sabe lo que quiere y rechaza lo que la ideología patriarcal ha diseñado para las jóvenes” (Rosal, 2006: 685). El cariz subversivo del poemario se inscribe en un contexto histórico que es el de la Transición a la Democracia, un período en que el discurso reivindicativo de la mujer española alcanza cotas hasta entonces desconocidas.

En *Calendario* (1998) la memoria rescata episodios sentimentales del pasado en el contexto de una climatología emocional adversa, representados por la lluvia y

el frío, que toman protagonismo en el título de dos de los apartados⁴. El escenario invernal contrapuntea la luminosidad del pasado, de igual modo que la tierra firme — más aún, la geografía de interior —, se contrapone a los días cálidos del litoral, los del amor compartido y realizado. El título del poemario, precisamente, enfatiza la marca del curso temporal en un sujeto que se amolda a la cambiante realidad de cada momento. La ironía no oculta — más bien al contrario — la amargura del presente, la conciencia de que la plenitud es esquivada y que el yo parece afianzarse en sentido contrario al resto del mundo. La poesía se afirma como compañera de vida, como cauce único para trascender el momento en su irreparable fugacidad.

El príncipe rojo (2005) inicia un ciclo que desplaza la atención de la autora desde el foco de la intimidad personal a la contemplación crítica de una realidad histórica decepcionante, sin que el plano íntimo desaparezca en ningún caso. Aunque, en su cotejo con el poemario siguiente, esta temática se muestre todavía como embrionaria, no hay duda de la inadaptación de la hablante poética, desubicada en un entorno inhóspito que se ha incautado de su patrimonio moral y material. Desde el primer poema — “Entraron en mi ciudad” — se establece la idea de que el espacio común⁵, representado en el ámbito urbano — el espacio ciudadano es, no lo olvidemos, el origen etimológico de la palabra política — ha sido sometido a un sistemático saqueo. El clamor de la venganza se invoca en las palabras del profeta Isaías con las que el libro se abre.

Instintivamente, como un animal acorralado, la hablante poética ejercita la resiliencia, identifica problemas y acumula razones. Como observadora del entorno, enfoca su atención y su ira sobre aquellos que individual y colectivamente ignoran el sufrimiento de sus semejantes. En palabras de la autora, “ésta es una historia para denunciar injusticias, tanto las generales, como las concretas de los pueblos armenio, kurdo, etc., y, si la situaba en la actualidad, tuve la sensación de que iba a salir muy panfletaria, obvia y reconocible. La Edad Media ejerce sobre mí una extrañísima fascinación, sobre todo por sus iconos, los caballeros andantes, los castillos.” (Demicheli, 2005: en línea). Precisamente para soslayar un tratamiento demasiado evidente de la materia crítica, *El príncipe rojo* reaviva la atmósfera onírica de sus poemas, que había decaído, sobre todo, en *Usted y Calendario*. Un tono legendario alienta en la construcción de una obra donde las notas realistas vienen entreveradas de aspectos netamente imaginarios.

⁴ El motivo de la lluvia, su variable simbolismo, vertebra una de las lecturas poéticas de Guzmán que se encuentran disponibles en la red (Fundación CP José Hierro, 2018).

⁵ Concepto replicado posteriormente en el título del siguiente poemario: *Zonas comunes*.

En la figura del príncipe rojo, que da título al poemario, la autora representa un ideal binario que, por un lado, conecta con el intimismo amoroso característico de su obra anterior, mediante una figura antitética a la del “príncipe azul” de los relatos tradicionales, que opera como una figuración de la libido más satisfactoria en términos estéticos y, sobre todo, simbólicos; por otro lado, el color del personaje sugiere la encarnación de un arquetipo revolucionario, de un héroe justiciero que lucha por el restablecimiento de valores humanistas esenciales. De este modo, el poemario se nutre de lo cotidiano para trascenderlo, impulsando una revisión moral del presente histórico, que llegará a su cénit en el último poemario, *Zonas comunes*, al que se dedicará una reflexión más extensa en otro apartado.

En todos los libros anteriores, la relación amorosa, como constante temática, se apoya sobre planos que potencian el impacto de la emoción sobre los sentidos. Es importante, desde luego, que el discurso se construya en femenino, alterando los roles habituales de la pareja y convirtiendo al personaje masculino en objeto de deseo, pero también es importante la inserción del tema en el curso temporal, que no solo conlleva la evolución del personaje central, sino que también expone la naturaleza cambiante de la experiencia amorosa a lo largo del tiempo.

La poética guzmaniana ha sido relacionada, fundamentalmente, con dos corrientes, el neosurrealismo y la poesía de la experiencia, logrando, no obstante, una voz personal, en la que tienen cabida un cierto onirismo y un indudable tributo a la imaginación junto a la representación de la realidad cotidiana en distintas vertientes, incluida —sobre todo en su último poemario— la actualidad económica y social. Si bien no abundan en su obra los textos metapoéticos, una imagen global acerca de su pensamiento poético se ha ido dibujando a través de prólogos, entrevistas y también en su propia obra⁶.

Su lenguaje se caracteriza, principalmente, por una naturalidad coloquial que, por momentos, deriva hacia extremos opuestos que se sustentan, por una parte, en un intenso lirismo o, contrariamente, en los giros más populares, construyéndose, habitualmente, sobre un lenguaje de base conversacional. La sorpresa textual, la desfamiliarización, deriva con frecuencia de la mezcla de registros en un mismo texto, de la facilidad con que la autora se desliza de uno a otro. Esa misma capacidad para el quiebro poético fue advertida tempranamente por Ríos Ruiz (1981: 98), quien, refiriéndose a la capacidad de la autora tanto para el desarrollo narrativo como para la condensación, afirmaba: “el equilibrio que mantiene en su

⁶ En relación a esta temática es interesante el trabajo de Baños Saldaña, 2020.

estilo se debe a que mezcla un narrativismo que se nos antoja encantado, con un repentino sentido de la síntesis en el momento justo y preciso”.

La construcción de sus poemarios sobre una base de progresión narrativa es un rasgo destacado que ha dado lugar a una interpretación muy interesante desde una perspectiva de género, referida, sobre todo, a su libro *Usted*, aunque extrapolable a otras obras de la autora: “El ‘poema largo’ contemporáneo hereda la voz pública de la épica que pone énfasis en la colectividad y la continuidad cultural, una voz antes negada a la mujer por la ley patriarcal que la mantuvo encerrada en la esfera de la domesticidad” (Ugalde, 1994: 174).

Habría que mencionar, entre las estrategias textuales de la autora, la actualización y reformulación de historias mitológicas que aguardan a cada paso de la experiencia para transformar su enunciación. El mito contribuye a filtrar la experiencia directa, a construirla ficcionalmente. Pero también potencia, en momentos puntuales, la hipérbole, el rasgo de humor, la ironía, etc., facilitando la urdimbre de equivalencias y desplazando la inmediatez de lo personal hacia un terreno genérico. Ya se ha mencionado la función intertextual e irrealizadora que la utilización de la mitología precolombina posee en *Los poemas de Lida Sal*. Posteriormente, dispersos a lo largo de su obra, se encuentran apuntes, sobre todo de carácter irónico y humorístico, referidos a la mitología clásica. Uno de los ejemplos más interesantes es “Rosal chino”, jocosa epopeya urbana que arranca de una anécdota cotidiana y acaba construyendo un relato que actualiza la historia de Ariadna, Teseo y el Minotauro.

La obra de Almudena Guzmán no puede entenderse fuera del marco de la configuración irónica del texto. La importancia de este recurso ha sido señalada por todos sus estudiosos. La ironía contribuye a una imagen distanciada de la realidad, interponiendo un nuevo filtro entre la voz personal de la autora y la voz que aparece en los poemas⁷. Mediante estas estrategias se crea una ilusión de confidencialidad que, en consonancia con la corriente poética de “la experiencia” —de innegables afinidades con la obra guzmaniana—, se apoya en la construcción de un personaje literario. Así, “la poética de Guzmán ofrece momentos, vivencias y etapas de una existencia que perfilan progresivamente la trayectoria vital de un yo lírico pseudo-biográfico, el diario de una ‘Almudena’ literaturizada” (Cullell, 2013: 53). Muy unido a la ironía se encuentra también en esta obra el sentido del humor, que relativiza toda clase de situaciones, pues, como la propia autora señala, “[h]ay que tomarse muy en serio la poesía, lo que no implica que haya que hacer poesía seria, en el peor sentido de la palabra” (Guzmán, Almudena, 2010-2011: 17).

⁷ Puede consultarse al respecto el trabajo de Pérez Sierra, 2018.

La apoyatura intertextual es, igualmente, uno de los atributos de largo recorrido en la poética guzmaniana. Y tal como habrá ocasión de subrayar posteriormente, hay un flujo constante del discurso poético hacia distintos referentes narrativos. El relato tradicional es uno de ellos, ya sea de forma genérica —como esa “niña bruja en la mazmorra” (170)⁸ con la que el personaje poético se identifica en *El libro de Tamar*—, o de forma concreta. Los cuentos de Andersen (368 y 388) o de Perrault (237) contraponen —como reclamos residuales de una educación sentimental confundidora— las historias del presente personal, a la vez que los príncipes azules —su imagen y su comportamiento convencional, al servicio de lo establecido— quedan impugnados por ese “príncipe rojo” que acude convocado por la imaginación creadora a satisfacer los deseos del personaje poético y a equilibrar la balanza de la justicia social.

El gusto de la autora por la novela decimonónica, la pasión por la narrativa rusa, etc., tiene un exacto reflejo en su poesía, donde aparecen, como figuras familiares, nombres de narradores, obras y personajes literarios. Eso sucede, sobre todo, en el último poemario de Guzmán. Aunque, evidentemente, su obra se inicia con un homenaje a Miguel Ángel Asturias y se encuentran alusiones a creadores que la han marcado como lectora —Cortázar (34), Borges (197)—, es hacia el final de su obra donde la compañía de los libros contribuye a la creación de una atmósfera íntima autosuficiente y propicia a la reflexión. Esta es la atmósfera que convoca nombres y títulos como *El baron rampante* (362), George Sand (372), *Jane Eyre* (386), *Oliver Twist* (387), *Dersu Uzala* (369), Pushkin (369), Vladímir Arséniev (370) y Chéjov (370). La preferencia por los rusos, al menos en esta etapa de la autora, queda clara en la selección efectuada.

Con igual sencillez se emplaza la presencia de poetas, que no solo crean corrientes subterráneas en su obra —los guiños a la lírica tradicional son constantes en *Calendario*, sobre todo, y el tributo lingüístico y temático a la poesía social y crítica en sus últimos libros es muy poderosa—, sino que aparecen en forma de préstamos —el Neruda de “Farewell” (80), por ejemplo, o el Garcilaso de la Égloga I (356)—, o hacen acto de presencia en los paratextos donde se cita a Baudelaire (137) y a Salinas (207). Pero, igual que los narradores, también los nombres y las alusiones a distintos poetas — San Juan de la Cruz (146), Rubén Darío (377 y 197), Borges (197), Francisco de Asís (360)— aparecen entre los versos con toda naturalidad, reflejando que el trato con los libros es un gesto tan cotidiano como el de ir a la compra, que también aparece en su poesía.

⁸ Las indicaciones de página en el cuerpo del texto corresponden, salvo otra indicación, a Guzmán (2012).

Esta familiaridad con textos literarios de todos los géneros permite que la obra guzmaniana comunique rápidamente al lector distintos efectos, desde asombro —“él extendió la primavera./mercader de Esmirna./ante la tundra de mis ojos” (197)—, hasta el humor: “Estoy hasta las trenzas [...] de tanta tragedia [...] Lo siento por ti y por Shakespeare, Romeo” (375), por citar también dos casos relacionados con la dramaturgia.

Un aspecto especialmente destacado del diálogo intertextual desplegado en la obra guzmaniana es el que la autora establece con la Biblia, obra que tiene una sólida presencia en el conjunto de su obra —de forma muy especial en *El príncipe rojo*— por razones que la propia autora se ha encargado de explicar: “Desde muy chiquitita he tenido la suerte de que en el colegio leíamos la Biblia y la comentábamos, algo que hoy en día ya se ha perdido, y que me parece una de las mutilaciones culturales más horribles de la educación actual” (Demicheli, 2005).

La presencia de referentes bíblicos obedece, en la obra de Almudena Guzmán, a distintas estrategias textuales. A veces no pasan de ser apuntes —como el nombre bíblico en *El libro de Tamar*—, pero la densidad imaginaria y simbólica que adquieren en otras ocasiones es muy relevante y se bifurca, principalmente, en dos sentidos: en uno de ellos predomina una contemplación de la realidad como prodigio —muchas veces vinculada al sentimiento amoroso o a la observación de la naturaleza— donde se presentan en un mismo rango alusiones mágicas y religiosas. Así, por ejemplo, en “Aparición compostelana” (48) el amante adopta para la hablante poética la imagen de “un cristo herido” o de un “peregrino sin concha”, proponiéndose el encuentro amoroso como una suerte de catarsis: “voy a recomponerte el alma”. En *Playa del olvido*, también, de un modo apenas sugerido, la referencia en tercera persona del masculino singular a un personaje que permanece en un plano abstracto, y la asociación de esa figura a un icono cristiano tan característico como las sandalias (55) favorecen nuevamente en el texto la amalgama entre el terreno sagrado y el amoroso. La relativa frecuencia con que se nombra a Dios o se recoge una terminología afincada en el campo semántico religioso —“místico arrebató” (63), “mártir contraluz” (77), “virgen” (147), “cruz” (147), “rosario” (147), “ángelus” (153), “dedales benditos” (153), “profecía” (280) etc.—, sostiene asimismo una imagen del mundo que escapa a lo que los sentidos son capaces de percibir. Este es uno de los aspectos relevantes que Claudio Rodríguez señalaba en relación a *El libro de Tamar*, refiriéndose a la existencia de “un tono casi religioso: el bestiario, la gesticulación, los olores, las sensaciones táctiles, las transformaciones de una clara participación mágica que modifica la realidad” (1989: 132-133).

Las alusiones religiosas aparecen en sus primeras obras de forma bastante diseminada y, como digo, en un plano similar al de otras referencias sobrenaturales de tipo mágico. En los dos últimos libros, sin embargo, aumenta la concentración de estas menciones, que, por un lado, se aproximan más al modelo de la cita textual que al de la referencia cultural genérica, mientras que, por otro lado, adquieren un sentido ético que antes no tenían, vinculados a la denuncia de un relativismo moral que Guzmán califica como “la pesadilla de este siglo” (279), que hace perentorio “separar el bien del mal” (279).

El salto entre ambos modelos no es brusco ni llega a ser total. Y aunque obras como *Los poemas de Lida Sal* y *La playa del olvido* abundan más en el componente mágico, también en *El libro de Tamar*, por ejemplo, o en *Calendario* se relacionan el amor con la brujería y la magia negra, como puede verse en los poemas “Cómo me miras” (166) y “Buscabas un tesoro en el corazón de la selva” (244). Simultáneamente, en ambos libros aparecen alteraciones de textos bíblicos en un contexto amoroso, como cuando la hablante poética, en *El libro de Tamar*, se dirige a su amado Daniel repitiéndole las palabras de Cristo en la cruz (Mt 27.46): “¿Por qué me has abandonado?” (176). O como cuando, en *Calendario*, la hablante rechaza el consuelo de la belleza en un día intensamente melancólico alterando las palabras evangélicas (Mateo 4:4) en los siguientes términos: “Pero no solo de estética vive el hombre” (236).

Es, sin embargo, en *El príncipe rojo* donde se concentra un mayor número de descontextualizaciones y alteraciones de frases bíblicas o litúrgicas. En su conjunto, *El príncipe rojo* replica el tono vindicativo propio de los salmos y de otros pasajes bíblicos.

La propia autora ha querido recalcar la fuerza con que se le impusieron a ella las palabras del profeta Isaías que reproduce como pórtico a todo el libro: “Porque el día de la venganza está en mi corazón, y el año de mi redención ha llegado (Isaías 63:4)”. En varios lugares (*confer* Demicheli, 2005 y Guzmán, 2010: 12), insiste la autora en que este pasaje bíblico se le hizo presente de forma súbita en el momento de la escritura y fue clave para hallar el tono y la idea general del poemario. Por otra parte, Isaías (40:3) vuelve a estar presente en “Dulce y hermoso como la sangre”, el poema donde el personaje poético se ofrece a su príncipe rojo en quien ve la encarnación de la venganza, la hora de la restitución para la “voz que clama en el desierto” (283).

La voz del profeta se acompaña de numerosas resonancias bíblicas: las diez plagas de Egipto aparecen evocadas en “De qué flor habrán salido...” (255), la maldición de la mujer de Lot en “Qué especie” (257), la indiferencia de Poncio

Pilatos en “Pero lo peor” (258). Y no solo se evocan hechos y situaciones del libro sagrado, sino que el propio lenguaje contiene reminiscencias bíblicas. Por ejemplo: en “Quien hace del dolor ajeno” (261) repudia la doble moral de algunos poetas, calificándolos como “[r]aposas entre viñas”, eco evidente del siguiente versículo: “cazadnos las raposas, las pequeñas raposas que devastan las viñas” (Cantares 2:15).

Alteraciones concretas de pasajes bíblicos serían la que mencionan “el valle de las ojerás” (270) por el “valle de lágrimas” (Salmos 84:6), la que señala “polvo fueron y en polvo se convirtieron” (271) por “polvo eres y al polvo volverás” (Génesis 3: 19) y la que sentencia “No los perdones/ porque saben lo que hacen” (287) remedando las palabras de Cristo en el Calvario (Lucas 23:34).

La Biblia es, pues, un hipotexto fundamental en la obra guzmaniana, de largo recorrido en su obra, que se acentúa en *El príncipe rojo* y que, desde ese libro, irradia hacia el posterior, donde la imagen del sufrimiento de Cristo representará, por antonomasia, el sufrimiento del ser humano.

En una poesía intensamente visual como es la de esta autora, donde las imágenes poseen una extraordinaria plasticidad, resulta natural y congruente el trato coloquial con otras artes, sobre todo con la pintura y el cine, aunque también con la música y —ocasionalmente— la fotografía y la escultura. “Niño con paloma”, el cuadro de Picasso (49) y las bailarinas de Degas (61) intervienen en la representación de la intimidad de los amantes, de igual modo que un discóbolo impregnado de aceite (72) visualiza de forma muy expresiva al escurridizo amante de la hablante poética y los escorzos de Mantegna (123) los devastadores efectos del desamor. La identidad y la imagen personal se plasman —de manera variable, al impulso del instante— como “la Primavera del fresco pompeyano” (359) o pudiendo provocar un grito como el del cuadro de Munch (374). Salvando la distancia entre las imágenes, no cabe duda de que son muy eficaces, con la mayor economía verbal.

Especial atención merece el poema “Quisiera pintar como el pájaro canta” (371), verso que cita a Monet y que la autora ha señalado también *mutatis mutandis* como ideal poético (Jorge, 2018). La posibilidad de llegar a la poesía con toda la frescura y la inconsciencia de la infancia, eliminar —al menos en apariencia— el artificio, es una meta que concuerda con un registro lingüístico que se impone en sus poemas más recientes y que también tiene una presencia significativa en los anteriores.

En relación a la integración en la poesía de Guzmán de expresiones culturales como la música, la televisión, el cine, etc., puede decirse que forman parte de la poetización de lo cotidiano, y participan en ella numerosos ejemplos de la cultu-

ra popular. En el plano de la música, además de Bach (193), se encuentran referencias a Víctor Jara (198), Cat Stevens (241) y Demis Roussos (359). Los referentes televisivos pertenecen también a imágenes extraordinariamente populares, como el programa de “Locomotoro” (164), el anuncio Nescafé (372) y una frase de Belén Esteban: “Andreíta, cómete el pollo” (376).

La presencia del cine es otro de los aspectos que van ganando espacio en los poemas más recientes de la autora. Habrá que hacer referencia a algunos de estos referentes cinematográficos en el estudio de *Zonas comunes*. La tipología de estas alusiones es variada. A veces se trata de una remota evocación, como la que vincula una escena cotidiana del personaje poético con un fragmento de la película *Blancanieves*, de Disney: “Por la mañana/tender las sábanas/(los gorriones me van dando las pinzas.)” (288). Otras veces asistimos a la reconstrucción verbal de una escena del Far West (353). Otras más, referentes fílmicos como *El cielo sobre Berlín* (233), *Ben-Hur* (311), y *Desayuno con diamantes* (347) despliegan un conjunto interesante de evocaciones muy significativas en el contexto.

La significación y la potencia de la imagen poética es uno de los elementos que aportan un mayor valor estético al conjunto de la poética guzmaniana, siendo fundamental el impulso metafórico, analógico y simbólico de sus textos. Precisamente, la lectura de *Zonas comunes*, que ocupará el próximo apartado, pondrá de relieve el modo en que la autora construye — como es habitual en sus poemarios — un relato coherente que ofrece una imagen incómoda del mundo contemporáneo.

3. ZONAS COMUNES

Zonas comunes amplía y pormenoriza la línea crítica que la autora inició en *El príncipe rojo*, aunque desde una perspectiva diferente, más apegada a la inmediatez cotidiana, por una parte y con una significativa reducción de los aspectos irrealizadores por otra. Candel (2011) y Núñez (2019), emplazan el poemario en la continuidad expresa de la poesía social, visibilizada en la figura de Blas de Otero, al que hay directas alusiones, e inserta en un *continuum* marcado por distintas escuelas poéticas actuales que se sitúan en un orden de crítica y reivindicación social adaptada a la cambiante realidad histórica y a la correspondiente transformación del modelo económico en cada momento.

El poemario establece, a través de numerosas analogías y referencias intertextuales, un relato unitario acerca de la destrucción de un patrimonio de conquistas sociales que se creía consolidado en el mundo occidental y que se ve amenazado

en el presente. “El primer hombre que tuvo en sus manos el fuego” es un poema muy significativo al respecto. Recuerda al lector la lucha universal y continua que el ser humano ha tenido que librar en defensa de sus conquistas, el aliento revolucionario que ha recorrido la historia, de mano en mano, como una carrera de relevos —una carrera en que también las mujeres, grandes olvidadas de la Historia, han debido sostener viva la llama—, instando, en nombre de Prometeo, a no consentir una regresión (334). La inclusión de un deportista como Hussain Bolt y la invocación del dios mitológico del fuego, con su carga humorística, no disminuyen un ápice la seriedad del mensaje que la autora transmite.

A lo largo del poemario se desarrollan dos relatos contrapuestos: el de la continua depredación del hombre por el hombre y el de la capacidad de resiliencia del ser humano fundada en el ejercicio de la solidaridad. Como referentes de la fraternidad universal la autora convoca a individuos muy dispares como el hombre de Neanderthal (331), la samaritana de los evangelios (355), el anarquista Kropotkin (333) y el escritor Varlam Shalámov (332).

En paralelo a esta oposición central discurre una abstracción que asimila los comportamientos depredadores al mal y los comportamientos humanitarios al bien. La lucha entre ambos principios eleva unos poemas concebidos, como ya se ha dicho, sobre referentes cotidianos y aparentemente triviales, a un plano ético que había tenido su inicio en *El príncipe rojo* y que se consolida en *Zonas comunes*.

El punto de partida de este último poemario se sustenta en la realidad social derivada de la crisis financiera de 2008, que tuvo devastadoras consecuencias económicas en España, consecuencias que afectaron también, personalmente, a la autora, que explica así la indefensión individual y el clima moral colectivo en que se vio inmersa:

2009 fue un *annus horribilis* para mí porque me incluyeron en el ERE del periódico donde trabajaba: el día a día en la redacción, desde la publicación de las *listas negras* a la consumación puntual de los despidos, fue una larga pesadilla para todos los afectados. Mientras vivía esta penosa experiencia, que originaría mis *Zonas comunes* (2011), pronto se me vino a la cabeza el Via Crucis de Jesucristo —¿hay mejor icono del dolor humano?— y los *lager* alemanes y los *gulags* soviéticos que utilicé en los primeros poemas que escribí del libro como metáforas de lo que me estaba ocurriendo. (Guzmán, 2012: 21)

La poetización de los hechos, no obstante, elude el realismo directo, expresando los devastadores efectos de esa situación sobre los individuos afectados, sobre el colectivo en que se integran y sobre el conjunto del cuerpo social, a tra-

vés de mecanismos de transposición analógica en los que no solo participan los elementos mencionados por la autora, sino otros muchos referentes que tienden a ordenarse en el poemario de forma seriada y que se complementan unos a otros, creando un todo orgánico orientado a la crítica social y la sátira del sistema neocapitalista. Para ello parte de los grandes relatos en la historia de la humanidad, como el mito, la ciencia, la historia, la religión, la filosofía, etc., estableciendo implícitos paralelismos entre distintas situaciones históricas de dominio, tiranía y sometimiento entre países, etnias, religiones, clases sociales, etc. En el fondo de la cuestión parece residir la idea lacaniana de que el capitalismo neoliberal no es, como el capitalismo tradicional, un sistema de explotación, sino de dominio. En este sentido, la autora encuentra equivalencias en numerosas situaciones que va desgranando a lo largo del primer apartado del poemario.

Un bloque importante de estas analogías correspondería a hechos históricos, especialmente los que implican dominación de unas naciones sobre otras o persecución de individuos por razones de etnia o religión.

En torno al Imperio Romano, por ejemplo, pivotan algunos poemas, como el primero del libro (311), que filtra el tema a través de un referente cinematográfico, haciendo un guiño a la película *Ben-Hur*, una superproducción de Hollywood, cuyos protagonistas son el romano Mesala (Messala en el poema), cuyo papel encarna Stephen Boyd, y el judío Ben-Hur, interpretado por Charlton Heston. Ambos personajes encarnan fuerzas políticas antagónicas y rivalizan de manera feroz en el desarrollo argumental de la trama, hasta la victoria final de Ben-Hur que, en la versión cinematográfica,⁹ ofrece una representación visual memorable de la lucha simbólica entre el bien y el mal que supone una reparación para el oprimido. Un paralelismo más con la historia de Ben-Hur viene sugerido por la idea de una “[m]anifestación de leprosos”, puesto que, en el referente fílmico, los abusos cometidos por Mesala sobre la familia de su antagonista provocan que varios de sus miembros contraigan la lepra. De este modo, Guzmán efectúa una transposición a la actualidad de los hechos narrados en la historia subyacente, invirtiendo los términos del relato: los oprimidos —“leprosos”—, se manifiestan en Madrid, acordonados por las fuerzas del orden, pero la ausencia de Charlton Heston entre los manifestantes implica la soledad de los oprimidos frente al poder.

Este poema es el núcleo de una serie con referentes vinculados al Imperio Romano, como “Heliogabalo” y los siguientes en la ordenación del libro. Heliogabalo —sobrenombre del emperador Marco Aurelio Antonino Augusto, famoso por

⁹ La adaptación al cine de la novela de Lewis Wallace concluye de modo distinto a esta.

su conducta excéntrica y despótica—, representa, en el imaginario guzmaniano, el instinto depredador de los grandes empresarios. “No puedo evitarlo”, dice el personaje, “[m]iro a mis empleados/como un tiburón blanco/a los bañistas”¹⁰ (312). El poema siguiente evoca el nombre de Marco Licinio Craso —noble romano que aplastó la revuelta de los esclavos dirigidos por Espartaco—, para reflexionar en clave de humor, como tantas veces, sobre el abuso de la oligarquía contra las bases trabajadoras. En otro poema el sangriento espectáculo del circo romano, la arbitrariedad con la que un gesto del pulgar podía decidir el destino de una vida humana recuerda que el poder se sirve de la manipulación para señalar al “otro” como amenaza: “Uno de los trucos más viejos/de la magia negra/es convertir a las víctimas/en verdugos.//Una cruz al revés/y el pobre se vuelve malo./Unos alfileres bien puestos/y el íntegro pasa por peligroso” (314).

“Es tiempo de pocas bromas” (315) se centra en el mundo paleocristiano, recordando la persecución del cristianismo en la antigua Roma —“Pero las catacumbas ya no son seguras.//Han borrado el pez/y la paloma”. La autora da a entender que no hay refugio en una sociedad deshumanizada que enlaza episodios cruentos. El poema representa la lucha del bien contra el mal mediante la revocación de símbolos cristianos y la implantación de símbolos nazis “Han pintado la cruz gamada/sobre el ciervo rupestre” (315).

La desolada constatación de que no quedan refugios inviolables en el mundo impulsa la evocación del horror del Holocausto en distintos contextos, ya sea de forma sutil, al dejar anotada la expresión “justo entre los justos” (331) dedicada al hombre de Neanderthal, ya sea de forma muy directa. Así es en un poema que asimila a los afectados por un ERE¹¹ a los judíos que eran conducidos a los campos de concentración: “Era una mañana blanca y plateada/como el mercurio.//Doscientas cincuenta personas/subimos a un tren de ganado” (317). La experiencia personal de intimidación y exclusión aviva, con toda lucidez, su empatía hacia las víctimas de hechos sobradamente conocidos: “Ahora entiendo/lo que sintió esa gente/cuando patearon la puerta/de sus casas/y los sacaron de sus camas/como en un mal sueño.//La Noche de los Cristales Rotos” (318). La autora, consciente de la hipérbole comparativa, afirma que “a lo peor, la diferencia crucial [...] no es cualitativa sino cuantitativa” (Guzmán, 2012: 21).

¹⁰ Aunque indirectamente, la imagen remite también a la filmografía, con la película *Tiburón*, de Steven Spielberg, en primer plano.

¹¹ Expediente de regulación de empleo.

El Tercer Reich, el estalinismo, el genocidio de los Balcanes y otros episodios terribles encadenan el horror en la historia de una humanidad que no parece capaz de aprender de sus errores. “Siempre se empieza por una lista” (316), escribe en uno de los poemas de la serie. Y continúa: “De Getsemaní a Ararat, del Gólgota a Sbrenica./las listas se extienden como un mar de petróleo/por el pergamino del destino del hombre”. De esta manera, el poemario va construyendo una representación crítica de la historia de la humanidad, colmada de episodios crueles que se consuman siempre en beneficio de poderes muy concretos.

En la base de los atropellos y vilezas que el ser humano comete contra otros seres humanos se encuentran siempre justificaciones teológicas, filosóficas, pragmáticas, etc., que culpabilizan a las propias víctimas de su desgracia. Es especialmente ilustrativo, en este sentido, un poema en el que se recuerda la figura de Alfonso de Valdés, que escribió dos obras en las que defiende la política imperial de Carlos V. En una de ellas, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, justifica, como la autora recuerda en el poema, el llamado “Saco de Roma”, atribuyendo los abusos y desmanes a la voluntad divina, movida por la conducta de las propias víctimas. Guzmán actualiza el episodio evocado dando a entender que siempre hay algún experto capaz de justificar con fundadas razones —no importa si teológicas o económicas— el saqueo de los vencidos.

Escribir sobre todos estos hechos y trasladar su vigencia al momento actual es poner en claro que las tragedias históricas tienen detrás intereses políticos y económicos que buscan apuntalar el poder de unos pocos sobre la mayoría. En este sentido, la autora asimila la plancha —una labor tradicionalmente considerada como propia de la mujer— con el ejercicio de la escritura. Considerando el carácter coloquial de la obra guzmaniana, el gesto de planchar, en este contexto, puede relacionarse con la expresión “tener mucha plancha” dicha por “tener mucho trabajo acumulado”. El poema al que me refiero dice: “Planchar es ordenar la Historia” y, a continuación, las prendas planchadas se organizan alrededor de célebres guerreros como Napoleón, Saladino y los integrantes de las centurias romanas. De este modo, mediante un gesto doméstico, la autora simboliza la necesidad de restaurar un orden perdido, un orden contrario a la dominación de unos pueblos sobre otros y, por lo tanto, también la dominación de unos seres humanos sobre otros, en un contexto que no solo visibiliza la dominación de la mujer, constreñida por la sociedad patriarcal al ámbito de lo privado, sino que invita a considerar la colaboración del colectivo femenino en la construcción de una nueva sociedad.

Especialmente interesante es la referencia histórica que, hacia el final del apartado, conecta la situación de los parados tras la crisis económica a la que res-

ponde la temática de *Zonas comunes* con la hambruna de los años posteriores a la Guerra Civil: “Grisés como lo que somos,/hombres de cemento,/ya sólo nos queda ponernos/en fila/y esperar a que nos sellen/la cartilla de racionamiento/del paro” (348). La crisis económica que se desencadenó en 2008 tuvo en España consecuencias sociales gravísimas y, en efecto, actualizó situaciones e imágenes que parecían retrotraer el país a la etapa de posguerra.

Siguiendo una constante en la obra de Almudena Guzmán a la que se ha hecho referencia en el apartado anterior, *Zonas comunes* se abre al diálogo intertextual de forma muy explícita, buscando en la Literatura Universal situaciones análogas a las que atraviesa el sujeto poético. Aparecen, de este modo, voces muy dispares que se hacen presentes en el texto afianzando el discurso crítico de la autora contra la deshumanización de las sociedades contemporáneas. Gregorio Samsa, el kafkiano personaje de *La metamorfosis*, se convierte en metáfora de los caídos en desgracia en el entorno laboral: “De un día para otro/te conviertes en Gregorio Samsa.//Sólo te saludan las cucarachas como tú./Las botas crujen cada vez más cerca” (319). El beso que Celedonio le da a la Regenta en la novela de Clarín es la imagen de innumerables seres que parecen integrados, pero que se acaban revelando como moralmente repugnantes y socialmente peligrosos: “La gente pensará de él/lo que dicen los vecinos/de los psicópatas.//Era un chico muy formal,/de muy buena familia./que siempre me cedía el paso/en el ascensor.” En estos términos, el poema desnuda la hipocresía social, los intereses y pulsiones más oscuras que dominan en el entorno de los poderosos. Sabiéndose en el centro de movimientos conspiratorios —que, tal como señala en el prólogo, se hacen palpables en el ambiente de trabajo previo al despido—, el personaje poético recuerda el caso Dreyfus e invoca el auxilio de alguien que, como Zola, se oponga al abuso de poder sobre individuos inermes.

Esa imagen de las víctimas tiene como referente esencial el calvario de Cristo, cuyos espacios representativos —el Gólgota, el Huerto de los Olivos— se mencionan en “Siempre se empieza por una lista” (316) y “Después de la huelga” (336). La Biblia, una vez más, actúa como hipotexto, aportando su simbología a esta traslación verbal de la realidad contemporánea, pero, además, el contexto general se apoya en la imaginería cristiana “para expresar, entre otras cuestiones, que no todo vale, que el hombre se distingue de los animales porque tiene conciencia y que, en definitiva, hay que portarse bien con el prójimo, el mensaje esencial de Jesucristo. El relativismo moral no sólo no me lo creo sino que me parece funesto” (Jorge, 2018). Hay que advertir, no obstante, que, aunque predomina un juego intertextual y una simbología que arraigan en la formación cristiana de la autora

durante su etapa infantil, lo cierto es que la poética de Guzmán congrega alusiones a distintas creencias religiosas, no tanto para formular una suerte de sincretismo, sino para denunciar las persecuciones históricas que han sufrido distintas etnias y religiones, como se puede comprobar en “Soy judío en tierra palestina” (384).

En el reverso de la moneda, la literatura no solo denuncia, sino que posee una función catártica y alimenta la resiliencia. Indudablemente, la autora, que ha ingresado ella misma en una etapa de su obra fundamentalmente reflexiva, valora aquellos precedentes que le ayudan a construir su propio análisis de la realidad. Es el caso, por ejemplo, de Varlam Shalámov y su obra *Relatos de Kolimá*, escrita como resultado de un trauma personal y colectivo. En sus relatos recoge las experiencias de toda una vida como prisionero en campos de trabajos forzados de la antigua URSS y constituye tanto una denuncia de los abusos sufridos como un relato acerca de la resiliencia humana. El poema hace referencia a un árbol de la taiga cuya capacidad de adaptación a las durísimas condiciones del entorno lo convierten en símbolo de toda resistencia, mientras que el apagado verde de sus hojas, como única señal de vida entre la nieve, se afirma como esperanza del renuevo vital. Guzmán efectúa una transposición entre el árbol de Shalámov y el autor, ambos como expresiones de la máxima fortaleza, ambos como idéntico ejemplo inspirador. Precisamente porque la literatura aporta un sostén ante las agresiones del entorno, posee, en situaciones extremas, un valor incalculable, “Los prisioneros” (335) funciona como simbólico homenaje al poeta. Tomando como hipotexto el famoso romance del prisionero —“Que por mayo era, por mayo...”— imagina el amotinamiento colectivo de prisioneros de distintas épocas y distintos lugares cuando los guardianes dan muerte al “avecilla que les cantaba al albor”. El ave canora, simbolizando no solo el vínculo del prisionero con la vida exterior sino también el canto del poeta, es un soporte vital, un auxilio a la resistencia.

El poema que cierra el apartado “De lo público” resulta especialmente significativo. Es un poema dedicado a Blas de Otero que recoge el testigo de una forma de entender la literatura a partir del compromiso político y moral. Viene a renglón seguido de un poema que asimila la actualidad social española a los años de la posguerra, que ya parecían, a la altura del siglo XXI, superados, y ahonda en esa semejanza, indignándose por las imágenes del hambre que pueden verse cotidianamente en un país supuestamente del primer mundo. En este contexto, la cita de Otero —“Que trata de España”— adquiere un tono netamente admonitorio.

También a través de los métodos y teorías científicas establece Almudena Guzmán sus reflexiones en torno a la realidad social. En uno de los poemas invoca la metodología empírica para establecer la existencia de algo tan abstracto como el

mal. “No es relativo ni metafísico”, dice, afirmando tener plenamente identificado y localizado al diablo, que naturalmente ha tomado forma humana, porque el mal no hay que verlo como abstracción, sino como conducta.

Un pequeño núcleo de poemas gira en torno a las teorías desarrolladas a lo largo del siglo XIX acerca de la evolución de la especie humana. Uno de los poemas ridiculiza a los altos ejecutivos como simios evolucionados: “MIRA cómo se yerguen orgullosos/en la rama más alta de sus despachos...” (325). Ellos serían, siguiendo la adaptación social de la teoría biológica darwiniana, los fuertes de la especie, el resultado de la selección natural. La sátira continúa en el poema siguiente, donde el sintagma “planeta de los bobos”, contextualmente se asocia de inmediato al “planeta de los simios”, atrayendo las inevitables connotaciones acerca de una posible evolución inversa de la humanidad¹². La palabra “bobo”, repetida, plantea, en tono menor, la idea de una regresión del ser humano a estadios previos, desde donde seguiría involucionando hacia fases de vida irracional e, incluso, microscópica, es decir, a los orígenes mismos de la vida.

La extinción del hombre de Neandertal, conceptualizado por la autora como “primer perdedor de la tierra” (331) centra las reflexiones de otro poema en torno a la desaparición de una especie que, según los estudios científicos, habría construido lazos altruistas en su modelo de convivencia. El poema parece seguir una de las teorías acerca de la extinción del *homo neanderthalensis* según la cual ésta se habría debido a la presión del *homo sapiens*, con el que habría tenido que competir para la obtención de recursos. Esta teoría encaja con la imagen que el poemario de una realidad social dominada por los más crueles depredadores y contribuye a la construcción de una alegoría en torno a ello.

Este campo temático, remitiendo al origen de la vida, enlaza asimismo con las explicaciones cosmológicas sobre el nacimiento del universo. “No sé por qué la gente no cree en el *Génesis*/y sí en el *Big Bang*/que es ciencia ficción pura y dura” (328). La equivalencia “literaria” de ambos planteamientos subraya, esencialmente, el profundo misterio de la existencia, a la que hay que enfrentarse con todas las herramientas posibles.

¹² Una vez más, la imagen fílmica de Charlton Heston viene sugerida en este poema si recordamos que este actor protagonizó la película *El planeta de los simios* (1968), una exitosa adaptación de la novela de Pierre Boulle. Heston encarna a un astronauta que, a causa de una avería en la nave, acaba en un planeta habitado por simios inteligentes. La reveladora escena final, donde la estatua de la Libertad aparece a la orilla del mar, como un resto arqueológico, descubre que el desconocido planeta no es otro que la Tierra, destruida por la depredación del ser humano.

Entre las herramientas para el conocimiento de la realidad se encuentra, por supuesto, el análisis filosófico. El diálogo de la autora con la historia del pensamiento somete a revisión no solo las ideas generales, sino también el comportamiento individual del pensador, buscando una ética en el proceder de quienes son referentes para la organización social. Idealmente, debería exigirse coherencia con sus propios criterios a quienes impulsan, de un modo u otro, transformaciones sociales. Tomando como referencia a un pensador universalmente reconocido como Rousseau, la autora condensa su reflexión en torno a la figura de este ilustrado que, en sus memorias, confiesa haber entregado al hospicio a los hijos habidos de su relación con Thérèse Lavasseur. Esta dejación de responsabilidades, tan incompatible con los principios democráticos como con la ética propugnada por su ideal educativo, pone de manifiesto la falta de ejemplaridad de un intelectual prestigioso. La moraleja del poema enlaza asimismo con el poema dedicado a Alfonso de Valdés, en cuanto a que cualquier atrocidad puede ser justificada sobre las bases teóricas más peregrinas, si se consideran las justificaciones de Rousseau al respecto. Despojada el hombre de su quebradiza capa de civilización, la autora asocia la imagen rousseauiana a la idea sintetizada en la locución *homo homini lupus*, que concentra la calificación del ser humano como depredador de su propia especie, arraigada en la obra de Plauto y desarrollada en el pensamiento de Hobbes.

No hay, pues, teoría que valga ni justificación que se sostenga frente a la contundencia de una realidad que exige un posicionamiento moral claro: “Ni Adam Smith./ni Hegel./ni Marx.//Todo se reduce a una sola cuestión.//Ser *Homo sapiens* o Neandertal” (330). Todo se reduce, pues, a elegir formar parte de una sociedad colaborativa o depredadora. En ello está la única y definitiva diferencia, que precisa de una actuación decidida, pues, en palabras de la autora, “en líneas generales, estoy completamente de acuerdo con lo que se dice en la película *Paraíso*, de Andrei Konchalovsky: ‘El mal surge solo, no hay que empujarlo. Pero el bien necesita un esfuerzo supremo’” (Jorge, 2018).

El marco temático de *Zonas comunes* viene definido por la deshumanización que el sistema neocapitalista impone, por la injusticia que consagra las desigualdades sociales, por la degradación de los trabajadores reducidos a su capacidad para generar beneficios, por el mercantilismo a ultranza que destruye la solidaridad, etc. En este sentido, el mundo parecería sometido a la ley del más fuerte, dando así la razón a los planteamientos de lo que en el siglo XIX se denominó darwinismo social¹³, que

¹³ Esta corriente de pensamiento se considera inspiradora de las teorías nazis sobre la superioridad de la raza aria.

Guzmán recoge irónicamente en la imagen de esos homínidos depredadores que controlan el mundo. Esa visión distópica del mundo presente viene, no obstante, contrapesada por teorías como la de Kropotkin en su obra *El apoyo mutuo*, cuyos estudios concluyen que las actividades de cooperación entre individuos de una misma sociedad han sido más valiosas en el desarrollo de la especie humana que los efectos de la rivalidad. La autora percibe esa energía colaborativa como un legado humano invisible: “La vida te vive aunque tú no quieras,/es una corriente de voltios infinitos/que sigue alumbrando el espacio/que dejas cuando te fundes” (333). La corriente solidaria, que ha implicado innumerables sacrificios individuales y colectivos a lo largo de la Historia, se presenta, por ello, como un legado irrenunciable. A ello apela el poema dedicado a Prometeo mencionado anteriormente.

Aun valiéndose con preferencia de imágenes cristianas para dar forma a sus reflexiones, Almudena Guzmán refiere el poemario a un pensamiento espiritual de otra estirpe: “Más que la filosofía de Spinoza, aquí está reflejada la antigua religión de los iraníes, que era el mazdeísmo, y que fue reformada por Zoroastro. Decía que el mundo es una lucha del bien contra el mal y que al final ganará el bien. Yo no estoy tan segura...” (Demicheli, 2005).

En la dicotomía planteada por la división en apartados de *Zonas comunes* las reflexiones anteriores ofrecen, ante todo, una imagen personal acerca del espacio público. Pero los dos grandes bloques, “De lo público” y “De lo privado”, se engloban bajo un rótulo unificador de forma harto significativa. Ambos apartados, que se ordenan en torno a las dos esferas que se consideran tradicionalmente constitutivas de la sociedad civil, representan, a fin de cuentas, una falsa dicotomía. A lo largo del período transicional, en el que surge la voz poética de Almudena Guzmán, diferentes discursos cruzados se empeñan en la transformación del espacio público. Las propuestas feministas de esos años abogaron también por la transformación del espacio privado: “Este nuevo feminismo, cuyo ideario se puede resumir en el enunciado ‘lo personal es político’, modifica la noción de política al establecer la centralidad del factor personal en su definición, incluyendo el desarrollo personal, la autoestima, y la identidad individual en la agenda feminista, que equiparaba las demandas de derechos de igualdad al establecer el camino de la libertad no solo a partir de los derechos formales” (Rubio-Tejeda 48). La lucha, pues, no solo abordaba la conquista del espacio público por parte de las mujeres, —rompiendo la tradicional asignación por géneros del espacio común—, sino un desplazamiento hacia ese espacio público de cuestiones hasta entonces encerradas en el ámbito de lo privado, como el divorcio, el aborto, o los malos tratos. En este sentido, aunque

el poemario establece una división formal, los dos espacios aparecen suturados por temas y recursos comunes, pero, sobre todo, por una idea de continuidad que los cohesiona. El propio título, *Zonas comunes*, plantea la agrupación de esos dos planos en un mismo bloque, como aspectos distintos de una sola realidad.

Los hechos que tienen lugar como consecuencia de la crisis del 2008 provocan una cascada de efectos a escala colectiva y a escala individual. Todos los órdenes se ven afectados: “no solo se altera el orden/económico y social/sino también el natural” (343). En este sentido, lo que sucede en un plano público tiene su reflejo en la privacidad del individuo, siendo inevitable la “desestructuración de la identidad propia a partir de la desestabilización del mundo” (Candel, 2011: 150).

Dentro de este marco, resulta sintomático que el discurso de la autora se plantee claramente desde una perspectiva experiencial, vinculada a un hecho autobiográfico, lo que no es común en su obra. Como ya se ha hecho notar, no son muchos los datos biográficos que han trascendido acerca de la autora. Siendo de suponer que en su obra conviven realismo y ficcionalidad, no es fácil para el lector común discernir esos componentes. Pero, en relación a *Zonas comunes*, deja muy claro que escribe su poemario en el contexto de una reestructuración laboral que la deja sin empleo. Evidentemente, la ficcionalización y la elaboración artística del hecho están de igual modo presentes, pero la escritora se incluye a sí misma con claridad en el colectivo de damnificados por un sistema social injusto. Como parte de ese colectivo denuncia la situación de marginalidad, la culpabilización de las víctimas y otras prácticas excluyentes, poniendo en evidencia mecanismos de represión más sutiles que los usados en otros tiempos históricos, pero no menos eficaces. El poemario refleja también los devastadores efectos psicológicos del desempleo y otras situaciones de marginalidad sobre quienes las sufren.

Por otra parte, la experiencia no se produce en abstracto. Como han demostrado distintos enfoques teóricos a partir de los años 90, la experiencia se produce en un medio y en un cuerpo. El personaje poético de Almudena Guzmán aparece sometido, como ya se ha dicho, a las leyes del tiempo, lo que tiene continuidad en *Zonas comunes*. Correspondiéndose con el curso natural de todo organismo vivo, el personaje poético madura, camina hacia la vejez, adopta otras formas de vida, nuevas estrategias de supervivencia en todos los órdenes.

Pese a la dureza de la temática, son frecuentes también en este poemario los rasgos de ironía y humor que acompañan a la invención de un personaje reflexivo y ácido, en ocasiones, pero también burlón y tierno, que intenta exprimir el jugo de una vida a la que, pese a todos sus desplantes, se aferra con fuerza, ahora más que nunca, cuando las señales del paso del tiempo sobre el propio cuerpo se hacen evi-

dentes y cuando la zozobra del mundo conocido desestabiliza los cimientos de la propia existencia.

Igual que en lo relativo a las cosas públicas, también la intimidad personal se abre a un relato esperanzador, a un propósito resiliente. Y así se cuelan las rosas en la casa —aunque sea impresas en una camiseta (357)—, las mañanas de terciopelo —en la voz de Demis Roussos (359)—, el placer de la lectura (362, 369, 370, 372, 386, 387, etc.), y el rechazo a instalarse en la tragedia (375). En el entorno personal entran la aceptación, sobre todo de los estragos de la edad sobre el cuerpo —“el sol no gira alrededor de la tierra” (373), “Agamenón conquistará Troya” (378), “[e]sto es la caída del Imperio Romano” (379)—, la autosuficiencia —“[p]or primera vez en mi vida/no necesito a ningún amante” (372)—, y la certeza de que, ante temor de que la esperanza sea un espejismo (385) hay que “[p]edirle a Andersen un par de zapatillas rojas” (368), y lanzarse a la vida con una inmersión valiente y decidida: “tírate de cabeza a la piscina/del mundo.//Eres Esther Williams” (361). El propósito de vida constituye una declaración de principios que en parte se explica en un comentario que la autora dedica al poema “Ama tu ritmo”, de Rubén Darío (Guzmán, 2014). No es la poética rubeniana el centro de sus reflexiones, sino que hace una interpretación del texto como consejo de vida: el respeto al ritmo interior de cada uno ratifica la coherencia personal y favorece un cierto modo de serenidad.

Aunque en tono menor, la realidad cotidiana de la mujer se adueña del espacio —de todo: el público y el privado—, dando voz a todo un colectivo. No al colectivo de las mujeres, sino el de quienes se ven afectados por la injusticia social, independientemente de su género.

Los ejemplos antes espigados en torno a la intimidad del personaje, ponen de manifiesto, que aunque el contexto sea dramático y las experiencias descritas puedan resultar devastadoras, nunca faltan en la poética de Guzmán notas de distanciamiento irónico y humorístico. Así también se observa en el enfoque de los personajes femeninos en los que se refleja: Hipatia de Alejandría pensando en exfoliar el pensamiento (363), “Cleopatra en la sección de baño del Corte Inglés” (374), etc. Igual sucede en el campo de la intertextualidad. En “Antes me gustaba recrearme en la grasa” (340), el personaje poético, que se otorga a sí mismo el nombre de Celestina, como el personaje de Fernando de Rojas, se ve, tras un brusco reajuste de la economía doméstica, fijándose minuciosamente en el precio de cada cosa. Y en “No sabía que el INEM había fichado a Víctor Hugo” (341), la autora observa irónicamente la coincidencia de la categoría “trabajadores del mar”, contemplada con un régimen específico por la Seguridad Social, con la conocida obra del escritor francés.

En “De lo privado” la experiencia que se traslada es la de una mujer de mediana edad, que vive un conjunto de transformaciones en sus hábitos y en su físico, pero que camina hacia un control cada vez mayor de su orden personal. Una consecuencia de la madurez es haber llegado a encontrarse a sí misma plenamente y, por ello mismo, a no depender de “otro” para su equilibrio y bienestar. Ni siquiera de la figura de un metafórico “príncipe rojo” que acuda a su lado para defenderla de las agresiones del entorno. La mujer comprende y manifiesta, definitivamente, lo que de algún modo venía ya insinuando desde tiempo atrás: se basta a sí misma para librar sus batallas personales. Pero el libro entero es un llamamiento para que ningún ser humano, ni ella ni nadie, sea una isla en un mundo hostil. El relato organizado a partir de este conjunto de poemas invita a reflexionar perentoriamente acerca de la sociedad que conocemos y a intervenir en ella para hacer posible la que quisiéramos conocer.

REFERENCIAS

- ASTURIAS, M. A. (1967). *El espejo de Lida Sal*. México: Siglo XXI.
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2020). “Concepción de la poesía y referentes textuales en las obras de Pureza Canelo y Almudena Guzmán”, en M. Payeras Grau, *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Madrid: Visor, 79-102.
- BATRES VILLAGRÁN, A. (selección y notas) (2017). *Cincuentenario de “El espejo de Lida Sal” de Miguel Ángel Asturias*. Accesible en la dirección <https://www.academia.edu/35140125/CINCUENTENARIO_DE_EL_ESPEJO_DE_LIDA_SAL_DE_MIGUEL_%C3%81NGEL_ASTURIAS> [Acceso: 10/03/2020].
- CANDEL, X. (2011). “Zonas comunes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 733, 148-153.
- CIPLIJASKAITÉ, B. (1990). “Los diferentes lenguajes del amor”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, 6, 113-127.
- CULLELL, D. (2013). “Ni príncipes azules ni doncellas: el fenómeno de la reescritura en la poesía de Almudena Guzmán”, *Bulletin Of Hispanic Studies*, 90(1), 51-64.
- DEMICHELI, T. (28/05/2005). “Almudena Guzmán, poeta: ‘El hombre me parece horroroso, pero aún hay lugar para los héroes’”, ABC. Accesible en línea <<https://www.abc.es/cultura/libros/abci-almudena-guzman-poeta-hombre->

- parece-horroroso-pero-lugar-para-heroes-200505280300-202763362804_noticia.html> [Acceso: 30/03/2020].
- FUNDACIÓN CP JOSÉ HIERRO (2018). “Encuentro con Almudena Guzmán”. Accesible en línea <<https://vimeo.com/262989626>>.[Acceso: 13/05/2020].
- GARCÍA MONTERO, L. (2012). “El usted y el tú”, en A. Guzmán, *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor, 7-15
- GUZMÁN, A. (1981). *Poemas de Lida Sal*. Madrid: Libros Dante.
- (1984). *La playa del olvido*. Gijón: Altair.
- (1986). *Usted*. Madrid: Hiperión.
- (1989). *El libro de Tamar*. Melilla: Rusadir.
- (1998). *Calendario*. Madrid: Hiperión.
- (2005). *El príncipe rojo*. Madrid: Hiperión.
- (2010). “*El príncipe rojo*. Algunas claves”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717, 11-17.
- (2010-2011). “Cuentos y recuentos”, *Intramuros: biografías, autobiografías y memoria*, s 33, 16-17.
- (2011). *Zonas comunes*. Madrid: Visor.
- (2012). *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- (2014). “Ama tu ritmo”, en A. L. Geist y A. Salvador, *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*. Sevilla: Renacimiento, 171-173.
- HART, A. (1994). “The Relational Self in Almudena Guzman’s Dialogic Poetry”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 48(2), 143-160.
- JORGE, G. de (04/10/2008). “Almudena Guzmán, contra el mal que surge solo”, *Diario 16*. Accesible en línea <<https://diario16.com/almudena-guzman-mal-surge-solo/>>.[Acceso: 20/02/2020].
- MOLINA CAMPOS, E. (1982). “Los premios ‘Puerta del sol’ de poesía”, *Nueva Estafeta*, 42, 74-77.
- RÍOS RUIZ, M. (1981) “Una voz nueva de gracia y lucidez” (Reseña de *Poemas de Lida Sal*), *Nueva Estafeta*, 36, 98-99.
- RUBIO, O. M. y Tejeda, I. (dirs.) (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: Acción Cultural Española.
- NÚÑEZ, L. P. (2019). “Poesía comprometida y crisis económica global: una contextualización del poemario *Zonas comunes* (2011) de Almudena Guzmán”, *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 8, 73-94.
- PÉREZ SIRERRA, C. (2018). *La ironía en el discurso poético de Almudena Guzmán*. Trabajo de fin de Grado. Grado en Filología Hispánica. Tutora: Celia

- Corral Cañas. Curso académico 2017-2018. Accesible en la dirección https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139047/TG_P%C3%A9rezSierraC_Lairon%C3%ADaeneldiscurso.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Acceso: 10/03/2020].
- RODRÍGUEZ, C. (1989). “Cautiva del aire”, en A. Guzmán, *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor, 2012, 131-133.
- ROSAL NADALES, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- UGALDE, S. K. (1994). “El ‘poema largo’ femenino en la España actual”, en J. Villegas (coord.), *Actas Irvine-92 (Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*. Vol. 2 *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. [S. l.]: University of California, 173-180.
- (2012). “De América a España: *Poemas de Lida Sal* de Almudena Guzmán”, *Revista Letral*, 9, 74-84.

2. MISCELÁNEA

NOTAS SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LAS IDEAS DE DESTIERRO Y DE ESPAÑA EN LAS CARTAS DE PEDRO SALINAS: MATERIALIZACIÓN DEL SENTIMIENTO DEL EXILIO

NOTES ABOUT THE EVOLUTION OF THE IDEAS OF EXILE AND SPAIN IN PEDRO SALINAS' LETTERS: MATERIALIZATION OF EXILE FEELING

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.12>

RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)/ RESIDENCIA DE ESTUDIANTES¹

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5524-8236>

adrami02@ucm.es

Resumen: El estudio de los epistolarios de los escritores del siglo XX se ha convertido en algo cada vez más usual como escrito literario autobiográfico y fuente primaria histórica. Uno de los escritores más importantes del género en España es Pedro Salinas, quien, durante su exilio norteamericano, recurrió a las cartas como escritura indispensable en su concepción literaria. En este trabajo se realiza un análisis de la configuración del concepto de exilio en las misivas de Pedro Salinas. Para ello se considerará temáticamente el desarrollo textual del sentimiento sobre el exilio, junto con las consideraciones que hace el poeta de la situación de España, que transmutan de la esperanza en la victoria republicana a la resignación del exilado que conoce la incapacidad de volver a su patria.

Palabras clave: Pedro Salinas. Cartas. Identidad textual. Exilio. Literatura autobiográfica.

Abstract: The study of letters of 20th century writers has become increasingly common as an autobiographical literary writing and primary historical source. One of the most important writers of this genre in Spain is Pedro Salinas, who, during his North American exile, used letters as essential writing in his literary conception. In this paper we analyse the configuration of the concept of exile in Pedro Salinas' letters. For this, the textual development of the exiled sentiment will be considered thematically along with the poet's considerations of Spain's situation, which transmutes from hope in the republican victory to the suffering of the exiled who knows the inability to return to his homeland.

Key-words: Pedro Salinas. Letters. Textual identity. Exile. Autobiographic literature.

¹ Este artículo se ha escrito gracias a la Beca para Estudiantes de Postgrado en la Residencia de Estudiantes, financiadas por el del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, del curso 2019-2020.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años ha crecido el interés en el estudio de las literaturas del yo como instrumento de análisis literario de una época. Especialmente, el estudio de los epistolarios de los poetas de la Generación del 27 (Díaz de Castro, 1998: 13-14) ha servido para conocer en mayor medida sus empresas, sus impresiones y sus ideas literarias, especialmente entre los miembros que, debido a la Guerra Civil, tuvieron que exilarse. En las epístolas de Pedro Salinas se encuentran los temas que orbitan alrededor de las preocupaciones personales y morales de su exilio: la falta y pérdida de su patria en una guerra fratricida; el abandono del hábitat lingüístico español que tanto le benefició en su trayectoria personal y artística y la ambivalencia creada por la pertenencia a un país al que no sabe si podrá volver mientras siguiera el régimen franquista. La carta, por lo tanto, además de ser un medio de reflexión ensayístico subjetivo, se convierte en el espacio perfecto para que el exiliado² exprese el deseo de volver a recuperar lo perdido y configure una esencia textual de expatriado.

Dámaso Alonso apreció el valor y la constancia productiva de su prosa epistolar. Indica el crítico y poeta las notas más importantes de las cartas salinianas: la constancia y el tono, en muchos casos, humorístico:

Hay una causa especial por la cual yo supe muy pronto lo mucho que a Salinas le agradaba escribir en prosa: las cartas tuyas, que, por lo menos desde 1926, yo recibía: cartas de antes de la guerra, largas, y más numerosas y largas aún después de la guerra. Y llenas de humor, y de cariño. Escribía con mucho afecto, a vuela pluma, con mucha gracia y con espíritu hábil, pero con letra difícilísima, sin duda por la velocidad que imprimía su mano. (Alonso, 1983: 14)

Aunque las cartas siempre tuvieron una gran relevancia en la vida del poeta antes de la Guerra Civil, su experiencia americana tejió un nuevo contacto con la escritura epistolar³ por dos motivos principales: en primer lugar, el contacto con

² Resulta interesante el debate sobre la naturaleza del destierro de Pedro Salinas. Según José Ángel Ascunce no todos los exilios tuvieron la misma naturaleza y no todos los exiliados que partieron al principio de la contienda se hacían participantes de él (2007: 19): «Sin embargo, cuando a esta relación de base le atribuimos un sentido universal y pensamos que todos los exilios deben responder inexorablemente a los parámetros históricos e ideológicos que marcaron la Guerra Civil y sus trágicas consecuencias, podemos caer en graves problemas de análisis y valoración.» Salinas firma un contrato un año antes con Wellesley College, una universidad femenina situada en el estado de Massachusetts, para impartir clases de español.

³ Escritura epistolar que también produjo un atento análisis de sus características internas y de su análisis como literatura. Asimismo, fue en su etapa en la que produjo un mayor número de obras

la tecnología (Salinas, 2007: 13), que cambiaría radicalmente en sus últimos años de vida –la revolución de las máquinas de escribir y la eficacia del servicio postal americano–; y no menos importante, «mantener un contacto, o expresar preocupación por los amigos necesitados» (Bou, 1998: 38). La separación física y espiritual con su país de origen fue, desde el comienzo, el motor de escritura y de reflexión sobre su situación como exiliado y una conexión espacio-temporal con sus amigos y familiares.

Ante la soledad del exiliado, la carta para Salinas es, sobre todo, comunicación. «Ningún utensilio ni aparejo más hermoso se había hallado, para ese efecto de la comunicación, de la relación entre persona y persona, que el conversar», como dijo el poeta en su famoso ensayo sobre la epístola en *El Defensor*, donde plasma la convención de la conversación a distancia como un «entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma.» (Salinas, 2002: 28); lo que se hace más necesario alejado de los amigos y de su país. Este motivo de la distancia dignifica y da significado a la escritura de cartas no solo en un autor como Salinas, sino en el exiliado intelectual que mantiene contacto con sus seres queridos y, también, con los españoles repartidos a lo largo del mundo. Sandra Barriales-Bouche (2005: 17) afirma que muchos de los escritores exiliados eran conscientes de que lo que escribieran se convertiría en el testimonio de un espectro. Salinas, más bien escribía para dejar de ser un espectro en su presente y conformarse como persona con lo único que le quedaba: su lengua.

Este artículo se divide en dos partes. En primer lugar se realizará una breve introducción al concepto de exilio y a las posibilidades que este ofrece en la literatura epistolar como género, para después, analizar las cartas de Pedro Salinas como espacio para la configuración del sentimiento de destierro⁴. Por ello, se divide la escritura en el exilio de Salinas en tres etapas: una primera en la que las cartas testimonian el horror de las noticias que el autor recibe de la Guerra Civil; una segunda en la que comienza a aparecer la ambivalencia entre deseo y resignación en el clima hispano de Puerto Rico y el escenario de la Guerra Mundial; y una eta-

literarias y, sobre todo, ensayísticas. Creador total, en palabras de Natalia Vara (2016: 8), «cuyas distintas facetas creativas se engarzan por un incansable afán por conocer el mundo, por un enorme compromiso con el hombre y los valores humanísticos, y por una aguda conciencia de que literatura y vida se encuentran tan ligadas [...]»

⁴ Natalia Vara explica perfectamente que Pedro Salinas en sus epístolas muestra la evolución espiritual del sentimiento de destierro: «sus misivas ofrecen un testimonio valiosísimo sobre la trasmutación emigración-exilio y sobre el modo en que la identidad del exiliado se configura.» (2010: 53).

pa final en la que se plasma una total resignación por la vuelta al hogar debido al apoyo internacional de la dictadura franquista.

2. EL CONTEXTO DEL EXILIO COMO GENERADOR DE TEXTOS EPISTOLARES EN PEDRO SALINAS

Para José Luis Abellán (2001: 17), la naturaleza del exilio es una constante en la Historia española que evoluciona a lo largo del tiempo y cuya mayor manifestación se plasma en el exilio producido por la Guerra Civil. Abellán se acerca, desde un punto de vista nacional, a la idea de exclusión mostrada por Giorgio Agamben (2001: 34): todo exilio es, desde la Edad Moderna, de naturaleza política. Para Abellán, la fuerza represora mutó de una censura religiosa a una política: lo religioso se convirtió en ideología y en una pugna por la supremacía política práctica. Lo que en un principio fue exclusión de fe, varió a un proceso ideológico de lucha por el poder y al enfrentamiento de dos modelos, con el exilio español de 1936 como gran consecuencia.

Sin embargo, la diáspora producida por la Guerra Civil fue mucho mayor y, en consonancia, mucho más dilatada en el tiempo y dispersa, sobre todo, por Europa y el continente americano. Si se parte de la idea de que no existe un exilio único o una única manera de enfrentarse a él, debemos diferenciar diversos tipos de exilio español por el lugar de acogida. Gran parte de los exiliados decidieron partir a territorio de habla hispana. El *trasterrado*, en un entorno familiar, se adaptó fácilmente, gracias a la similitud con el clima lingüístico. Sin embargo, un buen número de intelectuales exiliados repararon en Estados Unidos —exilio que Enric Bou designa como «neinglés» (2009: 31)—, donde no reunieron las mismas capacidades asimilativas ante el nuevo entorno, debido a la sociedad y a las costumbres norteamericanas y a la dificultad de aprender un idioma nuevo como el inglés.

En consecuencia, la experiencia fatal que supuso el exilio modificó su forma de pensamiento y de vivir en el mundo, lo que, entre el grupo de intelectuales, cambió, siempre de manera personalizada, su forma de escribir, los temas que plantearon en sus escritos e incluso el uso (o no) de ciertos géneros literarios⁵. La experiencia personal, en cierta medida, transmuta en su poética, formando parte

⁵ El caso más específico y aclarador en este aspecto es el de Pedro Salinas. Durante su exilio americano, además de escribir poesía, hecho que le fraguó un nombre entre la literatura española antes de su partida, escribió prosa literaria (novelas y cuentos), piezas teatrales, un gran número de ensayos literarios y, en lo que nos concierne, un amplio epistolario.

indispensable del entendimiento completo de su producción literaria. Claudio Guillén refleja este movimiento pendular entre la circunstancia personal del escritor y su literatura en el exilio mediante respuestas textuales:

El desafío evidente y provocador de la literatura procedente del exilio, o escrita como respuesta a él, es el carácter recurrente de ciertas circunstancias y coordinadas, o de ciertos sucesos, procesos, conflictos y descubrimientos que se observan tanto en las formas del exilio mismo como en las de las respuestas de los escritores. (Guillén, 1998: 30).

Es en este contexto especial y tan trabajado donde cabe el análisis histórico-literario⁶ de la relación de la obra literaria con las consecuencias personales del exilio. Por lo tanto, cobran importancia los llamados géneros literarios⁷ del yo (entre los cuales se agrupan cartas, diarios, memorias, autobiografías, etc.). Específicamente, los epistolarios, gracias a su carácter genérico liminar, permiten un análisis perspectivo y complementario de las esferas de significación de la vida de un escritor y su obra. El relato autobiográfico permite atisbar las contradicciones de la escritura y conocer significativamente el pensamiento mudable de su autor, la evolución del mismo y su práctica contigua en su obra ensayística o literaria:

La estructura especular de los discursos autobiográficos permite la fructífera mezcla y alternancia de diversos registros que van de lo público a lo privado, de lo doméstico a lo político, de la insistencia temática en el sujeto al autoanálisis de sus capacidades creativas, por ello la intimidad constituye una poderosa herramienta de comprensión de la cultura [...] de su historia literaria. (Garriga Espino y Teruel, 2018: 24-25).

⁶ Estudio histórico no significa mera biografía, como denuncia Iker González-Allende (2014: 8). Las cartas son fuente primaria en el estudio historiográfico del exilio, de la historia de la literatura o, como es este caso, de la historia universitaria y de la filología. Todo acercamiento histórico complementa el literario y viceversa y se hace indispensable para conocer a fondo los planteamientos y pensamientos de Salinas sobre España. Enric Bou suscribe lo mismo: «Desde una perspectiva estrictamente historicista debiéramos decir que las cartas dibujan una imagen fiable de la personalidad de quien las escribe. Pero eso, sabemos, es difícil de sostener, puesto que, como sucede en otras instancias de la literatura autobiográfica, el yo íntimo se refugia más allá de los límites del texto. Precisamente la paradoja del género deriva del constante juego ambivalente entre presencia y ausencia.» (1991: 17).

⁷ No creemos que este sea el lugar para discutir la pertinencia de estudiar la capacidad literaria de los epistolarios genérica y retóricamente (las dos vías tradicionales de estudio del género epistolar). Este ha sido siempre un debate constante ya en el propio Salinas, que diferenciaba entre carta real y carta literaria al igual que Carme Riera (1989: 150) cuando distingue entre carta y epístola a través del concepto de *literariedad*. Si seguimos esos parámetros, el fin último de este texto es estudiar las cartas reales como fuente primaria intra-histórica y literaria del exilio saliniano. Sin embargo, la carta se convierte, en muchos casos, en el cajón de sastre de los géneros literarios por su estatus liminar, ya que puede emparejarse con la poesía o, por ejemplo, con el relato de viajes.

No resulta extraño que Salinas cultivara la carta progresivamente a partir de su etapa fuera de España (Salinas, 2007: 15). La distancia enriquece el discurso epistolar, siendo el principal motivo de escritura mantener el contacto. Y gracias a la escritura autobiográfica se permiten entrever los principales problemas personales del autor que luego, como en el caso de Salinas, son temas recurrentes en su última obra, en especial sus novelas y cuentos.

El poeta es consciente de que la distancia solo se puede remediar con la escritura de cartas a través de lo único que le pertenece: su propio idioma. Por consiguiente, la comunicación distanciada tiene para Salinas un primer gran beneficiado: el mismo escritor de cartas (2002: 35). El escribiente, «Narciso involuntario», utiliza la carta como espacio de prueba, como experimento en el que debe enfocar y remover su pensamiento dándole palabra exacta y justa⁸, en donde confiere y presenta un pensamiento subjetivo sobre aquello que le interesa: en nuestro caso, la situación de España durante la guerra y el primer franquismo y cómo lo percibe Salinas en su calidad de desterrado. Pero, además de ser territorio de pruebas técnicas, literarias o de pensamiento, el de la carta es el espacio de lo privado donde cabe lo íntimo (según quién sea el destinatario), pero también de lo público, de lo buscado y de lo comunicativo, hecho que el poeta ansiaba, una vez alejado de la realidad hispánica.

La epístola es, en definitiva, un texto pluriforme y con múltiples significaciones que consigue remediar la distancia y la falta de comunicación, y que Pedro Salinas utiliza como remedio anímico, espiritual e intelectual en su destierro estadounidense. Este modo de escritura autobiográfica y personal debe ser adscrito, por lo tanto, a un movimiento vital en el que deben de tenerse muy en cuenta «unas coordenadas, de orden temporal, espacial e intelectual que hay que localizar para apreciar su sentido.» (Garriga Espino y Teruel, 2018: 23).

3. LOS PRIMEROS AÑOS AMERICANOS (1936-1943)

El estallido de la Guerra Civil encuentra a Pedro Salinas trabajando como Secretario General de la Universidad Internacional de Verano de Santander. Allí

⁸ Enric Bou, además, califica la escritura epistolar de Guillén y de Salinas de mesurada (2014: 60): «También fueron defensores de una intimidad que se traduce en una medida en la expresión de la misma, cubierta siempre por un velo que disimula la vehemencia y que no está reñida con la intensidad.» Esta medida y adecuación, en muchos casos literaria, de los textos epistolares salinianos se debe a que, por el mismo uso del lenguaje, se construye una intención literaria en el mensaje escrito de la carta (Salinas, 2002: 43).

estuvo hasta la conclusión del curso, para, luego, poner rumbo a los Estados Unidos, ya que tenía un contrato firmado con Wellesley College, como profesor invitado durante el curso 36-37. En una carta escrita a su mujer, Margarita Bonmatí, desde el barco que le llevaría a los Estados Unidos, relata la llegada de noticias de los primeros movimientos de la contienda en España:

Hay varios españoles, pero no me he acercado a ellos para no encontrarme con el *tema español*. ¡Y qué olvidado inexistente parece lo que ocurre en España, aquí en el barco! Todos los días reparten un pequeño periódico impreso a bordo, pero con pocas noticias, e incoherentes. ¿Es posible que esté ocurriendo en España lo que ocurre? ¡Qué terrible egoísmo de los pueblos y la gente! Todo el mundo aquí tiene la proa puesta en otra parte. He pasado de estar rodeado exteriormente por la preocupación de lo español todos los minutos, como en Santander, a tener que vivirlo yo en mi interior sin nada externo que aluda a ello (Salinas, 1996: 64).

El sentimiento de culpa será algo que recorra la mente y los escritos de Pedro Salinas durante los años de la contienda civil. En sus textos epistolares existe una constante presión o culpa por no vivir la guerra ni defender a la República. Poco después, ya asentado en Estados Unidos, se lamenta a su esposa del estado en el que estaba quedando su ciudad de Madrid, recordada con los ojos de la infancia:

¡Cómo suenan en mis oídos Marg, los nombres de Madrid, al leer los periódicos de estos días con las noticias del ataque! Son los nombres mismos de mi infancia, mi primer Madrid, el de mi madre y mis abuelos. ¡La Casa de Campo, la calle de Segovia, el puente de Toledo, el puente de Segovia, el Manzanares! Me parece que me están hiriendo en mi misma infancia, en los recuerdos más limpios y hondos, en mi Madrid (Salinas, 2007: 549).

Desde un punto de vista político, Natalia Vara retrata a un Pedro Salinas que «se hallaba firmemente comprometido con la República, aunque le desagradaba profundamente el ambiente político que contaminaba la vida intelectual del país» (Vara Ferrero, 2016: 193). El poeta madrileño podría formar parte de lo que Paul Preston ha llamado la «tercera España»: intelectuales liberales que, en la mayor parte de los casos, se exilaron al comenzar la contienda y que defendían la República como organismo democrático, que no comulgaron con la guerra como solución ni con las medidas del gobierno legítimo (Preston, 1998: 15-16). Salinas en sus letras expresa esa desazón ante el porvenir de su país:

Me pasa, querido Jorge, que tengo una actitud neta y clara, en contra: contra el franquismo, cada día más fervorosamente y con más convicción íntima, sin posibilidad de sombra de transacción con esa sangrienta farsa. Pero cuando paso a mi programa en pro, ya me pierdo. Los ases de la baraja republicana, Negrín, Azaña, Prieto, Martínez Barrios, no me inspiran ganas de poner ni un céntimo en el tapete (Guillén y Salinas, 1992: 225).

Se podría considerar a Pedro Salinas como un intelectual defensor de una concepción liberal y cultural de la República, ligado a las ideas de la Institución Libre de Enseñanza. Defendía, entonces, una sociedad cultural dominada por la clase burguesa, donde la figura del profesor era un valor social (Zambrano, 1998: 100). Este es el motivo por el que Salinas, después de su año de contrato, concluyó que su país de acogida era el lugar idóneo para demostrar su valor como profesor y como poeta, por lo que, como afirman Rodríguez-López y Faraldo, «like any other professor, poet and expert in Spanish Literature, he had to find the network and the academic opportunities that would allow him to show his skills. While this was not easy, Salinas soon understood that it was worth making the effort» (2012: 2).

Esfuerzo que era mucho mayor en un nuevo país totalmente diferente al de partida, social, académica y lingüísticamente. Pronto, Salinas consiguió aplazar su salida de Wellesley College, hasta que consiguió una cátedra en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. Los primeros años de Salinas en el país norteamericano le sirvieron para descubrirlo mediante los viajes y la curiosidad por una sociedad más modernizada tecnológicamente. Pero, aun así, en su epistolario, se aprecian los rastros de un deseo por su país y un hastío por las noticias que le llegaban. Para Cristina Rodríguez-López y Daniel Ventura, los epistolarios de los exiliados (en su estudio, también en los Estados Unidos) reflejan perfectamente una evolución emocional:

Esto puede contemplarse, además, de modo privilegiado en Salinas dado que escribió puntualmente a su esposa, Margarita Bonmatí, y de ella recibió noticia asidua, haciendo que lo que había comenzado como un relato detallado de la instalación en Wellesley y de la vida cotidiana en la distancia se llenara, una vez que el exilio fue consciente, de todo un repertorio de emociones negativas: primero incomprensión, luego incertidumbre, impotencia y frustración y finalmente angustia, tristeza, desesperanza e incluso ira (Rodríguez-López y Ventura, 2014: 120).

Las cartas son para Salinas, indirectamente desde el principio, el poso intelectual en el que prevé los temas y las inquietudes que tomarán sus escritos litera-

rios y ensayísticos futuros. El exilio se tematiza con unas consecuencias éticas e intelectuales nunca vistas en la obra saliniana. Pero, el modelo de comparación con la nueva realidad habitada mira siempre hacia el pasado, como se puede apreciar en sus relatos de viajes epistolares. Salinas, encontró en el viaje un acicate de novedad en sus primeros años en Estados Unidos, como bien afirma Enric Bou, «lo específico de la carta de viaje es la capacidad de captar impresiones fugaces acerca de nuevos mundos» (Salinas, 1996: 12). En una carta a su esposa Margarita en 1940 se compara el paisaje amplio, llano y verdoso de su viaje en tren por la stampa americana con el paisaje castellano, con una descripción muy cercana a las de Gabriel Miró: solo puede explicar lo nuevo con conocimientos anteriores y el símil encontrado es el de Estados Unidos como una gran meseta:

Pero no me importa, porque el viaje en tren ha sido muy curioso. Tren bueno, cómodo y fresco, coche salón, sin gente. Y hora tras hora un paisaje castellano, sí. ¿Valladolid? A ratos, con su enorme extensión de campo raso, ralo, porque se acaba de segar. Y a ratos, Burgos, tierra parda y gris, apenas ondulada y montañas azuleantes, al fondo. Pero sólo la tierra es como Castilla. ¡Cómo se echan de menos aquellos pueblos, con la torre de la iglesia, a veces con el castillo! Son el alma de la tierra, ahora lo siento (Salinas, 1996: 142-3).

Como el recuerdo español es el reflejo de todas las nuevas experiencias, el tema primordial de las primeras cartas americanas de Pedro Salinas es la situación de la contienda, y, en especial, la preocupación por sus amigos, lo cual implica una doble visión textual: el deseo por ayudar frente al miedo a la derrota republicana. El impulso temático epistolar en su primera etapa en Estados Unidos brota con el afán comunicativo que propicia necesitar noticias urgentes. La misiva se convierte en un acto de súplica. Terminada ya la guerra, y con Dámaso Alonso ya asentado en Madrid, Salinas intenta convencer a Américo Castro para que consiguiera un empleo en una universidad americana, junto con el grupo de antiguos miembros del Centro de Estudios Históricos en Estados Unidos, por el miedo a que le pase algo negativo al trabajar en la universidad franquista:

¿Qué va a quedar en Texas y Wisconsin? ¿Qué van a hacer con lo de Crawford? Dos nombres hay que no se apartan de mi cabeza: Dámaso y Montesinos. De Dámaso, ya sé, aunque indirectamente. Ha escrito a Jorge. Se encuentra en Madrid, otra vez en su casa de Chamartín. Le han dado, provisionalmente, parece, la cátedra de don Ramón, en la Central. Parece que los «irresponsables» se cargaron nada menos que tres Galvariatos, dos hermanos y un primo de Eulalia. Naturalmente, yo estoy seguro de que Dámaso jamás podrá ahorrarse [¿] al tono de vida española de hoy, en su intimidad.

Pero me temo, que el regreso a casa, la terminación de las zozobras de la guerra y lo de la cátedra le hayan puesto en estado de transitorio pacto con las cosas, y no quiera salir de allí, por ahora. Me desespera pensar que va a trabajar entre esa gentuza. ¡Y lo más doloroso es que ese tanto, de la baraja de la Universidad franquista, se lo han regalado a Franco los que no quisieron dejar salir a Dámaso, cuando debía haber salido! De todos modos si en Texas o Wisconsin quisieran, podría interesarse algo (Salinas, 2007: 806).

La carta, por lo tanto, se convierte en escritura testimonial y biográfica, ya que, por su naturaleza liminar, presenta todos los avatares formales y del pensamiento de quien las escribe. Como escritura mudable, la visión del país y de sí mismo es cambiante. La estancia estadounidense, en un principio, como experiencia pasajera, no importaba demasiado al poeta, feliz por descubrir un país en el que deseaba trabajar. Sin embargo, con el paso de los años y las noticias de España, comienza a plantearse su estatus de desterrado y la posibilidad de no volver. En 1938, en carta a Katherine Whitmore, Salinas afirma, con felicidad, haberse salvado de la guerra y estar en un país donde tiene un trabajo y un futuro académico, pero con la constante ambivalencia del deseo por volver y la inoperancia de tal posibilidad, no es capaz de aceptar su nueva condición, que será completa con la derrota republicana. El sentimiento de destierro y de anhelo se intensifica con el paso del tiempo y en los primeros años no es una posibilidad:

No soy un *desterrado*. América no es para mí un destierro, donde viva por obligación, y a disgusto, no. América es para mí un país bueno, generoso, donde me rodea una atmósfera agradable y serena. Es muy difícil, Katherine, vivir a gusto en un país extranjero. Hay muchas cosas arraigadas en el fondo del alma, a mi edad, que le llaman a uno, hacia su patria. Y sin embargo, vivo a gusto aquí (Salinas, 2007: 700-701).

La asimilación del exilio no aparece firmemente en las cartas salinianas hasta mucho tiempo después. Incluso con la posibilidad cada vez más cerca de no volver, se niega a sentirse desterrado. A Guillermo de Torre le explica su decisión, irónica⁹, de no volver a una España intelectualmente mermada, que ante la posible victoria

⁹ Sobre este aspecto es muy interesante leer a Natalia Vara, quien ha estudiado el valor de la ironía como modo de conocimiento en la narrativa saliniana del exilio, análisis que se puede trasladar a su prosa epistolar. Para Vara (2016: 47) «la ironía, en manos de Pedro Salinas, trasciende los límites de la mera figura retórica para convertirse en una estrategia clave del gran proceso cognoscitivo que su escritura articula.» Este acto irónico precede, por lo tanto, a un desvelamiento del ser en el texto ante la realidad, hecho que trasciende en mayor medida en un texto de claro carácter autobiográfico. El acto de ser en el mundo de manera irónica convierte la visión analítica saliniana de la realidad en contradictoria y, en el fondo, un tanto posmoderna (2016: 48-9).

franquista, se convierte en un espacio peligroso: «Mi actitud dependerá del resultado. Con Franco triunfante, lo que no creo, estoy decidido a no volver a España. Su trinidad intelectual, Pemán, Giménez Caballero y Sainz. Le bastará y sobraré, para la reconstrucción espiritual de España que se propone. Los demás, sobramos. ¡Y nos sobra él –y cómo– a nosotros!» (Salinas y Torre, 2018: 92).

El fin de la Guerra Civil y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial suponen un golpe duro para la condición que Salinas tenía de sí mismo. La estabilidad laboral y emocional que le ofrecía Estados Unidos no supuso un eje importante en la configuración espiritual del poeta. Natalia Vara comenta que, en este punto álgido de su vida, comienza a plantearse su nuevo estatus:

El destierro del escritor fue complejo y atravesó por diversas fases, tanto geográficas como de naturaleza emocional e identitaria. Tras su negativa inicial a considerarse un exiliado en EE.UU. [...], los acontecimientos que se sucedieron en España y en el mundo, y la certeza de que el retorno era cada vez más complicado, lo llevaron a asumir plenamente su nueva condición, pasando a considerarse un nosotros, los desterrados, los echados de la tierra (Vara Ferrero, 2016: 239).

El fin de la guerra aclara la situación del poeta, que totalmente inducido por sus ideas éticas y morales, decide no volver a España mientras se mantenga el nuevo régimen impuesto. Esta decisión premeditada le traerá diferentes consecuencias vitales, literarias y, sobre todo, editoriales. En una carta a León Sánchez Cuesta, Salinas relata resumidamente los motivos de su decisión, que como veremos, serán constantes e influirán todos los aspectos de su vida:

Ya sabe usted cuál es mi actitud: no volveré a la España de Franco, mientras gobiernen él o los suyos. Me repugnó siempre ese tipo de vida colectiva; viniendo a nuestro país, como viene, después de la tragedia horrorosa, me es aún más repulsivo. Y como la suerte me ha colocado en circunstancias que facilitan mucho esta decisión, mi actitud no tiene nada de heroica ni de ejemplar: espontánea y simple. [...] Yo creo que la vida normal en España es por muchos años, moral y físicamente, imposible (Guillén, Salinas y Sánchez Cuesta, 2016: 73).

4. LOS AÑOS PUERTORRIQUEÑOS: RECONOCIMIENTO DE LO HISPANO

La situación en la que vivía Pedro Salinas cambia de manera brusca durante los años que vive en Puerto Rico. Aunque la isla forme parte políticamente de Estados Unidos, el clima, las ciudades y, sobre todo, el idioma, eran totalmente aje-

nos a la experiencia previa del poeta. Se podría decir que, durante esos tres años, Pedro Salinas sí pudo sentirse un *transterrado* ante la contemplación del mar de San Juan. Aunque ya hubiera viajado en los años anteriores a países de habla hispana como México para impartir conferencias, la estancia prolongada supuso un acto vital y un soplo de aire fresco en su persona y en su obra. La ciudad de San Juan, según cartea a Jorge Guillén, se siente llena de reverberos hispánicos, todo es un recuerdo grato:

Porque vivimos en una especie de pensión, de una señora gijonesa, que lleva casi cuarenta años aquí, de manera que Margarita no tiene absolutamente nada que hacer. [...] Comemos casi a la española, muy bien y muy abundante. [...] San Juan es encantador. El casco de la población vieja recuerda una capital menor de Andalucía o Levante, lleno de animación, de ruido, y con caserío a lo Almería o lo Huelva (Guillén y Salinas, 1992: 309).

Según Ottmar Ette (2008: 41), el ser humano proyecta las características vitales de sus experiencias previas cuando se encuentra con un espacio nuevo. En este caso, la semejanza entre el estilo de vida puertorriqueño y el español, la cultura y el modo de comportarse, es mucho mayor en comparación con la experiencia estadounidense. En las cartas salinianas en Puerto Rico no sorprende, pues, que la primera impresión sea la del símil, sobre todo, andaluz. Existe en ello un cierto concepto de nostalgia (Garrido Alarcón, 2011: 13) que atraviesa todas las producciones artísticas en el exilio. Cabe decir que, frente a la desmedida alegría mostrada por Pedro Salinas por el límpido entorno isleño, la realidad escrita se asemeja un tanto a la imagen idílica de la posible patria, de la tierra perdida.

La idealización del concepto de España partirá en Pedro Salinas de la defensa de la lengua española como espacio igualador del conjunto del mundo hispánico. No sorprende, por lo tanto, que sea en su etapa con mayor contacto con la lengua propia, donde aumente su producción literaria. Para Natalia Vara es crucial la estancia portorriqueña de Pedro Salinas ya que nace en su ideario el concepto de patria cultural:

La pérdida de la patria real propició que el autor madrileño concibiera a lo largo de los años un nuevo origen, del que nadie podría despojarlo por ser una patria superior e intangible, inmune a las barreras temporales y geográficas. La patria cultural concebida por el escritor, compuesta por su lengua materna y la tradición literaria que nace de ella, fue un refugio emocional e intelectual inestimable a lo largo de su etapa estadounidense y portorriqueña (Vara Ferrero, 2016: 281).

Entonces, el poeta no solo se adscribe a una defensa del país en contra de su situación política, en contra de la dictadura franquista que tanto estaba mermando España intelectual y socialmente, sino que se mantiene fiel y riguroso a un concepto amplio de hispanismo a través de la historia literaria y el apoyo de los países de americanos. Esa conciencia unitaria es solo posible gracias al lenguaje y acerca al exiliado a acariciar abstractamente la patria perdida. En su viaje por Sudamérica, Salinas da constancia de esta idea en el epistolario con su esposa: «Cuanto más se viaja por la América Hispana más y más se engrandece España y su fabulosa empresa en este continente. No se sabe lo que fuimos, si no se ve Méjico y Colombia, Perú y Ecuador» (Salinas, 2007: 117-8).

Pedro Salinas intenta con sus escritos formar parte y ser altavoz de la conciencia vital literaria del hispanismo (Marichal 1976: 90). Es la voz universal la que predomina en todos sus escritos, también en los epistolares: «La soledad del exilio para los escritores españoles fue, por supuesto, una dolorosa prueba para todos: mas también permitió a algunos ser más constantemente fieles a sí mismos –a su voz más profunda y más universal– de lo que sin duda hubieran podido serlo en España después de 1939» (Marichal, 1976: 73). Ese ideal panhispánico, que le acerca indirectamente mediante la memoria y el símil, contrasta con la misma realidad. La carta es entonces testimonio de la realidad social y de las apreciaciones subjetivas del autor en su contexto histórico. Salinas escribe a Margarita de Mayo el 12 de octubre de 1943 contándole las primeras impresiones de Puerto Rico y de sus gentes. Salinas se siente olvidado, de lado, frente a los españoles asentados en Puerto Rico y defensores de la dictadura franquista. Para ellos, el poeta madrileño en su estatus de exiliado (y, en consecuencia, rojo) representa a la España vencida, a la *antiespaña*:

Hay bastantes españoles, los gachupines de antes, casi todos muy ricos, y franquistas; y algunos pocos emigrados. Los primeros, la gente *bien* de la colonia española, no se entera de nuestra existencia. Yo no he recibido ni una sola atención de un español de esos acomodados, porque sin duda soy rojo y petrolero. ¡Cómo se apena uno al ver el cerrilismo de estas gentes, que cuando se viene aquí, de Profesor Visitante, no se dan por enterados, simplemente porque no juro por el Caudillo y su España una! (Salinas, 1996: 179).

Aunque el ambiente espacial proyectara en Salinas una imagen de pequeño edén espiritual, la realidad material era muy diferente: persisten en el poeta las quejas por la falta de medios para publicar, lo que conlleva no solo una proyección negativa en cuanto a lectores, sino también respecto a su imagen para los españo-

les de dentro de la península. En su viaje sudamericano de 1947 –Salinas visita Colombia y Perú, donde le otorgan una cátedra en la Universidad de San Marcos de Lima– denuncia la falsa imagen que tienen de él los intelectuales franquistas. El escritor, frente a su compromiso moral por una idea de España intelectual y cultural, llega a la exasperación producida por aquellos que dicen ser españolistas: «Por mucho que uno quiera transigir con esas gentes, son una canalla inmundada, que se merecen que los ahorquen a todos. Se jactan de españolistas, y a mí que no he hecho más que exponer y ensalzar los valores espirituales españoles, me insultan de ese modo» (Salinas, 1996: 230). Ante este problema, Pedro Salinas solo tiene una solución: admitir que no va a volver mientras las cosas no cambien. Es en ese instante cuando vuelve a aparecer un discurso de resignación entre la denuncia. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial empieza a entrever que la victoria de los aliados, única expectativa para derrocar a Franco, no propiciaría un cambio en España, sino que, al contrario, apoyaría la dictadura como estado anticomunista europeo.

En definitiva, Puerto Rico supone un punto de inflexión en la condición de exiliado de Pedro Salinas. Mientras expone una visión idealizada de España a través de las calles de San Juan –hecho que ayuda en la confección de un pensamiento sobre el exilio en la escritura poética y ensayística–, su figura se resiente por dos motivos: por su oposición a publicar en España mientras exista la dictadura y perder, así, su público potencial, y la defensa de la hispanidad a través de su literatura, alejada de la visión del país de los defensores del franquismo. Esto último configura los resortes de su idea de desterrado como defensor de la hispanidad.

5. RETORNO A BALTIMORE: CONFIRMACIÓN DEL EXILIADO (1948-1951)

Con el retorno de Pedro Salinas a su puesto de trabajo docente en Baltimore se aleja también de toda sensación o símil de lo hispano, del lenguaje mutuo y de la calidez ética con la que emprendió sus proyectos intelectuales. Por lo tanto, el refugio moral de la isla se desvanece materialmente¹⁰, y lo que en su momento pudo haber paliado las inquietudes salinianas, cambia radicalmente con el ambien-

¹⁰ Sin embargo, como relata su gran amigo y poeta Jorge Guillén, «los últimos años fueron en este sentido los mejores. Pedro Salinas era abuelo. Generoso con todos, ¿hasta qué punto lo sería con aquella criatura que le daba la ocasión de adquirir todos los días un flamante regalito? Él era naturalmente el primero en hacer funcionar los resortes, ya tan espirituales, tan destinados a la peripecia graciosa y gratuita. A mí siempre me pasmó aquella facultad de niño-poeta.» (Guillén, 1976: 30).

te americano. Así las cosas, muchos republicanos dispersos por el continente americano veían la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, junto con los países aliados, y su posible victoria, como la única oportunidad de que España volviera a ser una democracia y, con ello, poder volver a sus hogares. Sin embargo, la decepción entre ellos, y en especial en Pedro Salinas, comenzó pronto. En 1944, en la fase final de la Segunda Guerra Mundial, Salinas escribe a Américo Castro comentándole sus expectativas no alejadas mucho de lo cierto.

Por lo que a la proyección de todo esto en la actualidad política concierne, es decir, al futuro inmediato de España tal y como lo proyecten las Naciones Unidas, yo no soy ni pesimista ni optimista; me mantengo a la expectativa. No creo en esos infundios de que las democracias van a ayudar la restauración de una monarquía en España. Hay mucha opinión liberal en Inglaterra y los Estados Unidos que sabe muy bien que eso sería un atropello y un disparate a la vez. Entre algunos amigos de aquí cunde la desesperanza. Pero me resulta prematura (Salinas, 1996: 180-1).

Salinas, que ya había vivido espiritualmente el dolor de una Guerra Civil y sentía el peso de la Segunda Guerra Mundial, se convierte en un escéptico debido a la contrariedad del ser humano con sus acciones. Como explica Natalia Vara : «la pérdida de confianza en los grandes discursos políticos de salvación y justicia influyó decisivamente en la postura autorial adoptada por Salinas. Por esa razón, se da voz a esos discursos, pero explicitando una postura moral y ética profundamente crítica» (Vara Ferrero, 2016: 61). La desconfianza en la política y los horrores de la Guerra, asociados a la mejora tecnológica del mundo, provocan un seísmo en la ideología moral saliniana. En sus últimos años de escritura un tema copa su producción literaria: las consecuencias de la Guerra Mundial y la bomba atómica en su poema *Cero* o en la novela *La bomba increíble*; el apoyo de las grandes potencias a la dictadura franquista, como en el cuento inédito *Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica*, editado recientemente por Natalia Vara, y, por consiguiente, la mercantilización de la sociedad. La epístola se convierte en «taller de escritura» (Garriga Espino y Teruel: 18) entre el autor y su obra literaria. Como se aprecia, la carta es el lugar de experimentación y de evolución ideológica que culmina, en ciertos autores, en la significación final de sus obras.

Así las cosas, Salinas centra en su discurso el devenir tecnológico de la guerra y sus consecuencias personales con una postura más crítica todavía. Específicamente, sobre el tema de España, se recrudece ese dolor, ya que, como vimos en el anterior fragmento, Salinas ve imposible retornar, dado que las potencias vencedoras permitieron la pervivencia de la dictadura, tal y como barruntaba. Los amigos que

están en España son, pues, la viva imagen de lo que Salinas desea, pero con un proyecto diferente. El recuerdo de su patria aparece, en la mayoría de casos, en cartas cuyos receptores conservaron. A Dámaso Alonso le explica su *hambre por España*:

¿Sabe usted?, lo que me pasa es que tengo un apetito, mejor dicho, un hambre enorme de España. Y ese hambre se me diversifica en hambrecillas menores, en apetitos segundos, y me entran soledades del mazapán, del vino de Montilla, del espliego de la Sierra, del olor a jazmín del Alcázar de Sevilla. Todos esos apetitos, por muy de los sentidos que parezcan, mi ilustre amiga, son algo más (Alonso, 1968: 159).

Dámaso Alonso es el símil personal por estas fechas: ser español es estar abocado a no conseguir la plenitud, sin importar ser exiliado o vivir en la Península. Sin embargo, el poeta madrileño comienza a percatarse de la imposibilidad de volver, una resignación que se materializa en la figura del dictador:

Han estado aquí Dámaso Alonso y su esposa Eulalia Galvarriato; hemos pasado horas muy felices con ellos, que nos han dejado el amargo rastro de siempre: el pensamiento en el país que nos está cerrado. La consecuencia que se saca es la que usted vio de visu: que nadie, ni ellos ni nosotros, podemos ser felices, como españoles. A todos nos falta algo. Y a todos, y creo que en eso todos concuerdan, les sobra alguien: el canalla de Franco (Salinas, 2007: 1263).

La aceptación de no volver y la crítica al régimen político español, con todo lo que ello conlleva, es también el punto de partida para comprender la decisión de Pedro Salinas de no publicar en revistas o editoriales españolas. La difícil situación para editar como exiliado en las editoriales más importantes de América latina se funde con la impotencia que le produce que no se represente su teatro y que su literatura no llegue, a causa de la censura, a España. Tanto los libros poéticos como ensayísticos de Pedro Salinas escritos durante esos años fueron publicados en México, Argentina y Colombia. Sin embargo, su difusión fue limitada en los círculos académicos hispanoamericanos y, peor todavía, en España:

Me apeno por no poder aceptar. Yo soy la primera víctima y sufridor de eso. ¡Qué ventajas tendría publicando en España! Me leería mi público, el de mi país, no este semi-extranjero de la América española, que no puede mirarnos a nosotros los españoles sin cierto sesgo. (¿Querrá usted creer que en Méjico nadie ha dicho nada de ninguno de mis dos libros?). Publicaría a mi gusto, sin esas bárbaras erratas desfiguradoras. En suma, nada mejor, para mí, sobre todo porque seguiría en contacto espiritual con mis amigos, directamente, no a través de América (Guillén, Salinas y Sánchez Cuesta, 2016: 137).

Sin embargo, Salinas muestra la posibilidad de publicar sus obras en España. En una carta que Dámaso Alonso publicó fragmentariamente tras la muerte de su amigo, este hace un análisis personal de por qué la única forma de que su obra teatral fuera representada es que se publicara en España. Ante un intento fallido de representar en Argentina, otra fallida traducción francesa y la representación en Nueva York por parte de hijos de exiliados, Salinas no puede acudir a Cuba para ver su *Judit* debido a la enfermedad que le llevará a la muerte. Las palabras de Salinas denotan ante todo una falta de apoyos. En España hubiera podido publicar su teatro sin problemas por su valía como poeta antes de la guerra y las redes de contactos editoriales. Mientras tanto, en Estados Unidos, ocurre todo lo contrario: le faltan los amigos, el entorno y las vías literarias.

Gracias por su telegrama. Pero le dispense a usted del correo. No tengo ánimos ni fuerza para repasar los originales de las comedias. Apenas si me puedo mover de la cama a la butaca, apoyado en alguien. Estoy desesperado... He tenido que desistir, claro, de irme a Cuba a ver el estreno de "Judit". Paso muy malos ratos, por todos conceptos; hago trabajar doble a Margarita, que es lo peor, y no veo salida a esto. Los médicos son muy científicos, pero de una lentitud increíble. ¡Cuándo me hubieran dejado sufrir así los amigos de Madrid! (Alonso, 1968: 161-2).

Así, en los últimos años de vida del poeta madrileño, el sentimiento de destierro se amplifica en una doble vertiente que se vertebra a través de la contrariedad entre deseo e imposibilidad. La gravedad de su enfermedad y la dificultad para la publicación de sus últimos libros presenta una turbación en sus misivas: el deseo por ver representadas sus obras teatrales se truncan con las negativas que recibe y el anhelo por el regreso a su país (literaria y personalmente) es cercenado por la vitalidad de la dictadura.

6. CONCLUSIONES

La carta privada y familiar, como género literario y fuente histórica primaria, permite un doble estudio: en primer lugar, un acercamiento a la persona y a su intimidad textual, y, por consiguiente, a su contexto histórico-literario; y, en segundo lugar, al análisis literario de la conformación escrita de los hechos intrahistóricos y de los anhelos personales y artísticos de los escritores. Un ejemplo contrastado es el epistolario en el exilio de Pedro Salinas. En él, como se ha pretendido exponer, concurren una serie de ideas y conceptos que se narran, cambiantes, a lo largo

de sus quince años como exiliado. En el *continuum* de sus misivas se puede observar que el afrontamiento vital de su nuevo hábitat y de su nuevo hogar evoluciona con los años, y con él, sus propias ideas de exilio y de España, como dos ejes primordiales en la textualización de su mundo íntimo. Pero el microcosmos íntimo de sus receptores se amplía al gran público, siendo sus consideraciones un ejemplo más de la manera de ser exiliado español en los Estados Unidos. Los primeros años presentan a un Pedro Salinas curioso por conocer el país en el que trabaja mientras se preocupa por el devenir de la guerra, sin considerarse un desterrado. Con el fin de la guerra el sentimiento de dolor y la aceptación de no volver se palian con los años puertorriqueños, donde el entorno hispano genera ilusión en sus escritos. Finalmente, vuelve a Estados Unidos y, con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el apoyo internacional a Franco, se desvanecen sus deseos de retornar a España.

7. REFERENCIAS

- ABELLÁN, J.L. (2001). *El exilio como constante y categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO, D. (1968). “España en las cartas de Pedro Salinas”, en *Del siglo de oro a este siglo de siglas. Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas*. Madrid: Gredos, 154-162.
- (1983). “Prólogo”, en P. Salinas, *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 13-28.
- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- ASCUNCE ARRIETA, J. A. (2007). “El exilio entre la experiencia subjetiva y el hecho cultural: tema para un debate”, en J. A. Ascunce Arrieta (ed.), *El exilio: Debate para la historia y la cultura*. Donostia, Saturrarán, 19-45.
- BOU, E. (1991). “Escritura y voz: las cartas de Pedro Salinas”. *Revista de Occidente*, 126, 13-24.
- (1998). “Defensa de la voz epistolar: registro y variedad en las cartas de Pedro Salinas”. *Revista Monteagudo*, 3ª época, 3, 37-68.
- (2009). “‘La barrera infranqueable’. Dos casos del exilio español neolinglés (Salinas y Cernuda)”, en S. Faber y C. Martínez-Carazo (coords.), *Contra el olvido: El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá/ Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, 31-46.
- (2014). “Lecturas polifónicas de los epistolarios de Jorge Guillén y Pedro Salinas”. *Cuadernos Aispi*, 3, 59-76.

- BARRIALES-BOUCHE, S. (2005). “Introducción. El laberinto del exilio”, en S. Barriales-Bouche, (ed.), *España: ¿laberinto de exilios?*. Newark: Juan de la Cuesta, 9-27.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1998). “La autobiografía del 27: los epistolarios”. *Monteagudo*, 3ª época, 3, 13-36.
- ETTE, O. (2008). *Literatura en movimiento: Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARRIDO ALARCÓN, E. (2011). “Recorrer esta distancia. Notas sobre el exilio”. *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 9-17.
- GARRIGA ESPINO, A. y TERUEL, J. (2018). “Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica”, en J. Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 9-30.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2014). “Introducción: Pilar de Zubiaurre, una vida epistolar”, en I. González-Allende (ed.), *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*. Woodbridge: Tamesis, 1-49.
- GUILLÉN, C. (1998). “El sol de los desterrados: literatura y exilio”, en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 29-97.
- GUILLÉN, J. (1976). “Elogio de Pedro Salinas”, en A. P. Debicki (coord.), *Pedro Salinas. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 25-33.
- GUILLÉN, J. y SALINAS, P. (1992). *Correspondencia (1923-1951)*. Edición de A. Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, J., SALINAS, P. y SÁNCHEZ CUESTA, L. (2016). *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta*. Edición de J. M. González. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MARICHAL, J. (1976). “Pedro Salinas y su Contemplado”, en *Tres voces de Pedro Salinas*. Barcelona: Taller de Ediciones, 51-69.
- PRESTON, P. (1998). *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RIERA, C. (1989). “Grandeza y miseria de la epístola”, en M. Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*. Madrid: Ediciones Cátedra/ Ministerio de Cultura, 147-158.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, C. y FARALDO, J. M. (2012). “Introduction”, en C. Rodríguez-López y J. M. Faraldo (eds.), *Reconsidering a Lost Intellectual Project: Exiles Reflection on Cultural Differences*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2-10.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, C. y VENTURA HERRANZ, D. (2014). “De exilios y emociones”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36, 113-138.

- SALINAS, P. (1996). *Cartas de viaje*. Edición de E. Bou. Valencia: Pre-Textos.
- (2002). “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*. Madrid: Alianza Editorial, 19-116.
- (2007). *Obras completas III: Epistolario*. Edición de E. Bou. Madrid: Cátedra.
- (2011). *Dos prosas inéditas: entre la ironía y la sátira*. Edición de N. Vara. Barcelona: Devenir.
- SALINAS, P. y TORRE, G. de (2018). *Correspondencia 1927-1950*. Edición de J. M. González, C. García. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- VARA FERRERO, N. (2010). “Configuración de la identidad exílica y frutos literarios: una nueva mirada al epistolario y las conferencias del exilio de Pedro Salinas”, en M. Acillona López (ed.), *Sujeto exílico: epistolarios y diarios: exilio en primera persona*. Hamika: Bide Elkartea, 51-65.
- (2016). *El hombre en la orilla. Sobre la multiplicidad de Pedro Salinas*. Sevilla: Renacimiento.
- ZAMBRANO, M. (1998). *Los intelectuales en el drama de España*. Madrid: Trotta.

3. RESEÑAS

De la Torre, Josefina (2020). *Josefina de la Torre. Poesía completa*. Edición, introducción y notas: Fran Garcerá. Madrid: Torreozas. Vol. 1 ISBN 978-84-7839-816-4. 532 pp. Vol. 2 ISBN 978-84-7839-817-1. 356 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.13>

BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)
Profesor Ayudante Doctor
Código ORCID: 0000-0003-0840-474X
mabroullon@ucm.es

“Era. Fue. Tan preciso,/ tan claro, ¡qué ternura/ entre las tinieblas sordas/ del callado misterio!” (vol I, p. 380). Sirvan aquellos versos para sustanciar la creación lírica de Josefina de la Torre y su devenir, entre ecos y olvidos, precisamente, cuando Torreozas publica los dos volúmenes de su *Poesía completa* por primera vez, con prólogo y notas de Fran Garcerá —quien ya cuenta en su haber con excelentes ediciones críticas de obras de Carmen Conde, María Cegarra Salcedo, Concha Espina, Margarita Ferreras, o Mercedes Pinto.

Josefina de la Torre Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1907 - Madrid, 2002) fue una de las autoras de mayor resonancia de la Edad de Plata (1902-1939). Valga recordar que en la segunda edición de la *Antología de poesía española contemporánea* de Gerardo Diego, de 1934, solo figuran dos nombres de mujer: Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre. En la primera edición, de 1931, el número de escritoras era cero. En *Poètes espagnols d’aujourd’hui*, también de 1934, la selección de Mathilde Pomès incluyó varios poemas de Carmen Conde y, nuevamente, de Josefina de la Torre. Su presencia —la única— en ambas antologías, no resulta ociosa, pues la de Josefina de la Torre es una voz luminosa, potente y singular. Tanto que puede calificarse de “insular”, por su modo de rodearse de corrientes y de sobresalir sobre el plano de la superficie.

La tradición intelectual de su familia materna, los Millares, así como la vocación literaria de su hermano y colaborador Claudio de la Torre, fueron decisivas en su formación estética, y aún, durante toda la vida. Pero además, en lo sucesivo, la “muchacha isla”, como así fue apodada en consonancia con el prólogo de Pedro Salinas a Versos y estampas (1927) —titulado “Isla, preludio, poetisa” (vol. I, pp.

103-107)—, fue un prototipo de lo que Carmen de Burgos reivindicó como “la mujer moderna”: disidencia de la educación para el matrimonio, la maternidad y la piedad cristiana. De tal forma lo corrobora el autorretrato que Fran Garcerá rescata en su introducción al primer volumen: “Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante años presidenta del primer Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar” (vol I, p. 27). Y todavía más, porque allende las aficiones, hay que reivindicar el talento polifacético de Josefina de la Torre: dramático, musical y mediático —en prensa, cine, radio y televisión.

Abren el primer volumen de esta *Poesía completa* las *Poesías ingenuas* (1918, inéditas), mas no por ello banales, pues descubren una voz que surge de los márgenes —¿acaso la de “La niña loca”? (vol. I, p. 71)—, en unos temas y formas que, a pesar de su sencillez, no abdican de la complejidad ni de la oscuridad en “versos cortos” y asonantes: “De sombras está llena,/ llena, toda la vida/ la sombra del amor/ la sombra del cariño y de la dicha” (vol. I, p. 65). *Versos y estampas* (1927, Litoral) supone la consagración literaria de la autora canaria, en donde la alternancia de poemas y prosas líricas contiene un torrente de imágenes a veces concretas, otras, visionarias, con la omnipresencia de un mar, de una luz, de una tierra, o de un viento, personificados y personificantes, pues son los elementos quienes constituyen la conciencia poética de un sujeto lírico que mira y dice sus deseos a través de reflejos, espejos, ventanas: “Yo te espero/ esta tarde/ —claridad dormida— / y el viento trae/ todo el rumor,/ el mismo y distinto” (vol. I, p. 120). De forma análoga, los *Poemas de la isla* (1930) ahondan en esta poética insular, reflejando interior y exterior en las imágenes de los elementos cósmicos: “Yo no quisiera pensarlo,/ pero lo llevo prendido/ del alto mar en mi frente: [...] reflejo de toda luz/ y eco de toda palabra” (vol I., p. 160).

Para la elaboración de esta *Poesía completa*, Fran Garcerá ha incluido gran cantidad de material rescatado del archivo de la autora. Es por ello que cierran este primer volumen las amplias secciones de “Otra poesía” y libretas y cuadernos (1918, 1925, 1925-1934), en donde redescubrimos la poesía infantil y juvenil, las tentativas con las convenciones estróficas, pero sobre todo, donde conocemos un poco mejor los movimientos de la escritora a través de dedicatorias y referencias convenientemente anotadas a pie de página, que abren la puerta para reconstruir relaciones estéticas y biográficas: desde el poema-retrato “Conocimientos de Federico García Lorca el 28 de abril de 1927” (vol. I, p. 136) o el “Soneto” a Rafael Alberti (vol. I, p. 137), hasta otros poemas tan profundos como perturbadores en el

“Romance de la violada” (vol. I, pp. 241-242), u otros ligeros y eróticos como el “Cuplet (dúo)” (vol I, p. 259), que da cuenta de la convergencia entre los lenguajes artísticos y de la fecunda convivencia entre el canon culto y la escena popular e ínfima durante la Edad de Plata.

El segundo volumen reúne toda la producción lírica posterior a 1936: “un año de inolvidables tristezas” (vol. II, p. 9). El prólogo de Fran Garcerá indica las continuidades y las quiebras que sitúan a Josefina de la Torre, primero, en Las Palmas de Gran Canaria, en la escena musical, editorial y literaria —para revistas como *Falange* o *Acción*, en contraste con su anterior entusiasmo republicano, reunidas en el apartado final de poesía varia e inédita de este tomo—; y más tarde, en Madrid, en un momento en que su carrera escénica y mediática —en la radio, en la televisión, pero sobre todo, en el cine y en el teatro— tomó un gran impulso entre 1945 y 1968, las fechas de publicación de las dos versiones de *Marzo incompleto*. Primero, en el número 24 de *Fantasia: revista de creación literaria*, con 22 poemas. Y ya en los años sesenta, como libro autónomo de 34 poemas —que no son todos los mismos de la versión anterior—, en la colección San Borondón.

Es la versión de 1968 de *Marzo incompleto* la que abre el segundo volumen de la *Poesía completa*. La voz de la autora va y vuelve por temas y versos que ya nos suenan, con variaciones, de las transcripciones de la última parte del tomo anterior, debidamente indicadas en las notas al pie. El prolongado silencio de la autora desde 1930, tan solo roto con publicaciones prensa de la época, entraña una voz más reflexiva, cuyo tema central, el tiempo, surge desde un pretérito que evoca fantasmas, reflejos y paisajes; por cuyas cesuras se filtran los deseos o se escapan los sueños como “en las manos abiertas/ espuma blanca del mar”: “Todo tú/ venías en mi busca/ y no pude reconocerte./ ¡Arena blanca, compás de espera, espuma blanca!” (vol. II, p. 59). Sin renunciar, desde luego, a la poética de los elementos, cuya plasticidad subraya una vez más el característico componente visual de toda la obra de la autora canaria.

La última etapa, vital y poética, de Josefina de la Torre (1969-2002), la jalonan *Medida del tiempo* (1989) y *Mi dolor*. *Medida del tiempo* es, formalmente, el libro más estilizado, conscientemente marcado por la forma estrófica y distinta proporción métrica. Temáticamente, proyecta una voz experimentada que muestra un álbum fotográfico mientras señala rostros, evoca recuerdos y se pregunta “ubi svnt?”, desde la evocación en el primer poema elegíaco a los “amigos” que “no responderán mi voz” —“Enrique, Pedro, Juan,/ Emilio,/ Federico...” (vol. II, pp. 91-92)—, hasta la imagen de “las cinco hermanas”, “Cinco hijas queridas,/ una a

una/ fueron borrándose./ perdiéndose en el polvo” (vol. II, p. 109). La autora, callada desde el ocaso de la Edad de Plata, quiere volver a alzar su voz con su fuerza singular, insular y disidente.

Indica Garcerá que *Mi dolor* (hacia 1980-1987), obra hasta la fecha inédita, solo puede entenderse contextualizada adecuadamente en torno a Ramón Corroto, pareja de la artista y también actor, 30 años más joven que ella. A él está dedicado: “A ti, Ramón/ mi compañero inolvidable./ Después de muerto Ramón”. Los versos llegan a veces a ser escuetos aforismos con doble fondo, o interrogantes respondidos por declaraciones de “solitario amor”, recuerdos lacerantes en verso y prosa, y hasta en forma de diario fechado. La cosmología de los elementos de la poética anterior se ve ahora concentrada en el sustantivo “carne” de un sujeto lírico que redime toda una vida con lo único que le queda, la palabra: “Hablar de ti./ Una y otra vez./ incansablemente./ para vivir de nuevo nuestras alegrías./ [...] Morirme/ con tu vida en mis labios” (vol. II, p. 200).

Por último, la edición incluye un sustancioso material gráfico, sea con las reproducciones facsimilares de portadas y páginas de los manuscritos o las ediciones, al principio de cada sección; sea gracias a la selección de fotografías con un sentido narrativo, pues las imágenes permiten reconstruir todas las facetas creativas de la autora mediante retratos familiares, en traje de baño o de deporte junto a otras atletas, imágenes de cine — caracterizada o de publicidad —, programas de teatro, fotogramas, tarjetas dedicadas por Ramón Corroto...

Esta *Poesía completa* en una editorial de larga trayectoria como es Torremozas supone un hito a todos los niveles: ético, desde luego, pues permite continuar reconstruyendo el campo literario a través de textos, relaciones y críticas desde el corpus de textos líricos al fin unificado; filológico, pues Fran Garcerá hace gala de un estudio profundo y atento a tantos detalles como matices; pero sobre todo, estético, a la vista de la calidad de la palabra poética de Josefina de la Torre en poemas, desde hoy, ya nunca más condenadas a ser “callado misterio” ni “tinieblas sordas”.

Encabo, Enrique (Ed.). (2020). *Bits, cámaras, música... ¡acción! Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual*. Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.14>

GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
Doctorando en Comunicación
Código ORCID: orcid.org/0000-0002-1920-7752
guillermogmc@gmail.com

Atendiendo al papel de la música en la obra audiovisual —en general— y en los orígenes de la cinematografía —en particular—, a las posibles identidades y narrativas que de la realidad se observan en la representación audiovisual, y a la influencia de la tecnología digital en los procesos comunicativos de producción y reproducción de contenidos sonoro-musicales, Enrique Encabo edita una excitante y cautivadora compilación de artículos que aúnan sentido y significado en el título que los enuncia: *Bits, cámaras, música... ¡acción! Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual*. A su vez, el propio editor presenta una ilustrativa reflexión sobre la música y el sonido en los entramados artísticos del universo audiovisual, anticipando, a modo de introducción, el discurrir de los textos venideros.

El primero de los tres bloques en que está fraccionado el volumen, repasa los primeros años de la industria audiovisual. Eric Sauda describe la relación entre música y cine durante la Primera Guerra Mundial: la música como entretenimiento en el frente bélico, o acompañando a la proyección de películas en lugares próximos al campo de batalla. Por otra parte, Nuria Blanco Álvarez nos revela las adaptaciones cinematográficas de las zarzuelas del murciano Manuel Fernández Caballero llevadas a cabo en esos primeros años del cine en nuestro país. Continúa el bloque con una investigación de Manuel A. Broullón-Lozano sobre el estilo y la musicalidad que emergen en la obra *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca, opera prima del poeta granadino. Cerrando esta primera parte, Josep Luís i Falcó revisa los acontecimientos que lo «sonoro» supuso en el cine de nuestro país, a través de la óptica que, en la revista *Films Selectos*, se establecía en aquellos años convulsos para el séptimo arte, según unos, y de innovación y modernidad tecnológica, para otros; proporcionando una aproximación al sentir de los espectadores de aquella interesante época.

De Identidades y Narrativas trata el segundo bloque, que empieza con la exposición de Cary Peñate sobre el proceso de correspondencia entre la mujer y la raza, particularmente en algunas óperas de Richard Wagner, en relación con la figura de la mulata en la película de Adolfo Bustamante, *María la O*. Tras este capítulo, Jordi Roquer, Mauricio Rey y Gala Sola, aplican el modelo analítico de la etnomusicología y sus diversos procesos y funciones —postulado por Alan Merriam en 1964— al estudio del consumo actual de la música, acotada en las llamadas *playlist* y en torno a los nuevos mecanismos tecnológicos de escucha musical a través de Internet mediante dispositivos móviles. Por su lado, Paloma y Antonio Alaminos Fernández, desarrollan una explicación del salto transmedia que existe entre la serie *Stranger Things* de Netflix y la reproducción de sus canciones a través de la plataforma Spotify, generando un vehículo de comunicación entre diferentes medios, a partir de la música escuchada por parte de los personajes de la propia serie. Sobre la relación imagen-música de la serie *Twin Peaks* de David Lynch, nos enuncia Irene Roncero Ponce en este otro escrito, que la música de la serie, compuesta por Angelo Badalamenti, posee un mayor y comprometido trasfondo creador del que parece, elevando al compositor, por su impacto auditivo en los espectadores, a la condición de coautor del producto audiovisual. Silvia Segura finaliza el segundo bloque analizando la música de la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu, compuesta por el baterista de jazz Antonio Sánchez, y que supuso una grandiosa intromisión del instrumento rítmico en las bandas sonoras de Hollywood. Su análisis desde la semiótica y la teoría del cine acercan al lector a una comprensión de las posibles interpretaciones que del filme se perciben.

El tercer y último bloque, sobre Análisis y Tecnología, comienza con el texto de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas sobre el sonido tridimensional ambisónico, el cual genera unas posibilidades de inmersión auditiva por parte de un espectador tal que supone un ascenso en la experiencia perceptiva del propio receptor. En el siguiente texto, Álvaro López Sánchez realiza un exhaustivo y completo estudio sonoro-musical sobre el *Tema de Davy Jones* de la película *Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto*, analizando tanto la estructuración de los temas, la instrumentación empleada, la melodía y su relación con la estructura visual de la escena en la que aparecen juntas; la armonía, así como los planos sonoros que se diferencian. Un elaborado estudio sobre cómo la tecnología consigue abordar posibilidades de construcción de significados de contenido musical en el paradigma de la televisión, y, más concretamente, en el contexto de la Radiotelevisão Portuguesa (RTP), se desarrolla como parte de este bloque, elaborado por João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho. A su vez, Luiza Alvim indaga sobre la utilización y

sustitución de extractos de música clásica preexistente como parte de la original, analizando los recursos de repetición y alternancia —por ejemplo, el *leitmotiv*—, particularmente, en películas de directores de la *Nouvelle Vague*, como Jean-Luc Godard. Esta tercera y última parte la cierra Ramón Sanjuán, quien, a través de la película *Chronik der Anna Magdalena Bach*, de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, profundiza en el realismo de la filmación de las interpretaciones musicales desde la perspectiva de los citados realizadores franceses, esquivando el lenguaje fílmico *mainstream*, y provocando, también, una perturbación en la expresividad del concierto musical en directo.

El lector que se involucre en estos textos, descubrirá un extraordinario abordaje sobre el tratamiento tecnológico que sobre algunos aspectos de lo sonoro-musical produce en el filme, tanto en experimentación como en posibilidades de creación de significados, incluso, en la materialidad de la propia vida humana.

