

## HEREDERAS DE ÁNGELA FIGUERA AYMERICH: LAS NUEVAS POETISAS JÓVENES ESPAÑOLAS

*NTHE HEIRESSES OF ANGELA FIGUERA AYMERICH: NEW SPANISH YOUNG POETESSES*

María Sánchez-Saorín  
Universidad de Granada

### RESUMEN:

Las nuevas poetisas jóvenes españolas desarrollan en su obra temas propios de la poesía escrita por mujeres; estos parten de una tradición femenina desarrollada a lo largo del siglo XX. En España, la poetisa Ángela Figuera Aymerich formó parte de la generación que tuvo que reiniciar el camino del arte tras la Guerra Civil española, introduciendo, además, una perspectiva crítica con la realidad de las mujeres de su época, consciente de su papel como creadora. Los temas y tópicos que esta actitud poética desarrolló resuenan todavía hoy en la voz de las autoras que más recientemente han irrumpido en el panorama poético español, desde 2017 hasta 2021.

**PALABRAS CLAVE:** Ángela Figuera Aymerich, ginocrítica, poesía joven española, poetisas.

### ABSTRACT:

The new generation of young Spanish poetesses aim to develop themes and topics which entirely belong to the poetry written by women and evolved throughout 20th century as a proper tradition. In Spain, poetess Angela Figuera Aymerich was part of the generation bound to restore the path of poetry during the Spanish Civil War and, being aware of her own writings, introduced a critical perspective on female reality at that time. The themes and topics this poetical attitude developed still resonate in the voices of the poetesses who have most recently broken into the Spanish poetic scene, from 2017 to 2021.

**KEYWORDS:** Ángela Figuera Aymerich, young Spanish poetry, gynocriticism, poetesses.

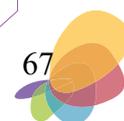
## 1. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO

La muestra de poetisas jóvenes que se expondrá a continuación no es solo ni principalmente heredera de la poesía de Ángela Figuera Aymerich; puede ser que, incluso, algunas de ellas nunca la hayan leído, por lo que la bilbaína no habría influido directamente en su obra. Dicha muestra recoge, sin embargo, unos ámbitos temáticos propios de la escritura producida por mujeres que ya asentaron aquellas de la segunda mitad del siglo XX, entre las que, por calidad y conexión de su poesía con el contexto social que vivió, destacamos a Ángela Figuera; no para reducirla a lo marginal de la clasificación “poesía femenina” o “mujeres poetas” (con “poetas” como adjetivo y no como nombre), sino para entenderla de manera universal. En esta ecuación, no obstante, falla lo que se refiere a introducción en el canon y consecuente difusión de Figuera; a pesar de lo interesante de su aportación poética, la autora ha quedado enterrada en la historia, con una mínima atención por parte de la crítica y del sector editorial, lo que ha impedido una trascendencia mucho más amplia de su obra y el enriquecimiento que habría sido capaz de ofrecer a las letras hispanas.

Pero la obra de Ángela Figuera ha fascinado tanto a las y los que la han leído que ha sido imposible no hablar de ella, y entre los círculos de lectores, a medida que estos la han ido descubriendo, se le ha dado una difusión casi *underground* que ha combatido las listas canónicas en las que no aparece. Esto, inevitablemente, ha dejado huella en la escritura de aquellas (sobre todo *ellas*) que han podido acceder a su poesía: las poetisas españolas, fundamentalmente. No obstante, el hecho de que Ángela Figuera publicase su poemario *Belleza cruel* (1958) en México, movida por la censura franquista, hace bastante probable el hecho de que también removiese las aguas del panorama poético del continente americano.

A continuación expondremos algunas claves que conectan el contexto que rodeó a Ángela Figuera con las temáticas y cuestiones existentes en torno a su obra, así como una justificación de por qué tomar a la autora como punto de partida (o de *repartida*) de una tradición poética que llega hasta los días en que la escritura se hace con pantalla y teclado.

Tras perder su trabajo como profesora a consecuencia de la purga que el franquismo llevó a cabo en la educación, Ángela Figuera publica su primer poemario, *Mujer de barro*, en 1948, es decir, con cuarenta y seis años, lo que no significa que empezase a componer con esta edad, como ella misma dice: “La escribí siempre (la poesía), aunque no publiqué hasta 1948” (citado en Luis, 1965/2010, p. 227), muy tardíamente si tenemos en cuenta que los poetas —y digo *los poetas*— de sus años y de generaciones anteriores solían comenzar a sacar a la luz su obra desde muy jóvenes, en la primera etapa de la veintena o incluso antes. Considerando algo sobre lo que incide bastante Julio Figuera,



que es su dedicación a los cuidados (primero de sus hermanos, después de su hijo, y por último de su nieta), no resulta disparatado pensar que esta irrupción tardía en el panorama poético estuviera bastante relacionada con su condición de mujer. Así, queda relativamente excluida del movimiento literario de los cuarenta. Por ejemplo, los dos hombres con los que Figuera ha formado el denominado “triumvirato vasco”, Blas de Otero y Gabriel Celaya, publican por primera vez con veinticinco y veinticuatro años, respectivamente. Este no estar del todo en la generación, provocado por una cuestión de género, fue factor determinante para su relegamiento a los márgenes del epicentro literario de la época, y por consiguiente, a los de la crítica literaria actual.

Sin embargo, a pesar del juego de pistas en el que tenemos que participar las autoras y las investigadoras para encontrar a las referentes de la historia, cuando damos con ellas y encontramos en el arte experiencias que no son las canónicas masculinas, hallamos un hilo morado que conecta temas e influencias ignoradas, directas e indirectas. Por ello, resulta fundamental traer a autoras como Ángela Figuera a la crítica del presente y ponerlas en primera línea. Tras la Guerra Civil, el recorrido del arte y de la literatura en España quedó bloqueado por la dictadura franquista, por lo que la poesía producida a partir 1939 tuvo que sentar las bases para el nuevo camino que comenzaría a recorrer la lírica española. Así, una nueva estética “impura” irrumpió en el panorama, sorteando la censura y denunciando las condiciones de vida de la clase trabajadora. Los nombres más destacados de esta tendencia fueron Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro, ¿pero qué ocurría con las mujeres? Existieron; la llamada “poesía social” escrita por las mujeres durante el franquismo introduce en la poesía española la experiencia femenina bajo el yugo de una opresión añadida en el marco de un Estado fascista, que se traduce, basándose en el modelo patriarcal, en la imposición de un rol muy bien definido para ellas, con una notable desigualdad de derechos frente a ellos.

En este contexto, Ángela Figuera comienza su recorrido poético nombrando el deseo, la pasión, lo terrenal y carnal; el amor por el amante y el fruto, que es el hijo; y reivindicándose como mujer y sujeto, no objeto. A partir de *El grito inútil*, la autora desarrollará una poética de corte humanista y estética realista que alcanzará su culmen con el poemario *Belleza cruel*. Con este discurso, y sin caer en un derrotismo nihilista, Figuera (2009) reflexionará sobre el sentido de ser madre si el mundo que rodeará al hijo será hostil, si es concebido en un entorno carente de amor y de cariño. Desde esta visión de la maternidad partirá también un foco sobre la mujer trabajadora o ama de casa de aquellos años, que tendrá como objetivo poner de relieve la realidad más cruda del momento: la de las mujeres, a las que llega a denominar “tristes paridoras” (p. 178). El otro eje vertebrador de la poesía de Ángela Figuera será la reflexión poética; la poetisa construye metapoemas marcados por un monólogo interior en torno a la

utilidad y recepción de su poesía, que se encuentra atravesada, además, por el hecho de haber nacido de una voz femenina. Así lo destaca también Zabala Aguirre (1994):

Las preocupaciones metapoéticas constituyen un elemento temático constante a lo largo de toda la obra figueriana. Desde los primeros poemas conservados se descubre a una mujer profundamente interesada por cuestiones como la propia función de escritora, su responsabilidad como poetisa, la validez del mensaje poético que desea transmitir, sus receptores y otros aspectos relacionados con el oficio literario (p. 81)

Sin la poesía de Ángela Figuera Aymerich no es posible dibujar una tradición en los temas y tópicos diseñados por las poetisas del siglo XX que conecte con la generación actual de mujeres.

### 1.1. MARCO TEÓRICO

Si hablamos de tradición y generaciones en el contexto de la crítica feminista, cabe señalar de igual forma los cuestionamientos desde los que partimos para tratar estos conceptos.

El patriarcado y la visión que ha instalado acerca de la mujer como sujeto menos válido que el hombre para la actividad intelectual han provocado la existencia de una preponderante experiencia masculina en el canon literario, que no presta atención a la poesía proveniente de una experiencia distinta y que contiene unos temas, estilo y formas diversos: la femenina. Estas “marcas de feminidad” (Potok, 2009, p. 214) pueden encontrarse tanto en ciertos rasgos estilísticos como en la selección de temas que hallamos en la escritura producida por mujeres, aunque en el presente trabajo nos ocuparemos tan solo de este ámbito temático. Magda Potok (2009) añade al respecto:

La experiencia femenina tiene varias facetas: la que deriva directamente del cuerpo (la menstruación, la ovulación, la gestación, la maternidad, etc.) y la que está configurada social e históricamente: esta instruye a la mujer en una identidad que debe asimilarse y en un rol que debe ser reproducido. Todas estas experiencias marcan la existencia de la mujer, determinan su percepción del mundo y definen su identidad. En consecuencia quedan reflejadas en su producción cultural. De ahí que podamos considerar el discurso literario como expresión de una experiencia, en este caso femenina. A fuerza de la distinta situación corporal y distinta socialización del sujeto, la práctica discursiva femenina resulta diferente a la del hombre y común a la de otras mujeres, lo cual permite categorizar genérica y colectivamente las obras literarias (p. 208).

Estas conclusiones continúan en la línea de las reflexiones que estudiosas como Elaine Showalter iniciaron para poner las bases de una *ginocrítica*, término acuñado por la autora para denominar el análisis propio de las temáticas y rasgos estilísticos presentes en las obras literarias producidas por mujeres, frente a “lo universal” de la



literatura escrita por hombres (Showalter, 1977/2020). Pero esto que se entiende por universalidad no es ni más ni menos que la puesta en marcha de una ideología sobre la que se sustenta el canon, por lo que los “criterios de calidad estética” (Sánchez, 2017, p. 22) están condicionados por ella, algo que entra en consonancia con la concepción materialista de Juan Carlos Rodríguez: “la literatura es un discurso ideológico” (citado en Sánchez, 2017, p. 22). Bajo la ideología dominante (patriarcal y clasista) se ha configurado un canon poético que ha reproducido un determinado contenido estilístico y formal. A una “literatura sumergida” se refiere Remedios Sánchez (2017) cuando habla de toda la producción literaria “que, normalmente, ha vivido y se ha desarrollado al margen de la construcción del canon de las antologías” (p. 24).

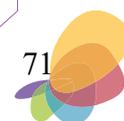
Hablábamos antes de rasgos propios de la literatura escrita por mujeres. Ha habido varios intentos de definir estos rasgos por parte de la crítica feminista: los más significativos han sido el de Luce Irigaray, con su *parler femme*; el de Hélène Cixous, acerca de la escritura sobre el propio cuerpo y la sexualidad; o el de Julia Kristeva. Previamente hemos recogido la aportación de Magda Potok, y ahora resulta especialmente interesante lo que describe Sharon Keefe en “Las poéticas de las poetas de medio siglo” de la España franquista. Keefe (2017) recoge que la poesía refleja, en muchas ocasiones, un proceso de búsqueda interior que, en el caso de las mujeres, se liga irremediabilmente con la condición de su género. En el *yo* poético de las voces femeninas se ve también una expresión de rebeldía frente a lo establecido, y la poesía se presenta como “un espacio libre de las limitaciones habituales” (p. 157). En cuanto a la poesía de mitad de siglo española, Keefe (2017) concluye que, si bien una “poesía de conocimiento” es común a hombres y mujeres, en la escritura de mujeres se percibe un “énfasis en la identidad temporal”: “en el proceso poético de conocerse a sí mismas las mujeres acaban, explícita o implícitamente, enfrentándose con el género mientras que para los poetas heterosexuales el género no juega un papel significativo en la búsqueda de la identidad personal” (p. 63). Esto último explicaría la profundización que se realiza en la poesía escrita por mujeres de determinados temas, algunos de los cuales veremos a continuación.

Sin embargo, antes de adentrarnos en el cuerpo del trabajo, nos detendremos un momento a aclarar el uso del término “poetisa”, que no es frecuente en la crítica actual. La elección de “poetisas” y no “poetas” o “mujeres poetas” responde a un posicionamiento que, si bien hoy en día es minoritario, existe entre autoras y críticas, pues el significado denotativo de “poetisa” es, según la RAE (Real Academia Española, s.f.), “persona que compone obras poéticas”, en su forma gramatical femenina. No obstante, “poetisa”, a lo largo de la historia reciente del español, ha ido cargándose de connotaciones negativas por parte de quienes no ocultaban una actitud misógina y ridiculizaban el hecho de que una mujer escribiese poesía. Tenemos, por ejemplo,

el caso de Leopoldo Alas “Clarín”, que dejó por escrito lo siguiente: “la poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma [...] La poetisa hermosa no tiene perdón de Dios. ¡Hermafroditismo odioso y repugnante! ¡Ser Venus y López Bago en una pieza!” (Alas, 1881/2001) o en otras palabras, es antinatural (“hermafroditismo odioso y repugnante”) ser una mujer atractiva y escribir poesía, dos elementos que son correlativos, respectivamente, a “ser Venus” y hombre. Así, se presenta la actividad de la escritura como impropia de la mujer, de manera que es imposible la existencia de una poetisa respetable. La reacción a esto ha sido la siguiente: parte de las autoras se rebelaron y siguen revelándose contra esta denominación, reivindicando para ellas la misma *seriedad* con la que se trata a los hombres y, por tanto, el término “poeta”. Este razonamiento, no obstante, entraña un problema que expone Laura Freixas (1996) en el prólogo de la antología de relatos *Madres e hijas*:

La palabra poetisa [...] está tan cargada de connotaciones peyorativas [...] que las mujeres que escriben poesía optan hoy, unánimemente, por llamarse a sí mismas “poetas”. No es de extrañar que muchas escritoras aspiren a una literatura asexuada, como sinónimo de literatura de calidad, de verdadera literatura. Que aspiren a ser consideradas escritores. Pero adoptando esa actitud, caemos en la trampa de identificar masculino con universal. Hacemos el juego a los que piensa, como aquel crítico de arte, que “cuando las pintoras pintan bien, ya no son pintoras, son pintores”, silogismo del que se traduce que pintar (o escribir) como mujer es pintar (escribir) mal. En el fondo, si ocultamos nuestro sexo es porque lo consideramos el segundo. Pero ocultándolo, no estamos rebatiendo ese supuesto carácter inferior: lo estamos aceptando (p. 20).

Salvando el error que comete Laura Freixas al utilizar el término “sexo” y no “género”, el análisis evidenciaría un silenciamiento involuntario del género femenino que se produce al obviar el uso del género gramatical que le corresponde, de una manera un tanto paradójica para los tiempos del desdoblamiento del género en el discurso y de los intentos por utilizar un lenguaje inclusivo. Avala los argumentos de Freixas la siguiente cita de Mario Ángel Marrodán, recogida por Zabala Aguirre en su tesis: “la poeta que dejó de ser poetisa” (citado en Zabala, 1994, p. 377). Así se refería el poeta y crítico, precisamente, a Ángela Figuera en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Encontramos el término marcado en femenino portando connotaciones negativas frente al que se utiliza también para los hombres, pero lo más sorprendente es la “transformación” que se considera que ha llevado a cabo la autora por el hecho de ser mujer y desarrollar una obra poética de calidad.



Por lo expuesto, porque Ángela Figuera también llamaba a sus compañeras de oficio “poetisas”, y porque no es algo novedoso (Zabala Aguirre usa el término “poetisa” con naturalidad en su estudio sobre la autora; se puede tomar como ejemplo el párrafo citado de su tesis en la página 4) se toma esta postura.

## **2. COMPARATIVA ENTRE LOS TEMAS Y TÓPICOS EMPLEADOS POR áNGELA FIGUERA AYMERICH Y AQUELLOS USADOS POR ALGUNAS DE LAS NUEVAS POETISAS JÓVENES ESPAÑOLAS.**

Para esta muestra se han extraído poemas de las revistas de poesía joven *Maremágnum* (enero 2019) y *Zéjel* (números 5 y 6, de diciembre de 2019 y mayo de 2021, respectivamente) y de los poemarios *Los cuerpos de tu nombre* (2017), de Sara A. Palicio (1991); *Las niñas siempre dicen la verdad* (2018), de Rosa Berbel (1997); *La flor muerta del algodón* (2017), de Nerea Rojas (1999); e *Hijos de la bonanza* (2020), de Rocío Acebal (1997). De las revistas mencionadas, los poemas seleccionados pertenecen a las autoras Paula Melchor (2000), Judit Tirado (1997), Irene Cascales (1998), Alba Moon (1993) y Yasmín C. Moreno (1993). En definitiva, contamos con un corpus de autoras nacidas todas ellas entre los años 1991 y 2000 y con publicaciones que van desde el año 2017 hasta el 2021. La justificación de la elección de la muestra se basa en la relevancia que tienen para la poesía joven española revistas como *Maremágnum* y *Zéjel*, pues en sus páginas se encuentran tanto poetas y poetisas de nombres ya consolidados en el panorama como aquellos que aún no han publicado un libro, pero que dan a conocer regularmente sus poemas en diversas revistas. Además, bastantes autoras y autores jóvenes de los que se han colocado en el mapa de la poesía española gracias a un premio literario dejaron antes su huella en estas publicaciones. Por otro lado, para la composición del corpus hay una poetisa a la que se ha conocido a través de estas revistas y se ha accedido directamente a su libro publicado; otra que es fruto de una editorial más independiente, pero que lleva a cabo una labor de edición feminista que tiene que ver con el planteamiento de este trabajo; y otras cuyas voces están ya asentadas en la crítica que se ocupa de las últimas generaciones la poesía española.

Así, si atendemos a los temas que Ángela Figuera plantea en su obra y los ponemos en comparación con aquellos que desarrollan las mencionadas poetisas, establecemos cinco bloques temáticos: el cuestionamiento de la maternidad y el sinsentido de crear existencia; la creación poética como la concepción, el alumbramiento o la crianza de un hijo; la precariedad en la genealogía femenina; un llamamiento o apelación al resto de mujeres; y el cuerpo y el deseo.

## 2.1. CUESTIONAMIENTO DE LA MATERNIDAD. EL SINSENTIDO DE CREAR EXISTENCIA

Bajo este primer enunciado podemos encuadrar los siguientes poemas: “No quiero tener hijas”, de Rocío Acebal (*Hijos de la bonanza*); “No-Mo”, de Rosa Berbel (*Las niñas siempre dicen la verdad*); y “Los últimos días del vientre”, de Sara A. Palicio, en la antología *Mucho por venir*, extraído de su poemario *Los cuerpos de tu nombre*. Con ellos nos acordamos de los poemas de Ángela Figuera “Mujeres del mercado”, “Rebelión” y “Culpa” de *El grito inútil* (1952); “Víspera de la vida”, de *Víspera de la vida* (1953); y “Madres” de *Los días duros* (1953).

En “Mujeres del mercado”, Ángela Figuera (2009) desidealiza por completo la maternidad en un escenario de pobreza tras la Guerra Civil; realiza un retrato decadente de la mujer de extracción obrera, ama de casa, que no tiene anhelos ni espera otra cosa que, con doloroso conformismo, sobrevivir y procrear. Todo son símbolos negativos en el poema, hasta los hijos están dibujados de suciedad, caos y podredumbre: “Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos/ que les cuelga y arrastra de la falda pringosa/ chupeteando una monda de naranja o de plátano” (p. 142), pero sin duda, la imagen más impactante y violenta es la de la penúltima estrofa: “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” (p. 143). La maternidad aquí no es fruto del amor o la pasión, sino de un acto sexual animal. Sin embargo, la poetisa deja ver un halo de optimismo con los últimos dos versos, pues está convencida de que existe otro mundo posible, otra alternativa a esa vida de carga y carente de placeres: “Oh, no. Yo no pretendo pedir explicaciones. / Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza” (p. 143). En “Rebelión”, de hecho, la poetisa prosigue admitiendo que dar a luz a un hijo es “ceder sus vientres al trabajo inútil” (p. 143), pero sabe que “serán las madres las que digan basta” (p. 143), porque se puede vivir la crianza desde el júbilo, con amor y esperanza. En “Culpa”, por otro lado, en la reproducción de un escenario social distópico, añade, como uno más de todos los elementos negativos que aparecen, lo siguiente: “si las hembras rehúyen el parir” (p. 145); Ángela Figuera incide en un presente en que no es placentera la maternidad, no por ella en sí misma, sino por el contexto. En “Madres”, el discurso es prácticamente idéntico: “¿Adónde irán los pies que golpearon/ la cárcel sin hendir de vuestro vientre? [...] ¿Qué mísera moneda/ mancillará sus manos? [...] Madres del mundo, tristes paridoras,/ gemid, clamad, aullad por vuestros frutos” (pp. 177-178); Figuera no reniega de la maternidad, sino que pone en evidencia el mundo hostil al que se traen los hijos. Apela, además, a las mujeres de la época, a las que denomina “tristes paridoras” a cambiar el mundo para poder ser madres en paz.

Sin embargo, el discurso que encontramos en cuanto a la maternidad en la generación actual de poetisas está carente de cualquier llamada a la organización de las mujeres

o de cualquier esperanza, aunque añaden un matiz que Ángela Figuera no había apuntado: la cuestión de tener *hijas*. Aquí entra a ocupar espacio un discurso acorde con el movimiento feminista, que abarca también a las niñas. Rocío Acebal (2020) lo dice claro en su título “No quiero tener hijas”:

No quiero reflejar mi herida en otro cuerpo  
reconocer mis gestos en sus gestos  
mis manos en sus manos cuando palpa  
su cuerpo con tristeza  
[...]  
No quiero comprender que su dolor  
nació de mi dolor, que mis cadenas  
son a la vez su látigo (p. 29).

La cuestión no es solamente una realidad desalentadora sino también el desarrollo de la vida de una mujer y las vicisitudes por las que puede pasar: violencia machista, inseguridad, miedo, odio hacia el propio cuerpo... No obstante, la preocupación que rodea el rechazo de la maternidad es la misma: la voluntad de no traer nuevos seres humanos a una realidad llena de dificultades. En *Las niñas siempre dicen la verdad*, Rosa Berbel (2018) trata la maternidad con “No-Mo”, y a diferencia de Acebal, ella no asevera, sino que expresa duda acerca de su deseo o no de ser madre: “Les digo a otras mujeres/ que en realidad no sé si quiero hijos. / Porque el mundo es hostil, / igual que siempre,/ pero la resistencia de la piel,/ su solidez, es cada vez más débil” (p. 48). Berbel va un paso más allá y traslada su inquietud hacia una cuestión antropológica, hacia la posición presente del ser humano para con el mundo y con el resto de seres humanos. Por último, Sara A. Palicio (2017) declara su incapacidad para ser madre, con un pero:

Yo no tengo y sin embargo siento  
el ansia de la caricia maternal arrojando  
los cuerpos ajenos y esta ausencia invasora  
que me trepa el útero  
como la emboscada terminante de mi vida.  
Cuando nos cogemos de la mano siento  
un niño que palpita en mi matriz (p. 51).

La principal diferencia entre Ángela Figuera y estas autoras, más allá de lo obvio (el momento histórico y el contexto generacional) es la experiencia vital de la que parten, que lleva a un discurso poético distinto. Ángela Figuera ya había sido madre cuando publicó su primer poemario, *Mujer de barro* (1948), en el que había comenzado a tratar



la maternidad, aunque solo desde un punto de vista gozoso. Había disfrutado de la crianza de su hijo, a pesar del contexto de guerra y de la experiencia traumática de haber perdido a su primogénito durante el parto. Después de aquello, Ángela Figuera decidió encaminar su poesía hacia el realismo social, y desde ahí denunció las condiciones de vida de las mujeres de su tiempo, lanzando un claro mensaje de posibilidad de cambio. Cuando Ángela Figuera cambia su tratamiento de la maternidad de *Mujer de barro* a los poemarios que siguieron a *El grito inútil*, pasando de una alabanza de la maternidad a admitir la dureza de la realidad a la que llegan los seres humanos al nacer, a justificar la aversión de la mujer hacia los hijos y el marido, no deja de sostener en su poesía la belleza de crear vida; lo que transmite es dolor provocado por el hecho de que este acto vital del que, se espera, sea alegre, suponga un castigo.

Cuando las poetisas jóvenes actuales hablan de maternidad, están tratando una cuestión generacional; forman parte de los jóvenes que, como describe Pedro J. Plaza (2021), han sufrido:

múltiples cambios sociales y vitales que han ido experimentando en un lapso temporal muy corto que les ha robado la prometida estabilidad [...] Ante una vida presente y una vida futura bloqueadas por la devastadora crisis del año 2008, ante una sociedad repleta de cambios convulsos y de fallos insospechados (pp. 44-45).

En este contexto, el tener hijos y formar una familia se torna algo accesorio para las y los jóvenes. En las mujeres, además, existe generalmente una conciencia feminista que las mantiene alerta frente a la posibilidad de convertirse únicamente en madres o esposas, renunciando a sus ambiciones, y la inquietud ante los casos de agresiones sexuales que anuncian cada día los medios de comunicación.

## 2.2. CREACIÓN POÉTICA COMO CONCEPCIÓN, ALUMBRAMIENTO O CRIANZA DE UN HIJO

Encontramos los interesantes poemas de Judit Tirado e Irene Cascales en el sexto número de *Zéjel*, “Hermana de los nombres” y “Ser madre”, respectivamente. Cascales (2021) dice que “la creación es/ un bebé gritando en la noche/ que exige atención y afecto/ tú como madre urgente/ debes incorporarte/ coger el lápiz rápido [...]” (p. 23) y habla de lo terrorífico del verso olvidado, comparable al hijo que no llega a nacer, como también lo hace Ángela Figuera (2009) en “Perdido”: “Aquel verso que olvidé/ sin jamás haberlo escrito;/ aquel que nadie leerá/ ¡qué pena me da, Dios mío!.../ Es como cuando perdí,/ al ir a nacer, un hijo” (p. 68). Por otro lado, Tirado (2021) escribe un poema menos realista en que llama a la inspiración poética “ballena azul”, que llega y provoca efectos devastadores:



Vendrá la ballena azul en el día,  
ron y trigo,  
a devorar las calaveras infantiles  
[...]  
Se alimentará como un hijo  
de tu vientre de arcilla  
[...]  
Ya saciada, abandonará el lecho,  
pues de ti, apenas quedarán despojos  
de hembra y costillar descarnado  
[...]  
No volverá. Escupirá  
en tu boca la palabra dada,  
mas nunca te llamará Madre (p. 22)

Esta “palabra dada” sería la creación poética. La poesía aquí es una especie de parásito que se alimenta del autor y lo vacía. Para Ángela Figuera (2009), el verso es el hijo, pero desde una visión optimista, a pesar del sudor y el esfuerzo: “El poema/sazónase como un hijo/ en los profundos adentros.../ De pronto, un día, sentimos/ que nos desgarran la entraña...”, pero “luego, un descanso infinito” (p. 67). La conclusión es la clave de la diferencia entre el poema de Ángela Figuera y el de Judit Tirado; la voz poética del de Ángela Figuera, tras la peliaguda escritura del poema, descansa y queda en paz, mientras que la de Tirado es derrotada por él. En ambos poemas, la temática principal es la de la creación poética, pero encierran dos visiones distintas de la gestación, momento en que la criatura vive del cuerpo de la madre. El reflejo de esta perspectiva parte del símil que usa para describir el proceso creativo: en ambos casos es la maternidad, en uno como algo positivo; en otro, como negativo. También Nerea Rojas, en su libro *La flor muerta del algodón* (2019), se suma a esta tendencia: “cada poema es un parto” (p. 54). De cualquier forma, la metapoética es un espacio en que las escritoras manifiestan una experiencia y una actitud para con la creación distinta de la que expresan los hombres. A colación de lo que ahora tratamos, podemos ver cómo en esta existe un marcado y repetido paralelismo entre la escritura y lo relacionado con la maternidad (concepción, gestación, parto, etc.); es una aportación a la tradición poética que no encontramos en la producción masculina.

### 2.3. PRECARIEDAD EN LA GENEALOGÍA FEMENINA

Nerea Rojas, en *La flor del algodón* (2019), introduce en diversos poemas la cuestión del sufrimiento femenino a lo largo de las distintas generaciones de mujeres, y que ella ha heredado. Es un dolor que viene de la enfermedad, pero no solo; el dolor físico acompaña al psicológico, que lidia con el primero y parte del peso que carga el género

femenino. En este poemario podemos leer, por ejemplo: “mi abuela cuenta/ que este dolor con la silueta de un anzuelo/ también se le enganchó a las tripas/ y que debía mantener, pese a todo, las rodillas/ clavadas en el suelo que frotaba sin descanso” (p. 47). Este dolor físico del que habla la obra es fruto de una enfermedad como la endometriosis, que ha traspasado generaciones. La enfermedad es inevitable, pero lo reseñable aquí es la cuestión de clase: mujeres afectadas por una patología que provoca fuertes dolores menstruales, entre otros síntomas, y que, pese a todo, deben continuar trabajando y cuidando. Por otro lado, tenemos la confusión que provoca el desconocimiento de una enfermedad femenina que precisa de investigación y que no la ha tenido hasta hace escasos años. Así, estos dolores tan intensos como inexplicables se soportan con resignación como si de un castigo se tratase.

Paula Melchor, recientemente ganadora del Premio Letraversal de Poesía con el poemario *Amor y pan. Notas sobre el hambre* (2022), publicó “Fresón de Huelva” en el sexto número de *Zéjel*. En él señala la explotación laboral en el campo y la distancia existente, a través de la plusvalía, entre el momento de recogida del fruto y la venta de este. En dicho contexto no se olvida de denunciar, más allá de la dureza del trabajo y de las malas condiciones laborales, los abusos sexuales cometidos por propietarios agrícolas a jornaleras, las temporeras de la fresa de Huelva: “*Mujer temporera/ se convierte en esclava/ esclava sexual/ (otra, otra)/ en los campos de Huelva [...] Entrega tus caderas y tu sexo/ al patrón a caballo/ que va camino del Rocío*” (p. 26). De esta forma, la autora incide en esta precariedad femenina. Podemos decir que la intención de esta composición (denuncia y sensibilización) es compartida por Ángela Figuera cuando escribe “*Mujeres del mercado*” o “*Manos vendidas*”; previamente habíamos hecho alusión al primero, subrayando la penúltima estrofa, a la que nos recuerda la fuerza de los versos de Melchor: “*Entrega tus caderas y tu sexo/ al patrón a caballo/ que va camino del Rocío*” (p. 26); “*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*” (Figuera, 2009, p. 143). Patrón y marido ejercen el mismo rol en cada uno de los poemas: obligan a los sujetos femeninos a tener sexo sin consentimiento, y ejercen su poder tiránico sobre ellas. En “*Manos vendidas*”, Ángela Figuera (2009) también trata la cuestión de la plusvalía como algo mísero e injusto que arrebató al trabajador dignidad y humanidad:

Jornada tras jornada pones firmes  
sobre la tierra madre tus dos manos.  
Míralas sucias, aptas, fecundantes;  
su recia piel, sus uñas obstinadas,  
sus palmas que rezuman generosas  
ese sudor de signo positivo



que hace subir y rige las mareas.  
Y no son tuyas, hombre. Están vendidas” (p. 148).

Llama igualmente la atención cómo ambas utilizan el vocativo para construir el poema.

Volvemos de nuevo a *Las niñas siempre dicen la verdad*, de Rosa Berbel (2018). En el poema “Árbol genealógico” se remite a la genealogía de mujeres:

Durante tantos años esas manos  
alimentaron hijos,  
construyeron ciudades  
en civilizaciones olvidadas  
[...]  
Durante años escogieron,  
meticulosamente,  
la ropa de los otros.  
Cultivaron la tierra,  
sustentaron desnudas columnas y familias  
[...]  
Durante tantos años sujetaron  
[...] el peso muerto del amor,  
y dentro el de la historia (p. 25).

Y de nuevo se introduce la cuestión generacional de los *Reset*: “Pero ya están cansadas. Y nosotros/ caemos sin consuelo,/ abajo, muy abajo,/ y más deprisa,/ cada vez/ más deprisa” (pp. 25-26). Con “IV” la autora vuelve a la temática del dolor heredado: “Y dirán a las niñas:/ mujer, algún día este dolor/ tampoco/ te será útil./ Pero habréis aprendido a soportarlo” (p. 31), y en “Sala de espera para madres impacientes” desarrolla el mundo interior de las mujeres, haciendo un repaso por su proceso de maduración hasta llegar a la vida adulta; este viaje se presenta como circular y atraviesa al mismo tiempo a todas las mujeres, junto a todas las vivencias que acarrea. En este poema a modo de disertación, Rosa Berbel (2018) presenta la sala de espera de una consulta médica como punto de encuentro de mujeres que comparten dolor e incertidumbre:

Me hacen pasar despacio  
a una sala de espera con mujeres de pie,  
que esperan que les toque,  
solas y monstruosas como yo,  
preocupadas y tensas también  
[...]  
Nuestro temor desvela un paraíso  
de incógnitas selladas hace tiempo  
[...]  
Espero allí mi turno igual que ellas,



mi nombre, mi enfermedad en alto  
[...]  
una mujer  
no debe cambiar nunca sus horarios  
por asuntos exactamente propios  
[...]  
¿Cuál fue la última vez en que llamaron  
a alguien? ¿Se sabe algo de ella?  
[...]  
No nos queda otra cosa que esperar  
[...]  
llegar a tiempo aún  
para hacer el amor con el marido  
[...]  
Nadie nos va a creer  
decimos  
fuera de aquí nadie nos va a creer.  
Y seguimos aquí, ahora de día,  
acostumbrando el cuerpo a los milagros,  
intentando creernos  
una a una (pp. 67-71).

#### 2.4. LLAMAMIENTO A LAS MUJERES

Aunque con un papel mucho más secundario que el que tiene en Ángela Figuera –en tanto en cuanto no se ve como intención general, o generacional–, sí se ve en la poesía de las actuales jóvenes una apelación a las mujeres a ser conscientes de sí mismas y a tomar partido desde su posición, a *empoderarse*. Alba Moon (2019), en la publicación de enero de 2019 de *Maremágnun*, publica la prosa poética “Sección de anuncios”, que dice así:

Mujer de hoy busca encontrar su hogar en su sangre para abrazar a las madres que no la han visto nacer. Indispensable reconstruir el linaje desde el primer silencio, sellar los labios que apaguen su lumbre. Se aceptan valientes a jornada completa con experiencia en resurgir del polvo de unos derechos en desuso, del exilio dentro de la cocina, de la herida en cada tramo de su piel. Se exige guardar el miedo en los pliegues de la historia, revivir nombres, extender las alas, incitar al vuelo. Interesadas, encuentren su grito y alcen la voz. Habrá respuesta (p. 14).

La poetisa se está refiriendo a las creadoras que han quedado atrás en la historia, porque la narrativa de esta no ha sabido recogerlas, y llama a las mujeres de hoy a rebelarse contra esa inercia y modificar los cursos hasta ahora habituales. Es lo que pretende Ángela Figuera (2009) con “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”, recogido en las *Obras completas* e incluido en el número 45 (1950) de la revista *Espadaña*: “Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica./ Dad al viento el cabello.



Requemaos la carne [...] Eva quiso morder en la fruta. Mordedla./ Y cantad el destino de su largo linaje” (pp. 308-309).

Yasmín C. Moreno (2019), a su vez, en el mismo número de la revista, aparece con “Colocar la palabra”: “colocar la palabra en el paladar/ después de haberla masticado mucho tiempo [...] desanudar/ entonces/ con la lengua/ aferrar su nombre umbilical/ decirlo” (p. 6) . Nos remite inevitablemente al poema de Ángela Figuera (2009) “Decirlo”, introducido en su poemario *Mujer de barro*, recogido en las *Obras completas* de Hipерión: “He de decirlo, he de decirlo.../ Aunque yo no quisiera, he de decirlo [...] He de decirlo todo, dulcemente,/ aunque nadie me escuche, he de decirlo” (p. 61). En el primer poema, se describe de forma impersonal el momento en que se crea la palabra dicha, en que se conforma el poema; en el de Ángela Figuera, vemos un estilo en primera persona que expresa sentido del deber para con la poesía: la poetisa es consciente de su posición como mujer que escribe, sabe los riesgos, además, de escribir sobre sus inquietudes, su sexualidad, su mundo, etc., como ocurre en *Mujer de barro*, pero tiene esta meta que también comparte C. Moreno: “decirlo”.

#### 2.5. CUERPO Y DESEO

*Mujer de barro* es el poemario más infravalorado de toda la producción poética de Ángela Figuera. Es cierto que toda la obra que vino después encaja mucho más en la realidad y el contexto generacional de la época, y que fue en *Vencida por el ángel*, *El grito inútil*, *Los días duros* y *Belleza cruel* donde la poetisa expresó la que fue su poética, pero *Mujer de barro* contiene composiciones igualmente valiosas, donde se despliega un discurso en torno a las experiencias femeninas de maternidad, amor, cuerpo, deseo y creación. Esta atención a la carnalidad y al cuerpo femenino también aparece en las autoras jóvenes, y en Ángela Figuera es una rebelión contra los tópicos canónicos masculinos, oponiendo lo terrenal y carnal a lo neoplatónico, y poniendo a la mujer como voz y sujeto poéticos frente a la posición de objeto. Una temática como la masturbación femenina, que parece estar tratándose en los últimos años por primera vez, ya fue abordada por Ángela Figuera (2009) con extrema delicadeza:

Entre las cañas tendidas;  
sola y perdida en las cañas...  
¿Quién me cerraba los ojos,  
que, solos, se me cerraban?  
¿Quién me sorbía en los labios  
zumo de miel sin palabras?  
[...]  
¿Quién me estremeció los senos  
con tacto de tierra y ascua?

¿Qué toro embistió en el ruedo  
de mi cintura cerrada?  
[...]  
...Aquella tarde de julio,  
sola y perdida en las cañas (p. 102).

Se trata de “Cañaverál”, perteneciente a *Soria pura*.

Por su parte, Rosa Berbel (2018) escribe “Deseo” en *Las niñas...* para hablar de la primera menstruación, ámbito que aborda ampliamente Nerea Rojas en *La flor muerta del algodón*: “Niña que no reconoce su cuerpo/ comienza a sentir cosas algo extrañas:/ hormigueo, mal carácter, un intenso dolor/ en los pechos [...] Niña que no reconoce su cuerpo/ observa con vergüenza,/ frota con agua fría/ las diferentes manchas de su ropa” (p. 17).

### 3. CONCLUSIÓN

Como vemos, existen en la poesía joven actual escrita por mujeres tópicos recurrentes que coinciden con aquellos que Ángela Figuera asentó en la posguerra española. Sin obviar a las autoras que anteriormente habían introducido un discurso no canónico, la poetisa bilbaína estaba junto a otras iniciando la tradición femenina de la poesía en español del siglo XX. No hablamos de “tradición femenina” marcando una otredad, sino como oposición a la que es la masculina, y que ha sido universalizada, a diferencia de la primera.

En nuestros días, el panorama poético alumbra a diversas autoras sin que, a primera vista, exista un apartamiento de estas en beneficio de los hombres, pero aún es pronto para cantar victoria. Noni Benegas habla sobre las expectativas que había en los años ochenta sobre la visibilización e introducción de las mujeres en el canon, fruto del fin de la dictadura:

Tras la transición, y la llamada movida en los 80, parecía que las poetisas iban a conquistar el feudo de la lírica, pero en la práctica eso no ha ocurrido [...] Se me dirá que actualmente las mujeres publican, ganan premios y están en todas partes. O sea, que obtienen los beneficios reales. Pero, ¿qué significa publicar diez libros de poemas que se distribuyen malamente y desaparecen de las librerías? ¿Y qué sentido tiene ganar premios de provincia, pronto olvidados, si no obtienen el Nacional, el Reina Sofía, o el Cervantes, que sí consagran, ni entran en las antologías exegéticas, las que conforman el canon de un período y generan, por tanto, beneficios simbólicos? (citado en Rosal Nadales, 2016, pp. 191-193).



Añadiría, además, que la clave no solo está en la consecución de premios relevantes, sino en el estudio por parte de la crítica de estas autoras, para su posterior difusión por parte de la academia e introducción en los programas didácticos de universidades, Bachillerato y enseñanza obligatoria. De poco nos vale toda la edición actual de obras escritas por mujeres si después no trascienden a generaciones posteriores que puedan tomarlas como referentes.

También Joanna Russ (1983/2018), por otro lado, reflexiona sobre esta trascendencia de las autoras:

Los grupos de apoyo de mujeres existen, pero deben crearse de nuevo en cada generación, de modo que lo que faltó durante los años formativos que una pueda (con suerte y voluntad) construirse o descubrirse más adelante y con un coste considerable de tiempo, energía y confianza en una misma [...] Cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna y cada generación de mujeres cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez. Y si nadie lo había hecho antes, si ninguna mujer había sido antes esa criatura socialmente sagrada, 'una gran escritora', ¿por qué pensamos que ahora sí que vamos a poder tener éxito? (pp. 164-173).

Cuando Russ escribe esto en los años ochenta, el uso de Internet aún no estaba difundido entre la población, por lo que tal vez este sea un motivo para el optimismo. Hoy lo tenemos, y muchas de las poetisas actuales, que más tarde han publicado en papel, dieron a conocer su obra a través de blogs y redes sociales. Si realizamos una búsqueda, podemos acceder a sus textos fácilmente, lo que puede ayudar a evitar el entierro en la historia, aunque no suponga la salvación definitiva.

De este modo, a la crítica se nos presentan dos tareas fundamentales para la reparación de la genealogía de poetisas canceladas del canon y la prevención de forma que esto no se repita. Por un lado, el estudio de las que están por recuperar; por otro, el de las que actualmente se encuentran en la conformación de una nueva generación de poetas. En este contexto, los trabajos *ginocríticos* comparativos que establezcan relaciones de influencias entre generaciones pasadas y presentes ayudan a comprender la importancia de mantener una perspectiva de género (sin olvidar la raza y la clase) en los estudios literarios para que el enriquecimiento de nuestra poesía no se vea limitado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo. (2001). *Solos de Clarín/ Leopoldo Alas; con un prólogo de José Echegaray*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_10.html#I\\_11\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_11_) .
- ACEBAL DOVAL, Rocío (2020). *Hijos de la bonanza*. Hiperión.
- A. PALICIO, Sara (2017). *Los cuerpos de tu nombre*. Universidad de Oviedo.
- BERBEL, Rosa (2018). *Las niñas siempre dicen la verdad*. Hiperión.
- C. MORENO, Yasmín (2019). Colocar la palabra. *Maremágnum*, 3, p. 6.
- CASCALES, Irene (2021). Ser madre. *Zéjel*, 6, p. 23.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela (2009). *Obras completas*. Hiperión.
- FREIXAS, Laura E. (1996). *Madres e hijas*. Anagrama.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2017). Las poéticas de las poetas de medio siglo. En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2000)* (pp. 147-165). Tirant Humanidades.
- LEOPOLDO, Luis (Ed.) (2010). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1965).
- MELCHOR, Paula (2021). Fresón de Huelva. *Zéjel*, nº 6, 27.
- MOON, Alba; (2019). Sección de anuncios. *Maremágnum*, nº 3, 14.
- PLAZA, Pedro J. (2021). La generación Reset (1989-1999). Puesta a punto de la poesía española reciente. *Maremágnum*, nº 5, 43-58.
- POTOK, Magda (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia, *Itinerarios*, vol. 10, 205-219.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/poetisa>.
- ROJAS, Nerea (2019). *La flor muerta del algodón*. Ediciones En el mar.
- ROSAL NADALES, María (2016). La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas. *Sociocriticism*, Vol. XXXI, 182-207.
- RUSS, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes/ Editorial Barrett. (Trabajo original publicado en 1983).
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2017). Cuando las poetas no tuvieron la palabra. El concepto de literatura sumergida en la poesía española (1950-2000). En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2000)* (pp. 15-32). Tirant Humanidades.

SHOWALTER, Elaine (2020). *A Literature of their Own*. Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1977).

TIRADO, Judit; (2021). Hermana de los nombres. *Revista Zéjel*, nº 6, 23.

ZABALA AGUIRRE, José Ramón (1994). *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*. [Tesis de doctorado, Universidad de Deusto].

