

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



IMÁGENES FEMENINAS EN LA POESÍA DE LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS DE PREGUERRA (1900- 1936)

Doctoranda: Inmaculada Plaza Agudo
Directora: Dra. Pilar Nieva-de la Paz
Tutora: Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo

2011

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

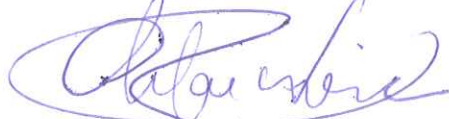


IMÁGENES FEMENINAS EN LA POESÍA DE LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS DE PREGUERRA (1900- 1936)

Doctoranda: Inmaculada Plaza Agudo


Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Pilar Nieva-de la Paz, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Visto Bueno de
La Directora de la Tesis:



Fdo.: Pilar Nieva-de la Paz

La Doctoranda:



Fdo.: Inmaculada Plaza Agudo

2011

A mis padres, a mi hermano

Siempre

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral se ha realizado bajo la dirección de la Prof. Dra. Pilar Nieva-de la Paz (Investigadora Científica del CSIC), en el marco de los proyectos de investigación, “Imágenes de la mujer profesional en la literatura de las escritoras españolas de la Generación del 27” (Ministerio de Educación y Ciencia, HUM2005-00861) y “Mujer y Esfera Pública en la Literatura Española (1900- 1950)” (Ministerio de Ciencia e Innovación, FFI2009- 11455). Para su realización, he disfrutado de una beca del Ministerio de Educación, Programa de Formación de Profesorado Universitario (2007- 2011). A mi directora de tesis doy, así, mi más sincero agradecimiento por la confianza depositada en mí y por su inestimable y valiosísima labor de guía durante estos años, sin la cual la presente tesis doctoral no hubiera sido posible. Hago asimismo extensible mi agradecimiento a la Prof. Dra. Francisca Vilches-de Frutos (Profesora de Investigación del CSIC), por las valiosísimas enseñanzas transmitidas y por su apoyo constante. Esta tesis es el resultado de los conocimientos, destrezas y aptitudes, de valor inestimable, adquiridos gracias a la imbricación en su grupo de investigación, del que formo parte desde que me fue concedida una beca CSIC de Introducción a la Investigación (2006).

Para la realización de la presente tesis doctoral, han sido asimismo fundamentales los conocimientos adquiridos durante la Licenciatura en Filología Hispánica, realizada en la Universidad de Salamanca en el periodo 2002- 2006, así como la formación proporcionada por los Cursos de Doctorado y el Periodo de Investigación del Programa de Doctorado “Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica”. Deseo agradecer muy sinceramente a la Prof. Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo (Catedrática de la Universidad de Salamanca) su generosidad como Tutora de la tesis en la Universidad de Salamanca y su favorable disposición a dar entrada a mi investigación en el marco del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Muestro también mi agradecimiento al Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del CSIC, en el que he realizado mi etapa de formación predoctoral, así como a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, que ha sido fundamental para mi investigación. Deseo asimismo mostrar mi gratitud a las profesoras que me han acogido durante las Estancias Breves (financiadas por el Ministerio de Educación dentro del Programa de Becas de Formación de Profesorado Universitario) realizadas en este periodo y que han sido claves para el desarrollo de la tesis: la Prof. Dra. Roberta Quance (Catedrática de la University of Belfast, 2008), la Prof. Dra. Catherine Davies (Catedrática de la University of Nottingham, 2009), y la Prof. Dra. Bénédicte Vauthier (Catedrática de la Université de Tours, 2010).

Mi agradecimiento también para mis compañeras durante estos años, la Prof. Dra. Laura Burgos- Lejonagoitia, la Prof. Dra. Raquel García Pascual y Doña María Luisa García Manso, con quienes tanto he compartido.

Finalmente, quiero agradecer el apoyo y la comprensión manifestados por mis familiares y amigos, que han estado siempre a mi lado durante los años de esta investigación. Los inmerecidos posibles olvidos hacen injustas las enumeraciones. A todos ellos, muchas gracias.

ÍNDICE

1. Introducción	13
<hr/>	
2. La situación social de las españolas de preguerra. Hacia un nuevo modelo de identidad femenina	43
<hr/>	
2.1. La progresiva incorporación de las mujeres a la Esfera pública: educación, trabajo y participación política	47
<hr/>	
2.2. La pugna entre dos modelos de feminidad: la nueva “mujer moderna” frente al tradicional “ángel del hogar”	58
<hr/>	
2.3. El asociacionismo femenino: nuevos espacios y foros de reunión y reivindicación	73
<hr/>	
2.4. La inserción de las poetas en el panorama literario: relaciones de amistad y redes profesionales. Las autobiografías	91
<hr/>	
Conclusiones	116
<hr/>	
3. En busca de una voz propia: tendencias y claves estéticas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra	119
<hr/>	
3.1. Las poetas entre la Tradición y la Vanguardia	128
<hr/>	
3.1.1. La fusión entre Tradición y Vanguardia: <i>Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte</i>	133
<hr/>	
3.1.2. Formalismos vanguardistas: <i>Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Margarita Ferreras</i>	193
<hr/>	
3.1.3. La ruptura de los moldes genéricos	259
<hr/>	

3.1.3.a) El poema en prosa: <i>Carmen Conde, María Cegarra Salcedo, María de la O Lejárraga y María Zambrano</i>	259
3.1.3.b) El teatro poético: <i>Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros y Zenobia Camprubí</i>	311
3.1.4. Bebiendo de la lírica popular española. La canción infantil: <i>Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui</i>	352
3.2. Los caminos de la transición: la pervivencia de la estética modernista: <i>Sofía Casanova, Concha Espina, Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi</i>	400
Conclusiones	453
4. Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas en la creación poética de las autoras	459
4.1. El amor y el erotismo	464
4.2. La maternidad y la infancia	518
4.3. El deseo de libertad: los símbolos del mar y el viaje	562
4.4. Modelos en transición: Mujer y Esfera pública en la poesía de las escritoras	601
Conclusiones	635
5. La recepción crítica de las poetisas españolas de preguerra	641
5.1. Recepción coetánea: la gestación del canon de las poetisas	646

5.1.1. Las revistas literarias: presencia y ausencia de las poetas en el panorama poético de su tiempo	649
5.1.2. Antologías e Historias: las poetas en el contexto generacional	681
5.2. Recepción posterior: cambios y permanencias de una visión crítica	687
5.2.1. Antologías generales: la consolidación del “canon”.	689
5.2.2. Antologías específicas y monografías especializadas de poesía escrita por mujeres: la “acción positiva” y la recuperación de las escritoras	704
5.2.3. Las reediciones: a la búsqueda de un nuevo público lector	740
Conclusiones	743
6. Conclusiones generales	747
7. Obras citadas	765
8. Apéndices	807
8.1. APÉNDICE I. Relación de libros poéticos de autoras españolas (con sus reediciones y recopilaciones posteriores) publicados en lengua castellana (1900-1936)	807
8.2. APÉNDICE II. Relación de poemas de autoras españolas localizados en publicaciones periódicas (1900- 1936)	817
8.3. APÉNDICE III. Imágenes femeninas en la publicidad	823

1. Introducción

El primer tercio del siglo XX (1900-1936) constituye, sin duda, uno de los periodos de la historia contemporánea española que ha suscitado un mayor interés historiográfico, ya que en él se dieron una serie de importantes cambios políticos, socioeconómicos y culturales que contribuyeron progresivamente a la transformación de la sociedad española, profundamente atrasada en las últimas décadas del siglo XIX, en una sociedad urbana e industrial. Este proceso tuvo su culminación en la Segunda República Española, en la que se reconocieron un conjunto de derechos y libertades fundamentales para la ciudadanía, al tiempo que se emprendieron una serie de reformas encaminadas a la modernización del país. Desde un punto de vista estrictamente literario, el lapso de tiempo comprendido entre 1900 y 1936 constituye uno de los periodos más atendidos por la historia y crítica literarias, al ser una de las épocas más ricas y fructíferas de la Literatura española, fundamentalmente en las décadas veinte y treinta -y especialmente en un género como la poesía-, tal y como la acuñación del marbete “Edad de Plata” (Mainer 1981) pone de manifiesto.

Las transformaciones acaecidas en el primer tercio del siglo XX son también especialmente relevantes en lo que respecta a la situación social de las mujeres, que poco a poco se fueron incorporando a la Esfera pública, siendo tres los grandes hitos que definen esta progresiva apropiación de un espacio hasta entonces vedado para ellas: el acceso a los niveles superiores de educación, la entrada en muchos de los sectores laborales hasta entonces inaccesibles y la consecución del derecho al voto en el año 1931. En consonancia con estos cambios, se produjo una fisura en el ideal tradicional del “ángel del hogar”, imperante hasta ese momento, al tiempo que se abría paso lentamente un modelo de “mujer moderna”, profesional y activa en la Esfera pública. Las escritoras -y entre ellas las poetas-, al igual que el resto de sus contemporáneas, se

vieron afectadas por estos cambios. Participaron, así, de un deseo compartido de incorporarse a la sociedad literaria de su época, al tiempo que reflejaron en su creación las dudas y titubeos, propios de un momento de transición, ante los nuevos modelos identitarios que se abrían paso y que entraban en conflicto con el sistema tradicional de valores en que, por lo general, habían sido socializadas (Nieva-de la Paz 2009)¹. Esta revolución tuvo importantes consecuencias en los modelos literarios femeninos, ya que, como señala Ángela Ena Bordonada:

Y aquí está la novedad: presentan un tipo de mujer de acuerdo con sus ideales, que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada y sostenido por determinados intereses arraigados en la sociedad. A la vez irán conformando los perfiles de la que podemos llamar la nueva mujer del siglo XX, cuya herencia, en todas las parcelas de la sociedad, llega hasta hoy mismo” (2001: 89).

En este contexto de cambios, especialmente relevantes en lo que respecta a la situación social de las mujeres, el análisis de la producción de las escritoras se convierte en una tarea fundamental cuya ejecución es perentorio acometer para tener una visión de conjunto más precisa de un momento doblemente clave, tanto desde un punto de vista histórico- social como artístico- literario. La presente tesis doctoral se plantea, por ello, la recuperación del corpus poético de las autoras del periodo 1900-1936 y su posterior análisis desde una triple perspectiva: estética, temática y recepcional. Se trata, en primer término, de dilucidar en qué medida la poesía de las escritoras se ajusta a las tendencias y claves estéticas generales fijadas por la abundante historiografía y crítica literaria del periodo sobre la evolución de un conjunto de autores considerados “canónicos”, planteando los puntos en común y las divergencias con respecto a esta trayectoria general. En segundo término, el análisis de la poesía, al tener esta, frente a

¹ “Se estaba cuestionando, en definitiva, el modelo decimonónico del ‘ángel del hogar’, transmitido de generación en generación y basado en la identificación de la mujer con el amor, el matrimonio y la maternidad, que conducía irremisiblemente a su confinamiento en la esfera privada. Frente a él, surgía entonces con fuerza el nuevo tipo de la ‘mujer moderna’, que pretendía incorporar otras realidades a la trayectoria vital de las españolas: la educación, el trabajo y la participación política” (Nieva-de la Paz 2009: 11).

otros géneros –como la narrativa y el teatro-, una dimensión más intimista, permite explorar, a partir del estudio de las imágenes femeninas planteadas por las escritoras en su producción poética, el modo en qué todas las transformaciones sociales fueron asumidas, en diferente grado, por unas mujeres educadas, en la mayoría de los casos, en unos valores tradicionales. En último término, el análisis de las claves en la recepción, sincrónica y diacrónica, de la poesía de las autoras de preguerra permite indagar tanto en los cambios acaecidos en la valoración crítica de la misma como en el horizonte de expectativas con respecto a la creación poética de autoría femenina en los diferentes momentos de la recepción, desde la contemporaneidad de las escritoras hasta la actualidad.

La presente tesis tiene, así, como primer objetivo la recuperación de la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo XX, subsanando una importante laguna en la tradición literaria y rescatando del olvido aquellos nombres que han sido oscurecidos a lo largo del tiempo por un discurso androcéntrico que ha fijado unos criterios de inclusión que para las mujeres han acabado resultando excluyentes (Showalter 1986b). Se trata, en definitiva, de recuperar, de una manera global y lo más completa posible, la producción textual de las poetisas activas en el periodo 1900- 1936. Más allá del conjunto de nombres tradicionalmente atendidos por la crítica -Carmen Conde, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y Josefina de la Torre, en un primer nivel de atención; y Concha Espina, Elisabeth Mulder, Lucía Sánchez Saornil y Pilar de Valderrama, en un segundo nivel-, es preciso dar visibilidad a unas autoras hoy prácticamente olvidadas pero que, en su tiempo, tuvieron un cierto protagonismo en los medios de difusión pública o produjeron obras singulares de interés artístico- literario y con un valor antropológico incuestionable. En las últimas dos décadas las antologías sobre las poetisas del periodo realizadas por Jiménez Faro (1996),

Miró (1999) y Merlo (2010) y los estudios generales sobre poesía de autoría femenina contemporánea de Pérez (1996), Wilcox (1997), Cole y Bellver (2001a), así como algunos artículos, entre ellos Ciplijauskaitė (1989), Mainer (1989) y Quance (1998b), han sacado a la luz nuevos nombres de autoras que estaban publicando en el periodo de preguerra y que, sin embargo, han sido sistemáticamente excluidas de los estudios panorámicos sobre el periodo.

A la citada nómina, habría que añadir, así, ahora a Casilda de Antón del Olmet, Cristina de Arteaga, Josefina Bolinaga, Sofía [Pérez] Casanova, Dolores Catarineu, Margarita Ferreras, María F. de Laguna, Esther López Valencia, María Luisa Muñoz de Buendía, Gloria de la Prada, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero y Josefina Romo Arregui. A todos estos nombres se uniría el de Ana María Martínez Sagi, quien, a pesar de no haber sido incluida en estos trabajos –con la excepción de una breve mención en Cole-, ha adquirido una cierta notoriedad en los últimos años tras la publicación en el año 2000 de la novela de Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, de la que es protagonista. Junto a todas estas poetas, habría que incluir otro de grupo de autoras que estaban también activas en el periodo y que escribieron poesía en catalán (Caterina Albert, Clementina Arderiu, Agnès Armengol de Badía, Anna Canalias, Maria Gracia Bassa, Dolors Monserdà, Maria Antònia Salvà, Emília Sureda) y en gallego (Herminia Fariña Cobián, Francisca Herrera Garrido) (Pérez 1996), y que quedan fuera de este estudio, centrado en la producción poética en lengua castellana.

A esta lista de poetas, se sumarían asimismo otros nombres de autoras, localizados en la revisión de revistas literarias y culturales -fundamentalmente de la década de los veinte y treinta-, de la prensa general del periodo, de epistolarios y autobiografías, de catálogos de escritoras, etc., como María Dolores Arana, Mercedes

Ballesteros, Ana María de Cagigal, Rosa Canto, María Cegarra Salcedo, Elena Cruz-López, Maruja Falena, Josefina de los Ángeles Fariña (hermana de Herminia Fariña e Cobián), *Elena Fortún*, María Luisa de Iriarte, Clemencia Miró, Margarita de Pedroso, Rosario Suárez-Castiello y Ruth Velázquez. En este sentido, resulta especialmente fructífera la revisión de la antología, *Safo en Castilla. Antología de más de doscientas poetisas españolas, en sonetos ortodoxos* (1953), realizada por Enrique Vázquez de Aldana, que incluía casi 250 composiciones y que ofrece nuevos nombres de poetisas activas en el primer tercio del siglo XX –además de las ya conocidas–, que, aunque cultivaron en la mayoría de los casos una poesía de tipo tradicional, son representativas, sin duda, de la amplia extensión que la actividad poética tuvo entre las mujeres en el periodo, aun cuando su difusión fuera muy minoritaria y quedara reducida, en muchos casos, al ámbito local². Finalmente, las comprobaciones realizadas sobre algunas autoras destacadas en otros géneros literarios en la época, permitieron constatar que autoras como Carmen de Burgos, María de la O Lejárraga (en colaboración con su marido, Gregorio Martínez Sierra), María Zambrano y Zenobia Camprubí escribieron también libros y textos poéticos, faceta esta de su producción que no ha sido ni estudiada ni destacada hasta ahora por parte de la crítica.

En este punto, es importante precisar que, aunque la lista de nombres de poetisas activas en el primer tercio del siglo XX ha intentado ser lo más exhaustiva posible, su búsqueda no siempre ha resultado fácil dada la ausencia de un banco de datos disponible sobre las reseñas y textos poéticos aparecidos en los principales diarios y revistas culturales y literarias del periodo. No obstante, se ha realizado, tal y como se verá en el

² Algunos de los nuevos nombres localizados en esta antología y de los que se ha podido constatar la datación literaria de sus obras (no ofrecida por Vázquez de Aldana) son Milagros Arce Herrán, María de Belmonte, Emma Calderón y de Gálvez, Marina de Castarlenas, Amantina Cobos de Villalobos, María del Pilar Contreras Rodríguez, Filomena Dato Muruáis, Ignacia de Lara, Sarah Lorenzana, Suceso Luengo, María de Madariaga y Alonso, Regla Manjón, la Marquesa de Bolaños, Josefa Pardo de Figueroa, María del Buen Suceso Pedrero, María Teresa Sánchez Ortega, Gertrudis Segovia, Carolina Soto y Corro, Isabel Tejero, María Bárbara Tixe de Ysern, Mercedes Velilla, etc.

capítulo cinco, un trabajo en profundidad en algunas de las principales revistas culturales y literarias de las décadas veinte y treinta (*La Gaceta Literaria, Alfar, Mediodía, Verso y prosa, Carmen, Meseta, Héroe, Cruz y Raya, Octubre, 1616, Caballo verde para la poesía y Noreste*), por ser este el periodo, en el que, según la información disponible en los trabajos mencionados con anterioridad y en la propia investigación realizada, la actividad poética de las escritoras empezó a adquirir una mayor relevancia, más allá de determinados circuitos locales, en los que la tardía llegada de las innovaciones determinaba el cultivo de una poesía de tipo tradicional. Por esta misma razón, se ha revisado sistemáticamente el *Heraldo de Madrid*, como una cala en uno de los diarios de tirada general que prestó una mayor atención a la producción literaria de las autoras, siendo localizados, entre los nuevos nombres, los de Rosa Canto y Josefina de los Ángeles Fariña, ausentes de cualquier otra fuente consultada. Con todo, es importante precisar que no se ha entrado de lleno en los periódicos y revistas vinculados a movimientos políticos, donde se producía un tipo de creación de tipo comprometido, ausente en los libros impresos y revistas de tipo literario que se han tenido en cuenta para el análisis.

Se han revisado, por otro lado, tanto los principales catálogos bibliográficos sobre escritoras (Galerstein, Simón Palmer 1991, Falcón y Siurana, Gould Levine et al.) como las antologías generales y específicas para la elaboración de la nómina de poetas de preguerra. Se han tenido asimismo en cuenta los nombres y datos proporcionados en los principales estudios sobre la poesía de autoría femenina mencionados con anterioridad, al tiempo que se ha comprobado la posible actividad poética de algunas autoras que pasaron a la posteridad como cultivadoras de otros géneros literarios buscando posibles incursiones en la poesía (Ena Bordonada 1990, Nieva de la Paz 1993).

Una vez identificados los nombres de autoras, para la localización de las obras se ha recurrido a los catálogos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, del CSIC (dada la gran cantidad de fondos sobre el periodo existente tanto en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales como en la Residencia de Estudiantes), de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, de las bibliotecas de las Universidades de Belfast, Nottingham y Tours, de la Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN) y de la *Biblioteca de Catalunya* para las poetisas que, como Ana María Martínez Sagi y Elisabeth Mulder, eran de origen catalán y publicaron sus libros en castellano en Barcelona. Una vez localizados físicamente los textos poéticos, procedí a su lectura y posterior análisis, desde una doble perspectiva estética y temática, que ha proporcionado, como se verá, interesantes resultados que permiten trazar un panorama general de la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX.

El enfoque inicial de la presente investigación ha sido inclusivo y ha pretendido recuperar un amplio conjunto de textos poéticos en castellano de autoría femenina publicados por primera vez entre 1900 y 1936 y cuya relación, con las reediciones y recopilaciones posteriores, se incluye en el Apéndice I. A partir del análisis, se han definido las tendencias y claves estéticas y el estudio de las imágenes femeninas, acotándose un corpus de autoras y obras como una primera propuesta para la reconsideración del canon. Se ha escogido, así, a las poetisas cuyas trayectorias resultan más significativas y representativas, atendándose a una serie de criterios metodológicos de partida. En primer lugar, se han incluido en el análisis únicamente a aquellas autoras españolas que escribieron y publicaron poesía en castellano, quedando, por tanto, excluidas algunas poetisas que, aunque con una trayectoria destacada en el periodo (como Caterina Albert, Clementina Arderiu y Francisca Herrera Garrido), escribieron y publicaron en catalán y en gallego, exclusivamente. Tampoco se han estudiado a las

poetas hispanoamericanas que viajaron frecuentemente a España en el periodo y que, en algunos casos, publicaron algunos de sus libros en editoriales españolas. En segundo lugar, de acuerdo con el segundo criterio de selección –la publicación de, al menos, un libro de poesía cuya primera edición viera la luz entre 1900 y 1936-, han quedado fuera del análisis todas aquellas poetisas que no publicaron ningún volumen lírico en el periodo acotado. Han sido, así, descartadas tanto algunas autoras mayores (Blanca de los Ríos y Rosario de Acuña) cuyos poemarios escritos y publicados por primera vez en el siglo XIX se reeditaron por estos años, como otras más jóvenes, que, aunque estuvieron activas y publicaron poemas sueltos en las principales revistas literarias y culturales del momento, no vieron editado ningún libro poemático en este marco cronológico (Ana María de Cagigal, Elena Cruz- López, Clemencia Miró, Margarita de Pedroso y Rosario Suárez- Castiello). Se ha hecho una excepción en el caso de Lucía Sánchez Saornil por dos razones. Tuvo una intensa actividad de colaboraciones en la prensa vanguardista – fundamentalmente entre finales de la década de 1910 y comienzos de la de 1920-, que ha permitido localizar, en la prensa periódica, un corpus poético significativo de, al menos, cincuenta poemas. En el año 1937, publicó, además, *Romancero de Mujeres libres*, el ejemplo más claro de poesía política femenina durante la Guerra Civil. En el caso de María Zambrano, dada la relevancia de su figura tanto en el periodo como posteriormente en el exilio, se han estudiado tres textos de carácter poético aparecidos en prensa como precedentes del estilo personal que caracteriza la reflexión planteada en su obra de tipo filosófico posteriormente en el exilio. Se han incluido asimismo en el análisis una referencia a las traducciones y adaptaciones de los poemas dramáticos de Tagore realizadas por Zenobia Camprubí, en colaboración con Juan Ramón Jiménez. Finalmente, en tercer lugar, se han excluido del análisis todos los libros de las poetisas estudiadas publicados fuera del lapso de tiempo definido para el análisis, tanto

previamente al año 1900 (serían ilustrativos los casos de Sofía Casanova y María de la O Lejárraga) como posteriormente a 1936 (la mayoría de las autoras que publican sus primeros libros en las décadas veinte y treinta continúan su trayectoria poética después del año 1936).

Es preciso, además, matizar que, aunque para el planteamiento definido en la presente tesis doctoral se han tenido en cuenta todos los poemarios localizados publicados por autoras entre 1900 y 1936, la modelización se ha realizado a partir de una selección “a posteriori” sobre un corpus acotado de textos de aquellas escritoras cuya trayectoria resulta más significativa tanto desde el punto de vista de la delimitación de las diferentes tendencias y claves estéticas como desde la perspectiva de las imágenes y modelos de feminidad planteados en su creación. Se han tenido, por ello, principalmente en cuenta las obras de las autoras que mejor definen y representan la gran diversidad de estilos y temas identificables en la creación poética de autoría femenina en el periodo y que contradicen la visión monolítica que tradicionalmente se ha dado de ella. Han quedado, así, en un segundo plano en el análisis, otras autoras cuyos libros de poesía se ajustan de un modo mimético a las grandes tendencias generales, reproduciendo de una manera fiel, sin apenas incorporar innovaciones o realizar aportaciones personales, las principales convenciones y temas. En este sentido, es importante tener en cuenta que, al ser la poesía un género “íntimo” frente a otros de más imbricación en la estructura empresarial como el teatro, su cultivo era más fácilmente accesible y estaba muy extendido en el periodo, siendo frecuentes las ediciones de escasa tirada e incluso las autoediciones. Buena parte de las poetas cultivaban estas fórmulas de difusión. Algunas desarrollaron asimismo su trayectoria poética en ámbitos muy locales, a los que no siempre llegaban fácilmente las novedades. Es frecuente asimismo encontrar, entre muchas de ellas, poemas escritos con

motivo de concursos, juegos florales y celebraciones para determinadas causas benéficas.

El segundo objetivo es situar a las poetas en el contexto literario general para determinar hasta qué punto su trayectoria se ajusta al modelo evolutivo fijado por la historiografía y crítica literarias del periodo sobre un conjunto de nombres masculinos que han sido considerados “canónicos”. Un análisis de la poesía de las autoras desde un punto de vista estético refleja, así, las “carencias” de las historias literarias para explicar la evolución de la actividad creadora de un conjunto de escritoras. La identificación de las diferentes tendencias y claves estéticas –con especial atención a la cronología- en la poesía de las escritoras españolas de preguerra permite, en última instancia, modificar y completar unos parámetros explicativos que resultan a menudo insuficientes y unas líneas generales poco abarcadoras que obligan a situar en unos hipotéticos “márgenes” a quienes no se ajustan a ellas. Sólo de este modo se podrá tener una visión de conjunto más precisa y acertada de uno de los periodos más ricos y fructíferos de la historia literaria española, planteándose, tal y como sugiere Lillian Robinson, la posibilidad de una modificación del canon tradicionalmente aceptado para la poesía del primer tercio del siglo XX³.

Partiendo de la capacidad de las artes en general y de la literatura en particular para hacerse eco de las transformaciones sociopolíticas y de los cambios en los roles de género (Vilches de Frutos 2008a)⁴, el tercer objetivo de la presente tesis es analizar los

³ “Is the canon and hence the syllabus based on it to be regarded as the compendium of excellence or as the record of cultural history? (...) either a given woman writer is good enough to replace some male writers on the prescribed reading list or she is not. If she is not, then either she should replace him anyway, in the name of telling the truth about culture, or she should not, in the (unexamined) name of excellence. This is the debate that will have to be engaged and that has so far been broached only in the most ‘inclusionary’ of terms” (Robinson 112).

⁴ En los siguientes términos lo ha expresado Francisca Vilches-de Frutos en relación al teatro y a la visión que este ofreció de la agria polémica generada en la Segunda República en relación a la concesión del derecho al voto femenino: “El teatro, siempre sensible a las transformaciones sociales y un poderosísimo instrumento en la construcción de la identidad colectiva de los países a través de las imágenes

modelos de identidad femenina planteados por las escritoras en su poesía, tarea especialmente relevante en un momento de transición en la situación social de las mujeres y de convivencia de dos paradigmas identitarios en conflicto, el tradicional “ángel del hogar” y la nueva “mujer moderna”. El estudio de las imágenes femeninas transmitidas por las poetisas en su creación con respecto a una serie de temas universales –como el amor, la maternidad, la libertad, el sentimiento religioso, la actividad creadora- permite determinar la actitud, muchas veces ambigua y fluctuante, adoptada por las escritoras de poesía ante los importantes cambios en los roles de género. A partir del análisis de las claves temáticas de la creación poética de autoría femenina, se puede reconstruir, además, la experiencia silenciada de unas escritoras cuyos intereses difieren sustancialmente de los de sus colegas varones, tal y como la diferente codificación y tratamiento de ciertos universales -como el amor o la libertad- pone de manifiesto⁵.

Para realizar la tarea inicial de recuperación de la producción poética de las autoras y el posterior análisis estilístico y temático, es fundamental comprender el proceso de recepción de su creación, observando las permanencias y cambios que, en la diacronía, se han dado con respecto a la atención que las poetisas recibieron en su tiempo tanto en antologías como en revistas culturales y literarias. Se trata de indagar en las razones subyacentes a determinadas exclusiones, olvidos y silencios, conectándolas siempre con el horizonte de expectativas de los diferentes momentos históricos. Este rastreo permitirá, en última instancia, dilucidar la responsabilidad de la crítica en la transmisión de una serie de estereotipos sobre la poesía de autoría femenina –sencillez,

transmitidas por los textos y por las puestas en escena de éstos, supo ver (...) la verdadera dimensión de la concesión del voto a las mujeres y las implicaciones que iba a suponer” (2008a: 160).

⁵ Se trata de identificar las continuidades y rupturas de las escritoras con respecto a los modelos de identidad femenina tradicionales. Al fin y al cabo, la transgresión de los modelos vigentes se ha dado incluso en periodos caracterizados, como es el caso de la posguerra española, por un férreo sistema de roles de género: “Algunas escritoras van a transgredir pronto estos modelos y crearán personajes femeninos que cuestionan con rebeldía y fuera de las paredes del hogar el papel que la sociedad de posguerra les ha asignado; discuten pronto el prototipo femenino impuesto por una Iglesia Católica ultraconservadora cuyas características más definidas son la sumisión, la dependencia del varón” (Montejo 2010: 52).

espontaneidad, predominio de la temática amorosa-, fruto de la lectura de un reducido corpus de textos poéticos. Tras este necesario análisis, podremos enfrentarnos al objeto de estudio con una mirada más abarcadora, que no sólo valore la producción poética femenina de un modo comparativo con la masculina en términos de “calidad”, sino también en sí misma y en profunda conexión con las circunstancias socio-históricas vividas por las mujeres.

De acuerdo a este enfoque, la investigación que ha dado lugar a la presente tesis doctoral parte de aportaciones teóricas y metodológicas diversas, entre las que habría que destacar, en primer término, la influencia del análisis sociológico y recepcional propuesto fundamentalmente por Iser y Jauss, la denominada “Estética de la Recepción”, que, en el caso concreto de España, es desarrollado por el planteamiento histórico-crítico de Vilches de Frutos y Dougherty en relación al estudio del teatro español de preguerra: utilización de fuentes documentales hemerográficas, estudio de los géneros y tendencias desde una perspectiva doblemente estructural y recepcional, así como un planteamiento “histórico” de la investigación que se propone abarcar la totalidad de la producción textual generada en un período concreto (1988-1989, 1990, 1997). Resulta asimismo aplicable al análisis de la producción poética de autoría femenina, la propuesta teórico-crítica de Fernández Cifuentes (1986) sobre el teatro de Federico García Lorca. Este último autor se enfrentó, en una parte de su producción teatral, al horizonte de expectativas de la época, apropiándose de los márgenes, de las formas menos trabajadas o menos vigentes –el teatro poético, las marionetas, la farsa- que permitían, por ello, una mayor libertad, al tiempo que eran garantía de un menor rechazo del público (Fernández Cifuentes 1986: 24). De igual manera hicieron las poetisas de preguerra mediante el cultivo de “géneros híbridos” como el teatro poético o el poema en prosa.

La aportación de Jauss es clave para el estudio de la literatura, ya que, frente a lo que venía siendo habitual hasta mediados de la década de los sesenta, con el predominio de posiciones estructuralistas que proponían una lectura de la obra literaria *per se*, él pone énfasis en el impacto, “en los lectores frente a los autores” (85). Partiendo de esta nueva revalorización del lector como instancia fundamental que cobra importancia en el acto comunicativo, surge el concepto “horizonte de expectativas”, que en su doble dimensión permitiría explicar por qué una obra de arte en un determinado momento es entendida de una manera y en otro de otra:

La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real; éstas han orientado previamente el interés estético de distintos estratos de lectores (...) (ibid. 62)

El horizonte de expectativas tendría, por consiguiente, una doble dimensión: intraliteraria, determinada por las experiencias literarias de los receptores y que implica un desarrollo en el marco de análisis microsemántico; y extraliteraria, que está marcada por el horizonte de intereses, deseos, necesidades y experiencias de los lectores. Estamos, por tanto, ante una distinción que resulta especialmente útil a la hora de abordar cualquier análisis literario, al ponerse de manifiesto la subjetividad que hay en todo proceso de crítica y de lectura –también de los propios autores como lectores –, en el cual no sólo intervienen valores intrínsecamente literarios sino también otros más sociales, culturales, personales, que son precisamente los que determinan una transformación en los primeros.

Esta propuesta de interpretación de los textos literarios pone, a un mismo tiempo, de manifiesto el diálogo que todo autor entabla con los lectores en la producción de la obra literaria, ya que está doblemente condicionado tanto por su propio

horizonte de expectativas –es decir, por su lectura de quienes se convierten en sus modelos y, por tanto, de quienes conforman su tradición- y por el horizonte del público receptor. Desde este punto de vista, este posicionamiento teórico sería compatible, haciendo todas las matizaciones necesarias y pertinentes, con la teoría de la influencia poética de Bloom⁶, extendida ahora también a las figuras tradicionalmente ausentes del canon y excluidas por él de su teorización, los autores “menores”, entre los cuales estarían, según su propio ejercicio de valoración crítica, las autoras: “La influencia poética (...) es necesariamente el estudio del ciclo vital del poeta como poeta. Cuando ese estudio considera el contexto en que ese ciclo vital se desarrolla, está obligado a examinar simultáneamente las relaciones entre los poetas” (Bloom 2009: 57).

En segundo término, ha sido fundamental el bagaje teórico y metodológico proporcionado por los Estudios de Género, que proponen una perspectiva transversal y multidisciplinar para acercarse a las diferentes realidades sociales y culturales, entre ellas la Literatura. Han resultado, así, en primer término, fundamentales los estudios que desde la Sociología se han realizado sobre la influencia decisiva de las instituciones – entendidas en un sentido amplio- en la perpetuación de las desigualdades de género y en el mantenimiento de la oposición jerarquizada entre las dos Esferas, pública y privada, asociadas al binomio masculino-femenino respectivamente (Bourdieu, Durán, Lipovetsky, Murillo). Sobre la progresiva incorporación de las mujeres a la Esfera pública en el primer tercio del siglo XX, han sido claves las investigaciones realizadas desde el ámbito de la historiografía sobre los diferentes hitos que jalonan este proceso (educación, trabajo y política), prestando también especial atención a la vida cotidiana

⁶ “Quiero decir que la crítica no enseña un lenguaje crítico (...), sino un lenguaje en el que la poesía ya está escrita, el lenguaje de la influencia, de la dialéctica que rige las relaciones entre los poetas como poetas. El poeta en cada lector no experimenta la misma disyunción de lo que lee que el crítico en cada lector necesariamente percibe. Lo que causa placer al crítico en un lector puede suscitar la ansiedad del poeta que hay en él, una ansiedad que hemos aprendido a desestimar, como lectores, por nuestra cuenta y riesgo. Esa ansiedad, ese modo de la melancolía, es la ansiedad de la influencia (...)” (Bloom 2009: 73).

de las mujeres en el periodo (Aguado, Capel, Fagoaga, Folguera, Mangini, Nash, Ramos). Para la definición de los roles y estereotipos de género y de la división sexual del trabajo han sido especialmente útiles los estudios que se han realizado desde la Antropología (Harris y Young, Narotzky, Ortner), así como ciertas aportaciones desde el ámbito de la Filosofía que se han adentrado en los orígenes del pensamiento desigual y han puesto de manifiesto la importancia de visibilizar y valorizar la experiencia y ciertas capacidades y estrategias tradicionalmente asociadas a las mujeres (Amorós, Camps, Gilligan, López de la Vieja, Puleo, Valcárcel).

En el ámbito concreto de la Literatura, destacan algunas de las aportaciones de la teoría y crítica feminista, tanto en la corriente anglo-norteamericana (Ellmann, Gilbert y Gubar, Heilbrun, Kolodny, Miller, Robinson, Rich, Showalter) como en la francesa (Cixous, Irigaray, Kristeva), así como las que se están realizando desde posiciones postestructuralistas y posmodernas (Braidotti, Butler, Haraway), que cuestionan algunos de los conceptos desarrollados por sus predecesoras – fundamentalmente el binomio sexo-género -y que proponen nuevos marcos de análisis, profundamente conectados con las nuevas realidades tecnológicas. En la práctica crítica feminista referida al ámbito hispánico destacan las aportaciones que se han realizado tanto desde del hispanismo anglo-norteamericano (Bergman, Blanco, Ciplijauskaité, Kirkpatrick, Johnson, Mangini y Pérez, entre otros) como desde el español (Baranda, Caballé, Ena Bordonada, Mayoral, Miró, Montejo, Nieva-de la Paz, Quiles, Simón Palmer y Vilches-de Frutos, especialmente).

Desde la perspectiva crítica literaria feminista se ha puesto de manifiesto la necesidad de recuperar la tradición literaria femenina de una manera global y completa, abandonando una perspectiva que sólo considere los grandes nombres de autoras y destacando las conexiones y relaciones que las escritoras establecieron entre sí y con sus

colegas masculinos de profesión. Sólo así, como destaca Showalter, se podrá cuestionar “the periodicity of orthodox literary history and its enshrined canons of achievement” (1986b: 137)⁷ y llegar, por tanto, a conclusiones fructíferas y enriquecedoras sobre el complejo diálogo que establece toda escritora tanto con la tradición que la precede como con el “canon” de su propio tiempo histórico⁸. Desde este punto de vista, la cuestión fundamental parece residir en insertar la actividad creadora de las autoras en una cadena, habida cuenta, como destaca Bloom –tan cuestionado, por lo demás, por la crítica literaria feminista (Kolodny 1986)-, de que “your relation to what informs that person *is* tradition, for tradition is influence that extends past one generation, a carrying-over of influence” (Bloom 1975: 32).

Esta labor de recuperación de la cadena literaria femenina viene, por lo demás, a subsanar parcialmente una de las grandes “carencias” de las historias literarias que han excluido sistemáticamente a las mujeres, tanto en su dimensión de escritoras como de lectoras, lo que las ha llevado a experimentar, tal y como destaca Fetterley, “a peculiar form of powerlessness” (XIII)⁹, es decir, a tomar conciencia de que, aunque han sido objeto y receptor pasivo de ideologías, no han participado en su creación (Durán 1987: 16). La crítica literaria feminista pone, así, también énfasis en cómo, durante siglos, las

⁷ “Before we can even begin to ask how the literature of women would be different and special, we need to reconstruct its past, to rediscover the scores of women novelists, poets, and dramatists whose work has been obscured by time, and to establish the continuity of the female tradition from decade to decade, rather from Great Woman to Great Woman. As we re-create the chain of writers in this tradition, the patterns of influence and response from one generation to the next, we can also begin to challenge the periodicity of orthodox literary history and its enshrined canons of achievement. It is because we have studied women writers in isolation that we have never grasped the connections between them” (Showalter 1986b: 137).

⁸ Para realizar esta labor, será, asimismo, fundamental tener en cuenta tanto los paratextos que se insertan en las obras como la producción autobiográfica de las escritoras: “Even on the basis of the texts, however, we can discern at the very least an ‘intertextuality’ (...) among very different women writers. But there is no real reason to ignore other important evidence of this ‘female line’ available in dedications, epigraphs, and quotations in poems, as well as in many authors’ autobiographical writing, letters, and published or broadcast literary interviews. If we look at these sources it becomes evident that many women writers explain their vocation, sometimes also their political or social consciousness, and often their sense of a connectedness between personal experience and historical realities as having been discovered through the works of other women authors with whose experiences they identified or sympathized” (Miller 17).

⁹ Las bibliotecas y lecturas de mujeres en la cultura española, concretamente en el siglo XVI, han sido estudiadas por Cátedra y Rojo.

mujeres no se han visto reflejadas en la experiencia descrita en la creación literaria; cómo han tenido que conformarse con ser “en el reparto instituido por los hombres, la mitad no- social, no- política, no- humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto” (Cixous 18). De ahí la importancia de la labor de visibilización y análisis de la producción literaria de las escritoras para poder realizar una crítica de los estereotipos vigentes y definir cómo se constituyen los nuevos modelos de identidad femenina, de acuerdo a las imágenes que las autoras transmitieron realmente en su creación. Se trata, tal y como destaca Braidotti, de llevar a cabo “the critique of existing definitions and representations of women and also the creation of new images of female subjectivity” (158).

Para el análisis de los modelos de identidad femenina planteados por las escritoras en su producción, constituyen precedentes fundamentales la obra de Mary Ellmann, *Thinking about Women* (1968), que inauguró la corriente de crítica literaria de “imágenes de la mujer”, y el libro clásico de Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth- Century Literary Imagination* (1979) [en español: *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*], en el que, tal y como las autoras destacan en el prólogo, se pretendía analizar la uniformidad presente en la literatura escrita por mujeres basándose en “un impulso femenino común hacia la lucha para liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad” (Gilbert y Gubar 12). Estamos, así, ante dos perspectivas complementarias, ya que, si, desde la corriente de “imágenes de la mujer”, se busca la identificación de “los estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que emplean los críticos a la hora de comentar obras escritas por mujeres” (Moi 45), la profundización en las imágenes transmitidas por las autoras en sus textos permitirá corroborar o

contradecir, en diferente grado, los estereotipos tradicionalmente asociados a la feminidad y, por tanto, a la creación poética de autoría femenina: irracionalidad, sentimentalismo, subjetividad, espontaneidad, pasividad, materialidad, etc. Las autoras han tratado frecuentemente de alejarse en su creación de estas imágenes, que, en última instancia, derivan de una gran dicotomía inicial cultura/ naturaleza¹⁰, de las que las autoras, en su creación, han tratado frecuentemente de apartarse: “Many women writers have explored ways to ‘de- create’, rejecting and/ or reinterpreting myths and images of women and men in literature” (Miller 18).

Finalmente, para la definición de las claves y tendencias estéticas del primer tercio del siglo XX, han sido fundamentales los trabajos clásicos sobre el periodo de preguerra, sin duda uno de los más atendidos por la historiografía y crítica literarias, especialmente en un género como la poesía. Hemos partido, así, de los estudios realizados en las décadas cuarenta y cincuenta por Dámaso Alonso (“Una generación poética (1920- 1936)”, 1948, y *Poetas españoles contemporáneos*, 1952) y Gerardo Diego (*Poesía española contemporánea. 1901- 1934*, 1959), para continuar con algunos de los estudios fundamentales publicados en las décadas posteriores y que han contribuido a fijar una modelización del periodo: Debicki (*Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924- 1925*, 1968), Cano Ballesta (*La poesía española entre pureza y revolución*, 1972), Morris (*Surrealism and Spain: 1920- 1936*, 1972), Rozas (*El 27 como generación*, 1978), Bousoño (*Teoría de la expresión poética*, 1985, séptima edición), Díez de Revenga (*Panorama crítico de la Generación del 27*, 1987), Soria Olmedo (*Vanguardismo y crítica literaria en España*, 1988), Real Ramos y Ruiz Barrionuevo (*La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*,

¹⁰ Las mujeres, en base a sus funciones reproductivas - que determinan su mayor dependencia de lo corporal-, han sido identificadas con la naturaleza, que, frente a la cultura, ha sido interpretada en prácticamente todas las sociedades como perteneciente a un orden de existencia inferior (Ortner 114). De igual manera, la poesía de las autoras ha sido generalmente considerada, tal y como subraya Beth Miller, en un orden inferior a la de los autores, aun cuando el género en sí ha sido visto como “femenino” (9).

1996) y García de la Concha (*Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, 1998), entre otros¹¹.

Partiendo de la inestimable aportación de los estudios críticos pioneros sobre la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX – fundamentalmente los correspondientes capítulos en Pérez (1996) y Wilcox (1997), Miró (1999), Cole y Bellver (2001a)-, la presente tesis doctoral ofrece un panorama de las principales claves y tendencias estéticas, así como de los modelos de identidad femenina planteados por las escritoras en su poesía. Atendiendo a una serie de tendencias generales fijadas por los estudios clásicos para la poesía del primer tercio del siglo XX, se trata de ver en qué medida las autoras se ajustan a estas grandes líneas, a veces con variaciones importantes con respecto a la trayectoria general de los poetas varones sobre las que se ha establecido. Este análisis desvela, con todo, un rico panorama de autoras que estaban escribiendo poesía activamente en el periodo, participando de las diversas corrientes y sumándose a los esfuerzos innovadores de un periodo caracterizado por la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos. En la producción poética de las escritoras es, por tanto, posible identificar una multiplicidad de temas y estilos que exigen profundizar en el análisis para desentrañar un campo hasta ahora poco transitado.

Se ha intentado, por ello, definir las principales tendencias y claves estéticas identificables en la poesía de las escritoras, que, para evitar la fragmentación, han sido situadas una única vez en aquellas corrientes en las que son más destacadas. Se ha analizado, con todo, el conjunto de su producción, de manera que se pueda apreciar la

¹¹ Además de estos trabajos clásicos, han resultado fundamentales otros estudios, que sin estar referidos estrictamente a la poesía, son básicos para la definición de las claves y tendencias estéticas del periodo: Díaz Plaja (*Modernismo frente a 98*, 1966), Shaw (*La Generación del 98*, 1978), Mainer (*La Edad de Plata. 1902- 1939*, 1981), Fernández Cifuentes (*Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, 1982), Vilches de Frutos (*La Generación del Nuevo Romanticismo*, 1984), García de la Concha (ed., *Época contemporánea: 1914- 1939*, en *Historia y crítica de la Literatura Española*, dirigida por Francisco Rico, 1984), Dougherty y Vilches de Frutos (*La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, 1990), Nieva de la Paz (*Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*, 1993) y Vilches de Frutos y Dougherty (*La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, 1997), entre otros.

evolución entre diferentes estilos, incidiéndose en las circunstancias que motivan los cambios de estética. Se ha incidido, en primer lugar, en la relación de las poetisas con la Tradición y la Vanguardia, que se configuran como los dos grandes polos entre los que se situó la creación poética de autoría femenina en el periodo. La relación de estas con cada uno de estos dos extremos puede, así, revestir diversas formas que determinan los cuatro grupos en que se ha dividido el apartado. En un primer grupo, estarían, así, las poetisas que supieron combinar y fusionar las principales innovaciones técnicas – fundamentalmente la importancia concedida a la imagen como base del poema- y temáticas vanguardistas –la ciudad, el cine, los deportes, las nuevas músicas como el *jazz*, bailes como el *fox* y el tango, los nuevos medios de transporte- con los recursos y motivos propios de la tradición popular –fundamentalmente metros y estructuras-, lo que dio como resultado una serie de creaciones poéticas originales, en las que se sitúa un sujeto poético femenino plenamente moderno que expresa reiteradamente su deseo de libertad (Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte). En segundo término, estaría un grupo de autoras que, como Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin, hicieron suyo el ideal de un arte artístico, de manera que asumieron, desde una perspectiva formalista y muy influidas por los conceptos de “arte deshumanizado”, de José Ortega y Gasset, y “poesía pura”, de Juan Ramón Jiménez, las principales convenciones de los ismos, creando una serie de textos que apelan directamente a la inteligencia de los lectores y que buscan alejarse del sentimentalismo. Junto a ellas, estaría Margarita Ferreras, que, entre todas las poetisas de preguerra, es aquella en la que resulta más evidente la influencia del espíritu surrealista, puesta de manifiesto en la expresión reiterada del deseo.

En un tercer grupo, se incluirían aquellas autoras que, en su búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, trasgredieron los moldes genéricos clásicos y cultivaron “géneros

híbridos” como el poema en prosa y el teatro poético. El primero se convierte, así frecuentemente en una vía para explorar el recuerdo de la infancia o para canalizar al reflexión sobre la realidad cotidiana, incidiéndose continuamente en las ansias de libertad de un sujeto poético, anhelante de dinamismo y movimiento (Carmen Conde y María Cegarra Salcedo). En otras autoras como María de la O Lejárraga y María Zambrano el cultivo de la prosa poética está ligado al ensayismo, es decir, a la reflexión, desde un estilo caracterizado por un profundo lirismo –y en que se ponen en funcionamiento recursos propios de la poesía como metáforas y repeticiones-, sobre cuestiones literarias y filosóficas de gran calado, respectivamente. El teatro poético se convierte, por su parte, en un género que permite a las autoras la indagación en la realidad íntima del ser humano o en conceptos abstractos difícilmente representables a a partir de las técnicas teatrales tradicionales. Se incorporan, así, algunos recursos propios de la poesía como el simbolismo de los personajes, la importancia concedida a las palabras y a las imágenes –fundamentalmente en los monólogos y parlamentos largos de los personajes-, el lirismo del lenguaje, que se carga de metáforas, preguntas retóricas, repeticiones, etc. En algunas ocasiones, se introduce incluso el verso. Las principales cultivadoras del teatro poético en el primer tercio del siglo XX son, así, Pilar de Valderrama y Mercedes Ballesteros. Habría que mencionar también la importante labor de traductora y adaptadora del teatro poético de Tagore, realizada por Zenobia Camprubí y gracias a la cual se conoció en España la producción dramática del escritor indio.

Frente a estos tres grupos de autoras que estaban próximas a la Vanguardia, se situaría un cuarto grupo de escritoras que, aunque en algunos casos introdujeron esporádicamente ciertas innovaciones vanguardistas, cultivaron una poesía claramente inspirada en la lírica popular española, que se convirtió, para ellas, en una fuente

inagotable de técnicas, recursos, temas, etc. Las poetas mayores como Carmen de Burgos, Gloria de la Prada y Casilda de Antón del Olmet escribieron fundamentalmente coplas, de inspiración andaluza, en consonancia con la recuperación del folclore que se hizo por esos años, mientras que, en las más jóvenes, influidas, entre otros, por Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, el componente folclórico no resulta tan evidente. Muchas muestran, además, una preferencia por la canción infantil: Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui.

Al margen de todas estas autoras situadas entre la Tradición y la Vanguardia, habría que referirse a la pervivencia de la estética modernista en el primer tercio del siglo XX, estética en la que la mayoría de las poetas activas en el periodo se formaron y que constituye el inicio del camino de su trayectoria poética en busca de una voz y un estilo propios. En este apartado, sólo se han estudiado, por ello, a aquellas poetas en las que la influencia de la estética modernista resulta más evidente y es más prolongada en el tiempo. Habría que distinguir, así, entre las mayores como Sofía Casanova y Concha Espina y las más jóvenes, como Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, cuyos primeros libros se publicaron hacia finales de la década de los veinte, en un momento en el que la estética ya había pasado claramente de moda. Aunque en ellas desaparece el tono grandilocuente y retórico del primer Modernismo, hay una asunción de las principales convenciones de la estética, incluidos los estereotipos femeninos de la *femme fatale* y la mujer angelical, que sólo esporádicamente aparecen cuestionados. Las dudas y titubeos de estas escritoras son, así, propios de un momento de transición y cambio entre estéticas y paradigmas identitarios en conflicto.

El análisis de la producción de las escritoras del primer tercio del siglo XX desde el punto de vista de las imágenes y modelos de identidad femenina que transmiten

en su creación nos permite indagar en su grado de adhesión a los nuevos patrones identitarios que estaban abriendo una brecha en el sistema de género vigente y, en última instancia, en los valores androcéntricos en que todas ellas habían sido socializadas. El discurso que canalizan a través de su poesía contiene con frecuencia una serie de ambigüedades y contradicciones que son propias de un momento de transición y de cambio en los roles de género, de manera que, junto a imágenes transgresoras y de ruptura, es posible identificar otras de adherencia a un modelo de feminidad tradicional. Los temas que se han seleccionado para el análisis son, por ello, sumamente representativos de la complejidad del proceso de emancipación en que todas las autoras estaban inmersas. En primer lugar, el estudio del tratamiento dado al amor, como código tipificado en que los roles atribuidos a uno y otro sexo están claramente delimitados, permite entender el modo cómo las escritoras conceptualizan las relaciones entre los sexos y detectar, por tanto, los cambios en los roles de género. Se observan, así, algunas dicotomías, ya que, aunque en algunos textos hay un deseo de trasgredir ciertos comportamientos y actitudes tradicionalmente asignados a las mujeres – pasividad, espera, disponibilidad-, en otros hay un plegamiento. Es asimismo significativa por parte de algunas poetas de la expresión del deseo sexual y la incorporación de referencias eróticas, lo que resultaba transgresor en el momento. En este sentido, es también frecuente la referencia a personajes mitológicos femeninos, que representarían diferentes actitudes ante el amor.

En segundo lugar, la maternidad -de acuerdo a la consideración de la misma en el periodo como un pilar fundamental en la definición de la identidad femenina- ocupa un lugar destacado en la poesía de las escritoras, siendo numerosos los poemas que tienen como tema la preocupación y el cuidado de los hijos o que tratan, desde un punto de vista físico, el proceso de gestación. La importancia de la figura de la madre en la

trayectoria de los sujetos es, por lo demás, destacada en muchos de los textos, especialmente en los de inspiración popular, incidiéndose en la profundidad del vínculo materno- filial. En relación a este tema, también es recurrente en las autoras la exaltación de la niñez y la recreación de la experiencia de la infancia, que se presenta como un periodo mítico, libre de los prejuicios que, en la edad adulta, condicionarán la vida del sujeto poético femenino. Se dibuja, además, como el periodo de conformación de la identidad.

En tercer lugar, la frecuente falta de autonomía e independencia lleva a las escritoras a una exaltación continuada de la libertad y del deseo de trascender las propias limitaciones, lo que se concreta en una serie de símbolos, entre los que destacan el mar y el viaje. Configuran, así, en su poesía, un sujeto femenino fuerte, que confía en su capacidad para superar las dificultades y que se aleja del tradicional estereotipo de la mujer débil y humilde. En muchos casos, sin embargo, la imposibilidad de trascender ciertas circunstancias limitadoras, determina que las poetisas planteen en su poesía una huida a través de la imaginación y la ensoñación, que se configuran como vías alternativas para conseguir lo anhelado. Finalmente, la indagación en las posibles huellas en la poesía de las autoras de su ideología, así como de la visión que ofrecen de su identidad como escritoras y de la valoración que hacen de su propia producción poética permite corroborar la ausencia de una actitud unificada por parte de las escritoras con respecto al sistema de género vigente y a los nuevos modelos de identidad que estaban empezando a surgir. De acuerdo a su diferente posicionamiento ideológico, unas abogaron por el modelo tradicional mientras que otras se adhirieron al ideal de la “mujer nueva”, configurando en su poesía un sujeto femenino caracterizado por su modernidad y por su deseo de trasgredir límites.

La presente tesis doctoral, al realizar este análisis estético y temático de un amplio corpus de poesía escrita por autoras entre 1900 y 1936, permite, por tanto, llegar a conclusiones generales y abarcadoras que posibilitan, por un lado, delimitar y definir la gran variedad de estilos y temáticas identificables y, por otro, comprobar las concomitancias y divergencias existentes con respecto a las grandes líneas fijadas por la historiografía a partir de la trayectoria de un grupo de autores considerados “canónicos”. Además, la profundización en las imágenes y modelos de identidad femeninos plasmados por las escritoras en su poesía contribuye al estudio de los roles de género en un periodo especialmente interesante, de transición y convivencia de dos paradigmas identitarios enfrentados.

De acuerdo a los objetivos propuestos, los capítulos 3, 4 y 5 recogen el triple enfoque de la investigación y aparecen precedidos de un capítulo introductorio a la situación social de las españolas en el contexto socio-histórico y cultural del primer tercio del siglo XX en el que se desarrolló la actividad literaria de las poetisas. Se ha prestado, así, en primer término, atención al progresivo proceso de apropiación por parte de las mujeres de la Esfera pública y a los tres grandes hitos – educación, trabajo y participación política- que lo jalonan y que tienen como resultado el surgimiento de un modelo de “mujer nueva”, que va progresivamente sustituyendo al tradicional “ángel del hogar” (apartado 2.1.). En segundo lugar, se aludirá al debate intelectual que se generó en el periodo entre los partidarios de un modelo de feminidad tradicional centrado en la maternidad –defendido, entre otros, por el estamento “científico”- y algunas feministas que abogaban abiertamente por la igualdad de mujeres y hombres, (apartado 2.2.). En tercer lugar, se hará referencia a la importancia que adquirió el asociacionismo femenino en el periodo, al protagonismo de muchas de las autoras destacadas en la creación de espacios y foros de reunión como la Residencia de

Señoritas y el Lyceum Club Femenino y a la trascendencia que tuvieron en su desarrollo profesional (apartado 2.3.). Finalmente, se indagará, a partir del análisis de los escritos autobiográficos de las poetas, en las dificultades que encontraron en el proceso de inserción en la sociedad literaria y en las relaciones de amistad y redes profesionales que crearon entre ellas y con otras figuras masculinas y que, en última instancia, facilitaron su inserción profesional (apartado 2.4.).

En el tercer capítulo, se analizarán las claves estéticas que ayudan a comprender la producción poética de las escritoras, atendiendo a las grandes líneas fijadas por los estudios literarios clásicos sobre la poesía del periodo. Se tratará de ver en qué medida las trayectorias seguidas por las escritoras se ajustan a estas tendencias establecidas sobre un canon poético masculino, incidiendo en posibles divergencias y especificidades. Se analizará, así, en primer término, la trayectoria de un conjunto de poetas situadas entre la Tradición y la Vanguardia, que se convierten en los dos polos entre los que oscila la producción poética de autoría femenina en el periodo y que puede revestir diversas formas: en un primer grupo, estarían, así, las autoras que combinaron las innovaciones vanguardistas con elementos procedentes de la tradición poética popular (apartado 3.1.1.); en un segundo grupo, se estudiará a las poetas que suscribieron la idea de un “arte artístico” y se sumaron a los principales formalismos vanguardistas (apartado 3.1.2.); en un tercer grupo, estaría un conjunto de poetas que, en su afán renovador y de búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, cultivaron “géneros híbridos” como el poema en prosa (apartado 3.1.3.a) y el teatro poético (apartado 3.1.3.b); en un cuarto grupo, se situarían las poetas más próximas al polo de la Tradición, que apenas incorporaron innovaciones y que estaban fuertemente influidas por la lírica popular, fuente de metros, estructuras, motivos (apartado 3.1.4.). Finalmente, en un segundo gran apartado, se estudiará la pervivencia de la estética

modernista en la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX, profundizando en el análisis de algunos de los ejemplos más paradigmáticos (apartado 3.2.).

En el capítulo cuarto, se analizará la poesía de las escritoras desde el punto de vista de las imágenes femeninas que plantean y que permiten indagar en su grado de adhesión a los nuevos patrones identitarios que estaban empezando a surgir. En el análisis, se incidirá, así, en cuatro ejes temáticos que resultan claves en la definición de los modelos de identidad femeninos. En primer término, se estudiará la visión que las escritoras ofrecen del amor –en conexión también con el erotismo–, uno de los universales de la poesía, en el que los roles de género atribuidos a uno y otro sexo suelen estar muy codificados, lo que permite indagar en el grado de transgresión de las escritoras con respecto a los comportamientos y actitudes tradicionalmente asignados a las mujeres (apartado 4.1.). En segundo término, se analizarán las imágenes de la maternidad, experiencia femenina por antonomasia y que, en la época, es considerada uno de los pilares fundamentales en la definición de la identidad de las mujeres. En conexión con este tema, se estudiará la recreación que las poetisas hacen de la infancia, (apartado 4.2.). En tercer lugar, se verá cómo en la poesía de las escritoras hay una expresión continuada y reiterada del deseo de libertad, cuya imposible realización lleva en muchos casos a las poetisas a proponer un refugio en el mundo del sueño y de la imaginación (apartado 4.3.). Finalmente, será preciso atender tanto a las posibles huellas en la poesía de las autoras de su ideología política y religiosa, como a la visión que ofrecen de sí mismas como escritoras y a la valoración que hacen de su trabajo como creadoras y de su propia producción poética (apartado 4.4.).

En el capítulo quinto, me centraré en el estudio de la recepción crítica dada a la poesía de las autoras de preguerra, desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica,

para desentrañar los prejuicios y estereotipos frecuentemente manejados por la crítica y determinar cómo, a lo largo del tiempo, se ha ido fraguando una imagen “estereotipada” de la poesía femenina del primer tercio del siglo XX. En una primera parte, analizaré, así, el tratamiento dado a la producción poética de las autoras en su contemporaneidad, centrándome fundamentalmente en las revistas literarias –la mayoría de ellas poéticas- y culturales de los años veinte y treinta, cuando, tal y como se ha comentado, la actividad de las poetisas alcanzó su mayor plenitud. Tendré asimismo en cuenta algunas de las antologías e historias más relevantes publicadas en el periodo (apartado 5.1.). En una segunda parte, abordaré el análisis de la recepción de la poesía de las escritoras desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad. Me centraré, así, por un lado, en el estudio del tratamiento que ha recibido su obra poética en las antologías generales sobre la poesía del periodo; y por otro, en la influencia decisiva que han tenido las antologías específicas y las monografías especializadas en la poesía de autoría femenina en la recuperación de algunos nombres para el canon y en la visibilización y valorización de su producción (apartado 5.2.).

Finalmente, tras la relación de obras citadas, se incluyen tres apéndices. En el primero de ellos, se recoge una lista de los poemarios de escritoras españolas manejados, publicados todos ellos en el periodo 1900- 1936. Se señalan asimismo las reediciones posteriores, así como las recopilaciones (antologías, ediciones de obras completas) que se han hecho de la obra poética de las autoras. En un segundo apéndice, aparece una relación de los poemas publicados por las escritoras españolas en las principales revistas literarias y culturales analizadas en el apartado 5.1. Puesto que ya están incluidos en estos dos apéndices, los poemarios, poemas, antologías y reediciones citados en el texto no se incluyen en el apartado de *Obras citadas*. A lo largo de la presente tesis, se mencionan títulos de obras de las escritoras publicados fuera del

periodo 1900- 1936 o que pertenecen a otros géneros literarios y que, al no ser objeto de este trabajo, no han sido recogidas tampoco en las *Obras citadas*. Se han mencionado en el texto o en nota como una aportación para el trazado de la trayectoria biográfica y literaria de las autoras. En el tercer apéndice, se incluye un conjunto de anuncios aparecidos en el *Heraldo de Madrid*, que sirven como ilustración para reflejar, de un modo visual, los cambios en la imagen de las mujeres, analizados previamente en el apartado 2.2.

La investigación realizada ha permitido identificar una amplia nómina de autoras de poesía activas en el primer tercio del siglo XX, que hasta ahora eran, en una buena parte de los casos, totalmente desconocidas no sólo para el gran público sino también para una parte de la crítica especializada. El análisis en profundidad de sus textos devela, así, la riqueza y variedad de una producción poética que, en muchas ocasiones, se mantiene todavía plenamente vigente por la universalidad de los temas tratados y que, en última instancia, permite reconstruir la experiencia vital y la subjetividad de las españolas del periodo. La recuperación de todos estos textos poéticos contribuye, por lo demás, a la ampliación del patrimonio literario español, siendo necesaria su difusión en reediciones y antologías que permitan su llegada a una mayoría de lectores. En este sentido, resulta un material de gran interés para la educación en igualdad de las nuevas generaciones.

2. La situación social de las españolas de preguerra. Hacia un nuevo modelo de identidad femenina

En España, el primer tercio del siglo XX constituye, sin duda, un periodo de importantes cambios y transformaciones, que se sucedían ya en los primeros años del siglo, cuando se consolidó la incipiente industrialización iniciada en las últimas décadas del siglo XIX y la sociedad española, hasta ese momento fundamentalmente agraria y rural, se fue transformando poco a poco en una sociedad industrial y urbana. Este proceso tiene su culminación en el periodo de la Segunda República, proclamada el 14 de abril de 1931 y en la que se sucedieron una serie de episodios y acontecimientos sociopolíticos fundamentales, estableciéndose una serie de medidas que trataban de dar respuesta a una dura realidad caracterizada por la limitación de los derechos y libertades de la población –especialmente evidente durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), que se había instaurado, a su vez, como una reacción ante el descontento con los gobiernos de la Restauración y las sucesivas derrotas en la Guerra de Marruecos- y la fuerte crisis económica ocasionada por el *crack* del año 1929. La medida más destacada de este periodo fue, sin duda, la aprobación de la Constitución el 9 de diciembre de 1931, en la que se reconocían una serie de derechos y libertades, como el sufragio universal, la libertad religiosa y de expresión, el derecho al trabajo, la igualdad ante la justicia, etc. Se emprendieron asimismo la reforma agraria y la nacionalización de los bienes de la iglesia, se legalizó el divorcio y se llevó a cabo un proyecto educativo ambicioso que pretendía acabar con el analfabetismo y llevar la cultura a todos los rincones del país¹².

En este contexto sociopolítico caracterizado por el dinamismo y los cambios, desarrollaron su carrera las poetas objeto de la presente tesis doctoral, quienes, como

¹² Sobre el periodo de la Segunda República, existe una abundante bibliografía. Se pueden consultar, entre otros, los trabajos de Jackson, Payne, Preston y Tuñón de Lara (1987 y 1988).

veremos, alcanzaron, en su mayoría, la madurez literaria precisamente en los años de la Segunda República, periodo en el que se dio un impulso fundamental a la llamada “cuestión femenina”. La actividad creadora de las poetisas se enmarca, por tanto, en un contexto sociopolítico y cultural definido por la progresiva incorporación de las mujeres a la Esfera pública, que hasta ese momento estaba totalmente masculinizada pues el ámbito concebido como propiamente femenino era el doméstico, en el que estas desarrollaban su doble misión como madres y esposas. Tres son los hitos fundamentales que jalonan este proceso de apropiación de un espacio hasta entonces vedado: la entrada en los niveles superiores de educación, incluidas las enseñanzas universitarias; el acceso a muchos de los sectores del mercado laboral, con la cada vez mayor prominencia de las profesiones liberales; y el reconocimiento del derecho al sufragio activo y pasivo en el año 1931. Habría que destacar asimismo algunas medidas adoptadas en el periodo de la Segunda República como la coeducación, el reconocimiento de la autonomía de la mujer con respecto al marido en el seno del matrimonio y la legalización del divorcio.

Como consecuencia de todos estos cambios, poco a poco se fue abriendo paso en entornos burgueses, sobre todo, un modelo de “mujer nueva”, profesional y activa en la Esfera pública, que trataba de alejarse del ideal del “ángel del hogar”, para el que había sido socializada en el seno de la familia. Con todo y a pesar de las transformaciones y de la férrea voluntad de un parte de las mujeres de alejarse del modelo tradicional, lo cierto es que la mayoría se encontraba en un espacio intermedio, de manera que, aunque poco a poco se iban incorporando al mercado laboral (muchas veces impelidas por la necesidad y no tanto como una forma de alcanzar la realización personal) y comenzaban a reivindicar una serie de derechos, en el hogar las mujeres eran, casi en exclusiva, las encargadas de realizar tanto las tareas domésticas como de atender al cuidado de los hijos. Por lo demás, el miedo al nuevo modelo de feminidad

que poco a poco empezaba a triunfar determinó que destacadas personalidades del estamento científico e intelectual, entre las que sobresale Gregorio Marañón, sintiesen la necesidad de justificar médicamente la centralidad de la maternidad como misión fundamental en la vida de la mujer, incompatible con el desarrollo de una actividad profesional. A pesar de la contestación a esta teoría por parte de algunas destacadas feministas (como Carmen de Burgos, María de la O Lejárraga, Margarita Nelken y Lucía Sánchez Saornil, entre otras), lo cierto es que caló en el imaginario colectivo, hasta el punto de que, con el tiempo, se convirtió en un punto fundamental del ideario del régimen dictatorial que se instaurará tras el final de la Guerra Civil. No en vano, desde los fascismos europeos se dio esta misma exaltación de la familia y de la dimensión maternal de las mujeres (Roca i Girona, Molinero).

En el primer tercio del siglo XX, las mujeres empezaron asimismo a tomar conciencia de la necesidad de asociarse tanto para reivindicar la igualdad con respecto a los hombres y unos derechos sistemáticamente negados, como para ayudarse y promocionarse mutuamente en la conquista del espacio público. Se dieron, pues, cuenta de que aisladamente difícilmente podrían conseguir sus objetivos, de manera que hubo una proliferación de organizaciones y asociaciones de diverso tipo y con diversa orientación. Había, así, por un lado, algunas de ideología conservadora y católica, cuya finalidad fundamental era la realización de obras de caridad y la difusión y el mantenimiento del modelo de feminidad tradicional; mientras que, por otro, estaban las asociaciones que podrían clasificarse como feministas y que planteaban una serie de reivindicaciones emancipistas (Scanlon, Fagoaga y Folguera). Mención aparte merecen la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino que se convirtieron en espacios de reunión – en el caso de la primera, también de estancia- y en foros de difusión y promoción de la cultura femenina (Pérez- Villanueva 1989 y 2009, Zulueta y Moreno).

La inserción profesional de las poetas en el ámbito literario está influida por todos estos fenómenos, de manera que ellas, como escritoras, se encontraron con una serie de dificultades compartidas con otras mujeres trabajadoras, especialmente con aquellas que ejercían algún tipo de profesión liberal. El análisis de su producción autobiográfica permite, así, indagar en los obstáculos a los que tuvieron que hacer frente en el desarrollo de su actividad profesional, obstáculos entre los que, sin duda, tuvo una importancia decisiva la general oposición de unas familias que no concebían la posibilidad de que sus hijas accedieran a una educación superior o que tuvieran inquietudes culturales, consideradas entonces una prerrogativa masculina. En este contexto adverso para el desarrollo de su carrera literaria, fueron fundamentales los contactos que las poetas hicieron en su primera juventud y que les permitieron, en última instancia, acceder a los círculos culturales en que se estaban gestando los diversos movimientos y grupos. En este proceso, fue asimismo clave el conocimiento y posterior amistad –muchas veces en el marco de las asociaciones y espacios femeninos anteriormente mencionados- con otras colegas –poetas o escritoras de otros géneros literarios-, con las que pudieron compartir sus problemas, ambiciones y estrategias.

2.1. La progresiva incorporación de las mujeres a la Esfera pública: educación, trabajo y participación política

El primer tercio del siglo XX está, sin duda, marcado por la decidida voluntad de las mujeres de apropiarse de la Esfera pública, es decir de trascender los límites y fronteras del hogar para desarrollarse en un nuevo espacio en el que no sólo les será posible la realización personal, sino también, especialmente en el caso de aquellas pertenecientes a las clases más desfavorecidas, contribuir mediante el desarrollo de una actividad profesional a la satisfacción de las necesidades económicas de la unidad familiar. En el caso de las escritoras, al igual que en muchas otras intelectuales y artistas, este deseo de transgredir los límites de lo privado – identificado frecuentemente con lo doméstico- es especialmente evidente, ya que la actividad literaria y artística lleva siempre implícita la intencionalidad comunicativa, es decir la necesidad de llegar hasta un público, lo que, sin duda, exige trascender el espacio solipsista e íntimo de la creación para apropiarse de un mercado que conlleva no sólo la publicación sino también la difusión y, por tanto, la participación en determinados círculos y ambientes. El esfuerzo de las autoras por hacerse un hueco en el *establishment* literario, por lograr el reconocimiento como iguales de sus colegas varones, debe, así, ser puesto en conexión con los cambios en la situación social de la mujer que se dieron en el primer tercio del siglo XX y que parecen condensarse en la ruptura de los límites, antes fijos e infranqueables, entre los espacios de lo público y de lo privado.

En este sentido, es importante empezar matizando que las tres primeras décadas del siglo XX constituyen un periodo de transición, de manera que, desde el punto de vista sociológico e histórico, se puede considerar que cada cambio, cada reforma de índole “progresista”, va acompañado de la consiguiente reacción “conservadora”. Es un periodo de convivencia de dos modelos y, así, como veremos, junto a la “mujer nueva”,

que poco a poco se va abriendo paso, convive el ideal decimonónico del “ángel del hogar”. La mayoría de las mujeres se situaría, así, es un espacio intermedio entre estos dos modelos contrapuestos y extremos¹³. Lo importante, sin embargo, es que los cambios fundamentales que se dan suponen una quiebra en la tradicional división de esferas, pública y privada, asociadas respectivamente a lo masculino y lo femenino. Las transformaciones acaecidas ponen en entredicho esta supuesta polarización, ya que, por ejemplo, como señalan Aguado y Ramos, el acceso de las mujeres trabajadoras al mercado laboral contravenía “el ideal de familia propuesto por la burguesía, difuminándose, de paso, cuando la actividad laboral se llevaba a cabo en el propio domicilio, las fronteras entre lo público y lo privado” (133). Lo público deja de ser visto, por tanto, como el espacio masculino por antonomasia a medida que las mujeres se van incorporando y apropiando de los diferentes hitos que lo definen: el trabajo, la educación y los derechos de ciudadanía plena (fundamentalmente el voto) (ibid. 295).

Aunque desde mediados del siglo XIX se impone como ideal de feminidad el “ángel del hogar”, el ama de casa perfecta y “profesional” que desarrolla su vida en la esfera doméstica dedicada al cuidado de los hijos y de su marido, lo cierto es que la realidad social, incluso en un país con una tardía industrialización como España, dista mucho de esta imagen idílica de la feminidad. Eran, así, muchas las mujeres que debían compaginar su trabajo dentro y fuera del hogar a causa de la miseria en que vivían las familias de la clase obrera, al tiempo que la mano de obra femenina empezaba a ser demandada por la incipiente industria debido a sus más bajos costes (los salarios de las obreras eran más bajos que los de los obreros) y su alta productividad (Capel 2008: 38).

¹³ Como señala Anne- Marie Sohn para los casos de Francia e Inglaterra, en el periodo de entreguerras la situación de la mayoría de las mujeres se mueve en un espacio intermedio y de transición entre los dos modelos de feminidad, conservador y progresista, en convivencia: “Hay maridos que siguen siendo amos; hay mujeres que siguen mostrándose como esposas sumisas y devotas, pero lo más común es que la realidad se sitúe entre el estereotipo clásico y la escandalosa novedad. Ni Ofelia, ni *Garçonne*, ni pura ama de casa [*pot-au-feu*] ni marisabidilla [*bas-bleu*], la mujer de entreguerras se libera del yugo de la naturaleza, conquista derechos de su pareja aunque alienándose a ella como madre y en nombre de la modernidad” (136).

A comienzos del siglo XX, la población activa femenina se concentraba, así, fundamentalmente en tres sectores, que, aunque con cambios en los porcentajes, van a mantenerse invariablemente en las tres primeras décadas del siglo como las principales fuentes de empleo para las mujeres: la agricultura, el sector servicios y la industria (ibid. 43).

Poco a poco, sin embargo, las mujeres se fueron incorporando a profesiones cualificadas del sector terciario, de manera que, entre 1900 y 1930, como consecuencia también de la mejora en los niveles educativos, se duplicó la cifra de población femenina dedicada a este tipo de actividades. El comercio constituía el bloque más concurrido por las mujeres –generalmente como dueñas de sus propios establecimientos-, seguido de las profesiones liberales, entre las que destacan las relacionadas con la docencia en los niveles primarios (maestras) y las asociadas a las carreras auxiliares de la medicina (enfermeras y matronas). También es considerable, a lo largo de todo el periodo, el número de mujeres empleadas en oficinas, así como en las comunicaciones, es decir, en los cuerpos de Correos, Telégrafos y Teléfonos, en los que generalmente ocupaban los puestos más bajos en el escalafón (Capel 1986). Es, por lo demás, importante tener en cuenta que el perfil de la mayoría de las trabajadoras se correspondía con mujeres jóvenes y solteras, que, por lo general, abandonaban el mercado laboral al contraer matrimonio, sobre todo tras el nacimiento del primer hijo. El trabajo de las mujeres casadas estaba, en cierto modo, anatemizado (Capel 2008: 41).

Como consecuencia de este aumento considerable de la población activa femenina, se generó una legislación proteccionista de la mujer trabajadora, cuyo objetivo final era proteger la que se consideraba su función primaria, la maternidad, dadas las altas tasas de mortandad infantil y la progresiva reducción de las tasas de fecundidad. Se fijó, así, un descanso obligatorio por parto de seis semanas, al tiempo

que se consignaron diferentes tipos de seguros. Se estableció también una prohibición general del trabajo femenino nocturno, al tiempo que se regularon los descansos y las condiciones de trabajo para las mujeres¹⁴. No se incidió, sin embargo, en la discriminación salarial, ni en el rechazo generalizado por parte de la clase obrera ante la presencia de mujeres en el mercado de trabajo, quienes precisamente, por su menor salario, constituían una competencia, considerada por ellos, desleal. Prevalecía, además, en su mentalidad el modelo de la domesticidad, del ama de casa dedicada en exclusiva a las tareas del hogar¹⁵. Como consecuencia de esta discriminación evidente, las mujeres participaron activamente en los conflictos laborales, incluyendo, entre las demandas generales, algunas específicas: pedían, así, tanto una subida salarial –para igualarse con sus compañeros varones-, como una defensa de su integridad física y una protección contra el acoso sexual (Nash 2008: 129).

Todos estos cambios en la situación laboral de las mujeres llevaron asociada –o fueron consecuencia, dependiendo de los casos- su progresiva incorporación a los diferentes niveles educativos, de manera que la tasa de mujeres analfabetas se redujo drásticamente en las tres primeras décadas del siglo: de un 66% de mujeres analfabetas en 1900 pasamos a un 38, 4% en 1930, frente al 23, 6% de hombres que no sabían leer ni escribir en ese mismo año. Por lo demás, al igual que sucede en el caso de los varones, la mayor concentración de mujeres se situaba en los niveles educativos primarios (la tasa de escolarización media era de un 50%), reduciéndose fuertemente el

¹⁴ La justificación explícita que se daba se refería a una conservación y defensa de la moral y de las buenas costumbres, así como a una manera de garantizar el cuidado de los hijos de la familia. Implícitamente, la razón subyacente era la defensa de los puestos de trabajo y niveles salariales de los empleados masculinos (Valdés Dal- Ré).

¹⁵ “Efectivamente, su situación laboral se caracterizó durante este período por la discriminación salarial, la segregación ocupacional, el desempeño de un trabajo descalificado, la infravalorización del estatus de la mujer trabajadora y la inhibición del movimiento obrero frente a las reivindicaciones específicas. Los salarios de las trabajadoras solían oscilar entre el 50% y el 60% del sueldo percibido por los obreros” (Nash 2008: 122).

porcentaje en las enseñanzas medias¹⁶ y, sobre todo, en las universitarias. Existían, por lo demás, unas diferencias notables entre regiones, así como entre el campo y la ciudad (Capel 1986).

La incorporación de las mujeres a las enseñanzas universitarias fue muy tardía con respecto a la de los varones, iniciándose el proceso en el último tercio del siglo XIX, periodo en el que 44 mujeres se habían matriculado en universidades españolas. Con todo, hasta 1910, aquellas que quisieran cursar estudios universitarios debían pedir permiso a las autoridades ministeriales, lo que suponía una fuerte restricción. A partir del curso 1910- 1911, como consecuencia de la supresión de este requisito, se incrementó considerablemente el número de alumnas en las universidades, hasta el punto de que en el año 1936 las estudiantes llegaron a constituir un 9% del total de matriculados. El aumento creciente de alumnado femenino determinó que poco a poco su presencia en las aulas fuera adquiriendo carácter de normalidad. Por lo demás, la primera facultad en la que entraron es la de Medicina, seguida de las de Farmacia y Filosofía y Letras en un segundo momento, y, más tarde, de las de Ciencias y Derecho. A comienzos de los años treinta se irían matriculando en las de Ingeniería y Arquitectura (Capel y Flecha 75). La principal consecuencia de esta progresiva incorporación de las mujeres a las enseñanzas universitarias fue su también paulatina entrada en el mercado laboral en el ejercicio de profesiones liberales que exigían una gran cualificación y que les permitían una cierta independencia y autonomía económicas.

Sin duda, otro de los grandes hitos que marcan la situación social de las mujeres en el primer tercio del siglo XX es la obtención del derecho al voto el 1 de octubre de

¹⁶ Las enseñanzas medias estaban constituidas por el Magisterio, el Bachillerato y las Enseñanzas Profesionales. En un primer momento, hacia 1910, el Magisterio constituía el tipo de estudios preferido por las mujeres, si bien progresivamente fue perdiendo prestigio, de manera que, en el curso 1934- 1935, el Bachillerato se convirtió en la primera opción, significando el 60% de las alumnas del nivel (Capel y Flecha 68- 69).

1931. Esta proclamación del sufragio femenino constituye, sin embargo, el punto final de un largo recorrido cuyo origen, al igual que sucede en el resto del mundo occidental, debe situarse en el siglo XVIII, con el reconocimiento por parte de los ilustrados y de las revoluciones burguesas de los derechos de ciudadanía, de los que quedaron excluidas las mujeres (Capel 2007b). Se inició, así, a partir de la segunda mitad del siglo XIX la reivindicación del derecho al sufragio universal por parte de las sufragistas inglesas y americanas. En el caso español, el primer hito de este proceso tuvo lugar durante la Dictadura de Primo de Rivera, en que se retomó el proyecto de ley de Burgos y Mazo de 1919, otorgándose, en 1924, a las mujeres el voto en las elecciones municipales, con un carácter muy restrictivo, pues no podían ejercer este derecho ni las casadas ni las prostitutas, ni las mayores de 23 años que estuvieran sujetas a la patria potestad (Aguado y Ramos 133)¹⁷. Se trataba, pues, de la concesión de un derecho muy limitado, que, si bien respondía a una demanda de las mujeres españolas, generó, como todos los temas relacionados con el feminismo, una gran polémica en los medios de difusión pública.

Este clima reivindicativo determinó que en los años previos a 1924, se publicaran múltiples artículos en el *Heraldo de Madrid* que tenían como tema el voto femenino. El 31 de mayo de 1921, el periódico se hace, así, eco de la noticia de que un grupo de sufragistas españolas, pertenecientes a “La cruzada de las mujeres españolas”, cuya presidenta es Carmen de Burgos, ha acudido al congreso de los diputados para hacer entrega de un documento con sus reivindicaciones, entre las que destacan la igualdad completa de derechos políticos, es decir, “ser electoras y elegibles en las mismas condiciones que los hombres, sin otra restricción que la de capacidad legal que

¹⁷ Primo de Rivera había decidido asimismo incorporar algunas mujeres en la Asamblea Consultiva, aunque, tras su caída en 1930, se volvió a la situación anterior.

se tiene en cuenta para los varones” (S.a. 1921: 2)¹⁸. La reacción de los diputados se caracteriza, sin embargo, por su galantería ante la petición de las “muchachas jóvenes y bonitas”, no pareciendo, tal y como se consigna en la noticia, que tomen muy en serio su propuesta.

Con posterioridad al reconocimiento del derecho al sufragio activo y pasivo de las mujeres en las elecciones municipales, se publican también en el *Heraldo de Madrid* algunas entrevistas a una serie de personalidades femeninas destacadas (“por su posición social y por su intelectualidad demostrada en la cátedra, en el libro, en el ejercicio de profesiones liberales”, S.a. 1924a: 1) a las cuales se pregunta su opinión al respecto. Algunas de estas mujeres son la doctora Elisa Soriano¹⁹, la doctora Alexandre, la Condesa de San Luis, la Marquesa de Cavalcanti, etc., que coinciden en mostrarse partidarias del sufragio activo y pasivo en las elecciones municipales, considerando que dicho derecho debe extenderse a las elecciones generales. Las intelectuales consultadas se manifiestan asimismo preocupadas por la ignorancia y analfabetismo de las españolas, considerando la necesidad de una mayor instrucción que les permita asumir con absoluta responsabilidad los nuevos derechos y deberes reconocidos. En algunas autoras, como la condesa de San Luis se da, sin embargo, un cuestionamiento de las condiciones en que el derecho al voto es otorgado, ya que, según ella, son excesivamente limitadas. Considera, por tanto, erróneo el negárselo a las mujeres casadas o dependientes de algún varón de la familia. Reivindica, así, un sufragio verdaderamente inclusivo:

¹⁸ Entre las otras reivindicaciones que se incluían en el documento, destacan la igualdad de derechos civiles y penales, la eliminación de las limitaciones para acceder a determinadas carreras o empleos, la constitución mixta -con el mismo número de hombres que de mujeres- de los Jurados, la consideración de iguales ante la ley de los hijos legítimos e ilegítimos, etc. (S.a. 1921: 2).

¹⁹ Elisa Soriano era, como veremos, la presidenta de la Juventud Universitaria Feminista. En una entrevista para *Mundo Femenino* concedida a Nieves Pi en julio de 1934, la doctora volverá insistir en la misma idea del beneficio que se derivará de la incorporación de las mujeres al gobierno de los pueblos: “Creo que la intervención de la mujer tendrá eficacia en todos los puestos y modificará indudablemente la situación del mundo en un sentido de mayor justicia y equilibrio económico” (apud. Pi 11).

¿Cree usted con sinceridad que se puede negar el voto en sanos principios a mujeres perfectamente capacitadas por el mero hecho de hallarse sujetas a la autoridad paterna o marital? ¿Es que los hombres carecen de voto cuando no son cabeza de familia? (S.a. 1924c: 1)

El reconocimiento del sufragio en las elecciones municipales fue asimismo objeto de algunas crónicas, en clave burlesca, que se publicaron a lo largo de 1924. Así, el 11 de marzo, A. R. Bonnat publica un artículo titulado “Los concejales femeninos”, en el que menosprecia la futura labor que realizarán las mujeres en los ayuntamientos, incidiendo en cómo sus funciones y preocupaciones propias de la Esfera privada se trasladarán necesariamente a la pública, generándose situaciones que son presentadas desde una perspectiva cómica y ridícula²⁰. En la misma línea se situaría la copla publicada por Antonio Casero el 18 de marzo de 1924 y titulada “La concejala”; así como la noticia aparecida el 23 de octubre de 1924, “Los concejales se han puesto hoy muy guapos para recibir a las concejalas”, referida al primer día de actividad de las concejalas en el Ayuntamiento de Madrid. En ella, se insiste, una vez más, en la actitud galante y condescendiente de los concejales para con sus nuevas compañeras.

Finalmente, tras un intenso debate entre los partidarios y detractores del sufragio femenino (que tuvo también repercusión e incidencia en los medios periódicos), apoyado y defendido con gran convicción por la diputada radical Clara Campoamor, se aprobó el derecho al voto el 1 de octubre de 1931, quedando consignado en el artículo 36 de la futura Constitución. Antes, tras la proclamación de la Segunda República, en las primeras Elecciones a Cortes Constituyentes celebradas el 28 de junio de 1931, se había reconocido a las españolas el derecho electoral pasivo, que les daba la posibilidad de presentarse y ser elegidas pero no de votar, ante el miedo del gobierno provisional a

²⁰ “Discursos en pro y peroraciones en contra, llegándose a una votación que defina si la ropa debe salir a los balcones o no. Esto no se hubiera conseguido de no haber representantes femeninos en los Ayuntamientos.// Celebremos que los haya para esa cuestión y para otras igualmente importantes, y que sólo pueden resolver criterios femeninos. Y si no, hagamos desde aquí la prueba. Lector hombre: ¿Tú qué opinas de eso de la ropa? ¿Se secará en martes o en jueves?” (Bonnat 4).

un posible voto conservador. Como consecuencia de este reconocimiento se presentaron algunas candidatas, si bien la posición que ocupaban en las listas determinaría que finalmente fueran sólo tres las elegidas: Clara Campoamor, del Partido Radical, y Victoria Kent, del Partido Radical Socialista, por la provincia de Madrid; y Margarita Nelken, del PSOE, por Badajoz (García Méndez, Núñez Pérez, Capel 2007a). Con la obtención del voto por parte de las mujeres, España se sumaba, así, aunque tardíamente, a la lista de países en que tras la Primera Guerra Mundial se había reconocido el derecho al sufragio femenino, como resultado de la larga lucha de las sufragistas y también, según otras teorías, como una recompensa por los esfuerzos realizados durante la contienda (Nielfa 70). Como consecuencia del reconocimiento del derecho al sufragio femenino, en las elecciones de 1933 se presentaron 42 candidatas, de las que finalmente sólo cinco acabaron consiguiendo escaño (Margarita Nelken, María de la O Lejárraga, Matilde de la Torre, Veneranda García Blanco y Francisca Bohigas). El triunfo de las derechas en los comicios fue achacado al voto conservador de las mujeres y a la instrumentalización que de las mismas hicieron los partidos conservadores. Los últimos estudios contradicen, sin embargo, esta teoría²¹.

Tal y como se ha dicho, la concesión del derecho al voto a las mujeres estuvo precedida de una larga discusión parlamentaria en la que el enfrentamiento entre Clara Campoamor y Victoria Kent puede considerarse representativo de dos de las posturas mayoritarias entre las filas republicanas. La primera se mostraba, así, partidaria del reconocimiento de los derechos de ciudadanía para las mujeres, sin temor a una posible reacción conservadora de las mismas, ya que lo contrario supondría, en su opinión, una

²¹ Entre las causas explicativas del triunfo de la derecha, Bussy Genevois destaca “el descontento de los republicanos moderados ante las medidas anticlericales, la salida de los socialistas del gobierno, la abstención de los anarquistas, cuyas tentativas revolucionarias habían sido objeto de duras represiones y, por último, una ley electoral con la finalidad de favorecer una mayoría parlamentaria estable (el partido con mayoría de votos obtenía el 80 por 100 de los escaños)” (211).

clara injusticia. En los siguientes términos, lo declaraba en el *Heraldo de Madrid* el mismo día de la votación²²:

Naturalmente; pero no por ser feminista, sino por ciudadana. Creo que la República tiene que atraerse a la mujer, y para ello lo mejor es hacerla justicia y concederle el derecho al voto. (...) Es que ustedes, los hombres, no son demócratas. Se acercan a la mujer con un afán exclusivamente, exclusivamente tutelar. (...) ¿Le parece a usted ético ni democrático conceder un derecho reservándose la facultad de dejarlo en suspenso si no se acomoda a nuestra conveniencia? (S.a. 1931b: 1- 2)

Victoria Kent se muestra, por su parte, resueltamente adversa a la concesión, ya que desconfía de que “las mujeres de las clases media y alta sientan la República”. Matiza, sin embargo, que no vacilaría si se tratase de conceder el voto a las obreras (ibid. 2).

De la polémica que el reconocimiento del derecho al sufragio femenino generó en todos los ámbitos, da muestra el teatro, que, como ha demostrado Francisca Vilches-de Frutos, no permaneció ajeno a este importante hito en el camino hacia la emancipación femenina. Así, tras la aprobación del derecho, los autores de éxito llevaron a escena una serie de piezas que trataban de rebatir los principios sobre los que se sustentaba, afirmando la superioridad del varón sobre la mujer, cuyo papel como esposa y madre aparecía resaltado. Con todo, la actitud de estos escritores más mayores contrasta con la de los jóvenes como Federico García Lorca y Alejandro Casona, quienes se dibujan como precursores en la reivindicación de los derechos de las mujeres (Vilches- de Frutos 2008a)²³.

²² En el curso de las discusiones parlamentarias el reconocimiento del derecho al sufragio femenino es también presentado por Clara Campoamor en términos de justicia, de necesaria igualdad entre mujeres y hombres: “Resolved lo que queráis, pero afrontando la responsabilidad de dar entrada a esa mitad de género humano en la política, para que la política sea cosa de dos, porque sólo hay una cosa que hace un sexo solo: alumbrar; las demás las hacemos todos en común, y no podéis venir aquí vosotros a legislar, a votar impuestos, a dictar deberes, a legislar sobre la raza humana, sobre la mujer y sobre el hijo, aislados, fuera de nosotras” (Campoamor 122- 123).

²³ El miércoles 2 de diciembre de 1931, el *Heraldo de Madrid* recoge la opinión de un elenco variado de personalidades femeninas con respecto al voto femenino, desde escritoras e intelectuales como Concha Peña, María de Maeztu y Magda Donato, a actrices como Carmen Díaz, pasando por abogadas como Mercedes Enguita. Se incluye asimismo el parecer de mujeres de menor nivel cultural como vendedoras callejeras, modistas, verduleras, etc. En general, todas las entrevistadas consideran que las mujeres están tan preparadas como los hombres para ejercer los derechos de ciudadanía, ya que, como destacan, si bien

La Segunda República generó, por tanto, una situación sin precedentes en la historia española en lo que respecta al grado de igualdad teórica alcanzada entre hombres y mujeres. Así, al reconocimiento del sufragio universal, habría que añadir otras dos grandes reformas legales que tuvieron importantes repercusiones en la situación social de la mujer y que respondían a un anhelo de modernización y secularización de un país fuertemente dominado por la ideología católica: de un lado, el reconocimiento del matrimonio civil (artículo 41 de la Constitución de diciembre de 1931) y, de otro, la legalización del divorcio el 2 de marzo de 1932. Esta última ley fue fuertemente rechazada por las derechas, si bien su impacto real fue bastante reducido: se limitó a las grandes ciudades y se concentró en regiones que votaban a la izquierda. En la misma capital, Madrid, no llegó ni siquiera a afectar a ocho matrimonios de cada mil (Bussy Genevois 207- 208).

En este contexto de cambios en la situación social y política de las mujeres, escriben y publican las poetisas del primer tercio del siglo XX. Participan, así, del deseo generalizado de insertarse en la Esfera pública, de alcanzar su realización como creadoras y profesionales de la literatura, que logran finalmente llegar hasta el público receptor a partir de la publicación de sus poemarios. Pero al igual que en el resto de sus contemporáneas, en ellas se da, como veremos a lo largo de la presente tesis, un conflicto – de no siempre fácil solución- entre su deseo de encarnar el modelo de “mujer moderna”, liberada de las tradicionales imposiciones de género, y las fuertes restricciones sociales que, desde todos los ámbitos, pero principalmente desde el propio entorno familiar, se oponen a la realización de sus sueños e ideales.

es cierto que entre ellas hay una gran incultura, lo mismo sucede en el caso de los varones (S.a. 1931d: 11).

2.2. La pugna entre dos modelos de feminidad: la nueva “mujer moderna” frente al tradicional “ángel del hogar”

Todos estos cambios sociales, legislativos y políticos trajeron consigo el surgimiento de un modelo de mujer nueva (llamada *New Woman* y *flapper*, en Inglaterra y Estados Unidos; *garçonne*, en Francia; y *maschietta* en Italia), profesional y activa en la Esfera pública, independiente económicamente, preocupada por la política y deseosa de romper con los viejos convencionalismos. Se trataba, además, de una mujer que participa de lleno de los grandes hitos de la modernidad, desde el deporte y el automovilismo, hasta las nuevas músicas como el *jazz* e inventos recientes que, como el cine, habían surgido con ella en torno al cambio de siglo. Las grandes actrices protagonistas de las películas vistas en las salas cinematográficas se convertirían, para las Evas modernas del primer tercio del siglo XX, en modelos cuyos hábitos se imitaban (el simple acto de fumar un cigarrillo) y de las cuales se aprendía un nuevo estilo de vestir y de peinarse (el famoso pelo corto a lo *garçon* fue, así, difundido por algunas de las estrellas de *Hollywood*)²⁴. Además, las nuevas mujeres modernas transgredían, con su comportamiento desenfadado y libre de los prejuicios dominantes, la férrea moral sexual que limitaba sus movimientos y que censuraba en ellas comportamientos que en los varones eran, sin embargo, considerados positivos (Mangini 2001, Kirkpatrick 2003, Gómez Blesa 2007 y 2009, Luengo López).

El modelo de “mujer moderna” como ideal de los nuevos tiempos estaba presente en todas las manifestaciones culturales y públicas del primer tercio del siglo

²⁴ “El empeño que estas mujeres ponían en imitar a aquellas actrices de fama mundial, los esfuerzos invertidos en intentar ser una de ellas, implicaba que éstas fueran cambiando constantemente su forma de comportarse y el matiz de su conducta, transformando al mismo tiempo lo suficiente su imagen exterior para llegar a ser consideradas, por ellas mismas y por la opinión pública, mujeres modernas” (Luengo López 53). Sobre la representación gráfica en la prensa ilustrada del periodo de la “Eva moderna” en su aspecto exterior y en su comportamiento social como una mujer joven, delgada y ágil, que hace deporte y conduce automóviles, resulta fundamental consultar el catálogo de la exposición *La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914- 1935*, celebrada en la Fundación Cultural Mapfre Vida entre el 8 de julio y el 13 de septiembre de 1997.

XX, de manera que basta un vistazo a la publicidad aparecida en los periódicos de la época para comprobar cómo las empresas anunciadoras se servían de este estereotipo (al que muchas jóvenes, en su anhelo de modernidad, deseaban aproximarse) para vender determinados bienes de consumo²⁵. Destacan, en este sentido, los productos de belleza y cosmética, que, por sus especiales características, van directamente dirigidos a un público femenino, al que, de acuerdo a un estereotipo de género, se supone preocupado no sólo por su salud sino también por su aspecto físico. El modelo de mujer a que este tipo de productos van destinados se corresponde, así, con la “mujer moderna”, cuya intensa vida en la Esfera pública la obliga a cuidarse de un modo diferente a como lo han hecho tradicionalmente las mujeres recluidas en el ámbito doméstico: al fin y al cabo, el aspecto exterior se convierte, para ellas, en una carta de presentación, y en un signo de distinción. En uno de los anuncios (reproducidos en el Apéndice III) del Jabón Heno de Pravia, en que aparecen dos mujeres, una al volante de un automóvil y otra vestida con ropa deportiva y una raqueta en la mano, se constata, así, el paso de un modelo tradicional de feminidad a otro moderno: la rueca y el huso como antiguos símbolos de la mujer son sustituidos por el volante y la raqueta. El ideal de belleza, concretado en las manos suaves y blancas, permanece, sin embargo, invariable:

LA RUECA Y EL HUSO dejaron paso al volante y a la raqueta; pero las manos suaves y blancas serán eterna moda entre las mujeres elegantes. El Jabón HENO DE PRAVIA da distinción a las manos. (figura 1)

El deporte y el automovilismo quedan, pues, convertidos en dos emblemas definidores e identificadores del modelo de “mujer moderna”, cuyo progresivo

²⁵ Sobre la importancia del análisis de las imágenes femeninas transmitidas a través del arte y la publicidad, reproductores del sistema de roles de género, se puede consultar el volumen *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, especialmente el tomo III, editado por Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz y en el que se incluyen interesantes trabajos sobre los estereotipos femeninos transmitidos a través de los medios de comunicación y del cine. Resultan asimismo fundamentales algunos estudios publicados por el Instituto de la Mujer, entre los que cabría destacar el volumen *Mujeres y publicidad: nosotras y vosotros según nos ve la televisión* (1995), coordinado por Manuel Martín Serrano y Esperanza Martín Serrano, y *Guía de intervención ante la publicidad sexista* (2008), realizada por María Teresa García Nieto y Carlos Lema Devesa.

protagonismo en el contexto del primer tercio del siglo XX es reconocido y aprovechado en sus anuncios publicitarios por los Jabones Heno de Pravia. Así, en otro de ellos, aparece una mujer vestida con ropa deportiva realizando ejercicios gimnásticos. La agilidad es presentada como símbolo de modernidad, de manera que se subraya que una mujer “si no es ágil, no es moderna” (figura 2). La higiene, a través del baño diario con los jabones de la marca, es, por lo demás, otro de los aspectos sobre los que se hace hincapié²⁶. Entre los deportes practicados por la mujer moderna, en los anuncios de los Jabones Heno de Pravia, se destacan la natación y, por tanto, también las actividades en la playa (entre las que sobresale el acto de tomar el sol) (figuras 3 y 6); el esquí practicado en un contexto de viento y frío (figura 4); y el tenis (figura 1). En la ejecución de todos estos deportes, la mujer va apropiadamente vestida –con traje de baño, buzo de montaña o vestido- y usa los cosméticos de la marca para proteger y suavizar el cutis. Obsérvese, así, la información que se da en uno de estos anuncios:

Manos exquisitas, triunfantes por su destreza en los deportes y por la suavidad de su piel, son las de la mujer moderna que se lava con JABÓN HENO DE PRAVIA. Es el jabón de calidad, para un cutis delicado. Puro, de espuma suave, de perfume intenso, inconfundible, único. (figura 5)

En todos estos anuncios, se insiste, pues, en un modelo de feminidad que no sólo se caracteriza por su inteligencia y profesionalidad, sino también por su salud, bienestar y belleza. El cuidado del cuerpo se convierte, así, en un elemento primordial en la definición de la nueva identidad. Las explicaciones que se dan en los anuncios publicitarios aparecen, por ello, revestidas de un carácter científico, ya que las destinatarias a que se dirigen son mujeres cultivadas que exigen una correcta y convincente argumentación que les lleve a consumir el producto en cuestión²⁷. Todos

²⁶ “No se quede atrás: haga gimnasia. Pero cuide de conservar los poros libres para que la transpiración sea eficaz y la grasa se queme, bañándose a diario con jabón HENO DE PRAVIA. No sólo limpia los poros, sino que mantiene la piel suave y perfectamente flexible para todos los ejercicios” (figura 2).

²⁷ Obsérvese la explicación que, para un contexto marino o fluvial, se da en otro de los anuncios de Jabones Heno de Pravia: “Baños de sol junto al río, en el monte o en la playa... Usted hace acopio de

estos anuncios constituyen, por tanto, un ejemplo perfecto de cómo la publicidad supo detectar y adaptarse a los cambios en la identidad femenina. La nueva mujer que presentan es, en consecuencia, bella e inteligente, activa, dinámica y vigorosa; se mueve con libertad y rapidez por la ciudad; practica deportes, etc. Atrás, queda el ideal de mujer débil y enfermiza necesitada de protección. Un anuncio del agua de colonia añeja refleja a la perfección esta transformación: en él, una mujer elegantemente vestida y con rostro desafiante ante la lluvia y el frío se mueve con agilidad mientras parece tener claro el lugar al que se dirige. El lema que acompaña a la imagen es el siguiente:

Aterida, no; llena de vigor y salud. Porque si el aire y la lluvia son fríos, ese frío ya no hiere; antes bien, estimula y agrada, cuando el cuerpo, antes de salir de casa, reaccionó bien con la fricción de Agua de Colonia Añeja. (figura 7)

Por lo demás, las lectoras femeninas de los diarios se convierten también en destinatarias de productos que, como los automóviles, se esperarían, en un principio, dirigidos a un público masculino. Así, en uno de los anuncios del coche Ford, encontramos a una mujer conduciendo su propio vehículo, bajo el lema “Plena confianza en la obediencia de su coche” (figura 8). En otra de las publicidades, bajo el título “La seguridad del Nuevo Ford”, se presenta un modelo de familia armónica constituida por la madre, el padre y los dos hijos. Todos ellos están en traje de baño y resulta interesante observar cómo mientras el padre sostiene en las manos una muñeca y juega con los dos niños, la madre se limita a observar sonriente y en actitud orgullosa. Estamos, sin duda, ante un nuevo modelo de familia, en la que poco a poco los roles masculinos y femeninos se van haciendo intercambiables. La imagen presentada constituye, así, un ideal de modernidad que parece prometerse a partir de la compra del coche Ford, que es visto como un “instrumento de la industria moderna” (figura 9).

salud y quiere alcanzar la pigmentación. Pero no descuide su cutis, que en invierno deseará tener terso y suave. Pigmentado, sí, pero sin asperezas ni sombras. Pasado el primer período en que la piel aparece irritada, reanude el método de lavarse a fondo, cada mañana y cada noche, con la espuma espesa del Heno de Pravia. Es una precaución muy conveniente y saludable. El Heno de Pravia es puro; contiene aceites finos que suavizan y protegen; cuanto puede pedirse del mejor jabón de tocador” (figura 6).

Sin embargo y a pesar del triunfo del nuevo modelo de “mujer nueva”, la garzona (tal y como se configura en el anuncio de la loción para cabello homónima²⁸), los publicistas de la época no ignoran que la mayoría de las mujeres están todavía lejos de este ideal, de manera que, aunque su identidad se reviste de algunos signos de modernidad, todavía pesa fuertemente sobre ellas el estereotipo tradicional del “ángel del hogar”. La realidad parece ser, así, la de la mujer que, aunque pueda desarrollar una actividad profesional fuera del hogar, en el seno de este realiza todas las tareas domésticas y de cuidado de los hijos que tradicionalmente se le han asignado. Por eso, algunos anuncios, como los de los polvos Persil, van dirigidos a la “mujer moderna..., mujer feliz”, que “sabe aprovechar las facilidades y ventajas que los progresos de nuestros días le brindan” (figura 11). De igual manera, en el anuncio de las aspiradoras “Electrolux”, la limpieza aparece dibujada como una competencia exclusivamente femenina. Tres mujeres son, así, las protagonistas de la publicidad: la doncella, la hija que pasa la aspiradora y la madre que la mira orgullosa (figura 12).

Los cambios acaecidos en la identidad femenina en el primer tercio del siglo XX no conllevaron en ningún momento, tal y como recuerda Mary Nash, un cuestionamiento de la maternidad como principal elemento definidor y caracterizador de la esencia de las mujeres. El cambio radica en que ahora, a diferencia de lo que sucedía en el siglo XIX, en que el discurso de la domesticidad y la delimitación de los roles de género se fundamentaban en la religión, son las teorías médicas las que los justifican. Se establecen, a un mismo tiempo, a partir de la disciplina de la maternología que se servía de conocimientos de la medicina, la puericultura y otras áreas anexas, unas pautas claras

²⁸ Los creadores de esta loción onduladora del cabello supieron aprovechar una de las características más destacadas de la mujer moderna, el pelo cortado a lo *garçon*, para poner nombre al producto y, así, venderlo con una mayor facilidad a un determinado tipo de público femenino. En el anuncio se incluyen, de hecho, unos versos de Cristóbal de Castro (escritor comprometido activamente con el feminismo), en los que se insiste en el carácter andrógino del nuevo modelo de mujer: “Tú, entre todas, las del día,/ con melena a lo *garçon*/ eres la anfibología/ andrógina de Platón” (figura 10).

para una buena maternidad, que es entendida, dadas las altas tasas de mortandad infantil en el periodo, como el deber social de las mujeres, que deben convertirse, de algún modo, en “madres profesionales” (Nash 1993). En esta “justificación” científica del ideario de la domesticidad será clave la difusión de las ideas de algunos doctores como Santiago Ramón y Cajal²⁹, Gonzalo Rodríguez Lafora³⁰, Roberto Nóvoa Santos³¹ y, sobre todo, de la teoría de la diferenciación y complementariedad entre los sexos de Gregorio Marañón, sin duda una de las figuras intelectuales de mayor prestigio y más respetada en el primer tercio del siglo XX.

En sus *Ensayos sobre la vida sexual*, Gregorio Marañón (1887- 1960), partiendo de su consideración de que toda la vida humana está influida por el sexo, habla de la igualdad relativa de los sexos, de manera que justifica “científicamente” cómo el instinto de la maternidad y de cuidado de la prole, innatos a la hembra, se opone al instinto de actuación social propio del varón (Marañón 1946: 37). El trabajo, es decir la realización personal en la Esfera pública a partir del desarrollo de una actividad profesional, se presenta, según él, como algo innato y consustancial a la identidad masculina, mientras que el ser madre se convertiría no sólo en la función social de la mujer, sino sobre todo en su obligación. Llama, con todo, la atención cómo, a pesar del

²⁹ En *La mujer* (ensayo conformado por textos de Ramón y Cajal recopilados por Margarita Nelken y que tratan cuestiones relacionadas con la mujer y el amor), el médico sostiene, así, que la maternidad es la finalidad fundamental en la vida de la mujer, residiendo en ella su realización personal y siendo la satisfacción de este instinto la que lleva a la elección de un marido. El amor que la mujer tiene por la prole es, según él, siempre mucho más intenso que el amor por el esposo: “La mujer venera a sus padres, estima y a veces admira a su marido, pero sólo adora verdaderamente a sus hijos” (Ramón y Cajal 152-159).

³⁰ Como ejemplo se podría citar el libro *La educación sexual y la reforma de la moral sexual* (1933), en el que, aunque Gonzalo Rodríguez Lafora se muestra partidario de la educación en igualdad de mujeres y hombres, atribuye a las primeras la responsabilidad de ser las encargadas de dar las primeras nociones de educación sexual a los niños: “Para llevar hoy a cabo una verdadera educación sexual del niño es, pues, necesaria la ‘ilustración sexual’ del adulto, es decir, de los maestros, padres y demás personas que entran en contacto con el niño. La madre debe conocer por lo menos lo correspondiente a la aclaración o ilustración sexual del niño en la edad preescolar, esto es, la fase biológica inicial (...)” (27).

³¹ La siguiente afirmación de Roberto Nóvoa Santos en *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos* (1929) resume a la perfección el posicionamiento de todos estos “científicos” con respecto a las relaciones entre los sexos: “Cada sexo tiene sus características y, en tal sentido, no cabe hablar de un ‘sexo superior’. Cuando afirmamos que el sexo femenino es inferior en fortaleza y en vigor mental al sexo varonil, no hacemos otra cosa que enunciar la realidad de un hecho biológico; pero también sabemos que la hembra supera al macho en el dominio de otras virtudes y actividades” (16).

sesgo científico que Marañón pretende dar a su explicación, acaba finalmente apelando a la argumentación religiosa y al criterio de autoridad:

Es, pues, indudable que la mujer debe ser madre ante todo, con olvido de todo lo demás si fuera preciso; y ello, por inexcusable obligación de su sexo; como el hombre debe aplicar su energía al trabajo creador por la misma ley inexcusable de su sexualidad varonil.

Oigamos otra vez la voz de Dios, insistente y eterna: “Tú, mujer, parirás; tú, hombre, trabajarás”. (ibid. 67)

Las diferencias innatas entre mujeres y hombres quedan, pues, justificadas desde una doble perspectiva y, así, aunque Marañón dice mostrarse partidario de una educación en igualdad de condiciones, no comparte la misma opinión con respecto al desarrollo de una actividad profesional, considerando que no es admisible que “la cultura definitiva de la mujer sea la misma del varón” (ibid. 74). Por lo demás, si la maternidad y la crianza y educación de los hijos siguen siendo la tarea fundamental en la vida de las mujeres, que son irremplazables por ningún hombre que realice las mismas funciones, parece evidente que, en el fondo del planteamiento del doctor Marañón, sigue subyaciendo el ideal de feminidad del “ángel del hogar”, para quien la maternidad consciente se ha convertido en una nueva profesión, cuyo adecuado ejercicio requiere y exige una serie de conocimientos derivados del estudio³². De hecho, según él, el perfecto desarrollo de la misma conlleva necesariamente el abandono de toda actividad laboral, pues “Maternidad y trabajo físico son incompatibles”. Es decir, el trabajo fuera del hogar sólo es legítimo y necesario en aquellos casos en que las mujeres no tengan hijos:

³² La actitud maternal se extiende, además, hacia el esposo, al que las mujeres deben apoyar para facilitar su labor. El compañerismo en el seno del matrimonio queda, así, delimitado como una de las garantías fundamentales de éxito y como un ideal a alcanzar: “El hecho es que, salvo excepciones, siempre que vemos uno de estos enérgicos trabajadores que rinden a la sociedad y a su propio provecho una labor fecunda y sostenida, nos es fácil descubrir, entre los bastidores del hogar, una mujer propicia, que vigila atentamente los engranajes de la actuación del esposo. Y, a su vez, detrás de todo hombre inexplicablemente fracasado o sólo útil a medias, hay también, casi sin excepción, un problema sexual mal resuelto” (Marañón 1946: 97).

Y la maternidad, aunque, en el tiempo, sea un episodio en la vida de la mujer, es, biológicamente, el eje del concepto de la feminidad. Por ello, la mujer, *como sexo –tipo*, no debe trabajar, aunque en la realidad quepan muchas excepciones – infecundidades, soltería, períodos extramaternales de las madres- que poniendo a la hembra al margen de su sexualidad fundamental, la abran legítimamente las puertas de las labores físicas. En la Naturaleza –más arriba lo recordábamos- la hembra- madre no trabaja en ninguna especie zoológica. (ibid. 101- 102)

En el planteamiento pretendidamente científico de Gregorio Marañón, subyace, por tanto, una visión tradicional del sistema de género, basado en la separación y delimitación de los roles asignados a uno y otro sexo. Las mujeres aparecen, así, aptas únicamente para el desarrollo de profesiones conectadas con las características innatas a su naturaleza biológica: la enseñanza, la asistencia sanitaria, el trabajo en laboratorio, etc. Según él, el escaso número de mujeres con capacidad para llevar a cabo profesiones “masculinas” constituirían una excepción.

Como no podía ser de otro modo, los planteamientos de Gregorio Marañón fueron contestados, directa e indirectamente, por algunas de las más activas escritoras del periodo, quienes, desde su experiencia como mujeres profesionales e intelectuales, diferían sustancialmente del planteamiento del eximio doctor. La profesora, periodista y escritora Carmen de Burgos (1867- 1932)³³ publicó, así, en 1927, el ensayo *La mujer moderna y sus derechos*, que constituye un trabajo fundamental para comprender la diferente perspectiva, más social y menos esencialista, desde la que las intelectuales, por contraposición al “estamento científico masculino”, abordaban las relaciones entre los sexos y la situación de la mujer en el periodo. Contesta, así, a Gregorio Marañón, subrayando que es absurdo situar en la dimensión sexual una explicación de la inferioridad femenina, pues, como confirma, “en los dominios del pensamiento, en la

³³ Una prueba más del interés de Carmen de Burgos en la llamada “cuestión femenina” estaría en la temática “feminista” de una parte destacada de los artículos que publicó en el *Heraldo de Madrid*, del que fue colaboradora durante un cierto tiempo. Algunos títulos significativos –firmados todos ellos bajo el pseudónimo *Colombine*- serían, así, “¿Debe la mujer obedecer al marido?” (27 de julio de 1920); “Un fantasma” (18 de abril de 1921); “El sufragio femenino” (6 de julio de 1921); “La imposible igualdad” (19 de diciembre de 1922), etc. Carmen de Burgos publicó asimismo el libro de poesía *Notas del alma* (1901), que será analizado en el capítulo 3.1.4.

libre aplicación de la actividad, en la esfera igualitaria de la justicia y del derecho, el sexo no debe tener ninguna importancia” (Burgos 2007: 81). Hace, además, un repaso histórico que muestra cómo los principales filósofos e intelectuales de todos los tiempos, desde su profunda misoginia, han cargado las tintas contra las mujeres, a las que se asignan una serie de características negativas y en las que incluso las virtudes son consideradas defectos. Denuncia, por ello, la doble moral con que se juzgan los comportamientos femeninos y masculinos, especialmente en todo lo relativo a la sexualidad: la fidelidad se considera una cualidad exigible a las mujeres, mientras que en los hombres se valora precisamente la promiscuidad:

La sociedad censura a la mujer mientras deja al varón en completa libertad de faltar a todos los deberes que se han establecido respecto a la sexualidad. Es como si existiese un pecado exclusivamente femenino. El hombre que se considera más fuerte, que tiene la acometividad y la incitación, puede alabarse como de un timbre de gloria, de haber conocido muchas mujeres, de haberlas engañado, humillado y causado su desgracia, sin dejar de ser por eso una persona decente.

Y así el hombre exige la pureza a la esposa como base de fundamento del nuevo hogar, que parece radicar sobre la pureza de la mujer. (ibid. 91)

Carmen de Burgos se muestra partidaria de una mayor instrucción de la mujer como única base para un matrimonio feliz, en el que la igualdad de derechos y la libertad se consideran dos requisitos fundamentales. Razonadamente, la autora argumenta, así, cómo el feminismo, es decir la liberación de la mujer, favorece el matrimonio, ya que, al ser esta independiente desde el punto de vista económico, realizará su elección no impelida por la necesidad, sino que “culto y libre sabrá elegir” la opción más conveniente. Las transformaciones en la situación social de la mujer traerán, desde este punto de vista, un nuevo tipo de familia (de hogar) más igualitario, en el que el nuevo rol activo femenino conllevará un reforzamiento del vínculo que une a los integrantes de la unidad familiar (ibid. 162- 163). En el seno de esta, la mujer – madre no tiene por qué dedicarse exclusivamente a las tareas derivadas de la maternidad

(las cuales, en su opinión, se invocan para retenerla en el hogar), ya que, como la autora sostiene (y nuevamente contradiciendo a Gregorio Marañón), no hay nada que le impida el desarrollo de actividades profesionales. Desvela, de este modo, el componente opresor que hay en la consideración central de la misión maternal de la mujer, que, con frecuencia, es esgrimida como un motivo para retenerla en el hogar. Considera, de hecho, absurda la incompatibilidad entre la maternidad y el desarrollo extradoméstico, ya que, en su opinión, “es como si al hombre por ser *padre* se le negara el que desempeñara toda otra función” (ibid. 219).

María de la O Lejárraga (conocida también como María Martínez Sierra) (1874-1974) es una de las principales feministas del periodo, que muestra tanto en su obra ensayística como en su actividad teatral una clara preocupación por la problemática de las mujeres. Publica a este respecto cinco ensayos de temática feminista, bajo el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra³⁴, que son fundamentales para entender el discurso de género alternativo propuesto por las autoras, que cuestionan el discurso de la domesticidad y que debaten acerca de las implicaciones de la maternidad: *Cartas a*

³⁴ La crítica sigue debatiendo el nivel de protagonismo de ambos cónyuges en sus diferentes colaboraciones. En sus memorias (*Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, 1953), María de la O Lejárraga reivindica su autoría. En el ámbito teatral, Julio Checa Puerta, tras analizar el epistolario, concluye que la firma “Gregorio Martínez Sierra” es tan sólo un nombre artístico, una razón social, bajo la cual aparecían firmadas las obras del matrimonio Martínez Sierra: “Bajo la firma Martínez Sierra se desarrolló una empresa teatral de extraordinaria relevancia cuyos logros más destacados se produjeron mediante la creación del Teatro de Arte en el Teatro Eslava, de Madrid, entre los años 1915 y 1926” (Checa Puerta 2008: 193). Sobre este aspecto, habría que mencionar también los estudios de O’Connor (1987), en el que se reproducían las cartas de Gregorio a María, en las que él le pedía textos originales o correcciones para las obras que estaba montando en diferentes partes de España y Latinoamérica, y Rodrigo (1992). El tema también ha sido desarrollado por Blanco (1989 y 2000) en las introducciones que puso al frente de sus ediciones de las dos obras autobiográficas de María Lejárraga: *Una mujer por caminos de España* (1952) y *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953). Sin ánimo de detenerme en la cuestión de la autoría, me referiré a María de la O Lejárraga como autora de los ensayos a continuación citados. El teatro fue, por lo demás, el principal género cultivado por los Martínez Sierra. Algunas de sus piezas más destacadas son *Juventud, divino tesoro*, 1908; *Canción de cuna*, 1911; *Las golondrinas*, 1914; *El amor brujo*, 1915; *El reino de Dios*, 1916, etc. Para un estudio de la producción dramática de los dos escritores, resulta fundamental la consulta de Nieva de la Paz (1993), Checa Puerta (1998) y O’Connor (2003). La actividad política y el compromiso feminista de María de la O Lejárraga han sido estudiados, entre otros, en Blanco (2001, 2008 y 2009) y en el volumen colectivo editado por Aguilera Sastre. Su producción narrativa (con títulos como *Almas ausentes*, 1900; *Sol de la tarde*, 1904; *Tú eres la paz*, 1906; y *El amor catedrático*, 1910), ha sido estudiada en Kirkpatrick (2003) y Johnson. A su producción poética nos referiremos en el apartado 3.1.3.a).

las mujeres de España (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917), *La mujer moderna* (1920)³⁵, *La mujer española ante la República* (1931) y *Nuevas cartas a las mujeres de España* (1932) (Blanco 2008, 2009). En primer término, es preciso señalar que, aunque la autora considera, en *Feminismo, feminidad, españolismo*, que la maternidad es la “suprema obligación, la misión esencial de la mujer” (Martínez Sierra 1920: 78), insiste en que para el correcto desarrollo de esta función, necesita, sin embargo, una educación y una cultura, así como una igualdad plena ante la ley:

¿Qué necesita la mujer que tiene en sus manos la formación de esa maravilla: el alma sana dentro del cuerpo sano de una criatura? Necesita, en primer lugar, darse cuenta de cuál es su misión. Necesita cultura, es decir, desenvolvimiento físico, moral e intelectual; ha de tener salud y ha de saber lo que se hace y como lo hace. Necesita, si ha de ser maestra de sus hijos, autoridad, responsabilidad y libertad. Necesita, si ha de ser capaz de formar un hombre, tener la plena conciencia y el pleno goce de sus derechos humanos. (ibid. 79)

María de la O Lejárraga reivindica, pues, el reconocimiento de los mismos derechos para las mujeres que para los hombres, basándose, tal y como destaca en *Cartas a las mujeres de España*, en el hecho de que, por contraposición, sí comparten los deberes y castigos derivados de cometer delitos. Es decir, “una mujer, si roba, va a la cárcel”; en cambio, “si está casada, el marido administra su propiedad, decide el lugar de residencia, ejerce con autoridad indiscutida la patria potestad (...)” (Martínez Sierra 1930a: 26- 27). La autora pone, así, de manifiesto el carácter absurdo del hecho de que las mujeres deban acatar unas leyes en cuya construcción no han intervenido. Reivindica asimismo su derecho al desarrollo de una actividad profesional, considerando que no debe haber limitaciones en la elección de la profesión y que estas están tan capacitadas como los varones para el ejercicio de las llamadas “profesiones

³⁵ En esta interesante obra recopilatoria, se recoge la opinión de una serie de intelectuales y escritores del periodo sobre el feminismo y la igualdad de mujeres y hombres, a raíz de la encuesta planteada por los Martínez Sierra. Entre los entrevistados, están Armando Palacio Valdés, Julio Cejador, Ricardo León, Emilia Pardo Bazán, Eduardo Gómez Baquero, Manuel Linares Rivas, María de Maeztu, Niceto Alcalá Zamora, Ramiro de Maeztu, Luis Araquistain, José Francos Rodríguez, Alberto Insúa, Concepción Saiz, Torcuato Luca de Tena, Carmen Rojo, Luis de Zulueta, Blanca de los Ríos Lampérez, Francisco Largo Caballero, F. García Sánchez y Matilde G. del Real.

liberales”. Argumenta que, si hasta ese momento a las mujeres se les ha negado el acceso a las mismas, no ha sido por incapacidad, sino por el mero deseo de los hombres de monopolizar un privilegio, de reservar para sí “todas las tareas que producen algo que valga la pena, y que, por lo tanto, aseguran independencia y libertad” (ibid. 27).

En el ensayo *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo* (1919), la escritora, periodista y política Margarita Nelken (1896-1968) destacaba que la situación de inferioridad de la mujer no se debía a su naturaleza, es decir a su biología, sino a una imposición metódica, perpetuada a lo largo de los siglos y de las diferentes tradiciones y que finalmente adquirió carta de “segunda naturaleza” (Nelken 1975: 43). En consonancia con los planteamientos del feminismo de la igualdad, realiza, así, en su obra, un análisis de la situación social de la mujer en España, omitiendo planteamientos esencialistas y centrándose en aquellos aspectos que considera prioritarios: la educación, el trabajo, la maternidad, los derechos políticos, etc. Empieza, por ello, denunciando la deficiente educación que reciben las jóvenes, que encuentran en el matrimonio la única salvación ante su incapacidad para ganarse la vida profesionalmente. Critica, además, que en España el trabajo femenino se conciba únicamente como un medio de paliar las necesidades y no como una vía de realización, como una vía para situarse intelectualmente al mismo nivel que el hombre. Reivindica, por ello, una necesaria igualdad ante la ley de mujeres y hombres, considerando intolerable que “la Justicia, en lo que atañe a media humanidad, empiece por ser injusta” (ibid. 167- 168).

Una de las autoras que más lejos fue en el cuestionamiento de las propuestas del estamento científico con respecto a la identidad femenina es la poeta y activista anarquista Lucía Sánchez Saornil (1895- 1970)³⁶, quien en el otoño de 1935 inició un

³⁶ Como veremos más adelante, fundó, junto con Amparo Poch y Gascón y Mercedes Comaposada la asociación anarquista Mujeres Libres (1936).

debate, a partir de la publicación de una serie de artículos en el periódico anarcosindicalista *Solidaridad Obrera*, sobre la situación de las mujeres en el movimiento libertario y sobre el papel exclusivamente doméstico que sus compañeros de militancia les atribuían. Entre todos estos ensayos, destaca “La cuestión femenina en nuestros días” (*Solidaridad Obrera*, 15 de octubre de 1935), en que la autora critica, de una manera explícita, precisamente la teoría de la diferenciación social que, en su opinión, se presenta como un nuevo obstáculo en el camino de la mujer hacia la igualdad. Denuncia, así, la supeditación que, desde diversas teorías científicas y médicas, se hace de la mujer a la maternidad, que se erige como su destino supremo y sublime. Se anula a “la mujer como individuo, como racional, pensante y autónomo” y se exalta a “la madre eugenista, a la engendradora, a la gestadora, a la paridora perfecta” (apud. Nash 1983: 76). Critica, además, fuertemente el que sus compañeros anarquistas de militancia valoren, apoyándose en una supuesta explicación científica, a la madre por encima de la mujer, lo que, en su consideración, atenta contra el ideario anarquista, en el que el individuo está por encima de todo lo demás. Sánchez Saornil defiende, en definitiva, que la mujer sea valorada en sí misma y no por su supuesta función biológica:

Desdeñáis a la mujer como valor determinativo en la sociedad dándole la calidad de valor pasivo. Desdeñáis la aportación directa de una mujer inteligente por un hijo tal vez inepto. Repito que hay que restablecer las cosas en sus verdaderos términos. Que las mujeres sean mujeres ante todo; sólo siendo mujeres tendréis después las madres que necesitáis. (ibid. 77)

Con todo, entre las intelectuales del primer tercio del siglo XX, es posible encontrar también algunas de ideología conservadora y católica, que defienden un modelo de feminidad tradicional, censurando el trabajo extradoméstico y considerando la maternidad y el cuidado de los hijos como la misión fundamental de la mujer. A modo de ejemplo, se pueden citar los casos de Carmen Rojo, cuya opinión se recoge en

el libro de María y Gregorio Martínez Sierra, *La mujer moderna*, y Carmen Karr de Lasarte. Carmen Rojo Herraiz (1846- 1926), que fue profesora y directora de la Escuela Normal de Maestras de Madrid entre 1882 y 1917 (Morata Sebastián 177), en el capítulo X, titulado significativamente “Una mujer antifeminista”, del libro de los Martínez Sierra, consideraba que el feminismo era enemigo de todo lo femenino, destacando cómo el desarrollo de una actividad profesional fuera del hogar apartaba a las mujeres de sus verdaderas ocupaciones domésticas. La misión de estas residía en la crianza, cuidado y educación de los hijos, estando reservado el trabajo extradoméstico únicamente para las mujeres solteras o en situación de necesidad (apud. Martínez Sierra 1930b: 151- 155)³⁷. En el caso de la periodista y escritora Carmen Karr de Lasarte (1865- 1943), reconocida feminista catalana, llama la atención que en una conferencia en el Ateneo Barcelonés, “De la misión social de la mujer en la vida moderna”, destacara como fundamental la misión que la mujer debía desarrollar en el hogar no sólo en lo que respecta a la educación de sus hijos, sino también en lo referido a su marido. Se la presenta, así, como la encargada de llevar armonía al seno de la familia:

La misión social de la mujer en la vida moderna debe empezar, pues, en el hogar, ya que en el hogar radica el gran poder de la mujer, más bien nacida para reinar que para combatir.

Ella, con su dulzura, calmará las violencias del hombre que pueden influir en su actuación social, encaminará su justicia y fortalecerá su fortaleza. Cuanto mayor sea su influencia interna, más brillará exteriormente; y como la luz de la casa cerrada, irradiarán por las rendijas su virtud y su fortaleza. (apud. Nash 1983: 99)

El panorama del primer tercio del siglo XX está, pues, dominado por una contraposición entre dos modelos de feminidad en conflicto, como se observa en la imagen publicitaria y en el debate periodístico, científico e intelectual (en un sentido amplio) del periodo. Así, aunque poco a poco empieza a triunfar el ideal de modernidad

³⁷ “Esto no es decir que deba prescindirse de la colaboración de la mujer en la obra social. Creo que puede y debe *intervenir eficazmente* de modo *indirecto* educando a sus hijos, inspirándoles altos ideales, creando en ellos virtudes personales y cívicas, y compartiendo la vida intelectual con el marido, en quien influye, evidentemente, toda mujer de espíritu superior” (apud. Martínez Sierra 1930b: 153)

que representa la “mujer nueva”, existe una fuerte oposición no sólo desde los sectores más conservadores y tradicionales ideológicamente (entre los que estaría la Iglesia), sino también desde una parte del estamento científico e intelectual, que, a partir del desarrollo de diversas teorías científicas, contribuye a una biologización de la mujer, destacando la centralidad de su papel como “madre”, y una “profesionalización” de la práctica maternal. Con todo y a pesar del prestigio de las personalidades masculinas (entre las que sobresale Gregorio Marañón) que defendían estas teorías, resulta fundamental la réplica de destacadas escritoras (Carmen de Burgos, María de la O Lejárraga, Margarita Nelken y Lucía Sánchez Saornil), que, desde un punto de vista más sociológico y menos esencialista, subrayaron en sus ensayos que las diferencias entre mujeres y hombres no eran naturales, sino socialmente construidas, lo que permitía, en última instancia, un cambio en el sistema de roles de género a partir de la transformación de los modelos de identidad. Todos estos cambios tendrán un claro reflejo también en su literatura y, en algunos casos, específicamente en su poesía, como tendremos oportunidad de analizar en el capítulo 4.

2.3. El asociacionismo femenino: nuevos espacios y foros de reunión y reivindicación

Tal y como hemos ido viendo, el primer tercio del siglo XX se caracteriza por la activa participación de las mujeres en la Esfera pública, de manera que estamos, sin duda, en uno de los primeros momentos en que estas manifestaron, de una manera general y muchas veces conjunta, su decidida voluntad de apropiarse de un espacio que hasta ese momento les había sido vedado. Conscientes, sin embargo, de la necesidad de la unión para la consecución de los objetivos que se proponían, empezaron a formar asociaciones y grupos desde los que reivindicar tanto la igualdad como su necesidad de participar de los mismos derechos y deberes que los hombres, de unos privilegios y obligaciones de los que estos ya venían gozando desde muchos siglos atrás. En este momento, las mujeres se sentían, además, más capacitadas que en épocas anteriores para plantear sus reivindicaciones, ya que eran cada vez más las que tenían acceso a una educación superior, al tiempo que la progresiva incorporación a profesiones liberales, como el periodismo y la abogacía, les proporcionaba nuevos instrumentos y foros para expresar sus demandas de igualdad. Poco a poco, la cuestión femenina alcanzaba una mayor difusión pública, se convertía en tema de debate, generaba agrias polémicas, etc. Para bien o para mal, el feminismo era noticia, de manera que, a pesar de las críticas negativas que recibía, el ambiente era más propicio para que las mujeres pudieran asociarse y plantear públicamente sus alegatos³⁸.

Dentro del asociacionismo femenino del primer tercio del siglo XX, es posible distinguir varios tipos de organizaciones y asociaciones, ya que, como veremos, no todas tenían los mismos objetivos, al tiempo que la orientación ideológica podía variar sustancialmente. Había, así, algunas asociaciones que eran claramente progresistas y

³⁸ Como ejemplo se podría citar el encabezamiento, “El año 1923 se presenta feminista”, que antecede a la reseña del libro *Las mujeres lo invaden todo*, aparecida el 1 de enero de 1923 en el *Heraldo de Madrid*.

reivindicaban derechos políticos y de ciudadanía para las mujeres; mientras que otras, de acuerdo a la ideología católica y conservadora que fundamentaba su ideario, defendían un modelo tradicional de feminidad, identificado con el “ángel del hogar”, que ahora aparecía revestido con algunas de las características de la “mujer moderna”, admitiéndose la posibilidad del trabajo extradoméstico –limitado a ciertos sectores y profesiones- y del acceso a la educación. Estas asociaciones participaban de lo que se ha denominado “feminismo católico” y surgieron como una reacción ante las reivindicaciones emancipistas y la proliferación de los nuevos modelos de identidad femenina que se estaban abriendo paso en el primer tercio del siglo.

Una de las primeras organizaciones femeninas que se interesó por el feminismo es la Junta de Damas de la Unión Iberoamericana de Madrid, cuya Vicepresidenta era Concepción Gimeno de Flaquer, que se definía a sí misma como “feminista conservadora”³⁹. Otra asociación que nace en la década de los diez es la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), fundada en 1918 y que se autodefinía como una organización de “centro”⁴⁰. Esta asociación, cuya primera presidenta fue la mujer de negocios María Espinosa de los Monteros (sucedida primero por Benita Asas Manterola⁴¹ y después sucesivamente por Julia Peguero y *Halma Angélico*⁴²), tuvo una importancia fundamental en el periodo, siendo su órgano de propaganda entre 1921 y 1936 el periódico *Mundo femenino*, a través del cual la asociación expresaba sus

³⁹ En el primer tercio del siglo XX, abundaban en España las organizaciones femeninas, que generalmente estaban formadas por mujeres católicas de clase alta que no se preocupaban por los derechos de la mujer (Scanlon 200). Estas agrupaciones eran herederas de las asociaciones de beneficencia, abundantes durante el siglo XIX (Simón Palmer 2001).

⁴⁰ Otra asociación destacada dentro de este espectro ideológico es La Unión del Feminismo Español, que fue fundada por Celsia Regis, siendo su órgano de propaganda la revista *La Voz de la Mujer*, cuya orientación ideológica oscilaba entre “una feroz defensa de la familia y del marianismo, y un feminismo que defiende sobre todo a la mujer soltera” (Mangini 2001: 96).

⁴¹ Benita Asas Manterola fundó junto con Pilar Fernández Selfa en octubre de 1913 la revista quincenal femenina, *El Pensamiento Femenino*, cuyo consejo de redacción estaba formado exclusivamente por mujeres y que se situaba en una línea ideológicamente conservadora: el feminismo era, así, presentado esencialmente como un movimiento humanitario y caritativo (Scanlon 202- 203).

⁴² La periodista y autora teatral M^a Francisca Clar Margarit (*Halma Angélico*) llegó a ser presidenta de la ANME en el año 1935 (Fagoaga).

reivindicaciones referidas a la reforma del Código Civil, la supresión de la prostitución legalizada, el derecho de la mujer a ingresar en las profesiones liberales y a ocupar cargos públicos, la igualdad salarial, etc. Aunque manifestaba su interés por la situación de las mujeres obreras, la preocupación de la ANME se centraba fundamentalmente en las de la clase media. En el seno de esta organización, se fundó en 1934 el partido Acción Política Femenina Independiente (APFI), cuya ideología socialista cristiana determinaba su defensa del papel fundamental de orientación e influencia política que la mujer podía desempeñar en el seno de la familia. Se reivindicaban, con todo, otra serie de cuestiones que resultaban ciertamente avanzadas, entre las que sobresale la igualdad salarial (Scanlon 200- 212; González Calbet).

En el marco de la ANME, se fundó asimismo en torno a 1919- 1920, la Juventud Universitaria Feminista (JUF), cuya dirección fue encargada a la doctora Elisa Soriano Fischer. Esta organización fue planteada como una filial de la primera que englobase fundamentalmente a estudiantes, licenciadas y doctoras, siendo su principal objetivo “la defensa de los intereses morales, intelectuales y materiales de la mujer (...)”, de manera que “al estudiar una carrera puedan obtener los mismos puestos que los hombres cuando por su inteligencia los merezcan” (apud. Fagoaga 149). El crecimiento de esta asociación fue lento y escaso, de manera que en el año 1928 contaba con tan sólo 68 socias. Entre estas, sobresalen Victoria Kent, que representó a la organización en el Congreso Internacional de Estudiantes de Praga, y Clara Campoamor, que llegó a presidirla y que la orientó al ofrecimiento de una serie de servicios médicos, jurídicos y sociales gratuitos para la población femenina general (Fagoaga 150- 151).

Entre las asociaciones progresistas más importantes, habría que destacar a la Unión de Mujeres de España (UME), fundada en el mismo periodo que la ANME y presidida, en un primer momento, por la marquesa de Ter, destacando posteriormente en

su dirección María de la O Lejárraga. En el ideario de la asociación, sobresalen su aconfesionalismo y su decidida voluntad de admitir a mujeres “de todas las clases sociales, de todos los grupos políticos y religiosos”, siendo su principal objetivo crear “conciencia de independencia”. Esta organización, cuyo principal instrumento de difusión eran las “conferencias públicas y gratuitas”, tuvo una corta vida, desarrollando una intensa actividad pública durante un periodo de aproximadamente dos años y quedando posteriormente reducida a un pequeño núcleo, cercano a los socialistas, que daría lugar, en torno a 1930, a la Asociación Femenina de Educación Cívica (AFEC), liderada también por María de la O Lejárraga hasta que consiguió un escaño en las elecciones de 1933 (ibid. 139- 141). Otras dos organizaciones de índole progresista, surgidas en torno a 1921 y presididas ambas por Carmen de Burgos, son la Cruzada de Mujeres Españolas, que fue la primera asociación española que organizó un acto público para pedir el sufragio femenino, y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas, que tenía sedes a ambos lados del Atlántico, tanto en España y Portugal como en Latinoamérica (ibid. 152- 155)⁴³.

A todas estas organizaciones, habría que añadir las que surgen en el contexto de los acontecimientos políticos de los años treinta, especialmente hacia la mitad de la década. Entre ellas, destaca la Agrupación de Mujeres Antifascistas, que se creó en el año 1933, bajo el auspicio del Partido Comunista de España (PCE), y que participó en el Congreso Internacional contra la Guerra y el Fascismo, celebrado en París en agosto de 1934. Esta asociación realizó una importante labor de ayuda a las familias de los mineros que participaron en la Revolución de octubre de 1934, al tiempo que en su seno se creó la organización asistencial Pro Infancia Obrera. En 1936, en los meses previos a

⁴³ Otras de las más importantes organizaciones feministas de clase media desde las cuales se reivindicaban derechos legales y económicos son La Mujer del Porvenir, La Progresiva y La Acción Femenina en Barcelona; La Liga para el Progreso de la Mujer en Valencia; la Sociedad Concepción Arenal en Madrid, etc. (Scanlon 212).

la Guerra, surgió asimismo la organización anarquista Mujeres Libres, fundada por la poeta Lucía Sánchez Saornil, la doctora Amparo Poch y Gascón y la periodista Mercedes Comaposada, quienes comenzaron a publicar el periódico homónimo *Mujeres Libres*, con la finalidad de atraer el interés de las mujeres hacia la causa anarquista. Para conseguir este objetivo, era fundamental, según las fundadoras, proporcionarles una educación básica y cierta formación profesional, a la vez que política. El objetivo final era acabar con el monopolio masculino en las filas anarquistas. Fue la primera organización que intentó llevar a la práctica el anarcofeminismo (Nash 1999).

En lo que al asociacionismo femenino católico se refiere, habría que destacar, en primer término, la labor realizada por María Echarri, que fue fundadora de los sindicatos católicos, que se ocupaban fundamentalmente de velar por el cumplimiento de la legislación laboral (principalmente en lo referente al descanso dominical y al trabajo nocturno), de exigir inspecciones de trabajo, de promover la instrucción de las obreras, de mejorar las condiciones de higiene, etc. A partir de ellos, surgió la Acción Católica de la Mujer, que era, sin duda, la principal organización estatal representante del asociacionismo femenino de índole católica. Así, aunque la Junta Central estaba en Madrid, se crearon juntas locales en todo el país, que consistían básicamente en la reagrupación de las antiguas asociaciones caritativas de clase alta. Esta organización estaba presidida por la condesa de la Gavía y tenía como objetivo “formar a la mujer católica española del futuro como ser consciente de sus deberes naturales respecto a la Iglesia, a su familia y a su Patria, pero también consciente, en cierta medida, de su autonomía personal respecto al varón y de sus derechos- entendidos a la manera católica- (...)” (Arce Pinedo 110). A través de esta agrupación femenina la Iglesia católica, consciente de los cambios en la situación social de las mujeres del primer tercio del siglo XX y de su importante papel en la nueva sociedad, pretendía, de algún

modo, seguir teniendo un cierto ascendente sobre las mismas, para lo cual era necesario la renovación y reformulación de su discurso tradicional de género adaptándolo a los nuevos tiempos⁴⁴.

Además de la labor colectiva desarrollada desde las múltiples asociaciones femeninas mencionadas, surgieron en la segunda y tercera década del siglo XX espacios de actividad científica, cultural y artística para las mujeres como la Residencia de Señoritas (1915) y el Lyceum Club Femenino (1926). En octubre de 1915, en dos hoteles de la calle de Fortuny de Madrid, se inauguró el grupo femenino de la Residencia de Estudiantes, la Residencia de Señoritas, cuya dirección fue encargada por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas a María de Maeztu (1881- 1948), quien, además de tener una larga trayectoria como maestra, había obtenido ese mismo año la licenciatura en Filosofía por la Universidad de Madrid, al tiempo que había viajado por Europa (Inglaterra, Bélgica, Suiza y Alemania) en calidad de pensionista de la JAE. La Residencia de Señoritas se planteaba, tal y como se indica en la *Memoria* de la Junta para la Ampliación de Estudios del curso 1914- 1915, como un hogar (semejante al de los estudiantes de la Residencia de Estudiantes), destinado a “las muchachas que sigan sus estudios o preparen su ingreso en las facultades universitarias, Escuela Superior de Magisterio, Conservatorio Nacional de Música, Escuela Normal, Escuela del hogar u otros centros de enseñanza, y a las que privadamente se dediquen al estudio de bibliotecas, laboratorios, archivos, clínicas, etc.” (apud. Zulueta y Moreno 61). El objetivo parecía ser, así, la progresiva incorporación de

⁴⁴ Así, en la crónica que César González Ruano hace de la conferencia pronunciada por Esteban Bilbao en la catedral de Madrid y titulada “La acción católica y la mujer” (publicada en el *Heraldo de Madrid* el 16 de noviembre de 1929), se destaca cómo el conferenciante subrayó el carácter feminista de algunos papas como Inocencio IV y Benedicto XV, al tiempo que señalaba que en España la Iglesia católica había sido siempre “la mantenedora de las libertades del pueblo” por contraposición al ideario socialista con respecto a la mujer (González Ruano 1929: s.p. [16]). El conferenciante exhortaba asimismo a las mujeres católicas a descender “a la plaza pública para dar al pueblo ‘pan y catecismo’”, recordando una frase de Benedicto XV, que llamó a la mujer “reina del hogar” (ibid.).

las mujeres en la enseñanza universitaria⁴⁵, de manera que, si en el primer curso académico el número de estudiantes era reducido (apenas una treintena), con el tiempo llegará a superar el de la Residencia de Estudiantes, de manera que en el curso 1933-1934 había un total de 250 alumnas (frente a los 150 alumnos de la residencia masculina) (Pérez- Villanueva 2009: 141).

Los principios sobre los que se asentaba la Residencia de Señoritas eran, en un primer momento, los mismos que los de la Residencia de Estudiantes, de manera que participaba del espíritu reformista y liberal de la Institución Libre de Enseñanza: no sólo pretendía contribuir al desarrollo intelectual de las alumnas sino que también propugnaba una educación general e integral que contribuyese, a un mismo tiempo, al desarrollo físico, social y moral. La Residencia de Señoritas ofrecía, así, según la *Memoria* anteriormente citada, “ejercicios prácticos de lenguas vivas y clases, cursos breves o conferencias de pedagogía, fisiología, literatura, música, etc. (...)”. Contaba, además, con una biblioteca y se consideraba primordial el trato personal de la directora con cada una de las estudiantes. Se organizaban asimismo excursiones al campo, al tiempo que se fomentaba el deporte (Zulueta y Moreno 61- 62)⁴⁶. En palabras de la propia María de Maeztu, el objetivo de la institución era “hacer compatible la elevación intelectual con el mantenimiento de las virtudes morales de la mujer española; su aumento de cultura con su racial y hondo sentimiento del hogar y de la dignidad, sin el cual no se puede hablar de verdadera espiritualidad femenina” (apud. Pérez- Villanueva 2009: 138).

⁴⁵ En el año 1933, la periodista Josefina Carabias, que fue estudiante en la Residencia de Señoritas, expresaba en los siguientes términos su influencia fundamental en lo que respecta a la progresiva incorporación de las mujeres a la Universidad: “Indudablemente, la Residencia de Señoritas no ha sido la consecuencia, sino la causa de que haya tantas mujeres en la Universidad” (apud. Pérez- Villanueva 2009 141).

⁴⁶ Las oportunidades y ventajas que ofrecía la Residencia de Señoritas a las estudiantes en un periodo como el primer tercio del siglo XX son incuestionables. La Biblioteca contaba, así, con más de 14.000 volúmenes, al tiempo que se organizaban tanto excursiones (El Prado, Andalucía, Toledo...), como viajes arqueológicos (Grecia, Tánger, Creta...) (Jiménez Pérez 87).

Sin embargo, probablemente como consecuencia del hecho de que las estudiantes fueran mujeres y de la rigidez moral de la propia directora, María de Maeztu, las normas de la Residencia de Señoritas fueron mucho más estrictas que las de la Residencia de Estudiantes. Se estableció, así, un régimen disciplinado caracterizado por las restricciones horarias, el control de asistencia, la vigilancia de las lecturas, la prohibición de fumar, etc. No se puede dejar de tener en cuenta, con todo, que muchas de estas reglas eran exigidas por los propios padres de las alumnas, preocupados, en la distancia –buena parte de las estudiantes eran de fuera de Madrid-, por las “buenas costumbres” de sus hijas. Se mostraban, así, partidarios de la norma que obligaba a las estudiantes a regresar a la Residencia antes de las nueve de la noche o de la necesidad de tener un permiso especial de sus familias para poder acudir a fiestas y bailes (Pérez-Villanueva 2009: 138). Había, no obstante, residentes que, con una autorización explícita de sus padres, podían disfrutar de una mayor flexibilidad horaria⁴⁷.

Con todo y a pesar de las estrictas normas, la Residencia de Señoritas se convirtió en un foco fundamental de difusión de la cultura, de manera que, en las conferencias que se organizaban en su seno, participaron algunas de las figuras más destacadas del periodo, tanto masculinas como femeninas. Entre quienes acudieron en calidad de conferenciantes, sobresalen, así, Marie Curie, Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Rafael Alberti, etc. También algunas de las antiguas estudiantes de la Residencia que desarrollaron una importante carrera profesional pudieron dictar conferencias. Habría que destacar los casos de las abogadas Victoria Kent y Matilde Huici. Concha Méndez leyó, por su parte, allí algunos de sus poemas (Mangini 2001: 83- 84). La Residencia de Señoritas era, por lo demás, frecuentada, gracias a la estrecha relación con el Instituto

⁴⁷ Shirley Mangini cita el caso de la joven estudiante de derecho Aurora Arnáiz, que tenía licencia de su padre para llegar más tarde de las nueve al tener que acudir a las reuniones nocturnas de las Juventudes del Partido Socialista (2001: 86).

Internacional, por jóvenes estudiantes extranjeras, sobre todo norteamericanas, que seguían cursos de lengua y cultura españolas (Cueva 59).

De la importante labor educativa y cultural de las mujeres de la Residencia de Señoritas, da cuenta el hecho de que la mayor parte de las alumnas se incorporaron, tras su paso por la institución, a la vida activa y pudieron desarrollar una actividad profesional, en algunos casos con notable éxito. Dos ejemplos serían Felisa Martín Bravo, quien fue una de las primeras mujeres que accedieron a la docencia universitaria en el año 1932⁴⁸, y María García Escalera, que llegó a ser Inspectora Nacional de Sanidad y que ejerció como ginecóloga en la sanidad pública. Cabría, asimismo, citar nuevamente los casos de Matilde Huici y Victoria Kent, que están, entre las primeras mujeres que ejercieron la abogacía en España⁴⁹. La segunda llegó, además, a ser diputada y a ocupar la Dirección General de Prisiones durante la Segunda República. También fue becaria en la Residencia de Señoritas la diputada de la CEDA Francisca Bohigas, al igual que dos de las periodistas y escritoras más destacadas del periodo, María Luz Morales y Josefina Carabías (Pérez- Villanueva 2009).

El papel fundamental que la Residencia de Señoritas jugó en el periodo es resaltado en el reportaje de César García Iniesta publicado en el *Heraldo de Madrid* el 20 de marzo de 1928 bajo el título “La mujer en la Edad Moderna. Nuestra Residencia de Señoritas”. En este artículo, llama, en primer término, la atención cómo el autor parece asociar la Residencia con un feminismo moderado, heredero del espíritu regeneracionista de Joaquín Costa. Contrapone, así, el “feminismo dislocado” de las que

⁴⁸ Sobre Felisa Martín Bravo, nacida en 1898, se puede encontrar una breve semblanza en Alcalá et al, a cargo de Carmen Magallón Portolés. Fue la primera mujer que se incorporó al grupo de trabajo dirigido por Julio Palacios sobre rayos X y estructura de cristales en el Laboratorio de Investigaciones Físicas. Realizó asimismo estancias de investigación en diversas universidades de Estados Unidos e Inglaterra para ampliar su formación científica (Magallón Portolés 2009b: 224).

⁴⁹ Tal y como señala Antonina Rodrigo, el prestigio de Victoria Kent se vio incrementado tras su intervención en el Consejo Supremo de Guerra, que juzgó al Comité Revolucionario Republicano a comienzos de 1931 y en el cual asumió la defensa de Álvaro de Albornoz, que posteriormente sería ministro de Fomento y Justicia. Esta fue la primera vez en el mundo en que una mujer informaba ante un Consejo de Guerra (2002: 225).

él llama “vidas estériles” de “la mujer aviadora, la mujer nadadora, la frívola moderna”, con el “defendido por la moderna doctrina social, de reconocimiento, de capacidad y de derechos” (García Inieta 8). La Residencia de Señoritas es, en consecuencia, presentada como una institución que pretende contribuir a la causa de la mujer española, proporcionando a las jóvenes alojadas en ella un espacio en el que poder entablar relaciones y, en definitiva, disfrutar de las ventajas de la vida corporativa en un ambiente sano desde el punto de vista moral⁵⁰. En el reportaje son entrevistadas tanto la directora María de Maeztu como la secretaria Eulalia Lapestra, quien destaca la carrera de Farmacia como la de mayor preferencia entre las jóvenes, puesto que, a diferencia de otras como el Derecho, permite compatibilizar más fácilmente la vida familiar con la laboral⁵¹. Estas declaraciones revelan, pues, cómo el tema de la conciliación preocupaba ya a las primeras mujeres que se incorporaban a la vida activa.

En noviembre de 1926, en la llamada “casa de las siete chimeneas”, un grupo de más de un centenar de mujeres decidió fundar el Lyceum Club Femenino, que estaba inspirado en el primer Lyceum fundado en Londres en 1903 y otros difundidos por las diversas capitales europeas. María de Maeztu, que puso a disposición de la nueva asociación los salones de la Residencia de Señoritas, fue elegida la presidenta, mientras que la vicepresidencia fue compartida por Isabel Oyarzábal⁵² y Victoria Kent. Zenobia Camprubí era la secretaria (fue sustituida posteriormente por Ernestina de Champourcin); la profesora norteamericana Helen Phipps ocupó la vicesecretaría, al

⁵⁰ “La Residencia, en suma, coopera, resuelta y acertadamente con todos los medios que están a su alcance, a la obra de cultura que actualmente viene realizando, modesta y tenazmente, la mujer española; ofrece a las familias la garantía de un hogar espiritual, rodeado de benéficos influjos, en el que pueden disfrutar las alumnas de las ventajas de la vida corporativa, de un sano ambiente moral y de toda clase de estímulos y facilidades para el trabajo” (García Inieta 8).

⁵¹ “Una mujer con la carrera de Derecho encuentra muy reducidos los límites de su actividad, y en los que le son posibles ha de entrar a costa de abandonar su casa, de intervenir en una vida activa de lucha durísima. Otra cosa distinta sería si la mujer tuviese acceso a los Registros de la Propiedad, las notarías, la abogacía del Estado... ¡Pero el bufete!... Por eso es preferida la carrera de Farmacia, porque permite el ejercicio profesional compatible con la estancia y la atención al hogar” (ibid. 9).

⁵² Hacia 1929, cuando se aprueba el *Reglamento* de la asociación, era ya Isabel Oyarzábal la presidenta en sustitución de María de Maeztu (Jiménez Pérez 90).

tiempo que Amalia Galárraga actuó de tesorera. María Martos de Baeza ejerció inicialmente el cargo de bibliotecaria. Al igual que la mayoría de los lyceums internacionales, el español estaba dividido en siete secciones (social, música, artes plásticas e industriales, literatura, ciencias e internacional), a las que habría que añadir una de literatura hispanoamericana, dado el intenso contacto con algunas importantes escritoras latinoamericanas, entre las que Alfonsina Storni y Norah Borges llegaron incluso a impartir conferencias (Mangini 2001, Jiménez Pérez). Los tres fines generales del Lyceum, tal y como se consignaba en el artículo primero del *Reglamento*, eran “defender los intereses morales y materiales de la mujer”; “fomentar el espíritu colectivo, proporcionando a sus asociadas, en el local de la Sociedad, cuantas comodidades sean posibles (...)” y “organizar obras de carácter social y celebrar sesiones, conferencias, cursillos, concursos, excursiones y fiestas, privadas o públicas” (3- 4).

Entre las más destacadas socias y colaboradoras del Lyceum Club Femenino, estaban, por lo demás, algunas de las personalidades más destacadas del periodo como Carmen Eva Nelken (*Magda Donato*), Carmen Baroja, Carmen Monné, María Goyri, Hildegart Rodríguez, María de la O Lejárraga, María Teresa León, Encarnación Aragonés Urquijo (*Elena Fortún*), etc. Algunas de las poetas que lo frecuentaban eran Concha Méndez, Carmen Conde y Ernestina de Champourcin, quien precisamente en la correspondencia que mantuvo con Conde se refería constantemente al Lyceum. Champourcin comunicaba, así, a su amiga su entusiasmo con el proyecto y su amistad con algunas de las más jóvenes integrantes, al tiempo que no dejaba de destacar su disgusto con algunas de las mayores, que, en su opinión, constituían un elemento de atraso dada su actitud conservadora y su incultura:

Yo quedé inscrita como asociada, pienso ayudar en lo que pueda en la sección de “literatura” sin convertirme por eso en asidua “club- woman”; eso es feo. (...)

Hace falta elemento joven y animado; es lo que menos abunda. (Champourcin y Conde 229)⁵³

María de Maeztu, en declaraciones recogidas en el *Heraldo de Madrid* el día siguiente de la fundación del Lyceum Club (el 5 de noviembre de 1926), destacaba que este era algo más que un centro de recreo, pues pretendía dar a las mujeres españolas un espacio de reunión que posibilitase el conocimiento y la ayuda mutuos: “Queremos suscitar un movimiento de fraternidad femenina; que las mujeres colaboren y se auxilien...” (S.a. 1926: 1). El Lyceum Club nacía, pues, con una clara vocación social, ya que, como destacaba la directora, las socias integradas en la asociación, bien por su propio esfuerzo bien por su parentesco con figuras relevantes del momento, “tienen indudable influjo en la sociedad española” y pueden, por ello, hacer buenas cosas (ibid.). El Club pretendía asimismo intervenir, activamente pero con ánimo pacífico, “en los problemas culturales y sociales de nuestro país” (ibid.)⁵⁴.

El Lyceum Club Femenino constituyó, por tanto, una de los principales espacios asociativos del primer tercio del siglo XX, en el que las mujeres con inquietudes artísticas e intelectuales encontraron un lugar donde reunirse, que les permitió entablar lazos y sinergias no sólo con otras autoras, políticas e intelectuales – de clase también burguesa- sino también con las figuras masculinas más destacadas del panorama literario y cultural del primer tercio del siglo XX, ya que eran comunes las conferencias de algunos de los autores más “sobresalientes” del periodo como Federico García Lorca,

⁵³ “También el salón del ‘Lyceum’ es muy acogedor. ¡Si está abierto para entonces!... porque la persecución arrecia de lo lindo. Ahora dicen que tenemos un fumadero de opio. Lo malo es que las de dentro trabajan inconscientemente por el fin del club. Faltan muchachas activas y animadas, en vez de las viejas que se pasan el día poniendo defectos... son una plaga” (Champourcin y Conde 271).

⁵⁴ El Lyceum Club participaba de los principales debates y cuestiones relacionadas con la situación social de la mujer, especialmente a través del área social dirigida por Matilde Huici. Así, en 1927, se organizó una campaña para suprimir el Artículo 27 del Código civil, que establecía la supeditación de la esposa a la voluntad del marido. Se cuestionaba asimismo el artículo 57, que tan sólo condenaba a destierro al hombre que matase o hiriese de gravedad a su mujer (Mangini 2006: 134)

Miguel de Unamuno, Benjamín Jarnés, Ricardo Baeza y Rafael Alberti⁵⁵, cuya conferencia “Palomita y galápago: No más artríticos” pronunciada en noviembre de 1929 generó una importante polémica. En ella, el poeta gaditano de la Generación del 27 atacaba a algunos de los autores “mayores”, fundamentalmente adscritos a la llamada Generación del 98 (entre ellos Valle- Inclán, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Eugenio D’Ors, Gregorio Martínez Sierra, Antonio Machado y José Ortega y Gasset). Las críticas expresadas por Rafael Alberti provocaron la indignación de la mayoría de las mujeres presentes en el acto, que, como protesta, abandonaron la sala, con la excepción de las más jóvenes y consideradas más vanguardistas como Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo y Concha Méndez y de otras mayores como Pilar de Zubiaurre y Zenobia Camprubi⁵⁶.

Pero el Lyceum Club recibió sobre todo críticas de los sectores más conservadores –fundamentalmente religiosos- y misóginos de la sociedad, que lo veían como un lugar de perversión de la moral y de las costumbres: las mujeres que asistían a él eran frecuentemente insultadas y llamadas desde “criminales” y “liceómanas” hasta ateas y desertoras del hogar (Mangini 2001: 90- 91). A nivel popular, el Lyceum empezaba a ser conocido como el “club de las maridas” (Hurtado 1999: 38), ya que muchas de sus integrantes estaban casadas con algunas de las figuras masculinas más

⁵⁵ El Lyceum Club Femenino realizó una importante labor de difusión y promoción de la cultura, tal y como pone de manifiesto su “iniciativa contra la decadencia del teatro” en los términos en que aparece redactada en una nota aparecida en el *Heraldo de Madrid* el 13 de diciembre de 1935. En el marco de la asociación y ante “lo que ha dado en llamarse decadencia de nuestro teatro”, “se propone llevar a cabo una noble iniciativa, que consistirá en dar lectura en sus salones de obras teatrales de ilustres escritores, entre ellos algunos noveles” (S.a. 1935d: 8). La primera lectura fue, así, la de la obra *Raquel, encadenada*, de Miguel de Unamuno. Sobre la página teatral del *Heraldo de Madrid* en el periodo comprendido entre 1923 y 1927, puede consultarse Vilches de Frutos y Dougherty (1988- 1989).

⁵⁶ Esta conferencia de Rafael Alberti generó, por lo demás, una importante polémica en la prensa del periodo, poniéndose, una vez más, de actualidad el polémico Lyceum Club. Así, en el número 71 de *La Gaceta Literaria* (publicado el 1 de diciembre de 1929), se publicó un artículo titulado “Un ‘suceso’ literario. La conferencia de Rafael Alberti”, en el que se reproducían declaraciones de Rafael Alberti y la opinión de dos asistentes al acto: una anónima desfavorable y otra positiva de Ernestina de Champourcin, quien se mostraba a favor del poeta gaditano, señalando que “protestaron, como era de esperar, varias señoras, algunas mujeres de los autores aludidos; otras que por pertenecer a otra época no podían comprender el sentido ni el humor de aquello. En cambio, todos los jóvenes y varias señoras de espíritu más comprensivo aplaudían y protestaban contra los protestatarios” (apud. S.a. 1929c: 5).

destacadas del periodo. Como ejemplos, se podrían citar a Zenobia Camprubí, Amalia Galárraga y María Goyri, casadas con Juan Ramón Jiménez, José María Salaverría y Ramón Menéndez Pidal, respectivamente. Al final de la Guerra Civil, el Lyceum Club Femenino y sus integrantes fueron, por ello, consideradas “elementos al servicio de la revolución” (ibid. 39). Por otra parte, con el tiempo, algunas de las asociadas iniciales comenzaron a mostrar su descontento con el elitismo y carácter burgués de la asociación. Así, María Lejárraga fundó, en 1932, la Asociación Femenina de Educación Cívica para que las mujeres sin medios para llegar a la universidad pudieran también participar en un foro de debate social y cultural (Jiménez Pérez 90- 91). Margarita Nelken, sin duda una de las feministas más destacadas y también más radicales del periodo, nunca frecuentó la asociación, ya que su actitud desenfadada, su condición de madre soltera y su rechazo de los convencionalismos burgueses provocaban las críticas y la oposición de las mujeres del Lyceum, porque, como destaca Carmen Baroja, “lo único que no se toleraba era la conducta *non sancta*” (Baroja 211)⁵⁷.

Entre quienes emitieron una crítica más dura hacia el Lyceum Club Femenino, destaca el director de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Jiménez Caballero (*Gecé*), que, de acuerdo a su consideración de que la República Española suponía “el triunfo de una niña”, un éxito radicalmente femenino (apud. Hurtado 1999: 37) y a pesar de la importante presencia de mujeres en las páginas de la revista, empezó a publicar en esta una serie de folletos -inconclusos al dejar de editarse- de crítica hacia el Lyceum y las mujeres que lo frecuentaban, bajo el epígrafe de “folletín dieciochesco”. El primero de

⁵⁷ Margarita Nelken, por su parte, no parecía dar mucha importancia al hecho de no pertenecer al Lyceum Club, tal y como revelaba en una entrevista concedida al *Heraldo de Madrid* y publicada el 8 de junio de 1927: “No, señor. Y no vaya usted a creer... No es que me parezca mal. Al contrario, me parece muy bien. Sólo que no tengo tiempo para ir a ningún círculo. Parece que algunas amigas mías, a quienes estimo mucho, se han molestado por esta ausencia mía de las listas del Club femenino. Pero no hay motivo. Tampoco soy socia de la Peña, ni del Casino, ni de Bellas Artes...” (S.a. 1927b: 1). Por lo demás, la no pertenencia de la escritora a la asociación es comprensible si tenemos en cuenta su defensa de un feminismo particular, al que llama “mi feminismo”, considerando que “el secreto está en saber trabajar como un hombre sin dejar de ser mujer” (ibid.).

ellos apareció en el número 117, de noviembre de 1931, bajo el título “La Femenidad de mi República”; los otros dos se publicaron respectivamente en los números 119 y 122, llevando por título “Las mujeres de Cogul”. En estos artículos, el autor realiza una crítica mordaz e irónica, en clave alegórica, a las mujeres que frecuentaban el Lyceum, que son vistas como unos seres que alteraron el pacífico orden de Cogul, España.

La crítica a las mujeres de Cogul aparece encuadrada en el contexto de la historia que una mujer náufraga le cuenta a Robinson en la isla desierta a la que ambos han ido a parar. Ella, que es una dama parisina que ha quedado viuda tras el naufragio del barco en el que viajaba junto con su marido, le cuenta la historia de los habitantes de “la curiosa península que sus indígenas llaman de Cogul” (Giménez Caballero 1931a: 5). Esta sociedad es, así, presentada como una sociedad tradicional, en la que se daba una división sexual del trabajo y se perpetuaban las tradiciones más ancestrales. Los hombres eran los guerreros y las mujeres se quedaban en los hogares cuidando de los hijos. Para evitar que estas fueran inmorales durante su ausencia, se creó una clase social intermedia a favor de los hombres, la clase sacerdotal, que velaba por la reclusión y soledad de las mujeres en el hogar. Se acuñó asimismo el concepto de honra, resultado de un pacto entre los hombres para evitar la infidelidad de las esposas. En este contexto, sólo había dos modelos masculinos que resultaban excepcionales: Don Juan y San José, “Santo admirable”, al que las mujeres de Cogul profesaban culto⁵⁸.

⁵⁸ Esta visión de Cogul guarda estrecha relación con la perspectiva que de las mujeres españolas ofrecía Giménez Caballero precisamente en la conferencia que, bajo el título “Cultos románticos de la mujer española”, inauguró, en 1930, el ciclo de conferencias del Lyceum Club. De esta conferencia, que no fue especialmente polémica - como sí lo serían, por diversos motivos, las de Marañón, Lafora o Alberti-, apareció una reseña anónima en *La Gaceta Literaria* en el número 83, de 1 de junio de 1930. En ella, se resumen las principales líneas de la ponencia de Gecé, quien consideraba el culto a San José como uno de los rasgos más característicos de la mujer española, al tiempo que trataba la cuestión del matriarcado, argumentando su establecimiento tras el paso de las sociedades cazadoras a las sociedades recolectoras. Interesa subrayar la valoración final negativa que el reseñador anónimo hace del Lyceum Club, al cual considera “una institución de origen nórdico, anglosajón, ibseniano y liberal. Por tanto, matriarcaloide” (S.a. 1930c: 13). Niega, por lo demás, el carácter progresista de las mujeres que frecuentaban este espacio, argumentando que “las mujeres del Lyceum madrileño suelen ser en el fondo muy castizas y seguir utilizadas por el ‘intelectual’ como otras por el ‘cura’. Prefieren seguir tributando a San José un culto romántico” (ibid.).

Esta forma pacífica de organización de la sociedad, cuenta la náufraga, se vio trastocada tras la llegada a la Península de una mujer procedente de las Islas Castéridas, en concreto de la Isla de Kent, “alta, esbelta, severa”, que leía libros “que sólo leían en Cogul los sacerdotes y los juristas de Cogul” (Giménez Caballero 1931b: 12). Alentadas por esta señora –claro *alter ego* de Victoria Kent-, las mujeres de Cogul decidieron fundar “un local de señoras solas -que no sería convento, ni casa de prostitución” (ibid.), al que denominaron Lyceum. Lograron asimismo convencer a algunos hombres para que formaran parte del club, “disfrazándose mansamente de ovejas sumisas”. Estos perdieron virilidad, llegando incluso a mirar “con desdén y petulancia” a la clase sacerdotal. El triunfo de las mujeres de Cogul fue, pues, completo, apareciendo descritas las principales líderes de la asociación en el último capítulo del folletín dieciochesco, como “mujeres de escribas, de seres débiles, irritables, fantásticos y poco aptos para la lucha del vivir” (ibid.). De acuerdo a esta consideración, se entiende, así, que lograran convencerlos para encontrar un reducto de libertad.

Algunas de las mujeres que son destacadas en el relato son Zenobia, a la que se presenta como persona de una gran belleza pero casada con “un poeta con mirada de nazareno”; Amalia (Gallarraga); María Luisa (Navarro) y Carmen (Baroja), que era “una mujer de tipo valquírico”, en la que “la maternidad reunió fondos delicadísimos de sencillez y gracia” (Giménez Caballero 1932: 11). Entre las jóvenes, sobresalen las poetas Conchita (Méndez) y Ernestina (de Champourcin)⁵⁹. Finalmente, se acaban subrayando las consecuencias de la acción de todas estas mujeres, artífices de una nueva revolución pequeñoburguesa:

⁵⁹ En estos términos jocosos y burlones, aparece descrita la poeta Concha Méndez: “Esta muchacha, con ese pergeño de chica burguesa, modosa y buenísima, era un torpedo. Empezó un día a hacer gimnasia y a leer versos. En su casa comenzaron a alarmarse. (...) Se marchó inflamada de aventura y de mundo. Desde entonces su vida es un Baedeker” (Giménez Caballero 1932: 11). Champourcin, por su parte, es presentada como “un alma lírica, que se escapa por la tubería del verso, como el humo por la chimenea de un cigarrillo” (ibid. 11).

Todas estas mujeres fueron minando poco a poco las viejas organizaciones femeninas del país, dando un nuevo tono y moda a la mujer de la clase pequeñoburguesa, muy descuidada por las antiguas instituciones. Las antiguas instituciones sabían manejar a la campesina y a la feudal. Pero toda esa clase nueva de mujeres oficinistas, estudiantes, profesionistas liberales, esposas de intelectuales, que pugnaban por una libertad económica y sexual, se les escapaba de las manos. Las irredentas de Cogul canalizaron esa fuerza y la pusieron al servicio de la revolución pequeñoburguesa que estalló en Cogul. (ibid.)

Giménez Caballero ofrece, pues, una visión paródica y degradada de las mujeres que formaban parte del Lyceum Club, en consonancia con la opinión de otros intelectuales de la época, como Gregorio Marañón, Simmel, Jung, Ortega..., quienes, como hemos visto, consideraban a los hombres como más próximos a la cultura, a la creación, mientras que las mujeres, al estar más apegadas a la naturaleza y a las tareas de cuidado, eran consideradas mejores en aquellos oficios que implican reproducción y no producción. De ahí el enfado de todos estos intelectuales ante la creación de un club que reunía a las intelectuales, autoras teatrales, poetas y novelistas del momento. Por eso, les incomodaba también que la opinión de todos los hombres no fuera la misma que la suya, viéndose, como muy bien se aprecia en este texto, en la necesidad de degradarlos, negándoles la virilidad y las que han sido consideradas las cualidades típicamente masculinas. En definitiva, el folletín de Giménez Caballero sobredimensiona el poder de las mujeres y niega legitimidad a la República recién instaurada, la cual es vista como una consecuencia de la tiranía de las mujeres y no de una acción conjunta de la ciudadanía.

Las asociaciones y organizaciones femeninas, con independencia del carácter progresista o conservador de la ideología subyacente a su fundación, se convirtieron, pues, en el primer tercio del siglo XX en plataformas desde las cuales las mujeres pudieron plantear conjuntamente sus reivindicaciones y propuestas en medio de un panorama político y social claramente masculinizado. Desde una conciencia de que difícilmente los esfuerzos aislados podían contribuir a un cambio en una situación

considerada, más o menos, injusta, el asociacionismo se planteaba como una vía para adquirir voz pública con una cierta garantía de que iba a ser escuchada. Algunas de estas asociaciones y organizaciones, como la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino, proporcionaron, además, a las mujeres un espacio de reunión, convirtiéndose tanto en importantes canales del debate sobre la denominada “cuestión femenina” como en importantes focos de difusión de la cultura. Estos y otros espacios jugaron, sin duda, un papel clave en el proceso de emancipación de las mujeres, contribuyendo fuertemente a su visibilización.

2.4. La inserción de las poetas en el panorama literario: relaciones de amistad y redes profesionales. Las autobiografías

La actividad creadora de las poetas del primer tercio del siglo XX debe ser comprendida en el marco de los importantes acontecimientos y fenómenos políticos, sociales y culturales a que nos hemos referido con anterioridad, ya que todas estas autoras vivieron una serie de circunstancias y cambios en la situación social de la mujer que, en última instancia, facilitaron su proceso de incorporación a la Esfera pública. El escenario de la década de los veinte, en que casi todas ellas comienzan a publicar sus primeros libros, es, sin duda, más propicio que el que se encontraron sus predecesoras en la cadena literaria (Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro, etc.). Por lo demás, es importante tener en cuenta que la labor creadora de las poetas no se dio de forma aislada, sino que se inserta en un marco general de novelistas, ensayistas y autoras teatrales que se incorporaban a la sociedad literaria por esos mismos años y que han sido recuperadas en las últimas décadas por la historia y crítica de la Literatura española (Miró 1979, Pérez 1988, Ciplijauskaité 1989, Ena Bordonada 1990, Nieva de la Paz 1993).

En el rico panorama cultural del primer tercio del siglo XX, resulta, por ello, importante atender a las relaciones y lazos de amistad y solidaridad que las poetas establecieron entre sí en su intento por apropiarse de un espacio en el que hasta ese momento la presencia femenina era minoritaria. Este análisis es clave no sólo porque la indagación en la experiencia vital de las autoras sea fundamental para acercarnos a la vivencia existencial de las mismas y a la huella que ha dejado en su obra, sino porque precisamente gracias a la creación de redes –casi siempre informales– y a la participación en determinados círculos culturales como el Lyceum Club o la Residencia de Señoritas, las poetas pudieron acceder a un mundo de relaciones que les facilitó el contacto con las personalidades –tanto masculinas como femeninas– señeras del periodo

y, en última instancia, la incorporación a los circuitos editoriales. De forma aislada, una joven poeta del primer tercio del siglo XX difícilmente podía alcanzar una cierta visibilidad en el desarrollo de su actividad profesional como escritora, ya que, como señala Concha Méndez en sus memorias, “uno nace para cumplir un destino determinado y la vida se encarga de ir poniendo a nuestro paso circunstancias y gentes que nos ayudan a cumplirlo” (Ulacia Altolaquirre 45). El análisis de las relaciones que las poetisas entablan entre sí y con otros escritores y escritoras permite, en última instancia, indagar en los obstáculos y dificultades pero también satisfacciones que encontraron en el proceso de construcción de su identidad profesional como autoras de poesía.

Para el estudio de la inserción de las poetisas en el panorama literario y cultural de su tiempo, es fundamental atender al testimonio que plasmaron en su producción autobiográfica –fundamentalmente autobiografías, memorias y diarios, pero también epistolarios-, ya que, esta recoge, en primera persona, su vivencia personal de una experiencia social, la de la escritura, “que ha sido tradicionalmente muy diferente a la de los hombres, debido a los esquemas patriarcales de unas sociedades regidas férreamente por la separación de las esferas privada y pública” (Nieva- de la Paz 2008a: 141). En definitiva, los escritos personales que son los textos autobiográficos proporcionan una información que es clave para la comprensión de “la textura cotidiana” de las vidas de las mujeres en general y de las escritoras en particular (Smith 39). La escritura autobiográfica supone, además, una valoración de la propia subjetividad (Caballé 1998), de la propia identidad personal de las autoras como sujetos protagonistas. En la obra autobiográfica, estas reflexionan, así, sobre su itinerario vital, incidiendo en aquellos aspectos que, con el paso del tiempo, les parecen más determinantes y que, dadas las dificultades que suponía el desarrollo de una actividad profesional en las tres primeras

décadas del siglo, se concretan generalmente en un relato de su génesis como escritoras, atendiendo fundamentalmente a sus primeras lecturas, a los obstáculos encontrados en el ambiente familiar, a la progresiva entrada en los círculos literarios y artísticos, a las relaciones de amistad con otras autoras y autores, a las circunstancias de publicación de las obras, etc. Al fin y al cabo, la identidad de las mujeres se ha construido tradicionalmente de un modo relacional, siendo común su visualización a través de sus relaciones de parentesco (hijas, hermanas, esposas, madres) (Heilbrun 28); de ahí que las redes familiares, profesionales y de amistad ocupen un lugar tan destacado en la obra autobiográfica de las escritoras.

Una parte considerable de las escritoras activas en el primer tercio del siglo XX publicaron, en la mayoría de los casos ya casi al final de la vida (durante la posguerra, el exilio o incluso la España democrática de la Transición), sus memorias, autobiografías y diarios que recogen su experiencia vital tanto de los primeros años del siglo como de la Guerra y las décadas posteriores, caracterizadas, tanto en el caso de las que permanecieron en España como de las que partieron al exilio, por una conciencia de la progresiva pérdida del paraíso de la juventud ante las nuevas dificultades propiciadas por la compleja situación social y política. En lo que respecta al periodo de preguerra, las autoras inciden sobre todo en su experiencia de la infancia, en que se empieza a forjar su vocación como escritoras, y en los acontecimientos de las décadas veinte y treinta, en que la mayoría se incorporan al mundo literario y profesional mediante la participación en una serie de círculos culturales y literarios y la publicación de sus primeros libros⁶⁰.

⁶⁰ La intensa producción autobiográfica de las escritoras del primer tercio del siglo XX ha sido detenidamente estudiada por Nieva de la Paz (2004b, 2006, 2008a). Al margen de las obras autobiográficas de las poetisas objeto de interés de la presente tesis, es necesario hacer mención a varias escritoras del periodo, quienes, en textos de diversa índole, llevaron a cabo una reconstrucción tanto de la memoria individual como colectiva ya desde comienzos de la posguerra. Entre las más destacadas: Isabel Oyarzábal (*I Must Have Liberty*, 1940; *Smouldering Freedom: the Story of the Spanish Republicans in*

Dentro del corpus de obras autobiográficas escritas por las poetisas del primer tercio del siglo XX, me voy a centrar para el análisis en un conjunto de textos que considero los más significativos y representativos para el estudio del tema en cuestión. En primer lugar, desde el punto de vista cronológico de su publicación, estaría el volumen de memorias de María de la O Lejárraga, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1953), en el que la escritora hace un repaso reivindicativo por su propia trayectoria literaria, incidiendo en la estrecha colaboración con su marido, Gregorio Martínez Sierra, en la producción de una serie de obras que aparecieron siempre firmadas bajo el nombre de este último. En 1955, se publica en Tetuán el libro de prosa poética de Carmen Conde, *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914- 1920)* (1955), centrado en la recreación de su infancia en Melilla, periodo fundamental en la configuración de su identidad y en el que vivió en un espacio de encuentro intercultural. A este primer texto autobiográfico, seguirá el libro de carácter heterogéneo (formado por textos de muy diversa procedencia como cartas, artículos, entrevistas, dietario, etc.) y conformado por tres volúmenes, *Por el camino, viendo sus orillas* (1986). En 1972, Rosa Chacel publica la autobiografía de sus diez primeros años de vida, *Desde el amanecer*, en el que aporta información sustancial sobre este periodo clave en la conformación de su identidad⁶¹. En 1981, sale a la luz póstumamente el libro de tipo autobiográfico *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*, de Pilar de Valderrama, quien, al tiempo que hace un recorrido por su vida, destaca el papel central que Antonio Machado tuvo en su trayectoria tanto personal como literaria, reconociendo que ella es la famosa *Guiomar* de los últimos poemas amorosos del sevillano. Se incluyen asimismo las cartas que el poeta le escribió. En el mismo año, Ernestina de

Exile, 1945); Silvia Mistral (*Éxodo. Diario de una refugiada española*, 1940); Matilde Ras (*Diario*, 1949); M^a Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1970); Carlota O'Neill (*Una mexicana en la guerra de España*, 1979) y Carmen Baroja (*Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, 1998).

⁶¹ Los escritos autobiográficos de Rosa Chacel han sido analizados por Puertas Moya y Rodríguez-Fischer (1983).

Champourcin publica *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, en el que rinde tributo al que considera su maestro, Juan Ramón Jiménez, haciendo un recorrido por los principales acontecimientos que jalonan su relación con el poeta. En el volumen se insertan, además, las cartas que el escritor escribió al matrimonio Domenchina-Champourcin. De gran interés resulta también el epistolario entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, publicado recientemente, en 2007, por Rosa Fernández Urtasun y conformado fundamentalmente por cartas de la primera a la segunda, conservadas gracias a la rigurosidad con que esta última archivaba sus papeles. La correspondencia entre las dos poetisas constituye una prueba documental fundamental para el análisis de una relación que se puede considerar paradigmática y que se extendió, aunque con diferentes grados de intensidad, hasta el final de sus vidas. En 1989, se publica *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, libro memorialístico que María Zambrano escribió en la década de los cincuenta y en el que recoge fundamentalmente sus vivencias de las décadas veinte y treinta del siglo XX. En 1990, salen a la luz las memorias de Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), publicadas por su nieta, Paloma Ulacia Altolaguirre, a partir de una serie de entrevistas con la poeta octogenaria, quien, desde la vejez, recuerda su vida pasada, incidiendo particularmente en su infancia y juventud⁶².

Una nota común a los textos memorialísticos de las poetisas es la incidencia en la infancia como periodo en el que, a partir de una serie de lecturas paradigmáticas, se va conformando su vocación literaria y poética. En este sentido, casi todas suelen destacar el contacto con una persona, generalmente mayor que ellas, que actúa, de algún modo,

⁶² No se estudiarán aquí los tres volúmenes de los diarios de Zenobia Camprubí, recientemente editados por Graciela Palau de Nemes en el año 2006, ya que se inician en el año 1937, en el exilio de la autora, y se prolongan hasta el año 1956. La información que aportan sobre el periodo de preguerra no es sustancial. Por la misma razón, tampoco se hará referencia directa a los diarios de Rosa Chacel en el exilio, cuyas dos primeras partes, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta* fueron publicadas en 1982 y una tercera, *Alcancía. Estación Termini* póstumamente en 1998.

como cicerone y guía que les da a conocer unos libros cuya lectura les provoca una fascinación que conlleva generalmente un giro radical en su trayectoria vital. Así, Ernestina de Champourcin (1905- 1999) refiere cómo en su infancia entró en contacto con la poesía de Juan Ramón Jiménez a partir de *Platero y yo*, libro que conoció gracias a una amiga y vecina y que le llegó a fascinar con tal intensidad que afirma: “A esas edades se lee como ya no se vuelve a leer nunca: algo nuevo surge no se sabe de dónde y ya el mundo es distinto para siempre” (Champourcin 1981: 8). La lectura de esta primera obra despertó, así, su curiosidad por la figura y la poesía del poeta, de manera que su deseo por conocer más textos le llevó a consultar la *Segunda antología poética*, lo que tuvo “efectos más profundos y duraderos” (ibid. 9). El conocimiento de la obra poética del autor de Moguer supone, por tanto, una experiencia iniciática, cuya intensidad es mayor en la medida en que, en la infancia, la vivencia de las cosas es siempre más profunda y espontánea que en la edad adulta:

Y recuerdo que todas estas citas andaban en casa no sólo en mi boca, sino en la de mis hermanos. Pues todo se contagia, y la poesía, aun en las edades en que resulta difícil entenderla del todo –bueno, ese todo es bastante presuntuoso, pues a eso no se llega nunca-, penetra como por ósmosis en cierto sentido secreto que seguramente nace y muere con nosotros. (ibid. 11).

En el caso de Carmen Conde (1907- 1996), la fascinación por la poesía le llegó fundamentalmente a través de dos vías. De un lado, estarían, así, los romances y la poesía de origen sefardí, escuchados durante su infancia en Melilla en boca de las hermanas Clota y Ordoña Zren, cuyas canciones despertaban la sensibilidad de la niña. Gracias a ellas, conoció, así, una parte fundamental de la tradición popular española, la del Romancero conservado durante siglos y transmitido oralmente de generación en generación. Con el tiempo y desde la edad adulta, es, así, capaz de reconocer que dicha forma de conocimiento es mucho más rica que cualquier historia de la literatura, de carácter académico, libresco y, por tanto, menos vivo: “¿Qué historia de la literatura,

enseñándome el Romancero y sus avatares, podría tener para mí el valor que el vivo aprendizaje de aquel tiempo?” (Conde 2007b: 72). Por otro lado, en la conformación de la vocación literaria de la poeta fue también clave el contacto con sus profesoras, que se convertirían para ella en modelos de mujeres profesionales a los cuales deseaba, de algún modo, parecerse, también como una forma de rechazo al ideal del “ángel del hogar” representado por su madre. Entre todas sus profesoras, con el paso del tiempo, Carmen Conde recuerda con especial cariño a Miss Mini, del Colegio Inglés de Melilla, “mi profesora más querida y bondadosa del mundo”, quien le dio a leer, entre otros libros, el *Quijote* en edición escolar y *Rafael*, de Lamartine (Conde 1986: 25- 26). Otras lecturas fundamentales en la conformación de su vocación literaria son los *TBOs*, las historias de detectives como Nick Carter y Sherlock Holmes, *Las mil y una noches*, la *Biblia*, etc.

Para Pilar de Valderrama (1892- 1976), también es una profesora, ahora de Literatura, quien juega un papel decisivo en la conformación de su vocación literaria, pues le da la posibilidad de conocer a los clásicos y la pone en contacto con la creación en lengua francesa⁶³. Para ella, resulta asimismo fundamental la música, que desde su infancia se configura, junto con la poesía, como una de sus grandes aficiones (Valderrama 1981: 26). La autora relata, así, cómo, durante una visita a París, pudo descubrir la majestuosidad de la ópera, que sumergía a la muchacha de catorce años que era entonces en un ambiente de ensueño que la alejaba por momentos de la dura realidad familiar de aquel periodo en que su madre se había vuelto a casar tras la muerte de su progenitor (ibid. 27). También durante su primera juventud pudo conocer al novelista José Martínez Ruiz, *Azorín*, que frecuentaba la casa de una vecina suya –con

⁶³ “Los mejores momentos para mí los constituían los estudios que hacía en casa con una profesora de Literatura, asignatura por la que comenzaba a sentir una gran afición. Practicando asimismo el francés conocí a Víctor Hugo, Baudelaire, Balzac...” (Valderrama 1981: 29).

quien finalmente se acabó casando- y al que ella miraba a escondidas desde la ventana de su casa (ibid. 26- 27).

Con todo, el surgimiento de la vocación poética en las escritoras está en muchas ocasiones plagado de dificultades y obstáculos, dada la oposición del entorno familiar, desde el que frecuentemente, de acuerdo a la ideología de género predominante, se educaba a las niñas y jóvenes para encarnar el ideal del “ángel del hogar” cuya vida se desarrolla en la Esfera privada al cuidado de los hijos y acatando la voluntad del esposo. Un caso paradigmático sería, así, el de la poeta Concha Méndez (1898- 1986), quien, en las memorias de su vida, se refiere al conflicto frecuente entre su deseo de mundo y sus ansias de libertad y las duras restricciones impuestas por su entorno al desarrollo de su verdadera vocación. Desde una edad muy temprana, la escritora descubre, así, que “las niñas no son nada”, que a ellas, frente a lo que sucede con sus compañeros de colegio, no se les pregunta por su futuro profesional⁶⁴. La comprensible reacción de la muchacha es, por ello, el refugio en el mundo de la imaginación y de los sueños, ya que el espacio íntimo es el único que le ofrecía la posibilidad de ser “una noche, capitán de barco y, otra noche, piloto aviador” (Ulacia Altolaquirre 26). Se entiende, de este modo, que una de las experiencias más traumáticas de la Concha Méndez niña sea el abandono del colegio a la edad de catorce años, obligada por sus padres, que, a partir de ese momento, ya no la dejaban “coger un libro, ni siquiera el periódico” (ibid. 28). Desde este punto de vista, la escritura se plantea para la poeta como una rebeldía, como una transgresión no sólo porque, a través de ella, puede desplazarse a mundos y ocupar espacios vedados sino porque es una actividad que realiza en la clandestinidad del hogar, por la noche,

⁶⁴ “Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: ‘Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?’ No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: ‘Yo voy a ser capitán de barco’. ‘Las niñas no son nada’, me contestó mirándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor” (Ulacia Altolaquirre 26).

cuando todos están durmiendo. Es la forma de reivindicar una libertad que en la práctica real y cotidiana de su día a día no se le permitía⁶⁵:

En España se empieza a cenar sobre las diez de la noche, y sobre las doce nos levantábamos de la mesa para ir a dormir. Cuando toda la familia estaba ya acostada y la casa silenciosa, salía de mi cuarto hacia el despacho de mi padre, que tenía un escritorio estilo americano; y ahí, con los mapas del colegio, empecé a escribir. El viaje duraría cinco años y mis metas eran Nueva York y Hollywood; y así, barajando geografías, me transportaba en avión y barco por todo el mundo. Algunas noches no me daba tiempo de escribir porque escuchaba los pasos sigilosos de mi madre que pasaba a revisar el sueño de sus diez hijos. (ibid. 28- 29)

Con todo, incluso en su caso, que es, sin duda, uno de los más extremos y representativos de las restricciones que se ponían al desarrollo intelectual y cultural de las mujeres, resulta fundamental la influencia de una persona del entorno que actúa de guía. Para Concha Méndez, fue, así, muy importante el contacto con un vecino suyo, profesor de Literatura, que le dio a conocer la producción literaria rusa –Chéjov y Dostoievski, entre otros- y otras lecturas que finalmente la acabaron transformando. Gracias a él, aprendió también a revelar fotografías, al tiempo que empezó a tomar interés por la pintura, faceta esta que nuevamente chocó con la indiferencia de su familia, que no guardó ninguno de sus cuadros (ibid. 40- 41).

En el caso de María de la O Lejárraga (1874- 1974), para el surgimiento de su vocación literaria, resultó fundamental el hecho de que en su ambiente familiar hubiera un gusto y afición por la literatura y la cultura –“Nuestra casa estaba llena de libros” (Martínez Sierra 2000: 67)- y de que sus padres fueran personas cultivadas que “leían ávidamente en las pocas horas que les dejaban libres a él la obligación de ganar el

⁶⁵ Concha Méndez no fue la única poeta de preguerra que tuvo que enfrentarse a un entorno hostil para el desarrollo de su vocación literaria. La Carmen Conde niña tuvo también que hacer frente a la incomprensión de su madre, que no se sentía satisfecha viendo a su hija siempre con libros en la mano (Conde 1986: 29). La autora se plantea, así, la necesidad dolorosa de romper con el modelo encarnado por la progenitora como única vía para alcanzar la realización personal: “Hace semanas que planta cara al dominio materno, intolerante con sus reservadas aspiraciones. No tiene nada en común con su gente; sobre todo con su madre. (...) Y no porque sea una mujer vulgar, no: de ella ha aprendido mucho, incluso romances e historias que más tarde encontrará en los libros, sí. Mas es, por fuera, una mujer que se considera a sí misma, y con razón, maltratada por el destino y ello la transformó, a pesar de su carácter alegre, en un poco histérica. Neurasténica, reconoce ella” (ibid. 42).

sustento para tantos hijos, a ella el cuidado de alimentarlos, vestirlos y adoctrinarlos (...)” (ibid.). En este contexto, la María de la O Lejárraga niña pudo asistir a la representación de una “comedia de magia” que despertó su interés y afición por el teatro (ibid. 72)⁶⁶; al tiempo que, desde los nueve a los trece años, comenzó a escribir “a diario ‘composiciones’, como dicen en Francia, sobre todos los temas imaginables” (ibid. 67). Con todo y a pesar de este propicio entorno familiar, la primera incursión “seria” de la escritora en el mundo profesional de la literatura, con la publicación de la colección *Cuentos breves* (el único libro publicado por la autora con su nombre con anterioridad a la muerte de su esposo) en el año 1899, chocó con la indiferencia de los padres y hermanos. Este “fracaso” inicial llevó, entre otros motivos (quizá más poderosos pero menos simbólicos), a María de la O Lejárraga a tomar la drástica decisión de que “los hijos de nuestra unión intelectual [con Gregorio Martínez Sierra] no llevaran más que el nombre del padre” (ibid. 75- 76)⁶⁷.

El caso de Rosa Chacel (1898- 1994) es, sin duda, singular en el panorama poético femenino de preguerra, ya que ella es, junto con María Zambrano⁶⁸, la escritora que gozó de un entorno familiar más propicio al desarrollo de su actividad literaria: como destaca en las memorias de los diez primeros años de su vida, en su casa se respiraba un ambiente artístico y librepensador –se le dejaba total libertad en lo que a

⁶⁶ “Jugar con mi teatro de cartón era mi gran deleite. Y todo cuanto había leído, el *Quijote*, la Historia Sagrada, los cuentos de Andersen, la historia de Francia, los libros de aventuras de Mayne Red, *Fabiola*, *Los mártires*, me suministraba maravillosos argumentos” (Martínez Sierra 2000: 72).

⁶⁷ “En la de mi colaborador, ¡un libro! Era casi un milagro, y el del primogénito fue recibido con todos los honores: sorpresa, regocijo, orgullo familiar. (...) En la mía, donde había tantos, dos libros más, aunque uno lo firmase la primogénita (...), no significaban gran cosa. El acontecimiento no despertó entusiasmo ni ocasionó celebración alguna. Yo, en mi orgullo de autora novel, había descontado mejor acogida. Tomé- interiormente, como es mi costumbre- formidable rabieta, y juré por todos mis dioses mayores y menores: “¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!” (ibid. 75).

⁶⁸ En *Delirio y destino*, no son muy abundantes las referencias al periodo de la infancia, si bien María Zambrano sí subraya, en todo momento, la influencia positiva de sus progenitores, especialmente de su padre Blas Zambrano. En su caso, por lo demás, a diferencia del resto de las escritoras, la vocación no es tanto una vocación literaria, como una vocación filosófica, de manera que ella encuentra en la Filosofía lo que otras autoras encontraron, en su infancia y primera juventud, en la Literatura: “La Filosofía le había dado muchas cosas; pero la principal, la que nunca podría pagar era todo lo que le había enseñado a rechazar, a mantener en suspenso, como si no fuera, y hasta a destruir, todas las posibilidades de su vida” (Zambrano 1989: 24).

sus creencias y prácticas religiosas se refiere-, de manera que, en este entorno, la entonces niña podía asistir a conciertos –incluso de ópera y zarzuela- y a representaciones teatrales; escuchar historias y leer libros de aventuras; acudir al cine y visitar museos; recibir clases de dibujo y pintura, etc. Esta intensa vida cultural era posible, en gran medida gracias a la profesión de sus progenitores -su padre escribía y musicalizaba comedias y zarzuelas⁶⁹ que posteriormente su madre interpretaba (Chacel 1972: 43)- y al nivel educativo medio- alto de su familia, sobre todo por la rama materna. La relación que los padres habían entablado con su hija resultaba, por lo demás, inusitada en la época, ya que, como Rosa Chacel destaca repetidamente, estaba basada en la comunicación: “ellos siempre estaban haciendo proyectos y, en general, me los comunicaban” (ibid. 67). En este entorno familiar, había, además, una fascinación por los nuevos inventos científicos del siglo, lo que se transmitió, sin duda, a la niña que participaba de la misma pasión que sus progenitores⁷⁰. Entre la gama variada de autores que, gracias a la influencia de sus padres, Rosa Chacel pudo conocer durante este periodo, destacan Zorrilla, Julio Verne, Platón, Balzac, Flaubert, etc. La excepcionalidad del ambiente familiar en que la escritora vivió durante su infancia está también referida a los modelos de identidad femenina que encarnaban las mujeres de su familia y que se apartaban, en gran medida, del ideal del “ángel de hogar”; no sólo su madre era una mujer culta, sino que también sus tías –una parte importante de ellas, solteras- lo eran, al tiempo que su abuela materna se mostraba claramente partidaria del trabajo femenino como una forma de garantizar la independencia y autonomía de la mujer:

⁶⁹ “Mi padre, esto debo consignarlo, no concedía el menor valor a sus comedias. Por qué no se esforzó en escribir seriamente teniendo, como tenía, un gran dominio de la lengua; teniendo, como tenía, un verdadero culto de la literatura, nunca pude explicármelo. Las dos cosas que más respetaba, la milicia y las letras; las dos cosas en que se había iniciado y cuyas puertas estaban francamente abiertas para él, las dos las dejó caer” (Chacel 1972: 46).

⁷⁰ “Mis padres adoraban los nuevos juguetes de la ciencia, como niños, como yo misma. La instalación de una bombilla eléctrica, de un conmutador, era algo que se hacía con atención y pulcritud rituales. Del teléfono, del gramófono, del cinematógrafo se hablaba con unción” (ibid. 145).

Y también el sermoneo de mi abuela era el mismo a propósito del estudio. La *mujer* tiene que lograr su libertad económica, tiene que valerse por sí misma. Una profesión digna, cuando tiene sus facultades para estudiar... Esto, en otros tiempos, era un sermoneo molesto para todas ellas en las horas de diversión, pero para mi madre concordaba con la inclinación natural hacia los libros, con la aspiración de una obra pedagógica. (ibid. 268)

Con el tiempo, las poetas se van poco a poco incorporando a la sociedad literaria en un proceso jalonado de no pocas dificultades –al margen de la propia obstaculización o apoyo de la familia y de una educación, en muchas ocasiones, deficiente ante la imposibilidad de continuar los estudios a partir de una determinada edad y de acudir a la Universidad⁷¹- y en el que resultan fundamentales los primeros contactos y amistades, tanto masculinas como femeninas, que les facilitan la incorporación a los diversos círculos literarios y culturales. En el caso de María de la O Lejárraga, fue, así, fundamental la amistad, el noviazgo y posterior matrimonio con Gregorio Martínez Sierra, a quien le unía el “amor común al arte dramático” (Martínez Sierra 2000: 71) y con el que comenzó, desde los inicios de su relación, a escribir y a publicar sus primeros libros, preparando su entrada en el mundo de la literatura y estableciendo sus primeros contactos y amistades profesionales, entre los que se encontraban, entre otros, Juan Ramón Jiménez, Santiago Rusiñol, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco, Jacinto Benavente, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, etc. En estos primeros años, conjuntamente con algunas de estas personalidades, María de la O Lejárraga y su marido fundaron, además, la revista *Helios* (1903- 1904), que fue uno de los principales órganos de difusión del Modernismo en España, y posteriormente la

⁷¹ Un ejemplo paradigmático es, una vez más, el de la poeta Concha Méndez, quien no sólo se vio obligada a abandonar el colegio a los catorce años, sino que tampoco su familia le permitió acudir a la Universidad como simple oyente movida por el deseo de aprender: “Me hubiera gustado ir a la universidad. Un día acudí de oyente a un curso de literatura geográfica; (...) Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: ‘Venga usted aquí’. Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. Me dio porque se había enterado por un hermano mío de mi presencia en la universidad. Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre; (...) Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible” (Ulacia Altolaquirre 45). Este ejemplo muestra cómo la cultura era deliberadamente alejada de las mujeres, convirtiéndose en un terreno vedado, de manera que aquellas que pretendían acceder a él debían hacerlo con una clara conciencia de la transgresión y rebeldía que suponía.

revista literaria y editorial *Renacimiento* en 1907. Juntos realizaron asimismo, en el año 1905, el primer viaje fuera de España, primero a Francia y luego a Bélgica e Inglaterra, gracias, en parte, a una beca obtenida por la escritora de la Escuela Normal Central para estudiar un año en el extranjero. La estancia en París fue especialmente fructífera para la posterior trayectoria profesional del matrimonio, tal y como María de la O Lejárraga consignó en sus memorias:

Por lo pronto, en nuestra primera visita, creo que los mejores momentos de nuestro paso por la gran ciudad no están (...) en la contemplación de sus tesoros de arte y de Historia, sino en las largas horas durante las cuales, amparados contra la lluvia y el frío -¡qué desolado frío el de París (...)-, amparados, digo, y como secuestrados del húmedo ambiente en un rincón del café lo más cerca posible de la estufa, recontábamos las impresiones, hacíamos proyectos de trabajo, trazábamos sobre el papel planes de futuras comedias esbozando y aun escribiendo escenas y diálogos, corregíamos pruebas de imprenta, vivíamos, en suma, para nuestro oficio y absortos para él, en soledad de dos, en egoísta satisfacción colaboradora. (ibid. 256- 257)

Para Concha Méndez, fue clave la entrada en contacto y posterior noviazgo con Luis Buñuel, a quien conoció durante sus vacaciones en San Sebastián y que le abrió las puertas de un mundo nuevo, en un principio conocido sólo a partir de referencias, que poco a poco se fueron apoderando de la imaginación de la joven escritora: “Cosas que hablar no nos faltaban; Buñuel vivía en la Residencia de Estudiantes, junto con García Lorca, Dalí, Moreno Villa y otros. (...) Y yo, en el inconsciente, seguramente me iba enterando de la posibilidad de otro mundo, que no fuera la familia, los hermanitos: cada dos años nacía uno” (Ulacia Altolaguirre 39). Con todo y a pesar de las nuevas posibilidades entrevistas, la autora tenía una clara conciencia de la separación de mundos, de manera que ella como novia del cineasta permanecía en el espacio de lo íntimo, de lo privado, mientras que este desarrollaba, a la vez, una parte importante de su vida en un círculo literario y cultural al que la poeta no tenía acceso: “Él llevaba doble vida. Nunca nos reunimos juntos con los chicos de la Residencia de Estudiantes.

La vida dividida entre los amigos y la novia era una costumbre de la época; me hablaba de ellos, pero no me los presentó” (ibid. 40).

Será una firme voluntad de formar parte de los circuitos culturales del periodo la que lleve a Concha Méndez a entrar en contacto con los amigos de Buñuel en la Residencia de Estudiantes. Conoce, así, en primer lugar, a Federico García Lorca, con quien se llegó a reunir en su propia casa y a quien trató de deslumbrar vestida como una joven moderna (ibid. 46)⁷². A través de Federico García Lorca, la poeta pudo entablar relación con las principales personalidades de la Generación del 27, especialmente con Rafael Alberti y Maruja Mallo, a quienes conoció en un recital del granadino en el Palacio de Cristal del Retiro. El primero le enseñó aspectos de la técnica poética al tiempo que se leían sus respectivos poemas (ibid. 47); mientras que con la segunda entabló una amistad duradera que le llevó a recorrer las calles de Madrid y las principales tertulias literarias, adoptando ambas una actitud desenfadada que mostraba su rechazo y rebeldía ante los convencionalismos burgueses. También durante estos primeros años de la juventud frecuentó el Lyceum Club, del que se consideraba una de las fundadoras y al que ella misma, según relata en sus memorias, invitó a Rafael Alberti y Federico García Lorca a dar conferencias. En este contexto, ella se presentaba a sí misma como una excepción, es decir en un entorno frecuentado por “señoras casadas, en su mayoría mujeres de hombres importantes”, ella era la más joven de las integrantes, la única con vocación artística y literaria y también implícitamente la única libre. En el Lyceum Club trabó, con todo, amistad con una de las “señoras casadas”, Pilar Zubiaurre, que era la encargada de la sección de Literatura. La entrada en contacto con las principales personalidades del periodo abrió, pues, ante Concha Méndez un

⁷² “Llegó la tarde aquella. Para recibirlo, me puse un batín morado de corte oriental y me pinté la cara como en las películas mudas. (...) Encendí en el ángulo del cuarto una lucecita, que creaba una atmósfera en claro oscuro. De morado, sobre el sillón azul, sofisticada, le conté las cosas que sabía de la Residencia; todo lo que viví sin vivir durante años. Fui entonces el mundo secreto de Buñuel que de golpe se revelaba ante su mundo. Federico y yo nos hicimos amigos” (ibid. 46).

nuevo horizonte vital, que contrastaba con la represión de su entorno familiar, en el que se sentía ahogada. Este proceso culminaría con la publicación de su primer poemario,

Inquietudes, en 1926:

Cuando tuve el libro entre las manos y salí con él a la calle, me pareció que la luz del día me saludaba. Todo cambió. Tuve una gran alegría al ver cristalizado algo que había salido de mí; veía mi vida reflejada en un ambiente donde todo tenía ganas de vida. Todo vivía, hasta las cosas imperceptibles: la luz de los faroles, las sillas y el pinar me transformaban. (ibid. 54)

Sin embargo y a pesar de las nuevas posibilidades entrevistas, la falta de libertad en el seno familiar seguía condicionando fuertemente la vida de Concha Méndez, quien finalmente decidió viajar sola, primero a Inglaterra, donde entró en contacto, entre otros, con los periodistas Irene y César Falcón, y, después, a Buenos Aires, donde fue acogida por el círculo de intelectuales españoles residentes en la ciudad. En este segundo destino, trabó, así, amistad con Guillermo de Torre y Norah Borges, Consuelo Berges, Alfonso Reyes y Alfonsina Storni. En Argentina, Concha Méndez, alejada de su familia y de las restricciones sociales que impedían su desarrollo y realización personal, pudo alcanzar una verdadera libertad, teniendo cristalización este proceso en la publicación de su poemario *Canciones de mar y tierra* en 1930.

En *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, Ernestina de Champourcin, tras relatar el modo como conoció la poesía de Juan Ramón Jiménez, se refiere al papel fundamental que el conocimiento y posterior amistad con el poeta tuvieron en el desarrollo de su actividad poética. Relata, así, que fue en la Granja del Henar donde habló con él por primera vez, agradeciéndole este el envío de su primer libro *En silencio...* (publicado en 1926) y la dedicatoria de uno de los textos a su personaje Platero. A partir de ese momento, se inició una larga amistad, concretada en las frecuentes visitas de la autora a la casa del poeta, a lo largo de las cuales conoció tanto los nombres de los poetas españoles contemporáneos más destacados –Alberti,

Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre, etc.-, como los de la poesía norteamericana, entre otros. Juan Ramón Jiménez se convirtió para Ernestina de Champourcin en un maestro cuyos consejos la autora seguía fielmente, de manera que, tras las recomendaciones poéticas y literarias de este, acudía inmediatamente a comprarlos a la Librería de León Sánchez Cuesta, sin duda otro de los espacios icónicos del periodo, en el que, durante un tiempo, trabajó como dependiente Luis Cernuda⁷³. En el curso de estos encuentros, tuvo un papel fundamental Zenobia Camprubí, que era quien, en primer término, recibía a las visitas: “En realidad mi amistad con Zenobia merecería un capítulo aparte. Su actitud cariñosa y risueña con todo el mundo daba la sensación de ser especial con cada uno (...)” (Champourcin 1981: 16).

El hecho de formar parte del círculo poético y de amistad de Juan Ramón Jiménez permitió a Ernestina de Champourcin la entrada en contacto con algunos de sus contemporáneos como Rafael Alberti, a cuyos recitales en la Residencia de Estudiantes acudía y a quien defendió tras su polémica conferencia en el Lyceum Club. Conoció asimismo a las principales artistas y escritoras que frecuentaban también la casa del poeta como Dolores Catarineu, Margarita Pedroso (poeta)⁷⁴ y las hermanas

⁷³ “Los autores que el poeta me nombraba eran buscados por mí inmediatamente, y como no resultaba fácil encontrarlos acudía con frecuencia a una pequeña librería instalada en un piso de la calle Mayor, la librería de León Sánchez Cuesta, ‘donde toda poesía tenía su asiento’ y donde Cernuda me atendió tantas veces” (Champourcin 1981: 18).

⁷⁴ Margarita de Pedroso no publicó ningún poemario en el periodo de preguerra (su primer poemario aparece en el año 1939, *Rosas (historias de infancia y amor)*), si bien sí aparecieron algunos poemas suyos, tal y como se analizará en el capítulo 5, en publicaciones periódicas de la época como *La Gaceta Literaria*, *Héroe* o *Noreste*. En junio de 1932, apareció asimismo una prosa lírica de la autora, “Hacia Galilea”, en la *Revista de Occidente*. Al igual que en el caso de Marga Gil Roësset se ha especulado mucho sobre la relación de la entonces joven escritora con Juan Ramón Jiménez. En el año 1981, se puso de actualidad al aparecer una entrevista en el *ABC* por Julia Sáez Ángulo, en cuyo título era presentada como “El amor platónico de Juan Ramón” y en la que la autora explicaba: “Entre Juan Ramón y yo se estableció una gran amistad, que para él fue de amor platónico, del que era yo bastante inconsciente. A mí me gustaban sus charlas sobre arte, literatura, filosofía y demás, pero nunca pensé en otra cosa” (apud. Sáez Ángulo 121). En esta entrevista, la escritora, de origen aristocrático, se confirma, además, como una de las pocas jóvenes que en el periodo estudiaban en la Universidad, concretamente en la Facultad de Filosofía, al tiempo que llegó incluso a estudiar en Oxford.

Marga (escultora e ilustradora)⁷⁵ y Consuelo (escritora) Roësset, entre otras. También la amistad que mantenía epistolariamente con Carmen Conde tenía, como veremos más adelante, como centro a Juan Ramón Jiménez, quien era, para ambas, el maestro admirado cuyos consejos se seguían fielmente, aunque, como destaca Champourcin, éste no fuera demasiado pródigo en elogios hacia su poesía. Le daba, con todo, consejos sobre los circuitos y formas para una mejor difusión de su obra poética⁷⁶.

Para Carmen Conde, el hecho de vivir en Cartagena determinó que sus amistades y círculos literarios difirieran sustancialmente de los de aquellas autoras instaladas en Madrid. Así, en su caso, se buscaba el reconocimiento de las figuras locales y no tanto el de los grandes nombres de la capital: Miguel, el “poeta oficial” de Cartagena otorga el visto bueno y el reconocimiento a una primera novela que escribe en su juventud (Conde 1986: 45- 46). En la búsqueda de una voz poética propia tuvieron, con todo, un papel destacado el poeta Juan Ramón Jiménez y el novelista Gabriel Miró, a los cuales conoció gracias a su marido, el también escritor, Antonio Oliver Belmás. Entabló asimismo relación con el poeta Miguel Hernández y con la poeta de la Unión, María Cegarra Salcedo. Al igual que sucede en el caso de otras poetas, la publicación del primer poemario supuso, para Carmen Conde, una inflexión en su trayectoria, al tiempo que la llenó de orgullo, no sólo por las críticas elogiosas que recibió sino que también, y sobre todo, porque le permitió la entrada en los circuitos literarios:

⁷⁵ Marga Gil Roësset, que frecuentaba asiduamente la casa de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, se suicidó el 28 de julio de 1932. La suya es una historia no del todo aclarada, si bien, por las notas que dejó antes de morir, parece ser que se quitó la vida ante la falta de correspondencia del poeta de Moguer, de quien se había enamorado en el curso de las visitas. En todo caso, su ejemplo es revelador del influjo que Juan Ramón Jiménez ejerció sobre las intelectuales y artistas del periodo. Según cuenta Juan Guerrero Ruiza, Gil Roësset lo ayudó en su caprichoso deseo de destruir los ejemplares de los poemarios que había publicado antes de 1915. Para ello, tuvo que robarlos, entre otros sitios, del Ateneo y la Biblioteca Nacional (Leguina 133- 145).

⁷⁶ “Mientras sucedía todo esto yo seguía escribiendo y le pedí consejo a J. R. sobre la imprenta donde iba a imprimir mi segundo libro. Yo, novata en esas lides, escogí un papel que a mí me pareció precioso y que según él era propio del anuncio de una peluquería. Este segundo libro, que salió en 1928 y se titula *Ahora*, había merecido también el beneplácito de Enrique Díez- Canedo ese verano en la playa de Ghéthary” (Champourcin 1981: 22- 23).

Brocal obtuvo verdadero éxito. Escritores de fama y categoría y críticos semejantes le rindieron su máxima consideración. Antonio fue aún más feliz que yo con aquella circunstancia.

Libro puro, sí, nacido de la intuición más que del pensamiento constante; libro que nunca me arrepentí de escribirlo, porque él representaba mi gran amor y mi ávida esperanza. Cuando lo tengo en mis manos, a mí también “se me pone más limpio el corazón” (ibid. 47)

Las cartas que Carmen Conde y Ernestina de Champourcin se intercambiaron durante casi sesenta años, especialmente las correspondientes al periodo comprendido entre 1928 y 1930, cuando ambas eran dos jóvenes poetas que trataban de abrirse camino en el mundo de la literatura, constituyen una prueba fehaciente de un tipo paradigmático de relación, profesional en primer término, entre dos escritoras. Así, en su caso, es el hecho de compartir una serie de admiraciones e ideales el que hace surgir en ambas el deseo de intimar más, de conocerse y ayudarse. Así, Champourcin, que vivía en Madrid, se ofrece a Carmen Conde para hacerle llegar las novedades de la capital, no sólo administrativa sino también cultural del país: “Hábleme de sus proyectos y preferencias literarias, a ver si en ellas coincidimos como sospecho. Yo puedo indicarle todo lo interesante que aquí se publique o haga y si de algo le sirve mi ayuda, tendré una alegría al serle útil” (Champourcin y Conde 58). En efecto, la poeta madrileña, en el curso de las cartas que se intercambian, le va dando noticias de los escritores y artistas que va conociendo, ocupando un lugar destacado en su correspondencia las poetas contemporáneas. Carmen Conde le pregunta, así, por Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Clemencia Miró, etc., y Champourcin le informa sobre lo que sabe de ellas, transmitiéndole frecuentemente la opinión de Juan Ramón Jiménez, que es tenida por criterio de autoridad. En ocasiones, le habla también de las nuevas amistades y relaciones, siempre profesionales, que va haciendo y ante las cuales puede interceder para ayudar a su amiga Carmen Conde, como el crítico Enrique Díez Canedo (ibid. 189) o Cipriano Rivas Cherif (ibid. 348- 349). Con todo, poco a poco, el lazo

entre las escritoras se va haciendo más estrecho, de manera que empiezan a tratar cuestiones más íntimas referidas a su vida personal.

En el curso de la correspondencia, Ernestina de Champourcin informa también a Carmen Conde sobre las conferencias –de Lorca, Alberti, María Martínez Sierra, etc.-, exposiciones –entre ellas, una de Maruja Mallo⁷⁷- y sesiones del Cineclub a las que asiste, así como sobre sus visitas asiduas a la Residencia de Señoritas y al Lyceum Club, al que acude a pesar de las duras críticas que recibe y que están propiciadas, según la poeta, en parte por la actitud de las asociadas de mayor edad, que critican insistentemente, y por la falta de jóvenes activas y animadas (ibid. 271). En el Lyceum tuvo precisamente lugar un recital de escritoras, acerca de las cuales ofrece su opinión Ernestina de Champourcin, que traza, inintencionadamente, un panorama de la poesía de autoría femenina en el periodo, distinguiendo claramente dos generaciones alejadas entre sí: la de las mayores y la de las más jóvenes, cuya poesía se caracteriza por su mayor jovialidad y por anclarse de lleno en el paradigma de la modernidad:

Berta Singermann que presidía sentada entre Concha Méndez Cuesta y yo, únicas poetisas presentes, me dijo que le eras muy simpática (...) La primera parte de la conferencia resultó graciosa, aunque “demodé”. Del grupo sólo Pilar de Valderrama está algo más cerca de nosotras. Esta poetisa es una señora casada. Ha publicado ya dos libros, *Las piedras de Horeb* y *Huerto cerrado*, los dos discretos y finamente sentimentales. El final –todas nosotras- fue muy animado. Josefina de la Torre tiene algunas cosas que recitó Rivas Cherif, frescas, muy ingenuas, con fondo de mar y una velita ligera siempre. De Concha Méndez Cuesta, ágil, viva, decidida, la más acabadamente “moderna” de todas, leyó varios poemas entresacados de su último libro, *Surtidor*. (...) Veo algunas veces a esta muchacha en el Lyceum, me gusta charlar con ella, pero no tenemos gran amistad. (...) Tras ella, mis “Poemas del buen amigo” y mis “Cromos vivos” que también tuvieron cariñosa acogida; luego tú, despertando múltiples curiosidades y, finalmente, Isabel Muñoz de Buendía (...) Rosa Chacel retiró a

⁷⁷ Ernestina de Champourcin manifiesta su admiración por la pintora gallega, restándole importancia a las historias que sobre ella se cuentan y que proceden de las habladurías de la gente ante su condición de “muchacha moderna”. Con todo y a pesar de su aparente falta de prejuicios, juzga duramente a su colega Concha Méndez por frecuentar ambientes de tertulia y café: “De Maruja Mallo, como de toda ‘muchacha moderna’, se cuentan tonterías. Yo no hago caso y aunque sólo la he visto dos veces tiene toda mi simpatía. Sale mucho con Concha Méndez, que hace vida de escritor- hombre. Va a tertulias, cafés, etc. Yo no la censuro, pero encuentro el ambiente de ‘café’, feo, antiestético. Pero aquí las reuniones artísticas no se conciben en otra parte. En las casas -si hay alguna- tienen un tufillo académico insoportable” (Champourcin y Conde 195).

última hora sus poemas, ofendida por el título de la conferencia. ¡Esto nos hace sospechar que tiene pretensiones de cima! (ibid. 84- 85)

En otros momentos, movida por el desaliento provocado por la falta de éxito y la incompreensión de su familia, Ernestina de Champourcin manifiesta a la que poco a poco considera su “amiga” su angustia y sus propias dudas acerca de su vocación poética y de su capacidad para la poesía⁷⁸. En las palabras de la poeta, se trasluce, así, una absoluta necesidad de comunicación, de compartir el desaliento que le provoca la inseguridad creciente con respecto a su capacidad creativa. La falta de libertad para desarrollar su actividad poética y las restricciones familiares impuestas por su condición de mujer se convierten también en motivo de una tristeza que necesita compartir con su amiga: “¿Nunca podré tener mis amigos, mi círculo, mis diversiones? Es duro verse obligado a ser reflejo de los otros cuando uno está seguro de su propia existencia” (ibid. 303).

En *Delirio y Destino*, María Zambrano subraya como un paso fundamental en su formación su pertenencia a la FUE (Federación Universitaria Española), en el marco de la cual comenzó a desarrollar una actividad “política” encaminada a la modernización de España (Zambrano 1989: 41). Dentro de ese contexto, para ella era clave el sentir que formaba parte de un grupo, de una colectividad, en la que se respiraba un ambiente de igualdad y camaradería y no había diferencias de género entre los miembros, de manera que el lenguaje de la “coquetería” y de la “conquista” fue sustituido por una sincera camaradería entre los miembros del grupo⁷⁹. Por lo demás, al igual que el resto de las creadoras, en las páginas de su autobiografía, María Zambrano habla con

⁷⁸ “Nadie cree en mí, en lo que yo pueda hacer o realizar. Dime la verdad ¿crees tú? ¿o piensas que en el fondo soy una ‘niña bien’ que por un capricho pasajero quiere penetrar en vuestro mundo de ‘escogidos’? La única persona que me hizo sentir como mujer fue la que me enseñó a sentir como poeta antes. Por eso la poesía me ha envenenado por completo, ya sin ella no reconozco el amor. Humanamente valgo muy poco, siempre a la defensiva; siempre con ‘mis ideas’ por delante. No puedo gastarme el lujo de ser sólo eso: YO” (ibid. 161).

⁷⁹ “Y algo importante, especie de credo inicial, de promesa más bien no formulada, pues formulaban muy pocas cosas, era el modo de relación entre los dos sexos: había horror y repugnancia de la coquetería, de la conquista: se burlaban ellos del donjuanismo, ellas de las remilgadas, de la hostilidad y separación entre los dos sexos engendradora de tantas tergiversaciones” (Zambrano 1989: 51).

entusiasmo del momento de efervescencia de las artes, concretamente de la literatura. Se sentía, así, en todo momento partícipe del ideario de los jóvenes escritores que publicaban en *La Gaceta Literaria*, si bien, al igual que en sus compañeros de la FUE, había en ella un cierto recelo con respecto al agotamiento de la práctica literaria y artística de unos creadores no comprometidos “políticamente”:

Tenían cierta aprensión de que todo ese movimiento literario extensivo a las artes se consumiría tal vez antes, antes de llegar a la meta por ellos querida, de que era una etapa que por haber logrado expresión, por estarla logrando, se consumiese como hoguera encendida demasiado aprisa. Y algunos del grupo, ella también, ha de haber escrito siempre por necesidad íntima, a pesar de considerarse allá dentro escritores en potencia (...) (Zambrano 1989: 56)

En otros casos como el de Pilar de Valderrama, la progresiva incorporación a la esfera literaria se produce a una edad más tardía, en un momento en que la autora ya estaba casada y tenía hijos, debiendo compaginar sus “obligaciones” en el seno del hogar con el desarrollo de su actividad poética. La escritura se presentaba, así, para ella, como una tarea que realizaba en los ratos libres de los quehaceres domésticos, suponiendo, en cierto modo, una liberación de la rutina cotidiana. La poesía se convertía, por tanto, en un refugio contra la banalidad; en una forma de rebeldía contra la voluntad del esposo, quien, a pesar de ser una persona cultivada, no era partidario del desarrollo de una actividad intelectual por parte de su mujer:

Mis ocupaciones eran múltiples en una casa tan grande. Disponía las comidas, la limpieza, ordenaba la ropa en los armarios, todo pasaba por mi mano. Pero estas tareas me resultaban ingratas y necesitaba compensarlas escribiendo poesía. Esto era para mi espíritu una verdadera necesidad y en los momentos que podía, casi sin tiempo, lo hacía a escondidas como si cometiera un delito. Yo notaba que a mi marido no le agradaban mis aficiones y retrasaba hablarle de ello por temor a que le disgustara. (Valderrama 1981: 35)

El ambiente familiar del que formaba parte Pilar de Valderrama estaba, por lo demás, próximo a determinados círculos culturales del periodo, de manera que la autora no sólo asistía al Lyceum Club, en el que tuvo oportunidad de entablar amistad con algunas de las personalidades femeninas más destacadas del periodo, sino que también

acudía a las tertulias y reuniones literarias y artísticas que se celebraban en casa de su cuñada, María Soledad [Martínez Romarate], casada con el escultor Victorio Macho⁸⁰. Fundó, asimismo, en su casa, el teatro íntimo “Fantasio”, que surge, en un principio, orientado a la participación de los niños como actores, extendiéndose tras el éxito de la primera representación (de la obra de Jacinto Benavente, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*) a las personas adultas. En el seno de este teatro de cámara, se representó la pieza inédita de Pilar de Valderrama, *El sueño de las tres princesas*, de fuerte aliento poético, al tiempo que también se puso en escena una adaptación de *Las aves*, de Aristófanes (ibid. 47- 48). En la obra memorialística, la autora se refiere, por lo demás, repetidamente a las reseñas aparecidas en prensa tanto de las representaciones celebradas en el marco de este pequeño teatro de cámara como de sus poemarios publicados, lo que, de algún modo, resulta representativo de la importancia que estas tenían para las autoras, ya que no sólo suponían un aliento que las animaba a seguir publicando sino también la constatación del reconocimiento de su esfuerzo –para bien o para mal- por parte de la crítica y, en definitiva, de su progresiva entrada en la Esfera pública⁸¹.

Pero, sin duda, el acontecimiento que marca un antes y un después en la trayectoria de Pilar de Valderrama es el encuentro con Antonio Machado en Segovia en el año 1928, en un momento particularmente difícil para la autora, que estaba atravesando una crisis personal. Desde el primer contacto entre los dos autores, se establece, así, entre ellos una profunda compenetración espiritual que se mantendrá hasta el estallido de la Guerra Civil. El poeta no se presenta, así, para ella, tanto como un maestro y como un referente sino como un compañero de vocación poética, con el

⁸⁰ En el curso de estas reuniones, se leyeron, entre otros, el poemario *Versos y oraciones del caminante*, de León Felipe, y *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau (Valderrama 1981: 41).

⁸¹ “*Huerto cerrado*, el libro más preferido por mí, tuvo una acogida como no podía imaginar, dedicándole críticas elogiosas Melchor Fernández Almagro, Araujo Costa, Manuel Bueno, Ángel Dotor, Díez Canedo, César González Ruano, Cristóbal de Castro y otros que no recuerdo” (ibid.).

que se comparten una serie de preocupaciones y temas comunes. Por eso, con independencia del tipo de vínculo –amoroso o no- que unió a los dos escritores, lo que interesa destacar es la importancia fundamental que la amistad con Antonio Machado tuvo para Pilar de Valderrama, quien encontró en él un amigo al que comunicar no sólo sus inquietudes y angustias vitales, sino también alguien con quien compartir sus proyectos literarios y artísticos:

Con esta amistad y este afecto tan abnegado, mi ánimo se rehizo y empecé a escribir nuevos poemas en prosa y verso, que siempre que podía le leía a Antonio. Él encontraba bien todo lo que yo componía. Nuestra compenetración espiritual era tan grande, que apenas hallábamos defectos el uno en el otro. (ibid. 47)

Al igual que en el caso de Pilar de Valderrama, casada con Rafael Martínez Romarate, varias de las poetas contrajeron matrimonio con creadores de cierto éxito, lo que, de algún modo, contribuyó en parte a una invisibilización de sus propias trayectorias (Rodrigo 1979)⁸². El caso más significativo es, así, el de María de la O Lejárraga, cuya huella literaria quedó prácticamente borrada en este periodo tras su decisión de firmar las obras en colaboración con su marido bajo el nombre de este, Gregorio Martínez Sierra, que se convirtió para ambos en un pseudónimo literario. Zenobia Camprubí puso, por su parte, su incipiente trayectoria profesional en un segundo plano tras el matrimonio con Juan Ramón Jiménez en el año 1916, momento, a partir del cual, debió emprender diferentes “negocios” que permitieran el sostenimiento económico de la unidad familiar. Concha Méndez se casó con el poeta e impresor Manuel Altolaguirre en el año 1932, con quien se asoció –ella era la socia capitalista, pues fue quien puso el dinero- para crear la imprenta en la que se editarían, entre otras publicaciones, las revistas *Héroe*, *1616* y *Caballo verde para la poesía*. Juntos viajaron,

⁸² Esta idea la condensó perfectamente María Teresa León, que se dibujaba a sí misma como la cola del cometa que era su marido Rafael Alberti, quien iba siempre en la delantera, marcando el rumbo: “Ahora yo soy la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz. A veces, él cree que se eclipsa y se enfada con sus pensamientos” (León 222).

además, a Londres, ciudad en la que siguieron desarrollando su labor como impresores y en la que nació su hija Paloma. La casa donde los dos poetas tenían la imprenta en Madrid constituyó, sin duda, uno de los núcleos aglutinantes de la Generación poética del 27, siendo frecuentada, entre otros, por Luis Cernuda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, etc. El caso de Concha Méndez constituye, pues, un ejemplo evidente de cómo el matrimonio con una figura de renombre contribuyó, en ocasiones, a la invisibilización de las poetas del periodo al no ser reconocido el papel que estas desarrollaron. Se puede, así, suponer que, fue gracias a la intercesión invisible de Concha Méndez que, en la revista *Héroe* pudieron publicar algunas autoras, al tiempo que, tal y como reconoce en sus memorias, realizaba una importante labor de gestión:

Sacamos seis números de la revista *Héroe*. En ella no sólo incluimos a los poetas de la generación, sino también a Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y a varios escritores extranjeros: Alfonso Reyes, Julio Supervielle y Genaro Estrada. Editábamos sólo poesía, porque estando Manolo y yo solos en la imprenta, no hubiera sido imposible incluir ensayos o cuentos. Y entonces él era el tipógrafo; y yo, vestida de mecánico, la fuerza que hacía girar la imprenta. También me encargaba de tomar los paquetes e ir a repartirlos en metro. (Ulacia Altolaguirre 93)

El hecho de que varias de las poetas estuvieran casadas con figuras relevantes en el panorama literario y cultural, como Rosa Chacel (con el pintor Timoteo Pérez Rubio), Ernestina de Champourcin (con el poeta Juan José Domenchina), Carmen Conde (con el poeta Antonio Oliver Belmás), Josefina de la Torre (con el actor Ramón Corroto), Mercedes Ballesteros (con el escritor Claudio de la Torre), es significativo de cómo todas estas mujeres querían, a través del matrimonio, transgredir las limitaciones de la clase burguesa a la que pertenecían para insertarse en un nuevo grupo, el de una intelectualidad artística y cultural. De algún modo, buscaban en sus maridos unos colegas de profesión con los que poder compartir los anhelos y dificultades que, en el seno de sus familias, debían mantener ocultos.

A partir de los casos paradigmáticos de Carmen Conde, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, María de la O Lejárraga, Concha Méndez, Pilar de Valderrama y María Zambrano, se comprueba cómo el proceso de incorporación de las poetas al panorama literario y cultural de su tiempo presenta una serie de notas comunes: en última instancia, todas ellas, movidas por un deseo compartido de realización profesional a través de la escritura, parecieron encontrar unas dificultades y unos alicientes similares. Así, a pesar del temprano surgimiento de la vocación poética en la infancia y primera juventud, la mayoría de ellas pronto encontró el rechazo de una familia, a la que no resultaba fácil concebir un modelo de feminidad alejado del ideal tradicional del “ángel del hogar” y que se opuso, con frecuencia, a la posibilidad de que sus hijas y hermanas accedieran a una educación superior o participaran de ciertas formas de cultura. Con todo, la decidida voluntad de las autoras de apropiarse del espacio público, permitirá que, en mayor o menor medida, a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, casi todas vean cumplido su deseo de escribir y de ver publicados sus poemarios. En este proceso de apropiación de la Esfera pública, fue clave la entrada en contacto, ya en su juventud, tanto con escritores y figuras destacadas del panorama artístico e intelectual, como con otras poetas y artistas contemporáneas, a las cuales, precisamente gracias a unos sueños e ideales compartidos, se podía comunicar aquello que nadie más, en su entorno, entendía. Los lazos de amistad y solidaridad entre las escritoras resultaban, pues, fundamentales.

Conclusiones:

La inserción profesional de las poetas del primer tercio del siglo XX en el panorama cultural y poético de su tiempo es incomprensible sin hacer referencia a los importantes cambios que estaban acaeciendo en la situación social de las mujeres, concretados en su decidida voluntad de incorporarse a la Esfera pública. Las autoras de poesía compartían, así, con una parte considerable de sus contemporáneas el deseo de trascender los límites y fronteras del espacio doméstico, en el que su vida hasta ese momento se veía constreñida, para desarrollarse en un nuevo espacio, en el que su presencia había sido, a lo largo de la historia, muy minoritaria, prácticamente anecdótica. Unas y otras buscaban, así, aproximarse el modelo de “mujer moderna”- profesional y activa en la Esfera pública, independiente económicamente y deseosa de romper con los viejos convencionalismos –que estaba presente en las principales manifestaciones culturales y públicas del periodo.

La labor poética de estas autoras es, así, resultado del nuevo espíritu que se respiraba en la España de las décadas veinte y treinta. La publicación de sus primeros poemarios, su participación en los círculos literarios y culturales, su inserción en el panorama poético de su tiempo estuvo alentada por un clima propicio a la emancipación femenina, concretada, tal y como se ha visto, en tres grandes hitos: el acceso a los niveles superiores de educación y a la enseñanza universitaria; la progresiva incorporación a ciertos sectores del mercado laboral y al ejercicio de las profesiones liberales - monopolizadas hasta ese momento por los varones-; y la concesión del derecho al voto femenino en el año 1931. En este sentido y puesto que, sin duda, constituyó el periodo más favorable a la causa de las mujeres, se destaca como uno de los momentos claves en este proceso la proclamación de la Segunda República Española, en la que, junto a las reformas mencionadas –muy especialmente la

legalización del divorcio-, las mujeres se implicaron activamente, haciendo suyas las diversas iniciativas que los gobiernos republicanos pusieron en marcha.

Con todo y tal y como sucede siempre en los momentos de transición, las sucesivas reformas de índole progresista fueron respondidas por otras de tipo conservador, de manera que, a pesar del creciente protagonismo del modelo de “mujer moderna”, la maternidad seguía siendo considerada la finalidad fundamental en la vida de las mujeres. Desde el estamento científico, se contribuyó, de hecho, fuertemente a consolidar esta idea, argumentándose médicamente que la crianza y educación de los hijos era una competencia exclusivamente femenina, incompatible con el desarrollo de una actividad profesional. La perpetuación del ideal del “ángel del hogar” tenía ahora una explicación científica, frente a la fundamentación “religiosa” heredada del siglo XIX. Por lo demás, aunque esta biologización de las mujeres fue respondida por algunas de las feministas más destacadas, que afirmaban que las diferencias entre mujeres y hombres estaban socialmente construidas, lo cierto es que caló hondo en el imaginario colectivo, tal y como revela también un análisis detenido de la poesía de autoría femenina. Así, en esta, como veremos más adelante, la experiencia de la maternidad ocupa un lugar destacado, dibujándose, de acuerdo a la ideología dominante, como la esencia de la mujer.

Las poetas, al igual que otras escritoras y artistas, participaron asimismo del auge del asociacionismo femenino que se dio en las tres primeras décadas del siglo, lo que, independientemente de su participación en algunos foros y organizaciones concretas –como el Lyceum Club, la Residencia de Señoritas, o Mujeres Libres, por citar sólo algunos ejemplos-, afectó sobre todo a su manera de concebir las relaciones profesionales. Así, tal y como hemos podido comprobar, en lugar de verse como competidoras, las poetas establecieron entre sí sinergias y relaciones de solidaridad, de

manera que se facilitaban unas a otras el acceso a los medios de publicación, el contacto con las personalidades más destacadas del panorama cultural, el conocimiento de nuevos autoras y autoras, etc. La amistad entre colegas proporcionaba a las escritoras de poesía el aliento para seguir escribiendo y publicando aun cuando las circunstancias no siempre eran las más favorables, ya que, como hemos visto, tuvieron que enfrentarse, en no pocas ocasiones, a la oposición familiar, al tiempo que la imposibilidad de acceder a la Universidad y el consiguiente menor nivel cultural (en relación a sus colegas varones) se convertían también en importantes obstáculos para el desarrollo de la actividad profesional.

Todos estos importantes fenómenos y transformaciones que tienen lugar en el primer tercio del siglo XX afectan y están, por tanto, directa o indirectamente, presentes en la poesía de las autoras, cuya actividad creadora es el resultado, tal y como se tratará de demostrar a lo largo de la presente tesis, de su particular y específica situación como mujeres en un momento crucial de la historia de España y de la evolución de los roles de género. A pesar de ser un género literario íntimo, un género del yo, la poesía entabla siempre un diálogo con la sociedad de su tiempo y, por eso, el análisis de la actividad poética femenina en las tres primeras décadas del siglo permite indagar en el proceso de construcción de la identidad femenina en un periodo de cambio y transición entre dos paradigmas en conflicto: el tradicional “ángel del hogar” y la nueva “mujer moderna”.

3. En busca de una voz propia: tendencias y claves estéticas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra

La abundante historiografía y crítica literaria sobre la poesía española escrita y publicada en el primer tercio de siglo XX, entre 1900 y 1936, ha consagrado un canon de autores y ha fijado una serie de parámetros para explicar la evolución desde un momento inicial de clara influencia de la estética modernista hasta un momento final caracterizado por la tendencia a la rehumanización y al cultivo de una poesía de tipo comprometido, tras el triunfo, en la década de los veinte, de las Vanguardias y la prominencia de un “arte artístico” del que se podría considerar representativo el concepto de “poesía pura”, propugnado por Juan Ramón Jiménez (Debicki 1968, Díez de Revenga 1987, García de la Concha 2000, González Muela y Rozas, Mainer 1981, Morris 1988, Soria Olmedo 2007a, entre otros). Los diferentes estudios clásicos han establecido, así, una serie de tendencias y claves estéticas que configuran una trayectoria general en la cual, de manera global, estarían incluidos todos los poetas, varones y mujeres, que están escribiendo en el periodo, desde los mayores, tradicionalmente adscritos a la llamada “Generación del 98”, hasta los más jóvenes de la “Generación del 27”. El patrón configurado ha determinado que quienes no se ajusten a él queden, de alguna forma, excluidos y relegados a una suerte de “órbita” que se mueve alrededor de las figuras consideradas señeras y sobre las cuales, en última instancia, se ha fijado esta modelización⁸³.

Entre las grandes olvidadas por la historiografía y crítica del periodo, estarían las poetas, cuya trayectoria no se ajusta de un modo exacto a este modelo general. Así,

⁸³ Así sucede, como explica Wilcox, con el concepto “Generación del 27”, sinónimo de un estilo androcéntrico, en la medida en que las principales características y tendencias definidoras del grupo han sido fijadas sobre los varones integrantes del mismo: “It was the style of these male poets that was canonized, or monumentalized, and subsequently transmitted through time to today’s students. Alternative styles and visions of reality were displaced, or discarded, so that as readers today we are simply oblivious of their existence” (Wilcox 1997: 87).

aunque en su evolución poética se podrían identificar los grandes momentos estéticos definidos por la crítica, existe una variación en cuanto a la cronología, ya que en las autoras, de acuerdo a su más tardía incorporación en la sociedad literaria, a sus menores posibilidades de acceso a los círculos literarios en los que se gestaban las grandes innovaciones y a su menor disponibilidad de tiempo y autonomía para lecturas y viajes que les permitieran conocer las últimas novedades (Quance 1998b: 188- 189⁸⁴), es posible detectar la pervivencia de ciertas tendencias en momentos en que, según la cronología general fijada por este tipo de trabajos clásicos, han quedado caducas. Como ejemplos se podrían citar el cultivo de la estética modernista en un momento tan “tardío” como finales de la década de los veinte por autoras como Elisabeth Mulder o Ana María Martínez Sagi o el influjo que Juan Ramón Jiménez ejerció durante los años treinta (cuando generalmente se da 1927 como fecha de la ruptura entre el poeta de Moguer y la llamada “Joven Literatura”) en las poetas Ernestina de Champourcin y Carmen Conde.

Un análisis de la poesía de las escritoras del primer tercio del siglo XX revela, además, cómo esta no puede ser identificada con una sola tendencia estética, sino que, en ella se da frecuentemente una amalgama de elementos de diversa procedencia e influencia. Es, así, frecuente la combinación de elementos procedentes de la lírica tradicional con las innovaciones vanguardistas, que aparecen asimismo combinadas con algunos de los motivos de la estética modernista. Las poetas del primer tercio del siglo XX –con la excepción de Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Margarita Ferreras- no pueden, así, ser incluidas en ningún ismo en

⁸⁴ “A buen seguro, el ambiente que había en España alrededor de 1920 no era muy propicio a la formación de mujeres poetas. A lo largo de los veinte cualquier mujer con ambiciones intelectuales se enfrentaba a prejuicios muy específicos acerca de la inferioridad biológica de la mujer. Recordemos también que un poeta en ciernes como García Lorca, por ejemplo, contaba con la posibilidad de viajar solo hasta Madrid y de estudiar en la institución más prestigiosa que había en aquellos momentos. Una joven, en cambio, de más o menos la misma clase social, difícilmente hacía lo mismo (...); podía ser, de hecho, activamente disuadida de estudiar, cuando no de leer” (Quance 1998b: 188- 189).

concreto, de manera que, incluso en el caso de Concha Méndez, la considerada más “vanguardista”, no es posible hablar de la influencia de un determinado movimiento de vanguardia, sino de un sincretismo de elementos innovadores, combinados con otros presentes ya en la lírica tradicional.

Una lectura de los poemarios de las principales poetisas del primer tercio del siglo XX pone, por tanto, de manifiesto las carencias de las historias literarias aparecidas en las últimas décadas, que, a pesar de un pretendido sentido englobador y universalizador, se han realizado teniendo en cuenta tan sólo un reducido grupo de grandes nombres, que, si bien destacan por la calidad literaria de su producción poética, no pueden ser considerados representativos de todo el conjunto. De esa historia, se ha excluido, entre otras voces y miradas, la de las poetisas, a las que, a lo sumo, se ha considerado como un pequeño “apéndice” en los márgenes⁸⁵. En este sentido, hay que señalar que no sólo se ha ignorado su propia producción poética (con las consiguientes variaciones que un estudio adecuado revelaría con respecto a las líneas generales descritas), sino también las circunstancias en que accedieron al mercado literario mediante la publicación de sus poemarios y la colaboración en revistas culturales y literarias, las relaciones que tenían entre ellas y con sus contemporáneos masculinos, los acontecimientos que fueron más decisivos y que supusieron una inflexión en su trayectoria poética, etc. En definitiva, no se ha tenido en cuenta la “intrahistoria” literaria de las poetisas.

En el presente capítulo, se van a analizar, por ello, las principales claves estéticas que ayudan a entender la producción poética de las escritoras en el primer tercio del siglo XX, atendiendo a una serie de tendencias generales que han sido fijadas por los estudios clásicos. Se trata de ver cómo las poetisas se ajustan a estas grandes líneas pero con ciertas variaciones con respecto a la trayectoria general de los poetas

⁸⁵ Como señala Iris M. Zavala, “no se trata solamente de agregar algunos nombres de mujer a la historia de la cultura, ni tampoco de estudiar los márgenes como un orden establecido y de alguna manera aceptado (a la manera del pluralismo posmoderno hegemónico)” (35).

varones sobre la que se han establecido. Esta labor es importante, ya que, de algún modo, integrando a las escritoras –con todas las diferencias y matizaciones necesarias– en el contexto artístico y literario de su tiempo se evita verlas como excepciones, como voces personales, sin relación con las otras, tal y como se ha hecho frecuentemente en la valoración crítica de la poesía de autoría femenina (Quance 1987: 90- 91). Quiero insistir en el hecho de que, a la hora de ser tratadas en profundidad, he elegido insertar a las autoras en la corriente predominante en su producción literaria del periodo 1900-1936.

El capítulo se ha dividido, así, en dos grandes apartados, de manera que, en primer lugar, se ha atendido al que hemos considerado el aspecto más sobresaliente de la producción de las poetas del primer tercio del siglo XX, su relación con la Tradición y la Vanguardia, que puede revestir diversas formas. La mayor parte de las autoras, en algún momento de su etapa creativa, se sitúa, así, entre estos dos polos, que, aunque aparentemente antitéticos, fueron integrados, en diverso grado y con diferentes resultados, por una mayoría de las escritoras activas en el periodo. Así, en primer término en este gran grupo, nos referiremos a las poetas que supieron combinar las innovaciones técnicas –fundamentalmente la importancia concedida a la imagen como base del poema– y las nuevas temáticas –fundamentalmente ligadas a las nuevas realidades modernas– aportadas por los diferentes vanguardismos con las formas, recursos y motivos tradicionales de la lírica popular española, lo que da como resultado el hallazgo de una voz propia (Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte). En segundo término, estaría un grupo de autoras (Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin) que se ajustaron de un modo más evidente a las diferentes corrientes vanguardistas, asumiendo desde una perspectiva formalista sus principales convenciones, de acuerdo al ideal de “arte artístico” de las Vanguardias y en

consonancia también, en algunos casos, con el concepto de “poesía pura”, propugnado en España principalmente por Juan Ramón Jiménez. Junto a estas autoras, estaría Margarita Ferreras, en cuya poesía se da una amalgama de las diversas tendencias poéticas del periodo, si bien destaca, en ella, fundamentalmente la influencia del espíritu transgresor del Surrealismo.

En un tercer grupo, estarían aquellas poetisas de preguerra que, en su afán innovador y renovador, supieron transgredir determinados moldes genéricos y cultivaron unos géneros que podríamos calificar como “híbridos” y que, sin duda, constituyen una de las manifestaciones más originales de su producción literaria. De un lado, estaría, así, el poema en prosa, que adquiere diferentes modulaciones, de acuerdo a los diversos intereses expresivos de las autoras. En unas ocasiones, se convierte, así, en una vía para la recreación de la infancia y para explorar la realidad cotidiana, expresando el deseo y el anhelo de una plenitud difícil (Carmen Conde y María Cegarra Salcedo), mientras que, en otras, está ligado al ensayismo, es decir a la reflexión, en clave lírica, sobre aspectos diversos, que pueden ser desde temas literarios (María de la O Lejárraga) a cuestiones filosóficas de gran calado (María Zambrano). De otro lado, estaría el cultivo del teatro poético, que, a caballo entre la poesía y el teatro, permite la indagación en el drama íntimo del ser humano o de realidades abstractas inexpresables a partir de las técnicas teatrales tradicionales, a las que se suman ahora nuevos procedimientos poéticos –como el simbolismo de los personajes, la importancia concedida a las palabras y el lirismo del lenguaje, etc. Las dos principales representantes de esta tendencia son Pilar de Valderrama (con su obra *El tercer mundo*) y Mercedes Ballesteros (con *Tienda de nieve*). Dentro de este grupo, habría que destacar asimismo las traducciones y adaptaciones que Zenobia Camprubí hizo de las obras de teatro poético de Rabindranath Tagore.

Dentro de este primer apartado, habría un cuarto grupo de autoras que estaban más próximas del polo de la Tradición, de manera que, bien por su mayor edad, bien por su preferencia por unas fórmulas más apegadas a las de la lírica popular, apenas incorporaron innovaciones vanguardistas o lo hicieron de un modo muy esporádico. Entre las autoras incluidas en este grupo, se da, además, un cultivo frecuente de la canción infantil. Para todas ellas, lo popular se convirtió en una fuente poética de la que tomaron metros, estructuras, temas, motivos, etc., estando muy influidas por tres de los autores, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, que más contribuyeron a la difusión de lo popular en España: Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores (en su segundo poemario), Marina Romero, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui.

En el segundo apartado, estudiaremos a aquellas poetas en las que la influencia de la estética modernista resulta más duradera e identificable en el tiempo, teniendo en cuenta, con todo, que los comienzos poéticos de las mayoría de las autoras analizadas en la presente tesis están ligados al cultivo de la estética modernista, que marcó los inicios de las grandes figuras del periodo y cuyo ascendente sobre ellas va disminuyendo en cantidad e intensidad a medida que pasa el tiempo y las poetas van adquiriendo una voz propia. Dentro de las poetas analizadas en este apartado, habría que distinguir dos grupos: de un lado, estarían, así, las mayores como Sofía Casanova y Concha Espina, que asumen y siguen de un modo fiel los principales parámetros y convenciones de la estética; mientras que, de otro, estarían las más jóvenes como Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, quienes, a pesar de haber nacido ya en el siglo XX y de iniciar su carrera literaria a finales de la década de los veinte, presentan un estilo claramente influido por el Modernismo en todos sus libros, incluso en los publicados en la década

de los treinta. En ellas, va, con todo, desapareciendo el tono grandilocuente y retórico, al tiempo que cuestionan algunos de los principales estereotipos y convenciones de la estética. Entre las autoras influidas en sus inicios por la estética modernista y que han sido estudiadas en aquellas tendencias en que su estilo es más representativo, estarían Lucía Sánchez Saornil, Pilar de Valderrama, Ernestina de Champourcin y María Teresa Roca de Togores. En el caso de María de la O Lejárraga, que contribuye al asentamiento del Modernismo en España se la ha estudiado en el apartado dedicado al poema en prosa, dada la importancia de su aportación a este género.

Finalmente, es importante tener en cuenta, para el caso de algunas autoras como Concha Méndez y Ernestina de Champourcin, que, hacia la década de los treinta, la actitud vanguardista y jovial propia de una primera juventud da paso en su poesía a un tono angustiado y a una preocupación existencial, asociado a su propio proceso de madurez vital que les lleva a tomar conciencia de las limitaciones y obstáculos. Se dan, así, cuenta progresivamente de la imposibilidad de alcanzar una libertad y una realización totales en el seno de una sociedad androcéntrica, caracterizada por una férrea división de esferas. En esta nueva etapa de su producción, los nuevos temas, tratados desde una óptica claramente pesimista, son, así, la dependencia en el amor, el deseo sexual, la maternidad frustrada, la imposibilidad de alcanzar una libertad plena, etc.

En todos estos apartados y de un modo transversal, se hará también referencia a los principales autores que ejercieron una influencia sobre las poetisas y que jugaron un papel decisivo en la configuración de las diferentes tendencias estéticas. En este sentido, destaca, en primer término, la influencia fundamental que Juan Ramón Jiménez tuvo sobre las autoras en las diferentes etapas por las que evolucionó su poesía, desde el Modernismo inicial hasta la definición de un “arte artístico”, de un “arte puro”, pasando

por la revalorización que hizo de la tradición poética popular española⁸⁶. Por lo demás, en el caso de las poetas, a diferencia de lo que sucede en sus colegas varones, la influencia de Juan Ramón Jiménez es más prolongada en el tiempo, de manera que seguirá ejerciendo su ascendente sobre ellas después de 1927, fecha que tradicionalmente se considera el momento de la ruptura del poeta con los integrantes de la Generación del 27⁸⁷. Las autoras de poesía, por el contrario, seguirán manteniendo con él una estrecha relación hasta prácticamente la Guerra Civil, siendo considerado, como veremos, por algunas de ellas (fundamentalmente por Ernestina de Champourcin y Carmen Conde), como un maestro⁸⁸.

También Federico García Lorca tuvo un notable ascendente sobre las poetas de preguerra, de manera que su poesía se convirtió para ellas en un modelo a seguir, especialmente por la maestría con la que supo imbricar la Tradición y la Vanguardia (Fernández Cifuentes 1992, Soria Olmedo et al.), es decir combinar las nuevas innovaciones vanguardistas con la lírica popular y la tradición clásica españolas. Es asimismo palpable en muchas de las autoras la influencia de Ramón Gómez de la Serna y de sus greguerías, que se convierten en la base de muchas de las imágenes que encontramos en su poesía, construidas sobre la asociación significativa de dos referentes

⁸⁶ El papel fundamental de Juan Ramón Jiménez en el panorama poético del primer tercio del siglo XX ha sido señalado por numerosos autores. Rozas lo consideraba, así, el escritor español que ejerció una mayor influencia sobre los jóvenes autores de poesía (1974: 13), al tiempo que Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*, destacaba que “jamás poeta español iba a ser más querido y escuchado por una rutilante generación de poetas” (293).

⁸⁷ A partir de ese momento, Juan Ramón, Jiménez, al igual que anteriormente habían hecho Unamuno y Machado, comenzó a hacer a los jóvenes poetas del 27 una serie de críticas con respecto a su deseo de “querer fabricar una poesía sin que sea el fruto espontáneo de un cierto amor, la voz de una emoción depurada” (Blanch 97).

⁸⁸ Entre las escritoras y artistas que frecuentaban la casa de Juan Ramón Jiménez destacan, además de Champourcin (cuyo testimonio en la obra autobiográfica *La ardilla y la rosa. Juan Ramón en mi memoria* resulta fundamental), la poeta Margarita Pedroso, la recitadora Berta Singerman, las hermanas Consuelo (narradora) y Marga (escultora e ilustradora) Gil Roësset, etc. Como ejemplos de la promoción que el poeta hizo de la poesía de autoría femenina habría que citar la publicación de varios poemas en prosa de Carmen Conde en la revista *Ley* en 1927 o el prólogo que hizo para el libro de María Luisa Muñoz de Buendía, *Bosque sin salida* (1934). Por lo demás, algunas de sus famosas caricaturas líricas, aparecidas en diversas publicaciones periódicas y después reunidas en *Españoles de tres mundos* (1942), están dedicadas a las poetas del primer tercio del siglo XX como Ernestina de Champourcin, Concha Méndez o Rosa Chacel.

alejados semánticamente. Finalmente, habría que destacar el ascendente de Ortega y Gasset y de su concepto del “arte deshumanizado”, que dio pie a un formalismo estético (según el cual la obra artística tiene valor en sí misma, con independencia de su referencia a una realidad exterior), evidente en la obra de filiación vanguardista de algunas autoras, como Rosa Chacel y Lucía Sánchez Saornil.

3. 1. Las poetas entre la Tradición y la Vanguardia

Al igual que sus contemporáneos varones, las poetas de preguerra no permanecieron ajenas al entusiasmo generalizado que los diferentes movimientos de vanguardia despertaron en el periodo, participando, en diferente medida, de los diferentes hitos que los definen y caracterizan. Tal y como subraya Bellver, esta asunción del espíritu vanguardista por parte de las autoras responde a un intento de salir del “stifing ghetto of feminine literature”, es decir de abandonar la imagen tradicional de la “poetisa” como un ser reprimido y melancólico para situarse de lleno en el centro del panorama literario y cultural. Se negaban, así, a ser escandalizadas por los gestos iconoclastas de sus compañeros varones (Bellver 1997a: 216). En este sentido, habría que destacar, por un lado, la incorporación generalizada que hicieron de algunas de las innovaciones técnicas más destacadas, entre las que sobresalen, sin duda, las aportaciones de los tres grandes vanguardismos españoles, el Creacionismo, el Ultraísmo y el Surrealismo, y de algunas figuras señeras como Ramón Gómez de la Serna, cuya greguería se convirtió en la base de muchas de las imágenes de la nueva poesía⁸⁹. Por otro lado, es importante subrayar la fascinación que, gracias al influjo de la Vanguardia, despertaron en las autoras los grandes inventos y elementos que podría ser considerados emblemas de la modernidad (el cine⁹⁰, los deportes, las nuevas

⁸⁹ Uno de los primeros autores en destacar el ascendente de Ramón Gómez de la Serna sobre los poetas de la Generación de 1927 fue Cernuda en su estudio “Gómez de la Serna y la generación poética” (1957). Posteriormente, destacarían las aportaciones fundamentales de García de la Concha (1977 y 1984b), Umbral (en su libro, *Ramón y las Vanguardias*, 1978), Nicolás (en su tesis doctoral *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*) y Morris (1995).

⁹⁰ La importancia que el cine adquiere durante el periodo de las Vanguardias ha sido intensamente estudiada, tanto desde el punto de vista histórico como desde una perspectiva más centrada en la influencia que, a nivel estético, ejerció en los autores, convirtiéndose en fuente tanto de temas como de técnicas. A este respecto, habría que destacar, entre otros, los trabajos de Morris (1993), Pérez Bowie y. Gubern. Utrera Macías, por su parte, ha estudiado la imbricación del cine en la obra de algunos poetas de la Generación del 27 como Federico García Lorca (1982), Luis Cernuda (2002) y Rafael Alberti (2006). Sobre la imbricación de lo cinematográfico en la poesía de Rafael Alberti, se puede consultar asimismo García Jambriña (1999a).

músicas como el *jazz*, los nuevos medios de transporte como el avión y el automóvil, los viajes, etc.) y que se convirtieron en temas de su producción poética.

Conviene, por lo demás, matizar que la mayoría de las poetas del periodo no se adscribieron a ningún movimiento concreto, sino que fueron incorporando, de un modo ecléctico, innovaciones de los diferentes vanguardismos, que aparecen perfectamente combinadas con elementos procedentes de lo popular y de la tradición clásica. Al fin y a cabo, tal y como diversos estudios han puesto de manifiesto, los mayores logros del periodo en los diversos géneros literarios, y especialmente en la poesía, residen en la combinación y simbiosis entre Tradición y Vanguardia, es decir en la fusión perfecta de elementos procedentes de ambas tendencias (Dougherty y Vilches de Frutos 1992). En este sentido, las poetas tuvieron como modelo de referencia a Federico García Lorca, quien logró con gran maestría la fusión de elementos procedentes de lo popular con las innovaciones vanguardistas (Fernández Cifuentes 1992, Vilches de Frutos 2005a).

En la relación de las poetas con la Vanguardia, es posible distinguir tres grandes tendencias generales, en cada una de las cuales es posible identificar algunas autoras que resultan las más representativas. Así, en primer término, estarían las poetas que como Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte lograron una perfecta combinación de las innovaciones técnicas y temáticas aportadas por los diferentes vanguardismos con las formas y motivos de la lírica popular española. En segundo lugar, estaría un grupo de tres poetas, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin que se adscribirían a lo que hemos denominado un “formalismo poético” y que están muy influidas por las ideas de Ortega acerca del “arte deshumanizado” y de Juan Ramón Jiménez y su concepto de “poesía pura”. A estas tres autoras, se uniría el nombre de Margarita Ferreras en cuya poesía son evidentes rasgos procedentes de una influencia surrealista. En tercer lugar, estaría un grupo de autoras

que, en su búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, cultivaron lo que hemos denominado “géneros híbridos”: el poema en prosa –o prosa poética- (María de la O Lejárraga, Carmen Conde, María Cegarra Salcedo y María Zambrano) y el teatro poético (Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros y Zenobia Camprubí, en sus traducciones y adaptaciones de Rabindranath Tagore).

Junto a todas estas poetas, habría un cuarto grupo de autoras que encontraron en la poesía popular un modelo en el que inspirarse y una fuente de la que tomar múltiples recursos y que estaban fuertemente influidas por algunos de los autores que, como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, contribuyeron más a su difusión. En la poesía de algunas de estas escritoras, aunque se incorporan esporádicamente algunas de las innovaciones vanguardistas, no se da el grado de fusión que sí hemos detectado en el caso de las autoras incluidas en el primer grupo: Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui.

Es, por lo demás, importante matizar que, aunque lo más destacado de todas estas escritoras reside en su producción vanguardista, los comienzos poéticos de algunas de ellas, como María de la O Lejárraga, Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Ernestina de Champourcin y María Teresa Roca de Togores, están claramente marcados por la influencia de la estética modernista, a la cual se adscribirían sus primeros poemas y libros, que estudiamos en este apartado por considerar que, en ellos, están ya también apuntados algunos de los rasgos más definidores y determinantes de su estilo posterior. En los casos de Concha Méndez y Ernestina de Champourcin, el espíritu vanguardista, pleno de optimismo y jovialidad, propio de los libros que publican en la década de los veinte, da paso, a partir de 1930, a un cierto tono de amargura y angustia existencial,

que debe ser asociado al proceso de madurez vital. Es decir, con el paso de los años, estas autoras se encuentran con una serie de obstáculos y dificultades que las llevan a tomar conciencia de unas limitaciones que tienen muchas veces un claro sesgo de género: la imposibilidad de alcanzar la plena realización personal y profesional en el seno de una sociedad androcéntrica que coarta su libertad. Es, así, común en la poesía de estas dos escritoras la universalización de su experiencia individual como mujeres que viven unas problemáticas específicas que buscan compartir con sus contemporáneas. La dependencia en el amor, el deseo sexual, la maternidad frustrada o la imposibilidad de alcanzar una libertad plena se convierten en temas recurrentes en la poesía de Méndez y Champourcin en los años treinta.

Esta evolución en la poesía de estas dos autoras coincide, por lo demás, con el cambio señalado por Dámaso Alonso en el panorama de la “joven literatura” después del triunfo y difusión del Surrealismo. El crítico y poeta señala, así, cómo, en 1934, ya había notado él que “los poetas entonces jóvenes, tachado de ‘poco humanos’, habían ido volviendo los ojos hacia temas de la más radical humanidad, y habían pasado en pocos años de la mesura y la contención al más desbordado apasionamiento” (Alonso 1952: 187- 188). En el terreno de la poesía, fue fundamental la llegada de Pablo Neruda a España en 1934 como cónsul -primero en Barcelona y después en Madrid- y su difusión de un nuevo concepto de poesía: la denominada “poesía impura”. Tal y como señala Serge Salaiün, “la aparición en España a partir de 1930 de una expresión social, política o humana, no procede del torbellino surrealista francés, sino de la extinción-maduración de las vanguardias estéticas que exige inmediata superación para no caer en la repetición y el academicismo” (1998: 213). Estos cambios en la poesía coinciden con la difusión, a finales de la década de los veinte, de una nueva manera de entender la literatura y el arte por parte de los escritores de la llamada “Generación del Nuevo

Romanticismo”, con José Díaz Fernández a la cabeza (Vilches de Frutos 1984). Estos autores constituirían, así, la “otra vanguardia histórica”⁹¹.

⁹¹ “Como sus coetáneos, los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo intentaron crear un arte nuevo, sin nexos “aparentes” con las constantes literarias del pasado. Su concepto de renovación albergaba un manifiesto cariz ideológico. Para ellos, la verdadera vanguardia radicaba en adecuar el arte a las transformaciones socio- políticas. El arte debía servir, por tanto, para modificar las degradadas estructuras sociales. La crisis de valores y el escepticismo que parecían haberse adueñado de la sociedad española debía ser sustituida por un nuevo romanticismo que generara la ilusión de alcanzar una sociedad más justa, igualitaria y pacífica. Por ello, los temas de carácter político y social fueron objeto de atención preferente en sus creaciones” (Vilches de Frutos 1999: 245).

3.1.1. La fusión entre Tradición y Vanguardia:

Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte

Tal y como se ha comentado, una de las características más destacadas de la poesía de las autoras del primer tercio del siglo XX es la perfecta adaptación que realizaron de las principales aportaciones vanguardistas y las formas y motivos tradicionales de la lírica popular española. En este sentido, se puede afirmar que en las poetisas, al igual que sucede en el caso de sus contemporáneos, la originalidad de su poesía reside en la imbricación y amalgama de elementos de diversa procedencia, lo que da como resultado el hallazgo de una voz propia. Las autoras supieron, pues, aprovechar las principales aportaciones de las diferentes tendencias en boga en el momento histórico y combinarlas con maestría, alcanzando, sin duda, sus mayores logros en la perfecta simbiosis entre la Vanguardia y la Tradición. Las autoras en las que resulta más evidente y fructífero este proceso de fusión entre la Tradición y la Vanguardia son Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa Iriarte.

Estas tres poetisas combinaron en su poesía elementos de la lírica popular con otros de ascendencia vanguardista. Sus poemas están, así, contruidos sobre formas métricas tradicionales, con especial preponderancia del octosílabo y de las estructuras romancescas, al tiempo que el lenguaje que emplean se caracteriza por la sencillez y por el minimalismo en la expresión. El ritmo poético se logra a partir de recursos propios de la lírica popular como las repeticiones, los paralelismos, el empleo de diminutivos, etc. Sobre esta base poemática tradicional se incorporan las principales innovaciones de los ismos, lo que da como resultado creaciones poéticas novedosas y de una gran originalidad. Entre las principales innovaciones vanguardistas identificables en la poesía de estas autoras destaca fundamentalmente la preponderancia concedida a la imagen como base del poema y, así, como consecuencia de la influencia creacionista, la

metáfora adquiere un protagonismo inusitado en el poema. Esta está, por lo demás, muchas veces inspirada en la greguería de Ramón Gómez de la Serna, de manera que, al igual que en ella, la identificación de dos elementos alejados entre sí y aparentemente desconectados crea nuevos significados e ilumina determinados aspectos de la realidad. En las metáforas, es también recurrente la incorporación de términos geométricos, al tiempo que es frecuente la concatenación de imágenes y la supresión de los nexos y los signos de puntuación, lo que determina un ritmo ágil y frenético que es trasunto de la rapidez y la velocidad, del carácter proteico y cambiante de los nuevos tiempos de la modernidad. La superposición de imágenes en el poema, muchas veces a la manera de los fotogramas en las películas, permite, por lo demás, la creación de nuevos significados y de un nuevo espacio poemático.

Otros recursos frecuentes son la cosificación de lo humano y la personificación de elementos inanimados dibujándose plásticamente, a través del empleo de esta técnica, la disolución de las fronteras entre el yo y la naturaleza y los objetos, que adquieren una importancia fundamental en la Vanguardia. Relacionado con la personificación y la cosificación, estaría el fragmentarismo que, en muchas ocasiones, refleja la disolución del yo, escindido y empequeñecido entre los grandes avances técnicos del mundo moderno, y como consecuencia también de la difusión de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, que sacan a la luz los procesos psíquicos que tienen lugar en el subconsciente, en el espacio de la mente que queda fuera de los mecanismos racionales de conocimiento (Sánchez Vidal 1982). En la poesía vanguardista de todas estas autoras predomina, por lo demás, frecuentemente un tono lúdico en conexión con la exaltación que los diferentes movimientos de vanguardia hicieron del humor y del juego. Hay, así, en la obra de estas poetas, una concepción antirromántica de la realidad y un intento deliberado de huir cualquier forma de sentimentalismo. Por eso, aunque el

amor sigue siendo un tema central, cambia la perspectiva con respecto al tratamiento que le dan otras poetas más próximas a una estética tradicional o modernista. De igual manera, hay una exaltación de lo *naïf*, de lo inocente y de lo primitivo, que está libre de los prejuicios burgueses y de las férreas normas sociales. Las verbenas, que tienen un papel protagonista en la poesía de una autora como Concha Méndez, se convierten, así, también en emblema de este primitivismo exaltado.

Junto a estos recursos, en la poesía de las autoras confluyen, al igual que en la de sus colegas varones, los grandes temas de la modernidad. En este sentido, la ciudad se dibuja como el nuevo espacio por antonomasia, en el que se sitúa un sujeto poético *voyeur* que, atento a la realidad que lo circunda, encuentra en los elementos que componen el espacio urbano (los rascacielos, el metro, las luces...) motivos inspiradores y sugerentes de reflexiones y de ideas. Lejos del tópico presente en la tradición española del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” y de la exaltación por parte de otras autoras más tradicionales de la vida en el campo, la ciudad se convierte, para las vanguardistas, en un espacio sugeridor de nuevas ideas, cuyo ritmo rápido y cambiante mimetizan. No deja de haber, con todo, otros textos en los que se incide en la dimensión alienante de la urbe moderna, en la que no todos sus ciudadanos pueden alcanzar unas condiciones de vida digna, apareciendo diluidos en el anonimato, entre la masa humana.

En la poesía de las autoras es asimismo posible identificar múltiples manifestaciones de la admiración que el cine generó en los escritores y artistas del periodo. En este sentido, se dan con cierta frecuencia referencias a personajes de películas cinematográficas, fundamentalmente del cine mundo. Los cómicos son, así, exaltados por una poeta como Concha Méndez, en la medida en que representan una forma de inocencia y que, en su condición de seres entrañables y desgraciados a un

tiempo, despiertan la admiración del espectador y, por tanto, también de los lectores de los textos. Lo cinematográfico se convierte también en fuente de recursos poéticos, de manera que las imágenes fluyen en el texto y se superponen a la manera de los fotogramas en las películas. Muy relacionadas con el cine, estarían las referencias a las nuevas músicas como el *jazz* y a los nuevos bailes como el *fox*, cuyo carácter novedoso determina que se conviertan también en emblema y epíteto de la modernidad. También el tango, por la instensidad instintiva que transmite, es una referencia común en los textos poéticos, así como las verbenas que representarían lo primitivo. De igual manera, son abundantes las alusiones a los deportes, que se convierten en el tema de muchos de los poemas y, entre los que ocupan un lugar destacado, la natación, el esquí y el tenis. El nuevo sujeto femenino que se configura en los textos es, así, un sujeto deportivo, dinámico y ágil, preparado para la rapidez y la fluidez que los nuevos tiempos exigen. Es un sujeto femenino que busca liberarse del yugo de las convenciones sociales y que, para ello, se desprende de todo aquello que supone una atadura, como el vestido.

Junto a todos estos temas de la modernidad, presentes también la obra de los autores masculinos, es posible identificar en la poesía de las escritoras algunos espacios que no aparecen tan recurrentemente en la obra de aquellos y que responden, sin duda, a la exaltación reiterada de la libertad que realizan en su poesía. La diferente situación social de estas, es decir la mayor limitación de movimientos como consecuencia del férreo sistema de roles de género que las constreñía a la Esfera privada, determina la preferencia por un espacio como el mar, que, por ser precisamente abierto e infinito, posibilita la salida, el viaje y, en definitiva, la huida a lugares lejanos y exóticos, como las tierras polares y esteparias, en las que será posible liberarse de las normas sociales y alcanzar la libertad ansiada. El mismo significado adquirirían los espacios estelares, que posibilitan también el viaje, en este caso a través del aire. Los medios de transporte

como el avión, el barco, el automóvil y el submarino tienen, en consecuencia, también un lugar destacado en unos poemas, en los que el yo poético femenino toma las riendas de su vida y se presenta frecuentemente como capitán, aviador, etc. De igual manera, la infancia es un tema repetido en la poesía de todas estas escritoras al estar asociada a un tiempo mágico, en el que el sujeto niño está libre de los prejuicios sociales y de género que después condicionarán y determinarán poderosamente la vida del sujeto femenino adulto.

En sus tres poemarios previos a la Guerra Civil, *Inquietudes*, *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra* (caracterizados, como resultado de la influencia de la lírica popular, por un minimalismo en la expresión y por un predominio de los versos de arte menor generalmente rimados en asonante), Concha Méndez construye un sujeto poético femenino, que, en su anhelo por la libertad, emprende un proceso de salida de sí mismo –simbolizado por el viaje–, y de progresiva asimilación de los elementos de la modernidad. Josefina de la Torre, por su parte, en *Versos y estampas* y en *Poemas de la Isla*, se sirve de las formas métricas tradicionales (versos de arte menor, rima asonante, estructuras romancescas próximas a la canción infantil) y de un minimalismo en la expresión para buscar una esencialidad poética, en la que se van incorporando, con todo, innovaciones vanguardistas como la preponderancia de la imagen de tipo creacionista, la personificación de los elementos de la naturaleza y sobre todo una cosmovisión moderna, caracterizada fundamentalmente por una percepción antirromántica de la realidad. En *Romances de amor antiguo y otras composiciones*, María Luisa de Iriarte, sobre una forma métrica tradicional, incorpora las principales innovaciones vanguardistas para crear unos textos en los que hay un intento deliberado de huida de cualquier forma de sentimentalismo.

Concha Méndez (Madrid, 1898- México, 1986) es, sin duda, de todas las poetas del periodo de entreguerras, la que mostró una actitud vital más decididamente vanguardista, tal y como demuestra el hecho de que viajara sola a Inglaterra y América (1929- 1931), cuando esta era en la época una prerrogativa reservada a los hombres. Era, pues, una mujer independiente, que exhibía, junto con su contemporánea y amiga, la pintora Maruja Mallo, de un modo icónico, su rechazo de las convenciones sociales⁹². Se relacionó con algunos de los jóvenes artistas de vanguardia de la Residencia de Estudiantes como Buñuel, Lorca y Alberti, al tiempo que participó en el Lyceum Club Femenino de Madrid, que reunía a las principales intelectuales del periodo. Colaboró, además, en numerosas publicaciones, entre ellas *La Gaceta Literaria*, en la que publicó en 1928 un artículo sobre cine titulado “El cinema en España”. Este era, de hecho, junto con la natación y la poesía, una de las tres grandes pasiones de la autora, quien, en la entrevista que le realiza Gamito Iturralde en 1928 (aparecida bajo el título de “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”), expone razonadamente su concepción de que el cine, la literatura y el deporte son los tres ejes fundamentales de los nuevos tiempos:

Del cinema- así en abstracto- es difícil hablar. Cinema: Futurismo. Es el Arte más ligado a la época, más “nuestro” por lo que tiene de juventud. En el número primero de octubre de *La Gaceta Literaria* publiqué un artículo sobre este Séptimo Arte. (...) [En cuanto al deporte] Me interesa tanto como la literatura y el cinema. Son las tres cosas que practico. Los pueblos necesitan del deporte como de la cultura. La cultura para expansión del espíritu; el deporte para expansión del cuerpo. El deporte mal dirigido es algo peligroso, indeseable. Tanto como la cultura mal orientada. (“Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, apud. Valender 2001a: 36)⁹³

⁹² En este sentido, una de las anécdotas más conocidas que cuenta en sus memorias está referida al hecho de que ambas se paseaban por el paseo de la Castellana de Madrid sin sombrero (fenómeno al que ella llamaba “sinsombrerismo”): “Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el Paseo de la Castellana. De haber llevado sombrero, decía Maruja, hubiese sido en un globo de gas: el globo atadito a la muñeca con el sombrero puesto. En el momento de encontrarnos con alguien conocido, le quitaríamos al globo el sombrero para saludar. El caso es que el *sinsombrerismo* despertaba murmullos en la ciudad” (Ulacia Altolaquirre 48).

⁹³ En estas palabras de Concha Méndez, se puede apreciar el influjo del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y de la exaltación que hizo del deporte, especialmente al aire libre.

Por lo demás, buena parte de los artículos que en los diversos medios de la época se publicaban sobre Concha Méndez insistían en su dinamismo, en su carácter deportivo y jovial, a la vez que independiente⁹⁴. La imagen que se tenía de ella era, pues, una imagen de modernidad y de vanguardismo, no sólo en España sino también en América, tal y como corrobora el artículo que publica su colega y amiga Consuelo Berges a su llegada a Argentina⁹⁵. Esta considera, así, a la poeta “embajadora de la vanguardia madrileña” en Buenos Aires, un icono de rebeldía que se ha enfrentado a su propio origen burgués y a su familia para poder desarrollar su vocación literaria y sobre todo vital. Termina, así, afirmando su creencia en la autenticidad de la actitud vanguardista de Concha Méndez: “Hoy creo en la vanguardia, y, en homenaje a ti, suprimo las comillas suspicaces, Concha Méndez. Hoy creo en la vanguardia, porque tu corazón la vitaliza y tus miembros de nauta la desplazan en vanguardia efectiva” (“Hoy creo en la vanguardia” apud. Valender 2001a: 92). De hecho, la propia poeta, en el discurso que pronunció con motivo del homenaje que se le hizo en Buenos Aires por la publicación de *Canciones de mar y tierra* en 1930, manifestaba su entusiasmo con el buen momento político y cultural que se estaba viviendo en España, incluyéndose y presentándose, de alguna manera, como partícipe en unos acontecimientos que consideraba sus propios acontecimientos, los acontecimientos de su generación, de su tiempo. Es interesante, por lo demás, notar cómo, entre todos los integrantes de la nueva Vanguardia, destaca a las pintoras Maruja Mallo y Ángeles Santos, a las que presenta como sus amigas:

⁹⁴ “Conchita Méndez es el campeón femenino de natación. Tan conocida como simpática. Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. La poesía, el teatro, el cine, el deporte. Todo interesa a esta pequeña *walkyria* y todo situándose ella como protagonista. Su gran dinamismo -el típico de su generación- no le consiente ser espectadora. Pero lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; un digno deseo de ser útil, renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle” (“Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta” (1927), por Txibirisko, apud. Valender 2001a: 23).

⁹⁵ La importancia fundamental que la estancia en Argentina tuvo en la conformación de la identidad vital y literaria de la autora ha sido estudiada por Valender (2001b), quien se detiene en la relación que Concha Méndez tuvo con algunas poetas latinoamericanas, fundamentalmente con Alfonsina Storni.

De esa España nuestra que vive allá, la España de hoy, revolucionada en la espera de un amanecer político y social mejor que el presente, revolucionaria en cuanto al arte se refiere. Porque no sé si todos sabréis que estamos viviendo un nuevo siglo de oro, un neo renacimiento, de las letras, del arte español. Desde su gran ventana abierta a Europa, abierta al mundo, la lírica española proyecta su luz del más potente aro. Y así en pintura. Y así en todas las manifestaciones del arte. (...)Y sin salir de España tenemos, entre otros, a dos muchachas de esta nueva generación, Maruja Mallo y Ángeles Santos- ambas amigas mías-, verdaderamente geniales. (“Discurso pronunciado por la poeta Concha Méndez Cuesta para agradecer el homenaje”, apud. Valender 2001: 56- 57)⁹⁶

En su obra poética, Concha Méndez va incorporando lenta pero progresivamente elementos vanguardistas desde su primer libro *Inquietudes* (1926), hasta *Canciones de mar y tierra* (1930), que es, sin duda, el volumen en el que se percibe una mayor apertura hacia el vanguardismo, pasando por *Surtidor* (1928). Con todo, no es posible identificar la estética de la poeta madrileña con un determinado ismo, sino que lo que predomina en su poesía es fundamentalmente una proliferación de motivos de los diversos movimientos, de componentes esenciales y definidores de la contemporaneidad. En este sentido, es especialmente destacable el anhelo de la autora por situarse en el corazón de la modernidad, por presentar un sujeto poético –de carácter claramente autobiográfico- que busca convertirse, de alguna manera, en un icono de lo moderno. Es, además, un sujeto enfrentado a su propio género, de forma que quiere trasgredir las limitaciones sociales impuestas por el hecho de ser mujer y situarse en un

⁹⁶ Además de poeta, Concha Méndez fue autora teatral y publicó dos piezas de teatro infantil, *El ángel cartero*, 1931, y *El carbón y la rosa*, 1935, así como *El personaje presentado*, 1931, que es definida como un “espectáculo en dieciséis momentos”, emparentado con el surrealismo y las vanguardias. Escribió asimismo dos obras inéditas *La caña y el tabaco* y *El Solitario*, cuyo prólogo apareció en la revista *Hora de España* en 1938 (Nieva de la Paz 1993). Para un estudio de conjunto de la trayectoria literaria de Concha Méndez, resulta fundamental la consulta del volumen colectivo editado por Valender (2001a), que recoge las Actas del Seminario Internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998, con motivo del centenario del nacimiento de la autora; así como las Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Bérgamo en 2005, bajo el título *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (editadas por Morelli y Bianchi). Son asimismo fundamentales los trabajos de Catherine Bellver, entre los que destacan el capítulo que le dedica en Bellver (2001a) y la introducción al volumen de su poesía completa, editado por la autora en 2008. Son igualmente claves la introducción de Miró a *Vida a vida y vida o río* (1979), las páginas que se le dedican en Pérez (1996: 57-58), el capítulo sobre la autora y Ernestina de Champourcin incluido en Wilcox (1997), el capítulo que se le dedica en Cole y Resnik para un breve repaso sobre su trayectoria vital y literaria. En los trabajos de Nieva de la Paz (especialmente en 2006 y 2008a) sobre los escritos autobiográficos de las escritoras de la Generación del 27, es posible encontrar asimismo abundantes referencias al libro de memorias de Concha Méndez.

plano de igualdad con respecto a sus compañeros varones. Resulta enormemente trasgresor, especialmente como aparece codificado en *Canciones de mar y tierra*, en el que el deseo de libertad aparece exaltado continuamente:

Y me nombren capitana
de una nave sin timón.

Por los mares quiero ir
corriendo entre Sur y Norte,
que quiero vivir, vivir,
sin leyes ni pasaporte. (...)
Si he nacido tierra adentro,
me muero por ver el mar. (Méndez 1930: 23- 24)

En el caso de Concha Méndez, se puede, pues, considerar que se da primero un vanguardismo vital, que le lleva después a abrazar un vanguardismo artístico, acorde con su personalidad dinámica y viajera. Sólo así se puede entender la libertad en que se mueve su discurso y la presencia recurrente de determinados motivos y temas.

Por lo demás y tal y como se puede apreciar en el fragmento transcrito anteriormente, predomina en la obra poética de Concha Méndez una combinación de elementos vanguardistas con elementos propios de la poesía popular, así como con algunas pervivencias de la estética modernista, en la que, como se ha visto, se iniciaron la mayoría de los poetas del periodo. Sin duda, al igual que sucede en el caso de sus contemporáneos, la originalidad de la poesía de la autora reside en esta amalgama de elementos de diversa procedencia, que tiene como resultado el hallazgo de una voz propia. En este sentido y como influencia de lo popular, destacan, en su poesía, tanto un predominio de los versos de arte menor (frecuentemente rimados en asonante), como un minimalismo en la expresión y en el lenguaje, que se convierten en signo distintivo de la poesía de Concha Méndez, especialmente en esta primera etapa. Hay asimismo un “yo poético” que aparece como centro del discurso en prácticamente todos los textos, lo que es sintomático de un deseo de afirmación de la propia identidad, de la propia

personalidad. En cuanto a los motivos comunes que recorren estos tres primeros libros, sobresalen aquellos asociados al deseo de libertad, destacando especialmente el mar, espacio de lo infinito, donde es posible alcanzar una cierta autonomía, y el avión, que permite viajar y trasgredir los límites.

El título del primer poemario de Concha Méndez, *Inquietudes*⁹⁷, resulta ya sintomático del deseo de trasgredir ciertas limitaciones impuestas, de ir más allá de lo esperable en busca de determinados sueños y aspiraciones. De hecho, el primer poema del volumen, titulado significativamente “Dintel”, se inicia ya con esta expresión del deseo de libertad y de expansión: “Tiene mi ánimo/ sed de horizontes./ Tiene mi pluma/ sed de cantares./ Lleva mi alma/ claros acordes/ de tierras gélidas/ y tropicales” (Méndez 1926: 6). Encontramos, por tanto, ya desde los primeros versos, un sujeto que camina desde el ámbito de lo cerrado, de lo enclaustrado, a lo abierto. El dintel, al igual que la ventana, tal y como explicaba Carmen Martín Gaité (1992), es una frontera, un límite que se busca trasgredir. Hay, además, una afirmación de la propia identidad profesional, del deseo de escribir y de cantar a través de la poesía. Existe asimismo un anticipo tanto del dinamismo y del movimiento que caracteriza al sujeto en la poesía de Concha Méndez, como de algunos de los espacios que van a tener un mayor protagonismo: tierras gélidas y cálidas, como antítesis entre sí y también con la propia realidad del sujeto y que se convierten, por ello, en símbolo plástico de su deseo de abarcar el universo completo.

Los espacios polares y esteparios van a tener, de hecho, un gran protagonismo en el poemario, siendo numerosos los poemas que Concha Méndez les dedica. Así, por ejemplo, en “Tierras polares” (Méndez 1926: 61), estos son presentados como lugares

⁹⁷ *Inquietudes* se publicó en la Imprenta de Juan Pueyo en el año 1926. Algunos de los poemas están dedicados a diversas personalidades de la época, entre las que destacan principalmente Federico García Lorca, Maruja Mallo y Rafael Alberti. No en vano, la poesía de Concha Méndez de este primer periodo existen muchos elementos en común con la de estos dos autores, al tiempo que hay un deseo de modernidad compartido con la pintora.

exóticos poblados de una flora y una fauna extrañas y habitados por nómadas esquimales; en definitiva, paisajes en los que es posible la soledad y, por tanto, también el encuentro con uno mismo: “Qué bien habitar allí,/ entre aquellas soledades” (ibid.)⁹⁸. Lo exótico, en cuanto lejano, se convierte en símbolo de la libertad, en territorio donde es posible alcanzar la realización personal en la medida en que ya no funcionan las reglas que constriñen al sujeto a una vida sedentaria y convencional. Así, por ejemplo, en “Marcharé”, el mar del Báltico aparece configurado como el lugar al que el yo poético ansia ir para morir, frente a España, a cuya costa solo se desea la llegada del recuerdo (ibid. 71). De igual manera, la balalaika, instrumento ruso parecido a la guitarra, se convierte en el poema homónimo en símbolo de lo lejano a través de la rememoración de “la canción de las nieves” que “vibra en sus cuerdas pálidas” (“La Balalaika”, ibid. 41).

La llegada a las tierras exóticas y lejanas en que es posible la libertad implica el desplazamiento, es decir el viaje, que aparece como otro de los grandes motivos del poemario. En este sentido, el mar se convierte en el espacio que permite el movimiento y el traslado de una realidad regida por unas leyes estrictas a otra en la que es posible la autorrealización del sujeto femenino⁹⁹. Así, en el poema “La fragata extranjera”, el mar por el que marcha el marinero de ojos azules contrasta con la playa por la que ha de regresar el yo, que esta vez se queda en tierra: “Yo volví/ por el mar a la playa./ La fragata/ a otro puerto partía...” (ibid. 15). Pescadores y marineros se convierten, así, en protagonistas en la medida en que son seres cuya libertad y capacidad de movimiento se

⁹⁸ El viaje a las tierras esteparias reaparece en el poema titulado “Y marcharé hacia la estepa...”, en el que nuevamente el yo expresa su deseo de viajar hasta la estepa, que se presenta como “nostalgias/ de mi alma...” (Méndez 1926: 89). De igual manera, en el poema “Aurora”, hay una expresión del anhelo de hallar la aurora boreal, símbolo de un amanecer, de un renacer del propio sujeto (ibid. 100).

⁹⁹ Bellver observa en la poesía de Concha Méndez una evolución en lo que respecta al tratamiento del mar, cambio que se materializaría a partir de *Canciones de mar y tierra*: “The sea begins in the poetry as an utopian space of love and joy and soon becomes, in *Canciones de mar y tierra*, an escape route, an avenue to freedom, adventure, and self-affirmation” (Bellver 2001a: 52- 53).

ansían¹⁰⁰. Por otro lado, junto al mar, estaría el cielo, que es el otro espacio privilegiado que permite el desplazamiento, siendo ambos elementos comparados y equiparados con frecuencia:

Va por un mar
irisado
el avión luminoso;
cenit de medio hemisferio;
de la noche
inconfundible coloso. (...)
Y el avión
de la noche,
hierático y silencioso,
surca en lento
caminar
el nuevo mar misterioso. (“Nocturno variado”, ibid. 33- 34)

De igual manera, el cielo, el espacio estelar, representa un mundo alejado de la vulgaridad de la realidad cotidiana. Es el mundo de lo elevado, del ideal, de las estrellas, con las que se desea subir a caminar (“Caminos altos”, ibid. 50). Por lo demás, junto al avión, manifestación indudable de modernidad, especialmente en una época en que se da un entusiasmo generalizado con respecto a los primeros vuelos transatlánticos¹⁰¹, aparece también el símbolo de las aves, otro paradigma de la libertad, por el que el sujeto poético siente admiración y cuyos atributos ansía para sí. Así, se aprecia, por ejemplo, en el poema “Alas quisiera tener...”, en el que el yo expresa su deseo de tener alas para poder “recorrer los espacios/ (...) ¡Elevarse de la tierra/ y surcar todos los mares/ volando sobre los trópicos/ sobre las tierras polares!” (ibid. 53). En la misma línea, se situaría el poema “Canción”, en el que aparecen todos los motivos mencionados con anterioridad como manifestación del deseo de libertad: las aves

¹⁰⁰ Así, en el poema “Pescador de la noche”, el sujeto poético expresa su deseo de convertirse en pescador: “Con mis redes de cobre/ marchó a la mar, (...)/ ¡Pescador de la noche,/ quiero pescar./ Traeré estrellas fugaces/ al regresar” (Méndez 1926: 63).

¹⁰¹ Tal y como vamos viendo, la aviación despertó el interés de la mayoría de las autoras, con independencia de la tendencia estética a la que se adscribieran. No se puede, así, olvidar que las grandes innovaciones técnicas, como ha estudiado Cano Ballesta, generaron un gran interés, especialmente entre los vanguardistas (1999).

(gaviota y golondrina), los marineros y pescadores, y los aviones: “Gaviota quisiera ser...(…)/ Quisiera ser golondrina (...)/ O si no, ser marinero/ O una nave pilotar/ O ser pescador e ir/ con las redes a pescar” (ibid. 76).

A lo largo del poemario, tal y como se ha indicado, el sujeto poético se va configurando como un sujeto moderno, caracterizado fundamentalmente por sus deseo de libertad y por sus ansias de trascender las restricciones impuestas. La imagen del yo es, así, una imagen marinera y deportiva, en la que el traje de baño se convierte en un complemento indispensable: “Los pies desnudos/ sobre la roca viva./ La piel morena/ por el sol encendida./ ¡Y así marchaba yo/ por la escollera,/ con el bañador rojo/ y el alma marinera!” (“Por la escollera”, ibid. 43)¹⁰². El deporte resulta, pues, fundamental en la configuración de la identidad del yo, ya que es, sin duda, un signo de modernidad y de pertenencia a los nuevos tiempos, a la contemporaneidad, en la que Concha Méndez, a través de su personaje poético, busca insertarse¹⁰³. En el poema “Traje de luna”, encontramos, así, a un sujeto femenino navegador, ligero de ropa y sin demasiado equipaje, lo que le permite, por un lado, moverse con una mayor libertad y rapidez y, por otro, el juego:

Me pondré traje de luna
para ir a la mar en sombra
en esta noche moruna. (...)
Y plegará mi vestido,
que jugará con las brisas
haciendo mil remolinos. (...)
y en mí en la noche moruna,
haciendo mil remolinos,

¹⁰² Esta imagen coincide con el retrato de Concha Méndez que Maruja Mallo hizo en el cuadro *Figura de deporte o La ciclista*, hoy en paradero desconocido y conservado en un grabado publicado en Buenos Aires en 1942 (Ferris 2004: 116- 117). En esta pintura aparece una muchacha descalza y con bañador montada en bicicleta.

¹⁰³ El deporte, como metonimia de lo lúdico y del juego, va a ser exaltado por las Vanguardias, que ven, en él, una manifestación del culto al dinamismo y una “repulsa hacia el enfermizo decadentismo exhibido por la literatura finisecular” (Martín Casamitjana 1996b: 378). De hecho, tal y como destaca también Martín Casamitjana, la mujer deportista exaltada en la poesía de Concha Méndez y otras autoras y autores “viene a sustituir a la amada ideal, frágil, lánguida, sumisa, distante o doliente, que había inspirado hasta la fecha los versos de amor” (ibid. 378). El deporte como elemento lúdico y en relación con el cine ha sido también estudiado, entre otros, en el volumen colectivo editado por Morelli (2000).

vuela mi traje de luna. (ibid. 51- 52)

En este poema, el cuerpo del sujeto poético femenino parece liberarse de las restricciones impuestas socialmente a través del vestido, de manera que el yo elige, de algún modo, desnudarse y presentarse tan sólo con un irreal “traje de luna”. De alguna manera, a través de esta imagen de la desnudez, Méndez expresa su descontento con la tradicional asociación del cuerpo femenino con la pasividad y el enclaustramiento y reivindica un nuevo modelo identitario: “Instead of a modest, self- effacing or even shameful stance, Méndez consistently puts forth a strong representation of women in her early poetry, women who inhabit bodies equal to the task of self- assertion, adventure, exertion, and challenges physical as well as intellectual” (Persin 192-193).

En conexión con este auge de los temas de la modernidad, deben leerse, por un lado, los poemas “Los patinadores” y “La patinadora” y, por otro, “Jazz- band”, dedicado a la música de *jazz*, que, sin duda, es, tal y como se ha indicado, el gran epíteto de los nuevos tiempos. De hecho, el texto está construido de una forma totalmente vanguardista, mediante la concatenación de imágenes y sin apenas nexos, lo que da una sensación de rapidez y vitalidad. Las metáforas resultan, por lo demás, de una gran plasticidad, destacando precisamente por su capacidad evocadora y sugeridora. El poema está, así, construido a la manera de los cuadros cubistas mediante la superposición de imágenes que remiten a diversos ángulos, a diversas perspectivas desde las que puede ser vista una misma realidad:

Ritmo cortado.
Luces vibrantes.
Campanas históricas.
Astros fulminantes.

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz- band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales. (Méndez 1926: 44)

El *jazz* es, pues, asociado a la modernidad a través de estas imágenes que remiten asimismo a la realidad del mundo moderno: rascacielos, metales, luces vibrantes, etc. El procedimiento de construcción del poema, mediante la concatenación de imágenes sin apenas nexos de unión, es, además, característico de la poesía ultraísta. También es posible encontrar en el poemario numerosos ejemplos de imágenes creacionistas, construidas sobre la base de la greguería ramoniana. Así sucede en el poema “Automóvil”, que está dedicado, como su título indica, a otro de los elementos característicos de la década de los años veinte. El automóvil es visto a través de una serie de imágenes que son reflejo del gran manejo de la técnica poética por parte de Concha Méndez y que remiten a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: “Gusano de luz/ por la calle sombría./ Los ojos relucientes/ bajo la noche fría./ Reptil de la ciudad/ que raudo se desliza” (ibid. 13).

El segundo poemario de Concha Méndez, *Surtidor* (1928)¹⁰⁴, sigue en la línea del primero y constituye un afianzamiento de su vocación como poeta. En este sentido, el título resulta ya significativo: después de la inquietud, de la pregunta poética, del desvelo, llega a borbotones, a modo de surtidor, la respuesta. El libro está, por lo demás, dividido en dos partes. La primera, “Canciones”, es más extensa y está compuesta por canciones – en las que predominan los versos de arte menor y la rima en asonante de los

¹⁰⁴ *Surtidor* se publicó en la Imprenta “ARGIS” y está presidido por la siguiente dedicatoria: “A Ti, este collar de canciones engarzado en el hilo de mis horas”. En este caso, a diferencia de lo que sucede en *Inquietudes*, los diferentes poemas no están dedicados a personalidades de la época. De *Surtidor* apareció, por lo demás, una reseña a cargo de Rafael Marquina en el *Heraldo de Madrid* el 3 de abril de 1928. En ella, en lugar de destacarse la modernidad del poemario, se subraya su “sensibilidad pura, la intuición creadora, la desnuda verdad del corazón” (Marquina 7), es decir, la transparencia de los versos, su capacidad para reflejar una serie de emociones que se suponen ciertas. Se acepta, así, la convención, común en el análisis de la poesía de las autoras, de la correspondencia entre lo expresado en el poema y lo sentido, situándose su valor en la total identificación entre lo vivido y lo escrito.

pares-, de tipo popular, y que a veces se aproximan a la canción infantil¹⁰⁵. En este sentido, es importante destacar la influencia de la poesía lorquiana, en cuya línea se sitúa de un modo evidente el poemario. De hecho, en algunos de los textos existe un cierto tono trágico al tiempo que aparecen algunos de los motivos recurrentes en Federico García Lorca. Así, por ejemplo, en “Nocturno”, encontramos el siguiente estribillo en el que el influjo del poeta granadino es evidente: “Luz de mi alma, verde limón./ ¡Ay, que se enciende mi corazón!” (Méndez 1928a: 12). En “Verde luna”, está presente el color verde y la luna, que son dos de los principales motivos de la poesía del granadino y cuya combinación remite, una vez más, a la muerte y a lo trágico: “Atardecer. Verde luna. / Verde luna y claro viento./ Ya el día, por los jardines,/ se va durmiendo, durmiendo...” (ibid. 15). Los poemas de la segunda parte, “Ritmos”, son más extensos y, en ellos, frente a los primeros, predomina el tono narrativo.

En lo que respecta a los temas, existe una continuidad con el primer libro, de manera que la expresión del deseo de libertad es la idea subyacente a buena parte de los textos. En este sentido, nuevamente el mar, como espacio abierto e “infinito”, sigue siendo el motivo que se repite más frecuentemente para expresarlo. Así, por ejemplo, en el poema “Viaje”, se convierte en el territorio de los sueños y, por tanto, de la imaginación: “¡A los mares, sueño mío!” (ibid. 48). En este contexto, el sujeto poético femenino se presenta como nadadora que recorre los mares, que se dibujan como su hábitat natural (“Yo he de pasar, nadadora/- pequeña nave sin ancla-./ por ese camino claro/ -camino de luz y escarcha”, “Noche fría”, ibid. 41). En este texto, se da, así, una asociación con la figura de la sirena, referencia indirecta que está detrás de muchas imágenes en la poesía de Concha Méndez. La sirena representaría, por tanto, un ideal

¹⁰⁵ De hecho, el poema “Canción” está construido sobre el estribillo de la canción infantil, “De la Habana llegó un barco”. Existe, además, una conexión temática, ya que la infancia se presenta como el territorio de los sueños, de las posibilidades: “De la Habana llegó un barco. (...) El barco viene cargado... (...) – Viene cargado de sueños/ que no desembarcará...” (Méndez 1928a: 44).

de feminidad cuya vida se desarrolla en libertad en el mar y a la que, por tanto, el sujeto desea parecerse: “¡Si yo fuera una sirena/ entre las aguas heladas...!” (“Nubes”, *ibid.* 87). En algunos textos, se destacan, así, los cantos de las sirenas en los que reside su capacidad para subyugar y de atraer, lo que las aleja de la imagen de pasividad tradicionalmente asociada a lo femenino¹⁰⁶:

Mis brazos:
los remos.
La quilla:
mi cuerpo.

Timón:
mi pensamiento.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos). (“Nadadora”, *ibid.* 31)

No es, por lo demás, casual que en el poema “Navegando”, la sirena aparezca asociada a lo gitano, que se identifica en el periodo también con lo primitivo y con una idea de la libertad, ajena a los prejuicios y normas sociales (piénsese en el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca): “Y le escolta una sirena:/ la sirenilla gitana/ que es cantaora y es morena” (*ibid.* 47)¹⁰⁷. La identificación con la sirena conlleva, además, un intento deliberado por parte del sujeto de escapar de la imagen tradicional de la mujer que espera en tierra, en puerto, mientras el hombre parte. Así, en “La pescadora”, encontramos una decidida voluntad por parte del yo de escapar de lo convencional y de lo tipificado, que está representado por el amor entendido como entrega total y plena a un tú masculino. Frente a esta forma de esclavitud, el yo poético escoge la liberación que le ofrece el mar. Además, en contraposición a la imagen tradicional del marinero

¹⁰⁶ En el poema “¡Cuidado!”, es el mismo sujeto poético el que advierte a un tú navegante sobre su voz – trasunto también de la poesía-, en clara referencia a los bellos cantos de las sirenas: “Navegante,/ ¿dónde encontraste mi voz?” (*ibid.* 43).

¹⁰⁷ En el poema “Bar”, las sirenas aparecen identificadas como prostitutas: “Falsas sirenas/ juegan a: caza de navegantes...” (*ibid.* 50). Sobre el desarrollo de la imagen de la sirena en la poesía de Concha Méndez, se puede consultar Altamirano.

que va de puerto en puerto, aquí tenemos la de la pescadora que deja de serlo para convertirse ella misma en marinera:

Ni quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas- los domingos-
ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
- ¡La pescadora es mi amante! (ibid. 38)

En la misma línea, se situaría el poema “Aeronáutica”, en el que el yo se presenta como piloto que maneja una aeronave, que parte mientras un “él” espera en tierra, inane ante la imposibilidad de convencerlo. Nuevamente, es el sujeto poético femenino quien marcha y abandona, dejando atrás un posible amante, que supondría un escollo para su deseo de libertad y para sus sueños. La pérdida resulta, con todo, dolorosa: “Yo encendí por la aérea ruta/ la linterna de mis sueños./ (Pero algo mío lloraba/ en la nave de mi pecho...)” (ibid. 81). Queda, pues, reflejada la paradoja que supone el deseo de libertad y de autorrealización para las mujeres, socializadas en la idea del amor como centro de la propia vida. Por eso, incluso en los textos en que el sujeto femenino emprende la salida en busca de su plenitud personal, un otro, de identidad indefinida, sigue dibujándose como un referente, al que, de algún modo, se espera encontrar en los viajes emprendidos, por muy lejos que se vaya: “¿Será en la tierra, en el mar/ o será, arriba, en el viento?// En mi corazón presiento/ que no es posible olvidar...// ¿En qué luna nueva, amor,/ he de volverte a encontrar?” (“¿En qué luna nueva?”, ibid. 22). De ahí que la posibilidad de compartir los sueños de libertad se convierta en el ideal exaltado en un poema como “Adolescencia” a partir de los personajes Dafnis y Cloe, quienes, dada su condición de adolescentes libres de los prejuicios de género de los adultos, pueden compartir sus deseos de lejanía: “Los dos

llevan en sus ojos/ un sueño de azul de mar,/ y una flor blanca en el pecho/ que roja se ha de tornar...” (ibid. 56).

Otro tema fundamental en *Surtidor*, relacionado a su vez con la libertad, es la infancia, que se presenta como el territorio donde el ser humano puede vivir libre, sin prejuicios, y donde predomina, en cierta manera, una visión privilegiada y mágica del mundo. Es el tiempo en el que los sueños son todavía posibles y al que se puede volver para recuperar parte de lo que se perdió: “Alameda:/ que yo volveré algún día/ a recoger los mejores/ ¿sueños? De la infancia mía” (“Alameda”, ibid. 17). De hecho, la recuperación de la esencia de la infancia –de su carácter mágico- es posible a través del encuentro con los niños, con lo infantil, cuya esencia reside a veces en aquellas manifestaciones culturales que están más próximas a lo primitivo, a lo *naïf*, como, por ejemplo, las verbenas, que representan el espíritu del pueblo y que fueron también objeto de interés de la pintora Maruja Mallo en un cuadro como *La verbena*, 1927, perteneciente a la serie que dedicó a este tema¹⁰⁸. En el caso de Concha Méndez, este motivo va a aparecer colateralmente en el poema “Mis sueños azules” y sobre todo en “Verbenas”. En este último texto, de carácter claramente vanguardista –construido sobre la superposición de imágenes y caracterizado por la supresión de los nexos-, las verbenas aparecen como un espacio de dinamismo, de danzas sin orden, en el que se recupera, de alguna forma, el espíritu de los niños. Es decir, para poder ir a una verbena y disfrutar, es necesario liberarse de los prejuicios de la persona adulta. Las verbenas simbolizarían, pues, lo primitivo:

Desconciertos de luces y sonidos.

Dislocaciones.

¹⁰⁸ Además de con estos ejemplos, el interés por la verbena de los jóvenes escritores y artistas españoles del primer tercio del siglo XX queda puesto de manifiesto en la película de Giménez Caballero, *Esencia de verbena*, 1930. Se trata de un cortometraje rodado en Madrid, en el que la verbena aparece como manifestación del carácter y las costumbres típicas del madrileñismo.

Danzas de juegos y de ritmos.

Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases. (...)

- Para ir a las verbenas
nos prestan almas los niños-. (ibid. 108).

En *Surtidor* también está presente el deporte, tema que tiene un cariz autobiográfico, ya que, como se ha comentado, Concha Méndez practicó, entre otros, la natación y la gimnasia. En este sentido, ocupan un lugar relevante en el poemario, por un lado, los deportes náuticos, y, por otro, los deportes de la nieve, fundamentalmente el esquí. Son, así, numerosos los poemas que tienen como escenario bien el club náutico (“Balandros”, “Natación”, “Regata de canoas”, etc.), bien el club de montaña desde el que parten los esquiadores (“Club alpino”, “La patinadora”, etc.). El deporte aparece, en todos estos textos, contemplado desde una perspectiva dinámica y vitalista, que revela el entusiasmo de la autora. Habría que destacar, en este sentido, el poema “Natación”, que está construido a partir de la superposición de imágenes claramente ultraístas y en el que se da cabida a una serie de motivos y recursos propios del arte vanguardista. Se da, así, una cosificación de lo humano, de manera que los espectadores son vistos como “jerseys policromados”, al tiempo que los corazones, es decir el entusiasmo de la gente, es comparado con “jabalinas anónimas”. El ritmo es, además, un ritmo rápido, ágil, casi frenético, que remite al propio ambiente deportivo en el que se desarrolla la anécdota del poema: es un espacio lleno de ruido, de dinamismo, en el que las acciones se suceden de una manera abrupta y siguiendo un orden aparentemente desconocido, pero que responde a una lógica organizativa:

(Ni sirenas.
Ni tritones.) (...)
En las graderías,
espectación, rumores.

Y el portavoz olímpico
disparando palabras:

“¡Salto de pie a la luna con impulso!”

La multitud
- jerseys policromados-.
Y el músculo
en contracciones deportivas.

Ritmo; ritmo de
brazos y hélices. (...)

Y los corazones anónimos
tirando ¿jabalinas? a la tarde excelsa. (ibid. 101- 102)

Junto a estos dos ámbitos del mar y la montaña, habría un tercer espacio, el aéreo que tiene también una importancia destacada en el poemario. Se muestra, así, la admiración reiterada por los aviones que cruzan los cielos y que son mirados con nostalgia por un sujeto anhelante, pues representan una forma de libertad que este ansía para sí: “¡Ay, quién fuera aviadora/ para cruzar los espacios/ como el claror de la aurora!” (“Volando”, ibid. 24).

Además del deporte, el otro gran tema de la modernidad que se incorpora en el libro es la ciudad, es decir el espacio urbano, que constituye el entorno del nuevo sujeto poético femenino (en consonancia, tal y como destaca Luengo López, con la progresiva apropiación que las mujeres hacen del espacio) y al que se dedican numerosos poemas. Este constituye, pues, el panorama visual de un yo dotado de una sensibilidad renovada, que se pasea con libertad en tranvía y recorre la ciudad, compuesta por espacios antiguos y nuevos, por “las plazoletas de plata./ Las modernas avenidas” (“Paisaje”, Méndez 1928a: 32). Se trata, pues, de un nuevo paisaje en el que los elementos de la naturaleza han sido sustituidos por otros elementos artificiales que son equiparables: al modo de las greguerías ramonianas, las luces de las farolas pueden ser comparadas con las estrellas, los parques con los oasis y los transeúntes con las sombras ausentes. Se

trata, en cierta manera, de un espacio deshumanizado, en el que el sujeto se siente a veces extraño y ajeno, traspasado de melancolía: “(El alma se me moría/ traspasada por un frío/ puñal/ de melancolía” (“Melancolía”, *ibid.* 34). La vida en ebullición de la ciudad, su dinamismo, su ritmo vertiginoso, determinan que a los ojos de la observadora- *flâneuse* adquiriera un carácter cinematográfico, de tal manera que en el poema “Cinelandesco” el paisaje urbano con sus diversos componentes es presentado a través de una serie de imágenes que van fluyendo rápidas –como los fotogramas- y que se superponen unas sobre otras a la manera del procedimiento característico de la pintura cubista. Se destacan, así, las bocinas de los coches, los escaparates, el rumor de la música de *jazz*, los anuncios, etc.¹⁰⁹. Pero, sin duda, el ejemplo más logrado en lo que respecta a la presentación de la ciudad está en el poema “Paisaje urbano”, en el que confluyen todos los elementos mencionados con anterioridad, al tiempo que lo humano, las personas, se sitúan al mismo nivel que los objetos que componen el espacio: así, junto a “las rehilanderas de acero” se pasean “voces esmaltadas”, “de pasos epilépticos”, que lanzan “cohetes de miradas”. Aparecen, además, los rascacielos y el metropolitano, que son los dos principales elementos definidores de la ciudad moderna, de la ciudad futurista. Se trata, además, de unos rasgos que la distinguen de la ciudad del siglo XIX:

Por el asfalto ruedan rehilanderas de acero
con sonoros flautines de voces esmaltadas.
Se estremece un tic- tac de pasos epilépticos.
Se disparan a un tiempo cohetes de miradas.

Se juega a serpentinas a través de las lunas
de los escaparates- cintura cinemática-. (...)

Los vastos rascacielos emanan claridades

¹⁰⁹ “Clamor de bocinas vírgenes,/ de palabras dislocadas;/ de violines callejeros/ entre un ritmo de pisadas;/ (rumor de jazz- band incierto/ estas voces recortadas.)/ Luz de los escaparates,/ de los arcos y fachadas/ anunciantes. Giralunas/ en las noches empañadas. (...)/... (El carrusel de la noche/ gira entre claros- oscuros./ Por el gran Estadio vuela/ el gran balón luminoso/ de los equipos nocturnos)...” (“Cinelandesco”, Méndez 1928a: 96- 97).

de ruedas Catalina y luces de Bengala (...)

Por las profundas venas, el metropolitano
veloz de puerto en puerto, acompasando escalas, (...)

Se ha tendido en lo alto, sobre las azoteas,
la etíope danzarina dulce y desmelenada. (ibid. 99- 100).

En los últimos versos del poema, parece haber una referencia a la bailarina –y posteriormente cantante- Josephine Baker (1906- 1975), que en la década de los veinte y treinta se convirtió en icono de la modernidad, llegando a ser primera bailarina del *Follies Bergère*, de París. Actuó asimismo en algunas películas como *La Sirène des Tropiques*, *Zouzou* y *Princesse Tam Tam*. Era, en cierto modo, encarnación del primitivismo exaltado por los vanguardismos.

En consonancia con este anhelo de modernidad, es posible identificar en el poemario múltiples referencias futuristas. Habría que destacar, en este sentido, el poema “A la luna”, en el que el deseo de lejanía del sujeto aparece concretado en el anhelo de llegar a la luna, que se presenta, con todo, como un imposible para el yo que sabe que no podrá llegar nunca ni en “avión”, ni en un “proyectil,/ disparado de un cañón”, ni siquiera a partir de un “múltiple salto mortal” (ibid. 19). En este caso, como en tantos otros, la técnica va por detrás de los deseos humanos de libertad. En “Rodando va” (ibid. 29), hay una referencia a un barco submarino que, por su gran velocidad, el sujeto poético desea pilotar, anhelando, por ello, que este no tenga capitán: “Mi vida ha llegado al Mar.// Pide un barco submarino/ que no tenga/ capitán...” (ibid. 29). En “Bar”, asistimos, por su parte, a una presentación, a partir de la enumeración concatenada y sin nexos, de un bar de los bajos fondos, ambiente característico del tango, en el que se encuentran marineros que juegan a las cartas, prostitutas, alcohólicos, etc. Se trata de un tipo de ambiente, sin duda, proscrito para una joven de clase burguesa como Concha Méndez, de manera que su presentación resulta, a la vez,

transgresora y manifestación del deseo de conocer mundo por parte de una autora, que desea sobre todo penetrar en los espacios vedados hasta ese momento:

Bar en el puerto.

Voces de yodo. Humo de pipa.

Linterna mágica de lejanías...

El marinero del traje blanco
reparte naipes.

Falsas sirenas
juegan: a caza de navegantes...

- Bar en el puerto-
Brisa de alcoholes. (ibid. 50)¹¹⁰

Por lo demás, de acuerdo a la cada vez mayor relevancia que adquieren los espacios y los objetos en la modernidad, hay en *Surtidor* una plasmación de la voluntad de ser del sujeto poético, de crear, de convertirse en fuente de la que brotan ideas. Este, a pesar de las implicaciones negativas de ciertos poemas, es un sujeto en plenitud, que se siente cómodo en las nuevas coordenadas y que se apropia de la energía del ambiente que lo rodea. La ciudad, lejos de ser un espacio alienante –aunque a veces así lo parezca-, aparece como un surtidor inspirador, como un lugar pleno de recursos del que el nuevo sujeto “voyeur” se apropia y poetiza, es decir, convierte en literatura. En el poema “Ser”, la voluntad de ser es, así, expresada en términos dinamicistas, y, por consiguiente, futuristas: “Ser./ Fábrica de ideas./ Fábrica de sensaciones./ ¡Revolución de todos / los motores!/ Ser y ser./ Energía continua./ Dinamismo./ Evolución” (ibid. 105).

¹¹⁰ El mismo ambiente de los bajos fondos, en este caso del flamenco, aparece en el poema “Bailaora”, que está construido sobre la misma técnica de yuxtaposición cinematográfica de acciones, sin nexos: “El candil ciñe sombras a la pared encalada/ Un nocturno de bronce./ Y líricos fandangos/ sonando en la guitarra./ Primer plano:/ Serpientes/ Ritmos/ Volantes (...)/ Y voces desconcertantes/ Intermedio/ Una ronda de aguardiente” (ibid. 66- 67).

En *Canciones de mar y tierra* (1930), tercer poemario de Concha Méndez publicado en Buenos Aires, existe una continuidad temática y formal con respecto a *Inquietudes* y *Surtidor*. Por lo demás, en este caso, al igual que hizo en su primer poemario, la autora dedica los textos a diversas personalidades del mundo de la cultura en el primer tercio del siglo XX. En este sentido, parecen especialmente significativas las dedicatorias a otras escritoras y artistas, ya que, una vez más, están poniendo de manifiesto los lazos de unión y solidaridad que existían entre ellas. Destacan, así, entre otras, las dedicatorias a María de Maeztu, Concha Albornoz, Rosa Chacel, María Luisa de Luzuriaga, Maruja Mallo, Consuelo Berges, Ernestina de Champourcin, Ángeles Santos, Carmen Conde, Alfonsina Storni, Norah Borges y Zenobia Camprubí. El poemario está, por lo demás, dividido en dos partes, “Canciones” y “Momentos” (formada por poemas en prosa y dedicada en su conjunto “A mis padres”), y precedido de un prólogo de Consuelo Berges, que lleva el significativo título de “Los ‘raids’ náutico- astrales de Concha Méndez Cuesta” y que adelanta dos de los grandes ejes temáticos del poemario: de un lado, el mar, y, de otro, el cielo, como espacios amplios, símbolos de la libertad, que el sujeto recorre en busca de una mayor autonomía. En esta introducción, se destaca, así, tanto el vanguardismo vital y literario de la poeta como su dinamismo y jovialidad, ofreciéndose una imagen de mujer moderna y libre que, de una forma intrépida y rebelde para la época –en la medida que huye de los convencionalismos-, busca su propia felicidad:

A los ecuánimes, a los fatalistas, a los razonables -a todos aquellos cuyo pulso es tan lento, que les permite interpolar entre los propios latidos los latidos ajenos-, esta avidez vital, este ímpetu egolátrico de Concha Méndez Cuesta, esta franca persecución de “la propia” felicidad, puede parecerles un tanto indecorosa. Pero tal parecer no es sino la reacción automática y débil de un viejo hábito de conceptos hipócritas y de posturas falsas. (Berges, Consuelo, “Los ‘raids’ náutico- astrales de Concha Méndez Cuesta”, apud. Méndez 1930: 10)

Como el título del poemario sugiere, en *Canciones de mar y tierra* estamos ante las canciones de un periplo- real en primer término¹¹¹ y literario en segundo - desde Madrid a Buenos Aires, destino final, pasando por diferentes ciudades de España, Francia e Inglaterra¹¹². De hecho, todo el libro está presidido por el emblema de la rosa de los vientos, estando los poemas datados en diversos lugares del mundo, lo que refleja el afán de cosmopolitismo de la autora¹¹³. Frente a los otros poemarios, en que el viaje se presenta como un sueño, como un deseo, en este, aparece más como una realidad, de manera que algunos poemas están ambientados en las ciudades en que Concha Méndez vivió. Así, “Paisaje” (Méndez 1930: 41- 42) se situaría en la “noche sonámbula” de Londres, con referencias a Picadilly Circus y Hyde Park, parque al que a su vez se dedica un poema homónimo (ibid. 51- 52); mientras “Canal de Bristol”, poema próximo a la canción infantil, hace referencia al canal que separa Inglaterra y Gales y que da pie, dado su condición de puerto hacia América, a la expresión de los sueños viajeros del sujeto poético: “¡Canal de Bristol un día/ a bordo de aquel mercante!...” (ibid. 49). En “Esquina”, por su parte, aparecen referencias al puerto de Buenos Aires, que es el Buenos Aires arrabalero del tango y que se presenta como un lugar lejano del resto de la ciudad, habitado por marineros y al que llegan “rumores/ de corazones lejanos” (ibid. 101). En “Extra- film”, como su mismo nombre indica, hay una presentación de Buenos

¹¹¹ Como se ha indicado previamente, Concha Méndez viajó entre 1929 y 1931 entre España, Inglaterra y Argentina.

¹¹² Entre estas ciudades, destacan Madrid, Sevilla, Barcelona, Málaga y Zaragoza en España; Biarritz, San Juan de Luz, Toulousse y Hendaya en Francia; Londres, Bristol y Oxford en Inglaterra; Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo en América. Algunos de los poemas están incluso datados en el Océano Atlántico o Altamar, con lo que se reproduce, de alguna manera, el itinerario seguido por la poeta.

¹¹³ El afán de cosmopolitismo también es apreciable en una autora como María F. de Laguna, quien publicó un único libro de poesía previamente a la Guerra, *Arco- Iris* (1935), en Londres, precisamente en la imprenta “La tentativa poética”, de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. En el primer poema del libro se da ya una expresión del deseo de libertad y de movimiento que caracteriza al poemario – “Quisiera ¡ay! yo quisiera/ saber el cómo y el por qué,/ quisiera ser pez en los mares/ o golondrina que ya se fue” (Laguna 1935a: 9)-, en el que se incluyen referencias a Londres y Nueva York. Al igual que en la poesía de Concha Méndez, hay una clara influencia de la lírica popular, de manera que los poemas están escritos en lenguaje sencillo, con un predominio de los versos de arte menor. El tono es optimista, si bien, a pesar del anhelo de distancias y lejanías, es apreciable una cierta nostalgia del origen y, por tanto, del regreso: “Ya revive en mí lo nuevo, ya/ lo antiguo y tradicional me llama/ de Nueva York a mi Europa/ y la añoranza de lo vivido/ me estremece, al arrullo/ de un mar sin olas” (“En el Atlántico”, ibid. 24).

Aires desde una perspectiva cinematográfica, a través de la concatenación de una serie de imágenes que remiten a dos deshollinadores, que aparecen convertidos en símbolo de la ciudad. La imagen de estos, con sus sombreros negros y sus bicicletas sin freno, recuerda al personaje de Charlot, que, junto con el resto de los cómicos del cine mudo, tanta admiración despertó en los escritores e intelectuales españoles del periodo: son personajes entrañables y desgraciados a un tiempo, que provocan la ternura del espectador que se identifica con su mala fortuna¹¹⁴:

Buenos Aires.
Mañana de blanco plata.

Avenida de Palermo.
Van dos deshollinadores
en bicicleta
sin frenos.
Llevan
las chisteras negras
negros trajes
rostros negros.

Y
sonrisa de media luna.

- Yo les nombro caballeros
de
de la Negra Fortuna- (ibid. 129- 130)

De hecho, este ligero tono de amargura lo vamos a encontrar en numerosos poemas de *Canciones de mar y tierra*, en los que ocasionalmente se hace alusión al lado negativo del viaje y la independencia: quien viaja está solo, alejado de sus orígenes, de su familia y de sus amigos, e incluso de su lengua. Es una forma, aunque voluntaria, de exilio, especialmente para las mujeres, que han de enfrentarse asimismo a los prejuicios

¹¹⁴ Rafael Utrera Macías ha analizado el papel protagonista de los cómicos del cine mudo en la poesía española de las décadas veinte y treinta a partir del ejemplo del poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, 1929, de Rafael Alberti. La dimensión de estos personajes quedaría, así, conceptualizada en los siguientes términos: “En las ‘charlotadas’ cinematográficas hay un fondo de amargura y tristeza; estos ‘androides grotescos y lunáticos’, como los llama C. A. Pérez, ‘encierran en sí almas superiores a las de sus comparsas, los burgueses del mundo normal’ (...)” (Utrera Macías 2006: 125).

de una sociedad que castiga la independencia femenina. Por eso, si bien son muchos los textos en que hay una expresión del deseo del sujeto poético de viajar, de navegar, de moverse con libertad por el mundo, identificándose con los marineros o presentándose como “capitana” de su propia barca (“Navegar”, “A todas las albas” o “Diques”¹¹⁵), también son frecuentes los poemas que hablan del extrañamiento del sujeto, de su sentimiento de soledad. Así, en “Hélices”, datado en Oxford, encontramos al yo en un paisaje que le es extraño, en un paisaje en el que no es posible echar raíces y asentarse a pesar de los sueños que hasta ahí le han conducido: “Hélices de centurias me trajeron/ a este lugar que apenas reconozco./ Plataformas movibles./ Quiero poner los pies sobre la tierra,/ y los pies se me van/ y la cabeza” (ibid. 59- 60). De igual manera, en “Transatlántico”, se expone la sensación de habitar en tierra de nadie: el sujeto, que soñaba con pilotar su propia nave, viaja en un transatlántico, sin mando, sola y sin nadie que la conozca. La angustia derivada de la sensación de lejanía, de no pertenencia, de la incertidumbre ante la posible adaptación al país de destino es, así, evidente: “Llega un frío de adioses/ de la noche de los puertos./ Aíres vírgenes llevaban/ a enterrar planetas muertos./ Y yo en el puente alto,/ en el puente de mando,/ sin mando,/ inquieta (...)/(No me conocía nadie)” (ibid. 87- 88). Otras veces, el mar aparece como el espacio de la muerte, como el espacio de los naufragios y, por tanto, como un desencadenante de leyendas:

Por el mar van barcas negras.
Nadie sabe adonde van.
Sus marineros no cantan.
Dicen que muertos están.

¹¹⁵ Este poema puede considerarse emblemático de la expresión del deseo de libertad por parte de Concha Méndez, ya que, en él, su propia sangre en ebullición es presentada como un río al que no se pueden poner frenos ni cortapisas: “Poner diques y compuertas/ a mis canales/ - mis venas-/ que mi sangre corre tanto/ que no puedo detenerla./ Y a mi alma,/ sujetarla con cadenas,/ que se va a volar tan alto/ que temo, temo perderla./ (¡Ay, este afán de distancias,/ esta locura de metas!...)” (Méndez 1930: 27- 28).

En el corazón del aire
- ¡qué bien lo siento latir!-
una azucena de sangre. (“Nocturno”, ibid. 106)

En este poema, se aprecia, por lo demás, el influjo de la lírica popular, combinada con maestría con las principales aportaciones de la Vanguardia. Así, por ejemplo, aunque el poema “Alba” presenta la forma y la estructura característica de las canciones – brevedad, versos octosílabos, rima de los pares, lenguaje sencillo-, el primer verso constituye una metáfora próxima a la greguería, en la que el alba es contemplada desde una nueva perspectiva, de manera que la salida del sol es vista como un lanzamiento de disco: “La mañana lanza el disco” (ibid. 39). En este verso se aprecia, por lo demás, una personificación de lo inanimado, que, junto a la cosificación de lo humano, son procedimientos vanguardistas de los que es posible encontrar numerosos ejemplos en el libro. Así, en el poema “Regata”, tenemos, por un lado, una imagen sorprendente del atardecer y, por otro, una visión de los altavoces que guían la competición como “teléfonos parlantes”: “Ya al torito de la aurora/ el sol le pone rejonos./ Y altos teléfonos gritan/ un ¡hurra! a los campeones” (ibid. 64). También resulta interesante la imagen de corte surrealista que aparece en el poema “No pases”: “(...) que anda un viento verdinegro/ decapitando palabras” (ibid. 61).

Por lo demás, en el poemario confluyen los grandes temas e imágenes del mundo moderno. Así, junto con el deporte y la música –fundamentalmente el *jazz*-, habría que destacar el baile, que sufre importantes transformaciones en este período. En este sentido, el *foxtrot* – nacido hacia 1912- se convierte, junto con el *jazz*, en uno de los grandes emblemas de la modernidad. Aparece, así, en el poema “Dancing”, que subvierte el esquema clásico de los poemas modernistas que describían las grandes fiestas de fin de siglo, incorporando las innovaciones vanguardistas tanto a nivel formal como temático: concatenación de imágenes, personificación de lo inanimado, imágenes

sorprendentes, etc.: “Se hizo cristal el paisaje/ -la playa, los trampolines-/ Grita la orquesta del dancing./ Y hay un rumor de jardines./ Vestida de frac, la noche,/ va a jugar a la ruleta./ El fox bailan, campeones,/ una estrella y un cometa” (ibid. 53- 54).

En medio de este mundo moderno y en transformación, se sitúa, pues, el sujeto poético, que manifiesta en todo momento, por un lado, un deseo de identificación con el nuevo entorno, y, por otro, una autoafirmación de la propia identidad femenina, que aparece configurada como búsqueda de la autonomía y de la libertad, de una igualdad con respecto a sus contemporáneos varones, que, sin necesidad de lucha, pueden cumplir los deseos –que tan imposibles resultan a veces- del yo: ser deportistas, ser navegantes, ser poetas. El sujeto poético se encuentra, pues, al igual que la propia autora, en una situación escindida y contradictoria, ya que el camino emprendido conlleva dificultades que muchas veces hacen tentadora la opción de la renuncia. De ahí que el tono general del poemario oscile entre el optimismo y un ligero pesimismo, una amargura, según se puede apreciar en el poema “12 de enero”, que cierra el apartado “Canciones”:

(...)- ¡Sola y a la deriva
por mi verdad;
por mi blanca bandera
de libertad!...

Y para despedirme,
en aquel alba,
en todos los espejos
me miré el alma... (ibid. 155- 156)

La segunda parte del poemario, “Momentos”, está conformada por poemas en prosa, de manera que el título resulta ya ciertamente significativo al hacer referencia a dos de los principales elementos característicos de la Vanguardia: de un lado, lo fragmentario, lo no lineal; de otro, lo momentáneo, lo fugaz, lo que no se repite. De hecho, como veremos en el apartado 3.1.3.a), el poema en prosa frecuentemente está

asociado al fragmento, al tiempo que da la sensación de una mayor rapidez, de una mayor velocidad que el verso. Esta segunda parte está, por lo demás, compuesta por tres poemas “Puerto”, “Alba de sueño” y “Mañana de playa”, que incluyen varios fragmentos entre los cuales no siempre resulta sencillo establecer un nexo de unión. Existe, además, una progresión temporal, de tal forma que el primer poema nos coloca cronológicamente en un escenario que anochece primero y que después es ya plenamente nocturno¹¹⁶; el segundo se desarrolla, como su título sugiere, en el amanecer¹¹⁷, mientras que el tercero nos sitúa ya completamente en la mañana de “las horas azules” para terminar en “los últimos oros del sol de la tarde” (ibid. 179). La yuxtaposición de fragmentos referidos a escenas desconectadas pero entre las que media una progresión cronológica marcada por la evolución de la luz constituye, sin duda, un ejemplo de incorporación de la técnica cinematográfica en la poesía: el yo poético asume la perspectiva del objetivo de la cámara de manera que, en ocasiones, lanza una mirada al exterior y nos lo dibuja, mientras que en otras se retrotrae en sí mismo y realiza una labor de introspección, de interpretación de lo acontecido. El tono general de esta parte del poemario se puede apreciar perfectamente en el siguiente ejemplo tomado del primero de los poemas:

El vaporcito de recreo regresa ya con sus pasajeros de broma. Lleva, en lugar de sirena, una campana chica. (...) Más allá tres marineros de bronce –risas de luna y voces de doble hemisferio-. Y el extranjero del puesto de frutas internacionales. Y el bar ambulante –níquel y alabastro, naranja y limón-. Y ese personaje de metal que tiene alma de luz –surtidor-. (...)
Frente a mí, una niña de ámbar, inmóvil, muda, su melena al viento. Siete veces la he mirado. (...)
(Yo la habría regalado ese farito y ella habría repetido veinte veces un nombre).
(ibid. 161- 163)

¹¹⁶ “Se ahorcó la tarde la última grúa. Hay un soñar de naves en el puerto. Sueltas las amarras, la noche ha salido a sus altamares. Noche azul marino. Noche sin noche” (ibid. 161).

¹¹⁷ “... Y aparecieron tres ángeles negros de brillantes vestiduras. De sus largas miradas, fluían claridades de horizontes desconocidos... (...) Y llegamos a la orilla de la noche de un mar” (ibid. 169)

En esta segunda parte del poemario, existe una cierta ambigüedad con respecto al carácter estático o dinámico del sujeto, lo cual resulta fundamental determinar en un poemario que, tal y como se ha comentado, tiene como protagonista a una viajera. La condición observadora del “yo” en el primero y tercero de los poemas lo sitúan en una posición *voyeurista* y, por tanto, estática. Es un “yo” que permanece en tierra, a la orilla del mar y que da testimonio de cuanto le rodea. El yo poético de la segunda parte, sin embargo, se une a “tres ángeles negros de brillantes vestiduras” y emprende con ellos un viaje que le lleva por el mar, por las altas montañas, etc. Se trata, sin duda, de un viaje imaginario que tiene lugar mientras el sujeto duerme, en el mundo del sueño y de los deseos¹¹⁸. De hecho, en el último poema del apartado, el yo expresa su deseo de ser llevado por los aviadores de dos aviones que cruzan: “¡Ah, si uno de los aviadores me hubiese tendido un ancla, y agarrada a ella me hubiese arrastrado a los espacios!...” (ibid. 173).

Por lo demás, a lo largo de estos poemas, al igual que sucede en el resto del poemario, se incorporan elementos procedentes de los diversos movimientos vanguardistas. En este sentido, la ausencia de sujeción métrica permite una mayor libertad, al tiempo que el minimalismo de los poemas en verso da paso a una proliferación de imágenes –inspiradas con frecuencia en la greguería ramoniana– que se van engarzando unas con otras: “... Los bañistas se balanceaban –gimnastas– en el columpio de las olas” (ibid. 165). Es asimismo un recurso frecuente en estos textos la cosificación de lo humano, lo que se logra en ocasiones a través de la aposición del sintagma “de bronce”, que, aunque referido al color bronceado de los personajes, tiene unas implicaciones más profundas: en este contexto, los seres humanos bronceados por el sol se presentan como maniqués, como autómatas que ejecutan actos y forman parte

¹¹⁸ “... ¡Giremos, giremos siempre, en el carrusel de las horas, con todas las bengalas de los sueños encendidas!...// Y el corazón –este arco voltaico– que no deje a la Noche oscura asomarse a la Gran Verbena...” (ibid. 171).

del paisaje: “tres marineros de bronce” (ibid. 162), “ese personaje de metal que tiene alma de bronce” (ibid.), “dos sirenas de bronce” (ibid. 165). Estamos, sin duda, ante un recurso procedente del Surrealismo, al igual que lo es la presentación fragmentaria del ser humano a través de las diferentes partes de su cuerpo para representar la disolución del individuo (tal y como hasta ese momento se había entendido) (Sánchez Vidal 1982). En el último de los poemas, aparece así una “mano de hielo” castradora, que impide el encuentro del yo con la sombra del pasado, tal vez con la libertad anhelada y entrevista en sueños: “... Atrás ha quedado una sombra proyectada en el muro del tiempo. La veo temblar porque quiere acercárseme, y una mano de hielo se interpone impidiéndolo” (Méndez 1930: 178).

La trayectoria poética de Concha Méndez experimenta una inflexión a partir de su cuarto poemario, *Vida a vida* (1932), publicado en las Ediciones “La Tentativa Poética” en Madrid y dedicado a Manuel Altolaguirre, con quien se había casado ese mismo año. La afirmación optimista y jovial del deseo de modernidad y libertad, que encontrábamos en *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), da paso a un tono reflexivo, introspectivo y teñido de cierta angustia, que convive con un sentimiento de felicidad derivado del encuentro con el otro¹¹⁹. El libro está, por lo demás, precedido por la semblanza lírica que Juan Ramón Jiménez hizo de Concha Méndez (así como de otras poetas contemporáneas, entre las que se encuentran Ernestina de Champourcin y Rosa Chacel) y en la que destaca, haciendo un repaso por su trayectoria poética, fundamentalmente su carácter polifacético y su condición de viajera cosmopolita (“La hemos encontrado en el Polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Tarsis”, apud. Méndez 1932a: 11), así como su nueva

¹¹⁹ Esta misma idea es señalada por Bellver, quien destaca el cambio operado en la poesía de Concha Méndez a partir de 1932, convirtiéndose la sombra en una de sus características más destacadas: “En la poesía que escribe después de 1932 predomina la oscuridad: la sombra rodea a la poeta, ella se siente sombra, y la esencia vital se identifica con la sombra” (Bellver 2001b: 205).

profesión de impresora: “Su mono añil puede ser de cajista de imprenta, enrolada de buque, fogonero de tren, polizón de zepelin, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizonte ante las cuatro máquinas” (ibid.). Se la presenta, pues, sobre diversos medios de transporte, al tiempo que se hace referencia a su juventud, en la que aparece representada en traje de baño en un entorno marítimo. Se destaca, de este modo, también su condición de mujer deportista, lo que afianza su imagen de modernidad. Al final de la semblanza, Juan Ramón Jiménez la sitúa de nuevo en el presente, sigue subrayando la conservación de su jovialidad y juventud y presenta la rosa de los vientos –que como vimos presidía su tercer poemario- como símbolo de la sed de mundo, de la sed de libertad, de la poeta:

Ríe en la fiesta jeneral de colores y sonidos, avanzando con jesto de lancha blanca la mandíbula inferior. Se tiende del todo. Se entreduerme, brújula nerviosa de carnes sobre la rosa erecta de los vientos. (ibid. 12)

Tal y como este retrato deja entrever, el sujeto poético de este nuevo poemario de Concha Méndez es un sujeto maduro, que valora el camino recorrido y que se sitúa ante unas nuevas coordenadas, propias de la evolución vital y estética, que condicionan los nuevos intereses y temas de reflexión. Hay, así, una mirada hacia el pasado, hacia el deseo de mundo que había inspirado los anteriores poemarios -especialmente *Canciones de mar y tierra*-. Este es ahora contemplado desde la lejanía, que impone un nuevo tono reflexivo y realista, que no sólo valora los acontecimientos vividos como experiencia exótica y de colmación de las expectativas vitales de un determinado momento, sino que también hace balance de los mismos, considerándolos en el largo plazo, en el conjunto de la vida. El sujeto poético femenino se presenta, así, como “herida de experiencias” y “herida de esperanzas” a un tiempo, de forma que el deseo de viajar, de conocer mundo, se presenta ahora más como una obligación, como una imposición de carácter fatal, que como una elección: “Sin memoria, perdida,/latente en mí ese sueño,/ herida de

experiencias/ la sangre que mantengo/ y herida de esperanzas (...)/ ¡Qué perpetua cadena,/ qué cadena de fuego/ me sujeta a este todo!/ Sin libertad posible,/ ¡cómo pesa en mis hombros! (Méndez 1932a: 26).

La libertad aparece, pues, en este poemario, como una categoría existencial, sobre cuya naturaleza se reflexiona. La vida carece de la dimensión lúdica que tenía antes y el deseo de saber da paso a un cuestionamiento continuo, a una formulación reiterada de preguntas cuya respuesta se sabe de antemano imposible. De ahí la angustia del sujeto poético, que ya no está fascinado por los “vientos exóticos”, sino que ahora muestra su temor por otro viento que llama a su puerta:

No son los vientos alisios,
ni el ancho viento pampero,
ni el viento del sur tampoco,
que es un viento que no es viento. (...)

Es un viento que no es viento
que es una humana llamada
en horas de desaliento.

¡Alerta los corazones!
Y los cerebros ¡alerta!
que es una angustia la llamada
que ha llamado hoy a mi puerta. (ibid. 22)

En “Insomnio”, por su parte, el sujeto poético aparece como un sujeto en vela, aterrorizado por la falta de perspectiva ante el vacío de las horas y ante la falta de libertad real, lo que lleva a una conceptualización del mundo como “cárcel”, retomando, por lo demás, una idea muy presente en la tradición cristiana occidental y en la literatura española, especialmente en la mística y en la poesía barroca: “¡Qué angustiosa cárcel ésta/ de hierro por todas partes,/ con las ventanas al mundo/ a las sombras a la nada” (ibid. 28)¹²⁰.

¹²⁰ Obsérvese la intertextualidad presente en estos versos con respecto al famoso verso final del soneto de Góngora (uno de los autores más apreciados en el periodo): “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (106).

La angustia se deriva, por tanto, de una conceptualización nihilista del mundo, de una perspectiva existencial cargada de preguntas y en la que no son muchas las certidumbres, las respuestas. El sujeto poético ya no marcha tras mares lejanos, sino tras “mares de amargura”, que se convierten en su único destino fiable, hacia el que va arrastrado por una fuerza irracional cuya naturaleza no parece capaz de discernir. La perspectiva de la nada, del no ser se presenta, así, como la única opción vital deseable y factible: “Giran astros oscuros/ en torno a mis sentidos./ Debiera olvidar todo/ hasta mi origen mismo/ y quedar en el límite/ de este no ser tranquilo” (ibid. 33). *Vida a vida* está, por tanto, presidido por la idea de la “pérdida de rumbo”, de la deriva, siguiendo la semántica marinera: el sujeto ya no tiene el timón ni lleva brújula, de manera que la vida se presenta como una gran paradoja, en la que no hay mayor certidumbre que la ignorancia, que el desconocimiento de las grandes incógnitas de la existencia: “Tan segura voy que voy/ perdida en todos los rumbos./ Ni brújula ni timón:/ perdida en lo absoluto,/ y perdida llegaré/ a los confines del mundo” (ibid. 30). El “dónde” es, así, la gran pregunta que se hace un sujeto lleno de dudas y de incertidumbres:

Remonto mi memoria.
Dónde estuve yo antes
de esta vida?
Qué sueño
fué anterior a este sueño?
En dónde estaba yo?
Era gloria?
Era infierno?

Buceo en el pasado
y me veo sin verme.
Una llama imprecisa.
Grisés mudos en torno:
¿Un reino de cenizas?
Pero ¿dónde ese reino? (ibid. 17- 18)

Por lo demás, a pesar del título del poemario, que parece aludir a los lazos que se tienden entre dos vidas a través del amor, existe en él una incidencia continuada en la

imposibilidad de la comunicación humana y en la sensación de soledad que aqueja al yo, que se presenta como un ser incapacitado para dar calor, para transmitir emociones a los otros, que inevitablemente se alejan. Esta imposibilidad determina que el mundo se convierta en un lugar hostil, en un lugar ajeno, que con frecuencia duele y traspasa como un arma, como una “espada de sus fríos”: “quisiera estar muy cerca de las almas/ que se me alejan bien a pesar mío (...)/ me traspasan espadas de sus fríos. (...)/ Sólo en la superficie las encuentro,/ esas almas ajenas a mi mundo” (ibid. 31). De hecho, el amor, que es el tema de una parte importante de los poemas, es presentado desde una perspectiva agridulce, al no ser visto tanto como plenitud sino sobre todo, por un lado, como lucha, como contienda entre los dos que se aman, y, por otro, como un amor entre sombras, que, en última instancia, remite a la imposibilidad. Estas dos ideas están, así, presentes en el primer texto del libro, “Recuerdo de sombras”, en el que se destaca, por un lado, la dimensión física del amor y, por otro, (asumiendo un punto de vista neoplatónico), su pervivencia como “sombra” en el recuerdo, es decir fuera del mundo de lo real. Estamos, por tanto, nuevamente ante una paradoja:

Síntesis de las horas.
Tú y yo en movimiento
luchando vida a vida,
gozando cuerpo a cuerpo.

Dices que en estas sombras
vives en mi recuerdo,
y son las mismas sombras
que están en mí viviendo. (ibid. 15- 16)

Con todo, es posible encontrar también, en *Vida a vida*, poemas de un gran lirismo en los que se presenta una visión más tradicional del amor. Así, en “Madrigal”, tomando el modelo de la mística, el amado aparece como “ciervo herido”, que es apelado por el sujeto femenino, que se dibuja para él como refugio, como “descanso del guerrero”: “Ven a mí que vas herido/ que en este lecho de sueños/ podrás descansar

conmigo” (ibid. 19). De igual manera, más adelante, el yo se configura como dador de vida para un tú que espera dolorido su llegada: “¿Te duele la vida/ de tanto esperarme?” (ibid. 34). Subyace, pues, la idea de que el amor, de que el encuentro entre los dos actantes del poema es un amor presentido, cuya realidad el sujeto femenino intuía de una manera irracional: “Te vi venir presintiéndote,/ por el camino estrecho. (...)/ Con el brillo de tu espada/ las sienes se me encendieron” (ibid. 21). De ahí también el carácter ambiguo de esta pasión, soñada en primer lugar, vivida luego y más tarde recreada en el recuerdo¹²¹. Estamos, por tanto, ante una concepción neoplatónica del amor, pues, al igual que en el mito del andrógino, el yo y el tú se presentan como predestinados, como unidos por un lazo irremediable que tarde o temprano los acabará juntando, bien sea en el mundo real bien en el sueño. Resulta, en este sentido, significativo que el poemario se cierre con esta idea central:

Antes de mi vida,
antes de mi deseo,
antes que mi alma fuera
espejo de mi espejo,
te conocí.

Y alguna vez desarrollando sueños
de tu pasado ya casi perdido,
explorador de tu morada última
te encontrarás conmigo. (ibid. 36)

Se entiende, de este modo, que en *Vida a vida* haya un cambio de tono con respecto a los anteriores poemarios: desaparecen las innovaciones vanguardistas más exhuberantes para dar paso a un estilo caracterizado por la sobriedad, la sencillez y el minimalismo, más acordes con el tono angustiado del libro, que, por otra parte, es compartido por los ismos más tardíos, especialmente por el Expresionismo y el Surrealismo. De hecho, a finales de la década de los veinte, en algunas de las figuras más emblemáticas de la Generación de Concha Méndez, como Federico García Lorca y

¹²¹ “No me despiertes, amor,/ que sueño que soy sirena/ y que eres el nadador/ que va a una playa morena/ a bañarse a la claror/ en noche de luna llena” (Méndez 1932a: 23).

Rafael Alberti, se producirá la misma crisis que más tardíamente afecta a la poeta. Estos encontrarán en el Surrealismo una vía de expresión a su propia angustia y escribirán respectivamente *Poeta en Nueva York*, escrito entre 1929 y 1930, y *Sobre los ángeles*, 1930¹²².

El último poemario que Concha Méndez publicó antes de la Guerra Civil, *Niño y sombras* (1936)¹²³, tiene un cariz autobiográfico al poetizar, como tema central, el dolor por la muerte de su primer hijo recién nacido en el año 1933¹²⁴. Esta experiencia liminar y fundamental en su trayectoria vital se traspasa a su poesía, que, siguiendo con la tendencia iniciada en su anterior poemario, entra en una etapa caracterizada por un tono angustiado y pesimista que condiciona a nivel formal y estructural los poemas. A partir de este momento y tal y como el título del poemario sugiere, la sombra adquirirá una dimensión fundamental en la obra de Concha Méndez, quien, al igual que muchos otros intelectuales comprometidos con la Segunda República, tuvo que marchar al exilio tras el final de la Guerra Civil¹²⁵. Con todo, a pesar del tono general del poemario, en el que predomina la oscuridad, hay un ligero sesgo optimista, un deseo de alegría y de felicidad, que se presenta a través del recuerdo del pasado, identificado, en el poema “Canción”, con una guitarra y un violín: “Sombra. Hielo. (...)/ Quiero una guitarra

¹²² Sobre el Surrealismo en la poesía de García Lorca y Alberti, se pueden consultar algunos trabajos incluidos en García de la Concha (1982). Para el primero, es, así, importante ver Higginbotham; mientras que, para el segundo, se pueden consultar Proll y Heisel.

¹²³ El libro fue publicado en la Editorial Héroe, en “los talleres de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, tal y como se indica en el colofón.

¹²⁴ “Al año de casados tuvimos un niño, que murió al nacer; se hubiera llamado Juan. Manolo quiso hacerme creer que el niño vivía para que yo no sufriera; y entonces me encontraba en una angustia terrible: él me decía que vivía, y la enfermera, que había muerto. Esa misma noche pedí que me trajeran papel y lápiz, y entonces escribí *Niño y sombras*. Todos los amigos se volcaron en el hospital para verme y Federico me llevó un manojito de poemas dedicados para que los publicáramos en la revista” (Ulacia Altolaguirre 92- 93).

¹²⁵ En su caso, la sensación de exilio surge, sin embargo, mucho antes, ya que, tal y como señala Bellver, la Guerra se convertía para la autora tan sólo en un motivo más de dolor tras la pérdida del hijo (1993: 30). Al fin y al cabo, “alter losing her child, her country, and then her husband, her very existence verges on nothingness. The poet sees herself as a transitory soul in an absurdly meaningless world that leaves her no other recourse than to seek total oblivion” (ibid. 33).

nueva,/ un violín para mi sueño/ y una risa que no sepa/ amarga como veneno” (Méndez 1936: 26).

Formalmente, *Niño y sombras* está conformado por veintiocho poemas, la mayoría escritos en verso libre y caracterizados por un lenguaje sencillo y minimalista. Las innovaciones vanguardistas de la primera etapa de la poesía de Concha Méndez dan paso a un estilo que busca la efectividad y, por tanto, la transmisión al público lector de la sensación de angustia del sujeto poético a través de una serie de figuras literarias clásicas, entre las que destacan la anáfora, la pregunta retórica, el paralelismo, etc. Por lo demás, el libro está estructurado en dos partes tal y como el título bimembre indica: de un lado, estaría un tercio de los poemas, que están centrados exclusivamente en el dolor por la pérdida del hijo muerto, mientras que, de otro, estarían los otros dos tercios, en que la angustia existencial se convierte en el tema central. La presentación en este orden de los poemas parece sugerir una relación causal, de manera que la muerte del niño recién nacido se situaría el origen de una profunda crisis que lleva a un cuestionamiento de las categorías fundamentales de la existencia.

En los poemas dedicados a la muerte del hijo, la relación materno- filial se plantea en los mismos términos en que era vista la relación amorosa en el anterior poemario: el niño aparece, así, como recuerdo que pasó brevemente por la vida del sujeto; como sueño, de cuya realidad se duda ante la imposibilidad del encuentro físico, ante la separación de la muerte¹²⁶. El hijo es, por tanto, una ausencia, un hueco vacío que llama al yo desde un más allá y que está en el origen de su angustia: “Ahora esa voz, que vence,/ el más allá me llama/ más imperiosamente/ porque estás tú, mi niño”

¹²⁶ No parece, por ello, casual que, tal y como destaca Ciplijauskaité, tras el abandono de Manuel Altolaguirre, la maternidad vuelva a ocupar un lugar destacado en la obra de Concha Méndez. De algún modo, maternidad y amor constituyen, en su poesía, dos conceptos complementarios, en los que precisamente reside su originalidad: “La voz de Concha Méndez adquiere su nota más original en los poemas del desconsuelo. El tema de la maternidad como una experiencia vivida produce versos que son únicos en el repertorio de la generación. (...) La maternidad vuelve a surgir como tema importante al verse abandonada por el marido. Esta vez crea un ciclo de poemas dirigidos a la hija pequeña, única ancla que le queda en su triste existencia de exiliada” (Ciplijauskaité 1989: 161- 162).

(Méndez 1936: 8)¹²⁷. La maternidad es, por lo demás, presentada no sólo desde una perspectiva emocional sino también en su dimensión física, de manera que concurren imágenes de gran plasticidad. La intensidad es, así, mayor porque la separación, la muerte, aparece como un desgarramiento, como una amputación al propio sujeto: es un dolor que tiene lugar en el cuerpo y en el alma a un tiempo. La condición maternal se conceptualiza como un vínculo a perpetuidad que se extiende, más allá de la muerte, en la eternidad:

Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo.
Se repartió mi alma para formar tu alma.
Y fueron nueve lunas y fue toda una angustia
de días sin reposo y noches desveladas.

Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte.
¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra?
Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda
porque sabe que fuiste y te llevó en la vida,
te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas. (“2” ibid. 9)

Al igual que en el caso del amor que acaba, el proceso de creación, pérdida y posterior recreación del hijo muerto es presentado desde una perspectiva neoplatónica, de manera que, en el poema “Fue”, el yo poético se dirige al niño, en segunda persona, como un “tú”, para explicarle cómo fue concebido en sueños por su propia alma en una realidad “más allá del sueño”. Tras la muerte, se vuelve a esta realidad, donde de nuevo madre e hijo pueden estar juntos sin estarlo: “Hasta que nueva aurora/ te llevó para siempre;/ y es nada más allá del sueño/ donde has resucitado/ para quedar ya en mí/ en una eterna lágrima” (ibid. 11). En todos estos poemas, encontramos, pues, diversas perspectivas para abordar un mismo tema: la muerte del hijo, que es presentado en cercanía, como un tú, que vive en una realidad diferente pero próxima y que, a su vez, entiende el lenguaje de los adultos con que el sujeto poético se dirige a él. En el poema “Canción”, hay, sin embargo, una variación en el tono y se utiliza el lenguaje infantil

¹²⁷ Obsérvese la utilización del apelativo cariñoso “mi niño”, que dota de una mayor efectividad al poema y provoca una más inmediata e intensa reacción del lector.

para narrar la experiencia a la manera de las canciones y poemas destinados a los niños¹²⁸.

La pérdida del hijo muerto deja, pues, en el sujeto poético una herida, que se sitúa en el origen de su angustia y de la sombra que lo rodea. De alguna manera, le lleva a tomar conciencia de la provisionalidad de la vida, que se presenta como una larga espera para reencontrarse de nuevo con el niño desaparecido: “Quede de mí la angustia y el anhelo/ y la risa y el llanto en esa espera./ Que algunos ojos para verme un día/ se asomarán al mar donde me muevo” (ibid. 17). A partir de esta experiencia de dolor, la vida queda, así, transformada para el sujeto en un camino entre dos oscuros, entre dos sombras: “De lo oscuro venimos y vamos/ a otra noche pulsando caminos” (ibid. 20). La llegada a la edad adulta y a la madurez se presenta, por tanto, para el sujeto poético en forma de tragedia y no como la culminación de un proceso de aprendizaje. El dolor sufrido borra los recuerdos felices y los deseos de la juventud, ajenos al yo poético del presente:

Ni mi niñez ha sido de este mundo,
ni en esta juventud me reconozco.
Me pesan siglos de abrazadas sangres,
de injustas vidas, de latidos huecos;
me pesan sombras, que no pueden irse,
voces me llaman de distintos cielos. (ibid. 21)

El tono angustiado y desesperanzado resulta, pues, evidente en un poemario que se anticipa, de alguna manera, a la tónica general de la poesía española de posguerra y de exilio, de corte existencialista, a raíz de la experiencia liminar que supuso la Guerra Civil en cuanto a muerte, destrucción y destierro. Así, en el poema “Noche”, la angustia del sujeto adquiere una dimensión universal, de manera que este se pregunta retóricamente: “¿Adónde va la angustia/ que hoy invade la Tierra?” (ibid. 23). Más

¹²⁸ “Ya tiene la tierra algo/ que fué mio nueve lunas./ (arbolillo nuevo/ sin ramas ni fruta)/ Brotó en mañana florida/ de esperanzas y de luchas./ (pudo ver el sol/ y no vio la luna)/ El ángel que lo guardaba/ se durmió en la noche oscura./ (mi arbolillo nuevo/ tuvo triste cuna...)” (“Canción”, Méndez 1936: 13).

adelante, se sigue extrapolando el dolor y el mundo se presenta como un lugar sin luz, como un lugar sin fe, que se mueve entre sombras fantasmagóricas, entre no vidas: “Debajo de esta noche ¿quién camina?/ ¿Quién llevará ese hielo o esa llama?.../ Se ha empañado una luz ¡quién sabe en donde!/ Y el ángel de la fé de nada sirve” (ibid. 25)¹²⁹. Con todo y a pesar de la angustia, el sujeto manifiesta un deseo, una voluntad de seguir viviendo, aunque sea impelido por unas fuerzas ocultas que proceden de una voluntad interior e inexplicable de seguir hacia delante y de no rendirse. Se presenta, así, como “vida sin remedio”, “como antena receptora” en la medida en que la suya es una existencia dotada para dar vida, dotada para hacer nacer:

Fuerzas ocultas me sostienen,
un apoyo invisible en cada brazo.
No creáis que estas fuerzas
son para mí un descanso.
Yo soy la vida en lucha
de cada hora y de cada paso.
Yo soy la fuerza de mí misma,
la antena receptora del milagro.
Yo soy la vida sin remedio.
Mi muerte no será sino un colapso;
porque después de muerta seguiré viviendo,
nadie sabe hasta dónde ni hasta cuándo. (“23”, ibid. 31)

Al igual que Sísifo, el sujeto lírico se está, pues, condenado a la vida, a transportar día tras día la misma piedra, que es la piedra de la angustia, de la conciencia de la pérdida. El yo y su sufrimiento se convierten, así, en el centro de un poemario, en el que se autorreivindica el derecho a la expresión de lo más íntimo, de lo más profundo de uno mismo, como es el dolor por la pérdida de un hijo. En este sentido, es especialmente interesante el poema “Yo sé”, en el que el sujeto femenino defiende su

¹²⁹ Este poema constituye, sin duda, un ejemplo claro del tono y estilo compartido entre este poemario y la poesía de corte existencial de posguerra, cuyo principal representante es Dámaso Alonso con su libro *Hijos de la ira*, 1944. Este cambio en la poesía de Concha Méndez se puede identificar también en otros poetas de la Generación del 27, siendo, sin duda, el de Jorge Guillén uno de los casos más representativos, de manera que el optimismo de *Cántico* da paso en *Clamor* a un tono angustiado: “Clamor es un libro de descubrimiento, angustia y finalmente esperanza. El yo del poeta, maravillado anteriormente ante un mundo bien hecho, viviendo plenamente el ‘aquí’ y el ‘ahora’, se enfrenta de repente con el dolor, la injusticia, el desorden y la muerte” (Vilches de Frutos 1985: 333).

derecho a hablar de su propia experiencia de sufrimiento en un momento en que la poesía parece ir por otros cauces y trata cuestiones de actualidad, sobre todo sociales, en consonancia con las nuevas preocupaciones y esperanzas que la Segunda República trae consigo. Resulta, pues, un gesto osado por parte de Concha Méndez el reivindicar el derecho a la expresión de lo íntimo y de lo privado, de aquello que le afecta más directamente y que, constituye, en última instancia, la experiencia de muchas mujeres silenciadas en la literatura. En el fondo, la reivindicación del derecho a la expresión encubre la reivindicación de la libertad femenina, la reivindicación de otra voz en la cultura y en el arte:

Yo sé que a nadie importa
lo que tengo,
como a nadie le importa
que el mundo se deshaga. (...)
y en todo caso, hay tanto
de que hablar tantas veces,
por ejemplo del sol
por ejemplo del sueño (...)
o tal vez de la máquina,
o del hombre,
o del hambre que este hombre
mastica junto al polvo;
aunque sé que todo esto
es algo que hoy se canta
y al cantarlo se ondea
la bandera del día,
quiero hablar de mí, sólo,
frente al mundo distante,
porque llevo en mis ríos
la sangre que me riega
y una voluntad mía
me lleva donde quiero.
Yo sé que a nadie importa
el que tenga una vida
salida de mi vida. (ibid. 34- 36)

Indirectamente, el poemario tiene una dimensión social, ya que, a través de la experiencia y del ejemplo de Concha Méndez, se visibiliza la experiencia de muchas mujeres, que, sin duda, pueden encontrar en *Niño y sombras* una universalidad que

permite la identificación y la empatía. El tema de la maternidad frustrada es, por lo demás, recurrente en la poesía de autoría femenina. Estamos, sin duda, ante un acontecimiento que juega un papel trascendental en la vida de muchas mujeres (entre ellas las escritoras), frente a la paternidad frustrada, cuyo rastro literario está más difuminado y es más difícil de precisar. La reflexión de las autoras sobre este acontecimiento tan fundamental es, pues, como veremos más adelante, en el capítulo 4. 2, uno de los temas característicos de su poesía y, por tanto, uno de sus principales rasgos identificadores y diferenciales. Además, y como se puede apreciar en los poemas comentados de Concha Méndez, la maternidad se presenta frecuentemente en su dimensión física, lo que permite reflejar la intensidad, el carácter doloroso de la experiencia. Es una vivencia, como nos recuerda la autora, de soledad y de encuentro: “la madre va siempre sólo/ quien quiera que la acompañe;/ el mundo es como un desierto/ y el hijo en él un oasis”, “Recuerdo”, *ibid.* 10). De ahí que su huella sea tan duradera y a la vez dolorosa.

Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907- Madrid, 2002) fue, junto con Ernestina de Champourcin, la única poeta presente en la segunda edición de la famosa y a la vez polémica antología de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (1934). Fue, además, la autora de poesía más precoz de su Generación, publicando su primer libro, *Versos y estampas*, en 1927, con tan sólo veinte años, en la Imprenta Sur, de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Su segundo poemario, *Poemas de la Isla* (1930), se publicó en Las Palmas de Gran Canaria por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones y estaba precedido de una dedicatoria a los padres de la poeta: “A mi madre, aquí;/ a mi padre, allá cerca”. La trayectoria poética de Josefina de la Torre se vio interrumpida tras la publicación de este segundo libro, hasta

el año 1947, en que salió a la luz *Marzo incompleto*. Su cuarto poemario, *Medida del tiempo*, permaneció inédito hasta su inclusión en la recopilación de su poesía realizada en el año 1989. Colaboró, como veremos en el capítulo 5, en las principales revistas literarias de la época (*La Gaceta Literaria, Alfar, Verso y prosa*, etc.). Además de poeta, fue novelista (publicó sobre todo novelas rosa), actriz teatral (llegó a ser la primera actriz del Teatro María Guerrero), cinematográfica y de doblaje (dobló, entre otras actrices, la voz de Marlene Dietrich), cantante lírica e incluso guionista. Fue asimismo impulsora del *Teatro Mínimo*, en las Palmas de Gran Canaria, junto con su hermano Claudio de la Torre¹³⁰.

El primer poemario de Josefina de la Torre, *Versos y estampas*¹³¹, está conformado, tal y como el título indica, por poemas en verso y por “estampas” en prosa, de tal manera que los primeros, que aparecen numerados con caracteres arábigos, se refieren al presente, mientras que las segundas, identificadas con números romanos, hacen referencia a escenas y episodios del pasado de la autora¹³². El “Romance del buen guiar” estaría situado aproximadamente a la mitad del libro y constituiría, tal y como el

¹³⁰ En relación a la poesía de Josefina de la Torre, se pueden consultar Trujillo, Santana, la breve referencia incluida en Pérez (1996: 59), el apartado que se le dedica en Miró (1999), los capítulos incluidos en Cole y Bellver (2001a), mientras que sobre su trabajo como guionista resulta interesante el trabajo de Utrera Macías (2007). Es asimismo fundamental el volumen colectivo editado en el año 2007, *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento.

¹³¹ “Barcos de poesía. Cargamentos de poesía exótica y olorosa, en bruto, recién extraída por un analfabeto proletariado de ébano en el continente meridional que descubriera la aviación y donde el componente básico es la poesía; que se arranca grave y terrosa pírta poética, en la galería de las grandes explotaciones mineras o se caza a flechazos, pluma, cuero, (...) Todo se lo llevaban esos barcos colorinescos al viejo continente, donde en una manufactura novísima se había de transformar en poesía pura, exportable luego a las demás naciones de Europa y exenta por doquier, en virtud de su calidad preciosa y extrahumana de derechos aduaneros, gracias a la iniciativa de la Sociedad de Naciones” (“Isla, preludio, poetisa”, apud. De la Torre 1927a: 12)

¹³² El poemario fue reseñado en el *Heraldo de Madrid* el 29 de mayo de 1928 por José María Alfaro, quien destacaba la infancia como tema central del libro, al tiempo que subrayaba en todo momento la juventud de la autora canaria. Presuponía, así, que la calidad literaria de esta primera obra se incrementaría con el tiempo, valorándola indirectamente como un “pecado de juventud”: “Josefina de la Torre es, toda entera, fragancias puras de poesía joven. Hay en sus poemas un suave aliento de ingenuidad sin afectación: ha escuchado el cantar de las olas, en la arena, clara y naturalmente; ha visto el vuelo de las nubes y las gaviotas sobre el azul; ha reído en el corro cantarín de las niñas vestidas de alba y ha tenido al perro grande y al eco suspecto. Después –mujer- leyó a Tagore, a James, a Juan Ramón, a Salinas... Y brotó de su espíritu –con temblores de anunciación- esta prieta mazorca de ‘Versos y estampas’” (Alfaro 7).

título general sugiere, un “intermedio”. Se trata de un texto poético de carácter narrativo, en el que se cuenta la historia de un caminante perdido que es rescatado por una mujer, de identidad misteriosa, que actúa de guía (De la Torre 1927a: 39- 43). Los versos que forman los poemas son generalmente de arte menor y presentan la estructura característica de la lírica popular española, de manera que los alternos riman entre sí en asonante. El lenguaje es, además, sencillo, sin alteraciones en el orden sintáctico de la frase, de tal forma que los textos se caracterizan por un minimalismo en la expresión y por una búsqueda de la esencialidad poética, tal y como se puede apreciar en el siguiente poema que sería representativo del tono general del libro: “El murmullo de la playa/ entra a oscuras/ por la ventana cerrada,/ entre las maderas/ verdes, apretadas./ Y se llena la estancia/ de olor de arena húmeda,/ de mar y de luna blanca” (ibid. 24). En algunas ocasiones, la estructura de los poemas se aproxima a la canción infantil, lo que se logra a través de recursos como las estructuras paralelísticas, el empleo de diminutivos e incluso la incorporación de un estribillo que va marcando el ritmo¹³³:

Qué desconsuelo tener
el corazón tan incierto
sin saber- mi cieguito-
por donde andas tan ciego.
Qué desconsuelo escuchar
el corazón a destiempo:
unas veces tan de prisa
y otras, a veces, tan lento.
Yo no quisiera tener
el corazón tan incierto,
pues se me hace pequeñito (...) (ibid. 26)

Temáticamente, la mayoría de los textos hacen referencia al mar y a la playa, que es el entorno donde transcurrió la infancia de la autora. Se trata, por lo demás, de

¹³³ Otras veces, los poemas se construyen sobre otra de las estructuras típicas de la canción infantil: el diálogo paralelístico estructurado en pregunta- respuesta: “Mi camino tiene una luz,-/ hay un pajarito cantando en un pino-./ Voy camino hacia la luz,-/ hay una ranita cantando en la acequia-. (...) / ¿Adónde me lleva esta luz?/- Hay un lucerito cantando en la noche-./ ¡Me prende en su fuego la luz!/ -Hay una voz nueva cantando a mi oído” (De la Torre 1927a: 60).

una naturaleza viva, en continuo movimiento, que aparece frecuentemente personificada, de manera que el sol sobre la playa es visto como un niño que juega con el mar y las sombrillas: “El sol en la playa tiene/ juegos de niño pequeño/ con el mar y las sombrillas./ Juego incierto y un correr/ de prisa/ de una a la otra/ esquina” (ibid. 28). Los elementos del entorno interaccionan, además, con el sujeto, que se siente penetrado por las emociones que le transmite una naturaleza dotada de cualidades humanas como el llanto: “Los cristales de mi ventana lloran/ lágrimas y lágrimas.../ Yo, que contemplo la noche,/ también lloro, infinitas, mis lágrimas” (ibid. 45). Estamos, pues, ante un aspecto de la cosmovisión romántica que es retomado por la Vanguardia y que consiste fundamentalmente en que las fronteras entre el yo y los objetos, entre el yo y la naturaleza se difuminan. Es, por lo demás, necesario destacar la presencia reiterada del mar, que es también uno de los motivos que aparece recurrentemente en la poesía de autoría femenina con distintos significados. En el caso de Josefina de la Torre el mar está siempre en simbiosis con la playa –que representa la tierra- conformando el entorno del sujeto poético y siendo, a un tiempo, un espacio de inmensidad que se contempla a la espera bien de un regreso, bien del cumplimiento de un sueño. En otro de los poemas, el yo equipara su deseo de la llegada de un tú con el de unas mujeres que miran hacia el mar esperando el regreso de unas barcas:

En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente. (...)

¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada; (...)
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada! (“13”, ibid. 58)

En todos estos poemas de inspiración popular, se van, por lo demás, incorporando ciertas innovaciones vanguardistas, entre ellas, tal y como se ha

destacado, la personificación de los elementos de la naturaleza, que aparecen dotados de atributos humanos. Así, por ejemplo, el sonido de la lluvia es presentado como un rezo en el que se van pasando las cuentas del rosario, que son recogidas por el propio sujeto al caer las gotas sobre sus manos: “Rezaba la lluvia/ su oración del alba:/ iba desgranando/ las cuentas menudas/ del blanco rosario./ Yo las recogía/ dentro de mis manos,/ y también rezaba/ junto con la lluvia/ mi oración del alba” (ibid. 53). En otras ocasiones, es posible identificar imágenes de inspiración creacionista, basadas frecuentemente en la greguería ramoniana. Así, por ejemplo, un ciprés es comparado con una fuente en base a la forma que el agua tiene de subir y después bajar y que, sin duda, es la misma que la del árbol: “El hilo de agua, rizado,/ sube y se abre en lo alto;/ luego se pierde en el agua/ temblorosa con su fondo/ de sol, tembloroso y blanco./ El pecho se alza. Un suspiro/ todo luz se va en el aire./ Vivo, el ciprés se ilumina/ entre los rosales blancos” (ibid. 48)¹³⁴. El resultado final de este proceso de imbricación de las innovaciones vanguardistas en poemas de inspiración popular son textos de una gran calidad poética en los que es posible identificar múltiples recursos que van desde la incorporación de imágenes creacionistas hasta la personificación, pasando por las referencias futuristas, sin olvidar ciertas metáforas presentes ya en la tradición:

De nuevo ante la ventana
sola con el horizonte.
La tarde vuelve y se va,
aeronave de su ensueño. (...)
Nada se sienta a su lado.
El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo. (...)
El empañado recuerdo
se asoma por los cristales
como viajero que pide

¹³⁴ Estamos, por lo demás, ante un poema en el que es evidente la influencia del famoso poema de Gerardo Diego “El ciprés de Silos”, en el que una de las imágenes remite precisamente a la idea de la fuente.

la limosna de la noche. (ibid. 66)¹³⁵

El minimalismo y la sencillez de los poemas en verso contrasta con el tono narrativo y reflexivo de los poemas en prosa, las estampas, que parecen tener un componente autobiográfico y que consisten en imágenes de la infancia de la autora, que, por lo demás, dado su origen isleño, están profundamente ligadas al mar¹³⁶. La presentación de estas estampas no sigue una secuenciación cronológica, ni hay entre ellas un hilo conductor más allá del hecho de que están referidas a momentos y anécdotas de la niñez. En este sentido, se puede afirmar que su selección responde a la lógica irracional de la memoria, que prioriza unos recuerdos y personajes por encima de otros. Así, por ejemplo, determinados seres ajenos y extraños tienen un mayor protagonismo que su propia familia o amigos. Sin duda, suponen un punto de exotismo que resultaba atractivo para una niña de origen burgués: el loco de la playa, el mendigo Antonio, la niña pobre, el niño del abrigo grande, el viejo mudo, etc.

Como veremos después para los poemas en prosa de Carmen Conde referidos a la infancia, en estas “estampas” de Josefina de la Torre se da una cierta paradoja, ya que, por un lado, tenemos un sujeto adulto que recuerda –la autora tiene veinte años en el momento de publicación del libro- y, por otro, un sujeto infantil que vive una serie de anécdotas. Se da, así, una convivencia de dos voces y de dos tiempos: de un lado, el yo que rememora y que se sitúa en el presente; de otro, el yo niño que es objeto de recuerdo y que se sitúa en el pasado. Con todo, la perspectiva que se intenta asumir para dar un mayor realismo es la de la infancia, si bien utilizándose en la narración un tiempo verbal pasado. En ocasiones, sin embargo, se da una mezcla de tiempos presentes y

¹³⁵ El subrayado es mío para destacar esta imagen, que constituye un ejemplo perfecto de la revalorización que desde la Vanguardia se hizo de las metáforas presentes en la tradición: el efecto del sol –“pandero amarillo”- sobre el mar es, así, visto como lentejuelas.

¹³⁶ La funcionalidad del contraste de los versos con las estampas en prosa es descrita por Miró en los siguientes términos: “Los versos depuran, adelgazan, el contenido de las estampas. Eliminado el entramado descriptivo- narrativo en la mayoría de ellos, queda la sugestión sensorial, el espacio insular y playero, las pinceladas luminosas y cromáticas, y unas emociones soterradas que atesoran ilusiones y anhelos adolescentes” (Miró 1999: 75).

pretéritos, lo que contribuye a dar la sensación de mayor intensidad de los recuerdos del yo. De alguna manera, es como si estuviera contemplando e incluso viviendo en el momento poético una determinada anécdota o un determinado personaje de la infancia:

Hay un loco en la playa. Es un niño, un muchacho pequeño. Nosotros le llamamos “el loco”. Este niño era el terror de los que jugábamos a la orilla del mar. Nos tiraba piedrecitas desde lejos y gritaba con una voz extraordinaria. A nosotros nos daba mucho miedo. (ibid. 35)

En este caso, la utilización del tiempo verbal presente se debe también a que estamos ante un recuerdo que todavía permanece muy vívido en la memoria del sujeto poético femenino, que se ha encontrado en los días previos con el “loco”, quien la “ha reconocido con sus grandes ojos de llama encendida” (ibid.). La mirada infantil es, por lo demás, una mirada extrañada, una mirada ajena a la lógica racional de los adultos y que no siempre comprende bien los acontecimientos del día a día como el amor, la muerte, la pobreza, etc. En este sentido, a lo largo de los poemas en prosa hay una incorporación de esta perspectiva, de manera que, en el poema referido al mendigo Antonio que iba por la casa del yo a pedir limosna y que un día desapareció sin que los niños recibieran una explicación, se recoge su estupefacción ante una inexplicable ausencia: “Y Antonio no volvió más. Nunca. Luego oímos hablar de un asilo, de los pobres que piden limosna. No comprendimos nada” (ibid. 52).

En algunos momentos, sin embargo, aparece la voz del yo adulto bien para hacer balance de lo vivido¹³⁷, bien para expresar la nostalgia de un tiempo ya pasado e irrepetible¹³⁸. Se trata de un yo que posee más información que el yo poético niño no sólo por los conocimientos que trae consigo la edad adulta sino también porque, al

¹³⁷ “Esta caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. (...) Aquí, mis historias. Cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!” (De la Torre 1927a: 27).

¹³⁸ “Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconsuelo de no poder saltar ahora, y mi sentimiento está saltando por el muro” (ibid. 29).

situarse en la lejanía, puede determinar el desenlace de determinadas anécdotas. En este sentido, se puede afirmar que el yo adulto tamiza e interpreta los acontecimientos vividos en la infancia, de tal forma que los lectores tenemos una visión total y global de los mismos. Gracias a esta labor interpretativa es asimismo posible la comprensión. Pero el sujeto adulto no siempre es “omnisciente” y, así, en otras ocasiones, se muestra incapaz de clarificar algunos de sus recuerdos, de tal manera que el olvido y la pérdida de contacto con aquellos personajes que poblaron su infancia le producen un cierto desasosiego. Así sucede con la niña “Rosa la del Café”, cuyo recuerdo se presenta turbio no sólo por el misterio de la muchacha sino también por la propia incapacidad del yo para visualizarla claramente al cabo de los años:

¡Oh, recuerdo empañado, luz débil de mis años, empequeñecida por otra luz más fuerte! ¿Dónde está Rosa? ¿Qué ha sido de Rosa y de su cruz de carne? Cuando pienso que acaso la conozco, que acaso la he visto alguna vez, siento deseos de salir a la calle, y de murmurar a todas las muchachas risueñas que pasan por mi lado: ¡Rosa la del Café! (ibid. 61- 62)

Como se puede apreciar en los fragmentos transcritos, el tono lírico de estos textos en prosa viene dado no tanto por la proliferación de imágenes y de recursos propios de la poesía como por el minimalismo en la expresión y el juego con las voces poéticas. Se establece, así, un diálogo entre el tiempo del pasado y el del presente; entre el yo niño que vive y el yo adulto que recuerda, de forma que el poema se convierte en un espacio de encuentro. De hecho, los versos que acompañan a las estampas se podrían considerar la cristalización que supone el enfrentamiento del poeta- sujeto con su pasado: ciertas percepciones de la infancia permanecen, siendo posible la transformación en literatura a través de la técnica aprendida en las lecturas¹³⁹.

¹³⁹ Hay que tener, además, en cuenta que el modo como están superpuestas las estampas recuerda a los fotogramas de las películas, que van fluyendo continuamente. En este sentido, me parece fundamental destacar el trabajo que Josefina de la Torre hizo, junto con su hermano Claudio, en los estudios franceses de Joinville, donde intervino en la sonorización de versiones cinematográficas para los países de habla hispana. De esta experiencia dejó testimonio en un artículo, “Aquellos tiempos de Joinville”, publicado en *Primer Plano* (Utrera Macías 2007: 337).

La trayectoria iniciada por Josefina de la Torre en *Versos y estampas* continúa en *Poemas de la Isla*, libro que está conformado en exclusiva por poemas en verso, en los que nuevamente sigue presente la influencia de la lírica popular: la mayoría de los versos son de arte menor, riman en asonante e incorporan recursos propios de la canción tradicional e infantil. El título del poemario resulta, por lo demás, bastante significativo, ya que la isla a la que hace referencia no sólo es el medio en el que se crió la poeta¹⁴⁰, sino que además se presenta como un espacio cerrado, acotado por el mar que lo rodea, y que, por ello, resulta, en algún sentido, carcelario. De hecho, uno de los *leit-motif* del libro es la confrontación entre el deseo de libertad y de trascendencia del sujeto poético, y los diversos obstáculos que impiden su realización. En uno de los poemas, las ventanas elevadas que dejan penetrar la luz representan, así, el espacio, el camino hacia la libertad y, a un mismo tiempo, la imposibilidad de la salida ya que, por su altura, impiden cualquier movimiento en ese sentido: “Altas ventanas abiertas/ dejaron sombras de luces/ disparadas en la arena. (...) / Y qué lejos el momento,/ cuatro paredes baratas/ imágenes del espejo./ Ni tu ni yo. Las ventanas/ altas, abiertas, desnudas,/ suicidas de madrugada” (De la Torre 1930a: 15- 16). Como el sujeto poético ansía trascender las limitaciones impuestas por el espacio acotado y delimitado de la isla, su gran deseo se traduce en “distancia, viento y espacio”: “Qué repetido deseo,/ todo igual y siempre el mismo, (...) / Qué repetido deseo/ tan inseguro y tan firme,/ ignorada certidumbre./ Distancia, viento y espacio” (ibid. 31- 32).

El mar, que rodea a la Isla y que es el medio que permite la salida, se presenta asimismo como otro de los grandes motivos, pues representa la única posibilidad de alcanzar la libertad anhelada. Aparece, por ello, frecuentemente asociado al sueño, en el que no operan las limitaciones impuestas por la realidad, siendo, por consiguiente, un

¹⁴⁰ Con frecuencia se ha destacado la influencia que sobre la poesía de la autora tuvieron los poetas modernistas canarios, como Saulo Torón, Tomás Morales, Alonso Quesada y Domingo Rivero, entre otros (Mederos 15).

medio en el que es posible trasgredir los límites impuestos: “Que todas las noches fueran/ así, dentro de mis ojos, (...)/ Soñar, y luego despierta/ libre y ligera en el aire,/ claridades del recuerdo/ interrogación segura. (...)/ ¡Qué sopor de bienvenida/ en mi anhelo sobre el mar!” (ibid. 33- 34). En la vigilia (fuera del mundo de los sueños), se pone, sin embargo, de manifiesto el fracaso del anhelo del sujeto femenino, que queda condenado a permanecer en tierra mientras el “amigo” parte:

No quiero mirar la orilla,
no quiero mirar el mar,
que me voy quedando sola
con las dos manos vacías.
Amigo, con tu pañuelo
has despertado mi olvido
y te llevas en sus bordes
la flor blanca de mis sienes.
No quiero mi traje azul,
ni mi delantal de encajes,
que ya me han dejado sola
con los pies dentro del agua. (ibid. 19- 20)

El deseo de trascendencia, de salida de sí mismo, del sujeto se concreta también en la búsqueda de la comunicación con el otro, con el tú, en quien se espera hallar una cierta empatía. De ahí que en uno de los primeros poemas del libro, manifieste su intención de decirlo todo, de contarlo todo para que no queden dudas y misterios que impidan la compenetración total: “Te lo voy a decir todo,/ aunque después se desprenda/ aquel amor presumido/ y se me duerma en los ojos./ Te lo voy a decir todo” (ibid. 9- 10). La palabra se convierte, por tanto, en algo fundamental, ya que, gracias a ella, es posible el conocimiento: “Yo te busqué la palabra/ con una mirada sola/ y tú me la diste intacta/ por el círculo de luz” (ibid. 22). Basta, por ello, el nombre del sujeto amado para ir poco a poco apropiándose de él, para enamorarse: “Tu nombre ya me lo han dicho/ pero yo no te conozco, (...)/ Pero tu nombre ¡qué claro/ lo voy diciendo en el fondo,/ con sus siete letras firmes/ de tres sílabas, sonoro!/ Enamorada ya estoy/ aunque yo no te conozco” (ibid. 37). El camino para hallar al tú no es, sin embargo, fácil (“Yo no sé

por cual vereda/ he de encontrarme tu sombra/ ni donde hallaré la huella/ de tu andar desconocido”, ibid. 26), de manera que, con frecuencia, al igual que sucede en la búsqueda de la trascendencia, el resultado final es el fracaso. En estos poemas, en los que el juego con los pronombres ocupa un lugar fundamental, es, por lo demás, evidente la conexión con la poesía de Pedro Salinas, quien, en *La voz a ti debida*, 1933, planteará, tres años más tarde que Josefina de la Torre, una reflexión sobre la posibilidad de conocimiento del yo a partir del otro.

Formalmente, tal y como se ha indicado, resultan evidentes las huellas de la influencia de la lírica popular en el poemario. En este sentido, habría que señalar que son frecuentes los poemas que se presentan bajo la forma de una canción, presentando algunos elementos característicos como la sencillez en la expresión, la presencia de estructuras paralelísticas, etc.¹⁴¹. Así, por ejemplo, en el siguiente poema, siguiendo la pauta de las cantigas de amigo, nos encontramos con un sujeto lírico que lanza su canción hacia el mar, que se presenta como su confidente: “Mar redondo, desvelado,/ sortija blanca,/ novio enamorado./ Desde el balcón,/ por la orilla, rizando/ va mi canción./ Mar de siete colores,/ curva salada,/ cinturón de novia enamorada” (ibid. 39-40). En otras ocasiones, el tono de los poemas está más próximo a la canción infantil, tal y como la utilización de diminutivos corrobora: “Caminito azul,/ caminito del mar./ ¡Ay, cómo mece la cintura/ al andar!/ Salero de tu cuerpecito,/ pié pequeñito. (...)/ ¡Ay cunita del agua/ qué bien te mece/ caderas/ de sal!” (ibid. 41). En *Poemas de la Isla* se da también una incorporación de elementos vanguardistas, sobre todo del uso de la metáfora creacionista sugeridora de nuevos significados y conexiones entre diversos elementos de la realidad. Destaca, en este sentido, uno de los últimos poemas del libro

¹⁴¹ En relación a la filiación popular, Miró destaca la proliferación de diminutivos en el libro, lo que, en su opinión, “le aporta cierta blandura expresiva, un infantilismo verbal que no se corresponde del todo con la persona adulta que confiesa sus vivencias y sentimientos, pero sí responde al otro yo del sujeto poético, a la niña isleña que pervive en la mujer escritora” (1999: 79).

en que la tarde es comparada con una naranja, con una fruta fresca que el sujeto poético ansía degustar en plenitud: “Quisiera tener sujeta/ la naranja de la tarde/ así entre las manos, fresca,(...)/ Que sabor a fruta nueva/ ha de tener en los bordes/ el mar, la arena y el aire./ ¡Qué deseo de partir /en dos mitades la tarde!” (ibid. 86). De influjo vanguardista es asimismo la proliferación de términos e imágenes geométricas, así como la supresión de los determinantes, lo que produce una cierta sensación de extrañamiento¹⁴².

Al influjo de lo popular que permea todo el poemario se suma, pues, una cosmovisión moderna. Es, así, posible identificar una nueva percepción antirromántica de los sentimientos, de manera que el sujeto femenino expresa su amor superficial por un muchacho atlético, de palabra inútil: “Te quería/ por tu palabra inútil,/ fuerte muchacho atlético,/ como un mundo desnudo/ y trazado/ de nervios./ Yo te miraba, absuelto/ de aquella gritería desbandada (...)” (ibid. 77). Estamos, pues, ante una manifestación de la fascinación que sintieron los intelectuales del periodo hacia el deporte, al tiempo que son unos versos especialmente transgresores en la pluma de una mujer, que rompe con el sentimentalismo que tradicionalmente se considera una característica consustancial a su creación literaria y artística. En otro de los poemas, el sujeto femenino se presenta conduciendo un automóvil¹⁴³, en consonancia con la imagen que la propia Josefina de la Torre dio de sí misma para su presentación en la famosa antología de Gerardo Diego: “Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación” (apud. Diego 1934: 554). El yo femenino se halla, por tanto, anclado de lleno en la modernidad; es un yo fuerte, decidido, que busca situarse en la

¹⁴² “Ahora que te conozco/ mil veces repetido,/ inmóvil, inconsciente/ en el segundo círculo,/ cuando te vea múltiple/ de tu compás preciso,/ ¡ay el aire, mis ojos,/ mi corazón perdido,/ relojito de plata,/ tictac de lo imprevisible!” (De la Torre 1930a: 18).

¹⁴³ “Doble foco de luz uniformado,/ abanico de azules varillajes. (...)/ Imagen del cristal. Volante- disco/ como un reloj sin cuerda entre las manos./ Viento en la frente viva. Maravilla/ de estremecido respirar atento./ Y en la magia cautiva de las venas/ la vibración segura de los límites” (ibid. 79).

vanguardia, en la proa, en busca de un tú, que representa sus anhelos y deseos de trascendencia¹⁴⁴:

Yo era implacable juez desde la proa
afilada y valiente de tu ritmo, (...)
Yo iba segura allí, frente a tus brazos
perseguidos de sol y de reflejos.
Desprendidas esquinas de la tarde
me marcaban la voz de tu presencia. (De la Torre 1930a: 83)

Finalmente, habría que referirse a la también poeta de origen canario, María Luisa de Iriarte, quien, en el año 1933, publicó el libro *Romances de amor antiguo y otras composiciones*, que aparecía precedido de un prólogo de Luis Jiménez de Asúa (a quien, en compensación la autora dedica el apartado “Color”), que realiza una disertación sobre la proliferación de nombres femeninos en la poesía moderna, especialmente en Sudamérica (cita, entre otras autoras, a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira), al tiempo que aporta algunos datos sobre una autora de la que tan sólo he localizado este poemario. Sugiere, así, la juventud de la poeta, al tiempo que subraya el traslado, junto a su familia, a Canarias a los doce años. Destaca, entre sus cualidades poéticas, la imagen y la adjetivación, elementos definidores de la poesía moderna y en cuyo cultivo alcanza, en su opinión, María Luisa de Iriarte “la plena maestría”, citando como dos autores de referencia para la escritora a García Lorca y a Jorge Guillén (apud. Iriarte 1933: 8)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Esta imagen del sujeto libre y a la vanguardia está también presente en el penúltimo poema del libro, en el que el yo aparece dibujado como una niña, sin prejuicios, que se deja llevar por el viento: “¡Cómo se ondea mi falda/ desde el volante primero/ perseguida curva eléctrica/ hasta la rodilla firme!/ Y mi blusa desprendida,/ viento y calma, sol y sombra” (ibid. 89).

¹⁴⁵ No he podido localizar las fechas de nacimiento y muerte de esta escritora, así como tampoco ningún dato sobre su vida, a excepción de la breve información aportada por Luis Jiménez de Asúa en el prólogo. En este punto, es preciso hacer referencia a otra poeta canaria, Ignacia de Lara (1880- 1940) (a quien María Luisa de Iriarte dedica un apartado de su libro), que, aunque sólo publicó un libro en el periodo, *Para el perdón y para el olvido* (1924), tuvo una intensa actividad poética por esos años, tal y como la antología recopilada en el año 1988 por Antonio María González Padrón pone de manifiesto. La suya es una poesía de tipo tradicional, en la que se puede apreciar un cierto influjo de la estética modernista. Según señala González Padrón, fue, además, amiga de la poeta y novelista Concha Espina (14).

Métricamente, el libro, tal y como su título indica, está conformado por composiciones de tipo popular, la mayoría romances o estructuras romancescas, si bien hay, asimismo, una proliferación, dada la clara influencia guilleniana del poemario, de décimas (y de otras estructuras que, aunque no se ajustan exactamente al esquema clásico, presentan una estructura similar), en las que la adopción de una forma rítmica estrictamente fijada y delimitada exige la supresión de los nexos y determinantes: “Reflejo de llama entera./ Acorde prolijo. Instante/ de orfebrería. Volante/ hoja bronce: breve esfera/ de dos edades en fruto (...)” (“Leve”, Iriarte 1933: 29). En muchos de estos poemas, es, así, evidente la influencia de la Vanguardia, tanto en lo que respecta a la asociación de referentes alejados entre sí y a la incorporación de un cierto tono lúdico como a la supresión de los elementos de unión: “Pavesa de la luna/ en el hollín del cielo./ ¿Cuántos cuentas, amor?.../ -La luminaria en ruedo.-“ (“Canción en noche”, ibid. 49). De ascendencia vanguardista, es asimismo la incorporación de términos geométricos que dan un tono aséptico a unos poemas en los que hay un intento deliberado de supresión del sentimentalismo: “Canción, espuma, rota/ floración.../ Geometría al sesgo./ Ráfaga de las nubes/ y cristal de la brisa.../ (¡Cristal, en vacío/ de tu ausencia, sonrisa!...)” (“Espuma”, ibid. 64). En otros casos, la superposición continuada de imágenes de inspiración greguerística y la supresión de las palabras de unión transforma a los poemas en “extensas definiciones” del referente sugerido por el título¹⁴⁶:

Virtud. Laguna. Cofre
solitario. Límite
balconaje a los vicios.
Extraños son a la virtud,
los mira,
desde sí ahincadamente...

¹⁴⁶ Otro ejemplo se podría encontrar en el poema “Palabras”: “Palabras./ Fugas a la vida./ Casillero de ideas./ Palabras./ Perfilaciones. Piedras./ Palabras./ Dios sin abstracto./ Recta./ divisoria de mundos desiguales./ Cantidades sueltas.../ Palabras./ Una, solamente, arrasa y forja/ existencia” (“Palabras”, Iriarte 1933: 79).

Sin penetrarlos... (¡Ni un temblor!)
Acaso... lo infinito... ¿entiende? (“Laguna”, ibid. 66)

Temáticamente la expresión del deseo y el amor hacia un tú, transformado en razón de ser de la existencia, se convierte en el eje temático unificador de la mayoría de los textos: “Dame tus manos/ Desentrañan el tedio,/ y todos los perfiles de la vida/ anidan en su cavidad soñada” (“Éxtasis”, ibid. 36). Pero aunque la temática sea amorosa, los textos en el sentimentalismo al incorporarse, como se ha comentado, múltiples recursos vanguardistas que les dan un tono aséptico, de manera que el sujeto enamorado se objetualiza y se auto-refiere a sí mismo a partir de imágenes que, de alguna forma, restan trascendencia a lo sentido¹⁴⁷. El título del poemario resulta, en consecuencia, irónico, ya que, si bien el amor es un amor antiguo, un sentimiento universal presente en todas las épocas, varía sustancialmente la forma de conceptualizarlo. En el siguiente texto, el yo se presenta, así, como “faro” que espera y permanece en tierra mientras el tú parte por mar:

¡Guardaste una presa en ti,
mi esquivada intermitencia
ancla tus noches sin puerto
y tus madrugadas recias,
a su torvo compromiso
de recabadas esperas!...

¡Avanza tu adiós, amor,
acento sólo, en la niebla!...

El barco rompe en la noche,
nieve de ruta en promesa...
-Lejos, los remos del faro
abriendo montes de niebla-. (“Romance de ausencia”, ibid. 19- 20)

En este y otros poemas del libro, hay, por lo demás, una clara referencia autobiográfica al espacio insular donde habita la poeta, cuyo *alter ego* poético se dibuja

¹⁴⁷ Es, de hecho, un recurso frecuente en el poemario la eliminación de las fronteras entre el yo y los objetos, al tiempo que suele predominar un cierto tono impersonal, motivado por la ausencia de pronombres y por la proliferación de términos abstractos: “Lluvia. Asfalto./ Las luces forjan íes./ Rastro de forma, extenso/ reflejo, larvas grises/ de árbol, hombre, luz, hecho./ (Es la ciudad vertida/ en intáctil espejo)/ ¿Pupilas en la bruma?.../ ¿Desdoble?.../ (¡Sueño de un sueño en negro!...)” (“Asfalto”, ibid. 60).

frecuentemente como un ser en tierra, atrapado en los límites marcados por el mar que dejan un trozo “menudo y concreto” para habitar y que resulta, por ello, un espacio carcelario que, sin embargo, al igual que en el “Romance del prisionero”, invita a la meditación: “Isla menuda y concreta:/ pálida tierra desnuda,/ gris zarpa de las palmeras./ Fija a sus flores enormes/ de sombra, mi sombra espera/ todos los porqués eternos/ enlazándome a su yedra.../ (¡Y en caminante quietud/ el alma que cava y sueña!)” (“Isla”, *ibid.* 16). El tono final del poemario es, con todo, pesimista, dada la conciencia de la limitación, de la imposibilidad de emprender largos recorridos, fuera del mundo de los sueños:

Y el camino pequeño,
Idea de camino,
va guardando los números
descontados
al conjunto de anhelos...
¡Distanciada distancia!...
¡Idea de camino
el camino pequeño!...
El final será en mina
-¡oh, aprendiz interior!-
¡el Universo!... (“Huellas”, *ibid.* 83)

3.1.2. Formalismos vanguardistas:

Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Margarita Ferreras

Aunque no es posible, tal y como se ha comentado en la introducción del apartado, identificar la poesía de la mayoría de las escritoras de preguerra con ningún ismo concreto, sí es cierto que, más allá de la adopción de determinadas innovaciones vanguardistas, algunas poetas estaban muy próximas a los formalismos poéticos de la Vanguardia. En algunas etapas de su producción, autoras como Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin (fundamentalmente en su poemario *Ahora*) y Margarita Ferreras participaron del deseo general de experimentalismo y de renovación de un lenguaje poético que se consideraba insuficiente, explorando en sus obras nuevas vías de expresión que estaban siendo abiertas por los diferentes movimientos de vanguardia, el Ultraísmo y el Creacionismo, en un primer momento, y el Surrealismo, en un segundo periodo¹⁴⁸. Las tres primeras autoras se adhirieron, así, a la idea de un “arte artístico”, propugnado, entre otros, por Juan Ramón Jiménez y su concepto de “poesía pura” y por José Ortega y Gasset, quien, con la publicación de su libro *La deshumanización del arte* en 1925, daba carta de naturaleza a una corriente formalista que se había iniciado ya a comienzos de la década de los veinte en la práctica vanguardista española (en algunos casos por imitación de la europea) (Soria Olmedo 1988: 134)¹⁴⁹. En la poesía de Margarita Ferreras, la clara influencia del Surrealismo determina, sin embargo, una cierta distancia con respecto al ideal del “arte por el arte” y

¹⁴⁸ Sobre los movimientos de Vanguardia en las décadas veinte y treinta, resulta fundamental la consulta de Bonet, Brihuega, Díez de Revenga (1995), Gullón, Morelli (1987), Soria Olmedo (1988) y Videla. Para un estudio del Surrealismo en España, especialmente en relación a la obra de los poetas de la Generación del 27, son claves los trabajos de Bodini, Bousoño (1979), el volumen colectivo editado por García de la Concha (1982) y Morris (1972), entre otros.

¹⁴⁹ Sobre el papel fundamental que la difusión de las ideas de Ortega y Gasset sobre un “arte deshumanizado” tuvo en la poesía del primer tercio del siglo XX, especialmente en las Vanguardias a partir de la década de los veinte, véanse Llera Esteban, Senabre y Silver. En el caso de las poetas, en concreto para el estudio de la influencia del filósofo en Rosa Chacel, resulta fundamental Rodríguez-Fischer (1987).

una adherencia al concepto de “poesía impura” en los términos en que sería posteriormente definido por Pablo Neruda¹⁵⁰. Permanece, en ella, con todo, el deseo de búsqueda de la esencialidad poética.

Por lo demás, lo que distingue a las autoras estudiadas en este apartado, frente a las analizadas en el apartado anterior, es que en ellas no se da una fusión tan evidente entre Tradición y Vanguardia, de manera que, aunque es posible identificar en su poesía esporádicamente algunos elementos heredados de la tradición poética popular española, sobresalen, sobre todo, en ellas una serie de rasgos muy característicos que determinan su posible adscripción a algunos ismos concretos del panorama vanguardista del primer tercio del siglo XX. Todas comparten, así, el ideal de búsqueda de un nuevo lenguaje poético para transmitir tanto una percepción novedosa de realidades conocidas, como los grandes temas y preocupaciones de la modernidad. En su poesía, al igual que en la de las autoras analizadas anteriormente (Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte), es posible identificar, así, recursos tales como imágenes creacionistas, inspiradas muchas veces en la greguería ramoniana y que aparecen yuxtapuestas en los poemas para crear nuevos espacios de significación; personificaciones y cosificaciones, como una manera de reflejar simbólicamente la disolución de las fronteras entre el yo y los objetos; el fragmentarismo, etc. En la obra de todas estas autoras, aparecen, por lo demás, múltiples imágenes de gran plasticidad que remiten a entidades e ideas abstractas, que resultan más comprensibles gracias a la puesta en funcionamiento de este mecanismo de aproximación. En este sentido, son también frecuentes las onomatopeyas y el juego con los espacios tipográficos del poema, etc.

¹⁵⁰ “Después de dos decenios de elaboración y depuración intensa la poesía amenazaba con perder su espontaneidad, ingenuidad y frescura. La vuelta al tema del corazón que cuenta con la simpatía de los jóvenes halla un firme apoyo en la restauración de elementos románticos exigida por el mismo Pablo Neruda (...)” (Cano Ballesta 1996: 193).

Lucía Sánchez Saornil es una de las pocas mujeres conocidas que militó en las filas del Ultraísmo, de manera que, en su poesía de finales de la década de los diez y de los años veinte, se puede identificar un ideario compartido por los miembros de este movimiento vanguardista. Hay, así, una exaltación reiterada de lo nuevo y una expresión constante del deseo de destruir lo viejo –identificado con una percepción “sentimental” de la realidad-, proceso que se dibuja plásticamente a partir de la metáfora de la “ciudad nueva”. El sujeto que se configura en sus poemas manifiesta, por lo demás, de un modo continuado, su anhelo de pertenencia y de situarse a la vanguardia, a la cabeza, de los nuevos tiempos. De acuerdo con este afán y con la incorporación de metáforas bélicas, el tono de los poemas es un tono violento y exaltado que busca, de algún modo, la interpelación de los lectores. Formalmente, uno de los rasgos más destacados de los textos poéticos de la autora, es la supresión de los signos de puntuación y el juego con las mayúsculas y la distribución tipográfica de los versos, que dibujan de una manera visual aquello que se está expresando en el texto. Los poemas ultraístas de Lucía Sánchez Saornil nos sitúan, por lo demás, en un espacio urbano, dinámico y proteico, rápido y fugaz –presentado a través de imágenes concatenadas a la manera de los fotogramas de las películas-, del que también se resalta su dimensión alienante. Hay, además, una preferencia por los espacios nocturnos y por el ambiente de los bajos fondos, que aparecen asociados al *jazz*, al tango, etc.

El único libro de poesía publicado por Rosa Chacel antes de la Guerra en el año 1936, *A la orilla de un pozo*, participa, por su parte, del entusiasmo general de los jóvenes escritores por la figura de Luis de Góngora, que representa, para ellos, el ideal de artista que consigue crear en su obra una nueva realidad autónoma en sí misma a partir también de la creación de un lenguaje propio. Resulta, así, uno de los ejemplos más evidentes en la tradición poética española de la idea del arte por el arte. En la

poesía de Rosa Chacel, se pueden identificar múltiples imágenes gongorinas que resultan muy plásticas y visuales y que tienen significado en sí mismas, así como la actualización de una serie de recursos que determinan un extrañamiento del lenguaje: encabalgamientos abruptos, hipérbatos, alteración del orden de la frase, construcciones perifrásticas, estructuras latinizantes, etc. El léxico es, por lo demás, un léxico culto, al tiempo que se son abundantes las referencias culturales, especialmente a la mitología clásica, de la que la autora manifiesta un gran conocimiento.

La poesía de Ernestina de Champourcin, fundamentalmente su segundo libro *Ahora* (1928), esta fuertemente influida por la producción poética de Juan Ramón Jiménez y por su concepto de la poesía pura. Hay, así, en la obra de la escritora, una búsqueda constante de la esencialidad poética, lo que se logra a partir de la eliminación de lo accesorio y de lo anecdótico, de la incorporación de formas geométricas que determinan una desnudez expresiva y un tono aséptico. También es perceptible, en la poesía de la autora, una cierta influencia de la poesía popular, en consonancia con la idea juanramoniana de que esta ha sufrido un proceso de depuración y decantación a lo largo de los siglos, que ha conllevado la eliminación de lo accesorio y no esencial. En la “poesía pura” de Ernestina de Champourcin, hay, por lo demás, una concepción armónica del mundo, que se presenta como bien hecho y que remite a una idea de perfección y optimismo, compartida por un poeta como Jorge Guillén, otro de sus maestros indiscutibles. Muchos poemas del segundo libro de la autora están, así, presididos por la idea del goce y del disfrute intelectual a partir de la contemplación de las cosas, es decir, de un mundo armónico, con el que, de algún modo, se han roto las fronteras. A partir de 1931, con la publicación de su tercer poemario, *La voz en el viento*, se va produciendo, como se ha comentado, un cambio de tono en la poesía de Ernestina de Champourcin, en la que empieza a ser perceptible una cierta nota

angustiada, al tiempo que se van incorporando una serie de referencias místicas, profundamente conectadas con lo erótico, que anticipan, de algún modo, la temática religiosa preponderante en la obra poética de la autora en el exilio.

El único libro de poemas publicado por Margarita Ferreras, *Pez en la tierra* refleja el proceso de asimilación y posterior adaptación que la autora hizo de las principales tendencias poéticas de su tiempo. En él, se da, así, por un lado, una búsqueda de la esencialidad poética que remite a los intentos llevados a cabo por Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, al tiempo que es posible identificar una cierta presencia de lo popular, especialmente en las dos últimas partes del poemario, de ambientación andalucista y en las que es evidente una influencia de Federico García Lorca. Con todo, lo más destacado de la poesía de esta autora es el espíritu transgresor de la mayoría de poemas que conforman el libro y que participan del espíritu revolucionario del Surrealismo, en la medida en que hay un anhelo de transgresión y un intento deliberado de romper con ciertos tabúes y explorar terrenos que hasta ese momento habían sido reflejados de un modo distinto en la poesía. La exploración de lo instintivo, de lo ajeno a los mecanismos racionales, concretado, en este caso, en el deseo sexual, ocupa, así, un lugar destacado en un libro, en el que son frecuentes los espacios oníricos y en el que late un profundo tono de angustia ante la conciencia de la imposibilidad de la realización plena a partir de la fusión con el otro.

La trayectoria literaria de Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1895- Valencia, 1970) se inicia hacia el año 1916, cuando empieza a publicar sus primeros poemas en la revista *Los Quijotes*¹⁵¹. Se trata de textos que se situarían dentro de la estética

¹⁵¹ *Los Quijotes* era una de las principales revistas del periodo, a caballo entre el Modernismo y el Ultraísmo y estaba dirigida por el anarquista Emiliano González Linera. No fue Lucía Sánchez Saornil la única mujer que publicó en sus páginas, de manera que, junto a su nombre, aparecen los de Carlota

modernista, de acuerdo a la tónica predominante en esta primera etapa de la publicación. El giro de la producción poética de la autora hacia el Ultraísmo se inicia hacia el año 1919, cuando comienza a colaborar en las principales revistas de la órbita del movimiento, entre las que destacan especialmente *Cervantes* (1916- 1920), *Grecia* (Sevilla, 1918) y *Ultra* (Madrid, 1921- 1922) (Marín Casamitjana 1996a, Anderson 2001, Díez de Revenga 2001, Capdevila- Argüelles). En todas ellas, publicó la autora poemas, que firmaba bajo el seudónimo masculino de *Luciano San- Saor*, que retomaría posteriormente en sus colaboraciones en prosa en *La Gaceta Literaria*. No parece, por lo demás, haber participado en las tertulias y actos públicos del Ultraísmo, si bien sí era conocida y tuvo relación con algunos de los principales integrantes del grupo. Así, por ejemplo, Adriano del Valle le dedicó un poema titulado “Fábula antigua” (publicado en la revista *Grecia* en 1920), y César A. Comet “Bengala festiva” (publicado también en *Grecia* en 1920) (Martín Casamitjana 1996a). También nos ofrece testimonio de ella Rafael Cansinos- Assens en sus memorias, *La novela de un literato*¹⁵². En 1929, Lucía Sánchez Saornil publica en la revista segoviana *Manantial* los dos poemas, “Avenida matinal” y “Tarde infinita”, que cierran esta etapa de su poesía.

Al margen de la actividad poética de Lucía Sánchez Saornil, hay que destacar su filiación anarquista, de manera que trabajó, desde 1933, como secretaria de la C.N.T., al tiempo que publicaba en las principales revistas libertarias como *Tierra y Libertad*, *Solidaridad Obrera* y *C.N.T.* En 1936, fundó, junto con la doctora Amparo Poch y la periodista Mercedes Comaposada, la asociación libertaria Mujeres Libres, que, consciente de la marginación de las mujeres en el movimiento libertario, buscaba su

Remfry de Kidd (principalmente poeta, que publicó en 1950 *Linarejos y otros cuentos*) y Carmen Gutiérrez de Castro (Osuna 2005: 17- 29).

¹⁵² Cansinos- Assens señala, así, que el director de la revista *Los Quijotes*, Emiliano G. Linera, era amigo del padre de la entonces joven poeta y relata una anécdota referida a una visita del poeta César A. Comet a su casa con intención de cortejarla (Cansinos- Assens 261- 262). Como resultado de esta amistad, Lucía Sánchez Saornil dedica a Emiliano G. Linera, “recio de cuerpo y espíritu”, el poema “Sinfonías agrestes”, publicado en *Los Quijotes* el 25 de septiembre de 1918 (Martín Casamitjana 1996a: 53).

emancipación. Relacionado con esta temática, en el año 1937, apareció en Valencia su único libro publicado en vida, *Romancero de Mujeres libres*, dedicado a “los que cayeron por la libertad” y compuesto por poemas de circunstancias escritos con motivo de la Guerra¹⁵³. Al final de esta, Lucía Sánchez Saornil se exilió durante un breve tiempo en Francia, regresando a España por el paso de la Junquera en torno a 1941-1942, según testimonio de una sobrina de América Barroso, su compañera sentimental (Martín Casamitjana 1996a: 23). Tras la instalación definitiva en España, cultivó principalmente una poesía de corte intelectual, en la que predomina la reflexión existencial y un cierto tono de angustia ante la proximidad de la muerte.

Tal y como se ha señalado, al igual que en el caso de la mayoría de sus contemporáneos y contemporáneas, los comienzos poéticos de Lucía Sánchez Saornil están ligados al cultivo de una poesía de influencia modernista, de tal manera que en sus primeros poemas confluyen los principales tópicos característicos de la estética: lo fatal y lo satánico, paisajes otoñales y de ocaso, jardines exóticos, lo pagano, etc. Se da, asimismo, en estos textos modernistas una apropiación de la voz de los poetas varones, por lo que en buena parte de ellos nos encontramos con un yo poético - aparentemente masculino-, deseante, que se dirige a un tú femenino, objeto deseado, que aparece revestido de los rasgos prototípicos de las amadas de los poemas modernistas típicos de autoría masculina. Así, en unos casos, estamos ante la mujer- tigresa, la mujer satánica (“Tigresa”¹⁵⁴, publicado en *Los Quijotes* en mayo de 1917), y, en otros, ante la mujer pura y de belleza virginal, tal y como aparece codificada en los cuadros de los pintores

¹⁵³. Para un acercamiento a la trayectoria de Lucía Sánchez Saornil, resulta fundamental la consulta de Nash (1975 y 1999) (fundamentalmente en relación a su filiación anarquista y a su pertenencia a Mujeres Libres); la introducción de Martín Casamitjana a la edición de su poesía en 1996, Anderson (2001) y Capdevila- Argüelles.

¹⁵⁴ “Ella es alta y rubia, moderna silueta,/ felina, que ondula, ligera y mimosa;/ su carne fragante, de nardo y de rosa,/ es de extraña fiebre lámpara secreta./ La mano, elegante, que cede al poeta/ en una encantadora hora, milagrosa,/ es como una garra fina y poderosa/ que en un largo espasmo/ crispada os inquieta” (“Tigresa”, Sánchez Saornil 1996: 40).

prerrafaelitas (“Madrigal de ausencia”¹⁵⁵, publicado en *Los Quijotes* el 10 de diciembre de 1916). Hay, pues, una mimetización total de la estética modernista, hasta el punto de que se asume incluso la mirada y la perspectiva, según la que es la tónica dominante en la poesía de otras autoras modernistas españolas y por contraposición a la de las hispanoamericanas como Alfonsina Storni o Delmira Agustini, quienes adaptan los tópicos modernistas a un punto de vista femenino. Obsérvese, así, cómo en el siguiente ejemplo la voz poética está totalmente impostada:

Eras grave y augusta, eras casi hierática
y te amé en la escultura de tu cuerpo pagano,
tu mirada dormida era quieta y extática
y era, un mármol desnudo, tu blanco soberano.

Un jardín luminoso, una fuente sonora;
desmayados los cuerpos en la luz violeta; (...)

Tal que un rito pagano, a la luz postrimera,
como a un dios, en el templo del jardín florecido,
me ofrendaste el exvoto de tu cuerpo de cera. (“Motivos triunfales”, Sánchez Saornil 1996: 43)¹⁵⁶

Esta asunción total de la perspectiva masculina¹⁵⁷ es una forma de travestismo literario. La originalidad de la poesía modernista de Sánchez Saornil reside precisamente en aquello que la diferencia tanto de sus contemporáneos como de sus contemporáneas: la impostación de una voz que no se identifica con su sexo.

Es, por lo demás, importante recordar que estamos ante unos textos que se publican a finales de la década de los diez, cuando el Modernismo se encuentra ya en plena decadencia. Los poemas de Lucía Sánchez Saornil reflejan una imitación formal, manierista, pero no una verdadera asunción de los presupuestos ideológicos que

¹⁵⁵ “Novia lejana de la faz de cera,/ dulce adorada de melena rubia,/ añorando tu boca- primavera/ sueña el poeta mientras cae la lluvia” (“Madrigal de ausencia”, *ibid.* 39).

¹⁵⁶ Poema publicado en el número 64 de *Los Quijotes*.

¹⁵⁷ Anderson explica esta impostación de la voz de un sujeto poético masculino en los textos de esta primera etapa como una manifestación de la perfecta asimilación de la estética modernista por parte de Lucía Sánchez Saornil. Sugiere asimismo la hipótesis de que sea una opción consecuente con el uso del pseudónimo masculino (2001: 197).

subyacen a la estética. Está formándose como poeta, resultando, por ello, comprensible la asunción de las formas, convenciones y tópicos de la poesía de quienes, en estos primeros estadios de su producción, se convierten en sus referentes y modelos a imitar: los modernistas y, entre ellos, fundamentalmente Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado¹⁵⁸.

En el poema “Romanza dolorosa” (publicado en *Cervantes* en marzo de 1919), nos encontramos ante una estampa idílica y bucólica entre un “ella”, de ojos desmayados, y un “él”, que tiene “una nevada grande bajo la frente”. El personaje femenino recuerda, así, un mayo en el que se amaron “a la manera típica”, siendo el presente el tiempo del recuerdo en el que no permanece ya nada de lo que los unió. Todos los tópicos de la poesía dariniana confluyen, pues, en este poema, cuyos versos finales parecen, sin embargo, romper con la línea “sentimental” predominante y sugieren la hipótesis de la posibilidad de una intención paródica subyacente al texto¹⁵⁹:

El oro del crepúsculo
se desmaya en el césped.

Ella tiene los ojos
desmayados... - ¿Me quieres?...
Languidece el idilio
bajo las hojas verdes...

- ¿No te acuerdas, mi amado?...
Un mayo, como este,
nos adentró en las almas
su sol tibio y alegre...-

Él tiene una nevada

¹⁵⁸ “Los tempranos poemas de Lucía Sánchez Saornil en *Los Quijotes* nos descubren un temperamento apasionado, audaz y, en cierto modo, disconforme con el papel pasivo y recatado que tradicionalmente se atribuía a la mujer. Nos descubren también a una buena lectora de poesía que ha asimilado a la perfección los valores poéticos de los maestros novecentistas –los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez sobre todo-, a cuyo ejemplo se mantendrá fiel incluso cuando ya hayan sonado los estridentes clarines del Ultraísmo anunciando el triunfo de las vanguardias” (Martín Casamitjana 1996a: 9).

¹⁵⁹ La intención paródica también se podría intuir en otro de los poemas que aparece encabezado por unos versos de Rubén Darío (“¡Vamos a morir, Dios mío, vamos a morir!”). En él, hay, así, un tono grandilocuente y forzado, llegándose, en algunas ocasiones, al ripio: “Oye la fuente cristalina/ que canta loca, loca, loca,/ como una risa femenina/ que se desborda de la boca” (“Plegaria de los veinte años”, Sánchez Saornil 1996: 63).

grande bajo la frente. (...)

Y como un adiós pálido
de lo que ya no vuelve,
el oro del crepúsculo
se le duerme en la frente. (“Romanza dolorosa”, Sánchez Saornil 1996: 60- 61)

Como se puede apreciar a partir de los versos transcritos, hay una diferente actitud ante el amor entre “él” y “ella”, de manera que los recuerdos son del personaje femenino, mientras que el masculino corresponde con una mirada indiferente y descreída. En el poema, se puede, pues, apreciar la diferente actitud masculina y femenina ante el amor, lo que parece sugerir una conciencia de género *avant la lettre* de Lucía Sánchez Saornil. También es evidente en “Balada de las viudas” (publicada en marzo de 1919 en la revista *Cervantes*, junto con “Letanías de amor y dolor” y “Romanza dolorosa”), que es un poema dedicado, tal y como el título indica, a las viudas, cuya pena y angustia son evocadas. La perspectiva, sin embargo, parece ser una perspectiva masculina, puesto que hay una insistencia en la imagen tradicional de las viudas como mujeres jóvenes, recluidas en su soledad no sólo psíquica sino también física, sexual, siendo presentadas como seres llorosos, “tristes de un lejano gozo” y habitantes de tálamos fríos. Estamos, sin duda, ante una conceptualización de la viudez de acuerdo a la visión predominante en la poesía tradicional y en concreto en la estética modernista¹⁶⁰:

¡Ay!, ¿podrán dormir las viudas,
tristes de un lejano goce,
con estos grandes suspiros
que van nadie sabe adónde?

¡Ay!, ¡las mujeres vestidas
de color de pena!... Sobre
los grandes tálamos fríos
se deshojaron las flores

¹⁶⁰ Piénsese en la *Sonata de Otoño*, de Valle- Inclán, en que Concha aparece como una viuda triste que causa una gran admiración y deseo en el Marqués de Bradomín. Para un estudio de los personajes femeninos y sus connotaciones eróticas en la obra del autor, véase Ena Bordonada (1989).

¡Oh!, ¡qué temblor de luceros
habrá por su carne joven (“Balada de las viudas”, ibid. 62)

Lucía Sánchez Saornil cultivó también la prosa poética, de la que podría ser un ejemplo el poema “Breviario lírico”, publicado en *Grecia* el 20 de mayo de 1919 y en el que se anticipa ya la progresiva transición de la autora hacia la estética vanguardista. En él, se da, así, una personificación recurrente de lo inanimado y una proliferación de imágenes creacionistas que se van enlazando unas con otras de un modo muy cinematográfico, de forma que el escenario es presentado a partir de fragmentos. Se transmite, así, la sensación de que el objetivo de la cámara se va moviendo para presentarnos la escena global y fragmentariamente a la vez. Hay, por lo demás, un intento deliberado de eliminar cualquier conato de sentimentalismo, de manera que, aunque aparecen elementos característicos de la estética modernista, el sentido que se les da difiere sustancialmente. El entorno que rodea al sujeto es, además, un entorno hostil, que lo rechaza porque resulta un elemento extraño y ajeno a él:

Y hemos de vagar, toda la noche, por el jardín tras la mariposa del ensueño, que huyó de nuestra estancia, sin que nos hagan temblar de un miedo pueril estas oquedades con que nos asombran los recodos de las avenidas?// Y nos miramos en los estanques, ciegos de sombra para nuestra imagen, espejos únicamente para los luceros lejanos, y sólo sabremos que nos inclinamos sobre su negrura porque apagamos dos... cuatro... más luceros acaso” (ibid. 71).

Pero el poema que marca de un modo más evidente la transición entre la estética modernista y la nueva actitud vanguardista es “Cuatro vientos”, publicado en la revista *Cervantes* en la recopilación que hizo Rafael Cansinos- Assens en junio de 1919 bajo el título “Los poetas del Ultra”¹⁶¹. Este texto, en el que aparecen todavía algunos tópicos

¹⁶¹ En el *Heraldo de Madrid*, el 25 de enero de 1929, en un apartado titulado “Tribuna Libre. El arte y la vanguardia”, se incluyó la perspectiva de Lucía Sánchez Saornil sobre el arte de vanguardia, bajo el significativo subtítulo “La verdadera y la falsa juventud”, junto con las de V. Fernández Asís y Santiago Lorenzo. En este caso, la autora, y conforme al estilo que ella misma cultivaba, se mostraba partidaria del arte de vanguardia y defendía a la juventud que “se afana por imprimir su sello original a nuestros días” (Sánchez Saornil 1929: 12). Consideraba, así, que el vanguardismo, independientemente de su capacidad para permanecer en el tiempo, cumplía su misión agitadora, agresiva y destructora de lo viejo, labor esta que resultaba fundamental para el surgimiento del “arte nuevo”. Debido a esta capacidad, los jóvenes

modernistas subvertidos, está dedicado al aeropuerto madrileño de Cuatro Vientos, que fue fundado en el año 1911 y que se podría considerar un símbolo de modernidad. Los aviones, motivo futurista por antonomasia, son, aquí, presentados a través de una imagen creacionista y al modo de la greguería ramoniana como “águilas de acero/ de alas inmóviles/ y vientres sonoros” (“Cuatro vientos”, *ibid.* 73). Un hipotético paisaje de mar con faro y gaviotas aparece ahora convertido en un aeropuerto con torre telegráfica y pájaros sonoros que surcan el cielo y hacen acrobacias. El sujeto poético que observa desde el balcón está también transformado: es un sujeto que se sitúa en un entorno urbano y que contempla, en una tarde de domingo, el espectáculo de los aviones en el aeropuerto. El cambio de perspectiva resulta, pues, evidente, ya que estamos ante una imagen “realista” frente al carácter idílico que con frecuencia tenían los paisajes modernistas:

Mi balcón:
rosa de cristal frente al ocaso. (...)

Tarde de Domingo,
cuando se ahoga el sol en el río fantástico.
He aquí los grandes pájaros sonoros,
rondel de gaviotas,
sobre un mar lejano.
En la costa ilusoria
hay un faro:
la torre radiotelegráfica. (*ibid.* 73)

La comparación avión- pájaro es asimismo el *leit- motif* estructurante del poema “Me dejé un día... (Poema del abandono)” (publicado en *Grecia* el 30 de octubre de 1919), en el que el sujeto lírico se lamenta por el abandono de su avión, que se ha marchado por la ventana abierta con las “locas golondrinas” buscando el recuerdo de una tercera persona ausente. Se da, así, además, una personificación de lo inanimado, lo que

vanguardistas se merecían, en opinión de la autora, “todos los respetos y todos los cariños”, frente a esos otros jóvenes, que como los hongos crecen “a la sombra de las ruinas” (*ibid.*).

constituye uno de los rasgos definidores de la vanguardia: “Hoy del estrecho hangar/ el avión loco/ se me marcha volando a su recuerdo” (ibid. 82)

El poema “El canto nuevo”, publicado en la revista *Cervantes* en abril de 1920, supone la culminación del cambio de estética de Lucía Sánchez Saornil, constituyendo una especie de manifiesto de la nueva filiación vanguardista, concretamente ultraísta, de la autora. Se trata, así, de un texto exaltado en el que el sujeto poético se dirige a sus contemporáneos, a sus hermanos, ante la llegada definitiva de la HORA NUESTRAS, en la que ellos podrán tomar las riendas, una vez que sus “martillos, pulidos y brillantes/ como uñas de mujer,/ canten sobre las columnas trucas/ sobre los frisos rotos” (“El canto nuevo”, ibid. 87). Se manifiesta, pues, un deseo de destrucción de lo viejo, de lo caduco y de lo que ya no sirve, para poder construir sobre un paisaje vacío la “ciudad nueva”. Al mismo tiempo, hay una decidida voluntad de situarse en el presente, de tomar las riendas del momento histórico no como seres individuales sino como colectividad. El sujeto poético – y, con él, Sánchez Saornil a la vez- se presenta a sí mismo dentro del grupo de los vanguardistas, de los que van a la cabeza de la lucha destruyendo aquello que impide avanzar. La imagen resulta, por lo demás, enormemente plástica sobre todo si atendemos a su significación profunda y vamos más allá de la literariedad de las palabras: en el “cuadro” tradicional de los vanguardistas, todos hombres, ahora debemos colocar también a una mujer, que ya no es musa, sino que como ellos es destructora y creadora a un tiempo. Por lo demás, el poema es claramente una arenga, un grito, y, así, el tono es exaltado, al tiempo que se juega con las mayúsculas para destacar lo relevante y para mostrar la agresividad, que acompañó a las Vanguardias históricas:

borremos todos los caminos,
arruinemos todos los puentes,
desarraiguemos todos los rosales;
sea todo liso como una laguna

para trazar después
la ciudad nueva. (...)

Un abanico de llamas
consumirá las viejas vestiduras
y triunfaremos, desnudos y blancos,
como las estrellas.

Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (ibid. 87- 88)

Las pirámides invertidas, imagen de un imposible, aparecen, pues, como símbolo de los nuevos tiempos. El definitivo cambio de ideología estética será corroborado en el poema “Nostalgia” (publicado en *Cervantes* en septiembre de 1920), cuyo tema es la llegada al sujeto lírico, a través del “telégrafo del recuerdo”, de su voz antigua, que se presenta como “una incongruente melodía”. Se trata de una voz que “lloró/ por una estrella y por un beso,/ la voz blanca,/ aún no teñida por ningún matiz” (“Nostalgia”, ibid. 95) y que levanta recuerdos incoherentes dentro del yo. Este aparece, así, incomodado por la nostalgia –involuntaria- de unos principios que ya no son los suyos. Su nueva voz “se ha confundido con otras voces/ y se ha torcido con palabras enrevesadas”, de manera que “ya no sabe llorar por las estrellas” (ibid. 96). Con todo y a pesar de la nueva actitud vanguardista y antisentimental, el recuerdo logra despertar en el sujeto sus lágrimas más amargas.

A nivel formal, poco a poco se van incorporando en la poesía de Lucía Sánchez Saornil los principales elementos característicos de los diferentes vanguardismos. Encontramos, así, un juego frecuente con los componentes tipográficos, cuya manifestación más evidente consiste en la eliminación, total o parcial, de los signos de puntuación. En otras ocasiones y al igual que en “Canto a lo nuevo”, se juega con las mayúsculas, generalmente para resaltar conceptos fundamentales. Así sucede en el poema “Fiesta” (publicado en *Ultra* el 10 de mayo de 1921), dedicado al tango, baile

que es presentado como “Síntesis: TENTACIÓN” (ibid. 101). También hay un juego con los espacios, es decir, con la disposición tipográfica de los versos, de tal forma que, en algunos casos, esta adquiere una cierta significatividad: en “Viaje retrospectivo” (publicado en el número 4 de la revista *Tableros* en febrero de 1922), los versos se adelantan o se atrasan para representar el movimiento hacia el pasado al que se alude en el texto:

Esta noche la rueda gira
hacia atrás
hacia atrás
Qué ventana se ha abierto detrás de mí?
Qué brisa ha roto la niebla?
Sol (...) (“Viaje retrospectivo”, ibid. 105)

Es asimismo frecuente una personificación de lo inanimado y una cosificación de lo humano, como consecuencia de la ruptura de las fronteras entre el yo y las cosas y en consonancia con la importancia que los objetos adquieren en la Vanguardia. Así, por ejemplo, en el poema “Fiesta” nos encontramos una tendencia continuada a la atribución de cualidades y acciones propiamente humanas a cosas e incluso a conceptos abstractos. Esta personificación logra en algunos de los ejemplos una gran significatividad y efectismo, ya que se trata de imágenes muy plásticas y visuales que remiten inmediatamente a una realidad conocida: “El baile y el champán/ de acuerdo desnudan a los concurrentes”; “Los espejos equivocan las parejas”; “Los monóculos caen en los descotes de las mujeres” (“Fiesta”, ibid. 101). Inversamente, en otros textos se atribuyen cualidades no humanas a personas. Así, por ejemplo, en el poema “Paisaje de arrabal” (publicado en *Grecia* el 1 de noviembre de 1920), se habla de “hombres que tornan del domingo/ con mujeres marchitas colgadas de los brazos” (“Paisaje de arrabal”, ibid. 97). Las mujeres aparecen, pues, como plantas mustias, sin vitalidad y quizá cansadas, que se dejan arrastrar por los hombres, que son presentados como “bocas hediondas que ametrallan la noche” (ibid.), tal vez por la ingesta de alcohol. La

alienación y la deshumanización de los personajes del arrabal aparecen, así, representadas por este procedimiento de atribución de acciones y cualidades no humanas.

Por lo demás y tal como hemos ido viendo hasta ahora, hay una proliferación continuada de imágenes creacionistas, inspiradas en la greguería de Ramón Gómez de la Serna y que consisten en la asociación de referentes alejados pero que guardan algún sema de significado que permite la unión. La proximidad de estos elementos dentro del poema los dota de una gran significatividad, ya que el resultado es una imagen plástica y sorprendente, que refleja una nueva manera de conceptualizar la realidad. Así, por ejemplo, el poema “Libro” (aparecido en *Ultra* el 10 de abril de 1921) está construido sobre la comparación de un libro con un “tren melodioso/ que cruza mil paisajes” y que, por tanto, “perfora el tiempo/ agujero de luz” (“Libro”, *ibid.* 100). De igual manera, en el poema “Paisaje de primavera” (publicado en *Tableros* el 15 de enero de 1922), encontramos una identificación del río con diversos referentes, siendo el resultado en todos los casos imágenes muy plásticas, de gran potencialidad: “madeja cristalina/ que devanan las leguas”; “Carretera ideal/ que enciende por la noche/ sus faroles celestes”; “*Film* de largo metraje” (*ibid.* 104).

En la poesía vanguardista de Lucía Sánchez Saornil, hay asimismo una proliferación de los nuevos temas y motivos de la modernidad, que, si bien se habían incorporado ya con anterioridad en la literatura, es en las Vanguardias cuando adquieren todo su realce. La ciudad y el espacio urbano aparecen, así, como trasfondo de muchos de los poemas, en los que esta es mostrada como un espacio vivo, en continua ebullición y con un dinamismo propio de los nuevos tiempos. Hay, por lo demás, una preferencia por la presentación de paisajes nocturnos, ya que es en la noche cuando la ciudad, plagada de luces, parece adquirir su punto máximo de vitalidad, sobre todo por la

proliferación de locales donde se pueden escuchar las nuevas músicas que están sustituyendo a las “canciones antiguas”¹⁶²: “Hemos perdido la letra/ de las canciones antiguas./ Veamos. Do re re/ Bah!” (“Ayer”, *ibid.* 103). El jazz, el tango y las otras músicas propias del periodo de entreguerras confluyen, así, en los poemas urbanos de Lucía Sánchez Saornil, de forma que, por ejemplo, en “Panoramas urbanos” (publicado en *Ultra* el 10 de noviembre de 1921), un ritmo de *jazz* impulsa el dinamismo de un paisaje en continuo movimiento en el que la música se va transmitiendo entre los diversos elementos que lo componen. Nuevamente, estamos ante una noche ciudadana, con una plenitud de todos sus componentes que parecen bullir armónicamente:

La noche ciudadana
orquesta su Jazz Band

Los autos desenrollan
sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándose los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal. (...)

Estos funámbulos
hemos arrinconado el arco de la luna
y el corazón el viejo piruetista
anda desorientado

Pero los cerebros como granadas explosivas. (“Panoramas urbanos”, *ibid.* 102)

Sin embargo, el paisaje urbano no se presenta siempre como un paisaje idílico y, así, en “Paisaje de arrabal” (publicado en *Grecia* el 1 de noviembre de 1920), se da un contrapunto apareciendo la ciudad en su dimensión deshumanizadora y alienante. El texto nos sitúa ante un barrio del arrabal, en una tarde de domingo, cuando hombres y mujeres regresan a casa y sueñan con una escapatoria a esa realidad aprisionadora que

¹⁶² “Si pasara un avión,/ las calles,/ serían los ríos retorcidos/ donde cuajaron todas las estrellas. (...)/ Caminamos sobre charcos de luz/ que salpica en las hebillas de los zapatos./ De fondos insondables,/ viene un aire musical,/ apagado y quejumbroso, como la última hora nocturna” (“Paseo nocturno”, Sánchez Saornil 1996: 93).

los impulsa a la muerte, al suicidio. El entorno urbano, que antes aparecía como un entorno vital y dinámico, se presenta aquí como una cárcel que ahoga, que no deja otra escapatoria que la muerte para aquellos que habitan el lado desagradable, el lado ajeno a las luces y a los clubes de *jazz*:

¿Quién aprisionó el paisaje
entre rieles de cemento? (...)

vendrán soñando en un salto prodigioso
para que el río acune su sueño (...)

Un grito mecánico entra en el puente
De pronto alguien
ha volcado sobre nosotros una mirada
desde la curva de la carretera
Pasó (“Paisaje de arrabal”, *ibid.* 97)

En estos poemas vanguardistas de Lucía Sánchez Saornil aparece, pues, ya una conciencia social que con los años la llevará al compromiso político. De igual manera, es posible encontrar, entre estos textos ultraístas, una revisión crítica de ciertos mitos femeninos de la tradición clásica, lo que augura la futura preocupación e implicación de la autora con la causa feminista. En este sentido, destaca el poema titulado “Poema de la vida”, que se publicó en *Grecia* en enero de 1920 y que constituye una relectura del mito de Ariadna, que, según la mitología clásica, se enamora de Teseo y teje un hilo para ayudarlo a salir del Laberinto de Creta, siendo después abandonada por este en la isla de Naxos. Representa, pues, el prototipo de la mujer que está al lado del hombre, que lo ayuda, y finalmente no obtiene su reconocimiento, quedando atrapada en su propio gesto de amor y en el sufrimiento final que conlleva el abandono. En el poema de Sánchez Saornil, encontramos, así, un yo poético que, aunque no identificado directamente como el personaje mitológico, cuenta cómo asumió el destino que le ofrecieron, cogiendo el hilo que pusieron sobre sus manos y vistiendo la ropa y las joyas que había de llevar. El resultado fue una imagen pura y bella en la que finalmente se

acabó ahogando, pues quedó atrapada en el laberinto entre sus collares y sin posibilidad de encontrar la salida. El yo poético, tal y como aparece dibujado, es, por tanto, un yo víctima, un yo prisionero de su propia misión: en lugar de salvar, queda encerrado para siempre sin que nadie acuda en su ayuda. El mito de Ariadna, el poema de la vida “de las mujeres” es, pues, deconstruido a través de esta revisión crítica:

Até a la puerta
como tú, como él, como todos vosotros
los que me acompañáis
en esta loca danza,
la hebra que al entrar
pusieron en mis manos
(...) yo busqué mi gesto más ingenuo
y me vestí cándidamente de blanco.
Con mi sonrisa más ligera
la vi en mis manos expertas y ágiles
enhebrarse por luminosas cuentas de oro, (...)
Qué lejos
la puerta de este laberinto!
mientras nuevos coros
pasan por mi lado (...)
Ay, el collar fatalmente
abraza mis pies
sólo me queda
este paso, tardo y beodo. (“Poema de la vida”, *ibid.* 83- 84)¹⁶³

Aunque Rosa Chacel (Valladolid, 1898- Madrid, 1994) es conocida sobre todo en su faceta como novelista y ensayista, también escribió y publicó poesía, que hasta ahora no ha recibido una merecida atención por parte de la crítica. Así, en el mes de mayo de 1936, apareció su libro *A la orilla de un pozo* en la editorial *Héroe*, de Concha

¹⁶³ El tratamiento que Lucía Sánchez Saornil da al mito de Ariadna recuerda al modo como está configurado en la carta correspondiente de las *Heroidas*, de Ovidio. En ella, Ariadna se dirige a Teseo para pedirle que vuelva a la isla en la que la ha dejado abandonada, incidiendo no tanto en que no ha obtenido recompensa por su acción –proporcionó los hilos que guiaron al joven por el Laberinto del Minotauro- como en el castigo que se le ha inflingido: “fue entonces, cuando te di a ti los hilos que, como guía, dirigieron tus pasos para que no murieras, una vez vencedor, en el laberinto lleno de curvas. Entonces tú me decías: ‘Por estos mismos peligros te juro que serás mía, mientras viva uno y otro de nosotros dos’. Vivimos, Teseo, si es que al menos estás vivo tú; y no soy tuya yo, mujer que ha sido sepultada por la traición de su perjuro marido. ¡Haberme matado también a mí, malvado, con la misma clava con que mataste a mi hermano! La promesa que me habías hecho hubiera quedado solventada con mi muerte” (Ovidio 155).

Méndez y Manuel Altolaguirre. Hasta 1978, no se publicaría su segundo libro de poesía, *Versos prohibidos*, que es una recopilación de los poemas escritos por la autora durante décadas, fundamentalmente desde el final de la Guerra Civil. El título está relacionado con la actitud crítica que mantuvo hacia su propia producción poética durante toda su vida: son los versos que se autoprohibió publicar durante décadas al considerarlos secundarios en su trayectoria literaria.

Al margen de su producción poética, Rosa Chacel, que fue Premio Nacional de las Letras Españolas en el año 1987, es conocida sobre todo en su faceta como novelista. Su primera y única novela publicada antes de la Guerra, *Estación. Ida y vuelta*, 1930, está fuertemente influida por las ideas de Ortega sobre el arte deshumanizado, al tiempo que presenta un tono profundamente lírico que la aproxima a la prosa poética, situándose en la línea de la novelística de autores como Virginia Woolf y James Joyce, y, en el contexto español, de *Azorín* y Gabriel Miró. Con posterioridad a la Guerra, algunos títulos claves son *Teresa*, 1941; *Memorias de Leticia Valle*, 1945; *La Sinrazón*, 1960; *Barrio de Maravillas*, 1976; y *Novelas antes de tiempo*, 1981. Fue asimismo autora de ensayos, entre los que destacan *La confesión*, 1971, y *Saturnal*, 1972¹⁶⁴.

La obra de Rosa Chacel considerada en su conjunto se presenta, pues, como una obra original y novedosa, que contiene numerosos elementos y técnicas innovadores y

¹⁶⁴ Para acercarse a la vida de la autora, resulta fundamental la consulta de la autobiografía de sus primeros diez años de vida, *Desde el amanecer*, 1972, así como de sus diarios (cuyas dos primeras partes se publican en 1982, bajo el título *Alcancía Ida. Alcancía Vuelta*; mientras que la tercera, *Alcancía. Estación Termini*, sale a la luz póstumamente en 1998), que se inician en su inmediato exilio y se prolongan hasta su muerte. Son asimismo claves los epistolarios editados por Ana Rodríguez- Fischer (*Cartas a Rosa Chacel* y *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel- Ana M.^a Moix*). Para un acercamiento general a la trayectoria de Rosa Chacel, se pueden consultar el volumen homenaje, *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*; los capítulos referidos a la escritora en Davies, Mangini (2001) y Kirkpatrick (2003); Fonca Hierro; Nieva de la Paz (2004a) para sus novelas publicadas durante la Transición Política; y Sinclair. Sobre la poesía de Rosa Chacel, que es el género menos atendido por parte de la crítica, resultan fundamentales las páginas que se le dedican en Pérez (1996: 49- 53) y los capítulos incluidos en Cole y Bellver (2001a), al tiempo que son interesantes los trabajos de Crespo, Rodríguez-Fischer (1989) y Paraíso de Leal, entre otros.

que participa de los intentos vanguardistas que se estaban dando en la década de los veinte. De hecho, la escritora practicó, entre 1918 y 1921, la poesía y la prosa experimental, al tiempo que participó en los centros culturales en los que se estaba gestando la vanguardia: el Ateneo, la tertulia de Ramón Gómez de la Serna, la Granja del Henar, etc. Colaboró, además, en las principales revistas de la época como la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Meseta*, etc. (Mangini 2001, Kirkpatrick 2003). Participó asimismo de los intereses de sus compañeros de Generación, de tal manera que, al igual que Lorca, Alberti o Cernuda, se mostró fascinada por el cinematógrafo, siendo la única mujer que, junto con Maruja Mallo, aparecía en la primera lista de socios del Cineclub de Madrid, publicada en el número 48 de *La Gaceta Literaria* (Gubern).

El primer poemario de Rosa Chacel, *A la orilla de un pozo*, es un libro fuertemente influido por la poesía de Luis de Góngora, de manera que constituye una manifestación más del interés de los escritores de vanguardia y en concreto de los de la “joven literatura” por la poesía del poeta. Estos encontraron en ella una serie de valores acordes con la nueva concepción del arte (sobre todo en conexión con la idea de un “arte artístico”, de un arte puro) y apreciaban sobre todo la capacidad evocadora de sus imágenes a la manera de la metáfora creacionista (García de la Concha 2000, Bodini 25-28)¹⁶⁵. El cordobés se convirtió, pues, en uno de los referentes de la poesía del momento, de manera que muchos autores escribieron poemarios que se situarían claramente, a nivel estético y temático, en una línea gongorina. Como ejemplos, dentro de la corriente conocida como “neogongorismo”, habría, así, que citar, además del

¹⁶⁵ El carácter profundamente intelectual –y también elitista– de la obra de Rosa Chacel –también de su poesía– ha determinado, tal y como destaca Davies, su reivindicación por la crítica feminista francesa, en función de algunas de sus características que la asocian a una literatura de Vanguardia, como “the elusiveness of language”, “the ways in which meaning is always deferred” and “the slipperiness of signification” (156).

poemario de Rosa Chacel, *Cal y canto*, 1929, de Rafael Alberti (Neira), y *Perito en lunas*, 1933, de Miguel Hernández (Díez de Revenga 2003: 93- 107).

A la orilla de un pozo está formado por treinta sonetos clásicos (en endecasílabos y conformados por dos cuartetos y dos tercetos), que están dedicados a diversas personalidades de la época¹⁶⁶. Destacan, en este sentido, los dedicados a algunas escritoras y artistas contemporáneas de Rosa Chacel, como Concha Albornoz, María Teresa León, María Zambrano, Margarita de Pedroso y Concha Méndez, entre otras. Estamos, una vez más, ante un reflejo de los lazos de unión y solidaridad que existían entre las intelectuales del periodo. Los textos, están, por lo demás, dirigidos a un tú, lo que plantea una referencialidad con respecto a la dedicatoria: es decir, los poemas contendrían referencias biográficas de aquellas personalidades a los que están dedicados. Así sucede, por ejemplo, en el soneto a Rafael Alberti, en el que los dos primeros versos parecen aludir a la filiación marinera del libro por el que se le concedió el Premio Nacional de Literatura, *Marinero en tierra*, 1925: “Cuando la mar esté bajo tu almohada/ ¡Alegría de turbas infantiles!” (Chacel 1936a: s.p.) De igual manera, el soneto dedicado a Concha Méndez parece contener también referencias biográficas: en el primer verso, el tú es, así, definido como “sirena” y “golondrina”, lo que hace alusión, por un lado, a la afición de la poeta madrileña por la natación y, por otro, a su condición de viajera. Con todo, no siempre resulta sencillo encontrar una vinculación y aclarar muchas de las referencias de los textos.

En este poemario se pueden observar, por lo demás, las principales características de la estética gongorina, de manera que, tal y como los vanguardistas españoles destacaron de ella, logra crear, a través de un lenguaje propio, un mundo poético cuyo referente fuera del propio texto es difícil de determinar. Estamos, sin duda,

¹⁶⁶ Es importante precisar que, en la edición original, los sonetos no están directamente dedicados a estas personalidades, sino que están numerados –sin ningún tipo de título ni subtítulo–, apareciendo al final, en el índice, cada poema asociado con una persona diferente.

ante una manifestación más del “arte por el arte” y ante una poesía cuyo principal objetivo parece ser la experimentación formal, es decir, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos¹⁶⁷. En este sentido, sin duda, una de las principales características del poemario es la utilización de un léxico culto, en el que abundan las palabras extraídas directamente del latín o que mantienen su significado etimológico: “émula”, “argentina”, “egregios”, “ínclitos”, “vesperinos”, “purpúrea”, “veste”, “floreal”, “íncubos”, “carbúnculo”, “almácigas”, etc. Por lo demás, es frecuente la alusión a personajes y realidades de la mitología clásica, lo que es una manifestación de la vasta cultura de Rosa Chacel, quien siempre destacó su filiación clasicista. Hay, así, referencias a las náyades (2), a las sibilas (4), a los argonautas y a Saturno (7), a las hespérides (8), a las furias, (12), al Zodíaco (14), al Ábrego (15), a la Euscaria (16), a Afrodita (22), al minotauro (24), a Minerva (29), etc.

Tomando el modelo de la poesía gongorina, en *A la orilla de un pozo* Rosa Chacel experimenta con la sintaxis, de manera que el encabalgamiento y el hipérbaton se convierten en recursos frecuentes¹⁶⁸, al tiempo que hay una dislocación del orden de las palabras en la frase, utilizándose en algunas ocasiones construcciones propias del latín. Así, en la primera estrofa del soneto dedicado a Luis Cernuda, encontramos algunos ejemplos de utilización de latinismos a nivel sintáctico y morfológico. Los pretéritos imperfectos de subjuntivo, “ascendiera” y “pudiera”, se utilizan con el sentido de condicional y pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo respectivamente, al tiempo que, en la perífrasis verbal “romper pudiera”, hay una dislocación del orden propio de la

¹⁶⁷ Bellver señala cómo la imitación fiel de la estética gongorina por parte de Rosa Chacel es un intento de huir del estereotipo tradicionalmente asociado a la producción poética de autoría femenina, como fácil, espontánea y no trabajada, para aproximarse al modelo poético considerado “masculino”, trabajado y, por tanto, prestigioso: “Through imitation Chacel would abandon the fixed realm of nature to which women had been confined and enter the more dynamic ‘masculine’ sphere of culture. Appropriating patriarchal forms, she freely flaunts her mastery of two essential components of high culture: the venerable sonnet and the classical erudition” (1997b: 21- 22).

¹⁶⁸ Como ejemplo de hipérbaton, podría citarse el siguiente verso de uno de los sonetos: “No larvas de hambre incubes en tu pecho”. En este mismo poema, es posible encontrar un encabalgamiento abrupto: “Busca en tu antigua selva esa viviente/ fe que se esconde y quiere serte esquiva” (Chacel 1936a: s.p.).

lengua castellana¹⁶⁹. Son asimismo comunes las construcciones perifrásticas, con frecuencia construidas como alusiones a determinadas realidades a través de términos cultos o relativos a referentes mitológicos y culturales. En el soneto 3, la alusión al color pelirrojo de los cabellos del tú se hace a través de la imagen del “alcotán”, que es un ave migratoria cuyas patas y cola son de color rojo: “Si el alcotán anida en tus cabellos” (ibid. s.p.). En el soneto 26, que está dedicado a Trudi Khan (mujer de Maximo Khan, hebraísta de origen alemán), aparece una referencia al Oriente Próximo, que es aludido a través de perífrasis que se refieren a lugares comunes del conocimiento popular, de la religión y de la geografía:

Donde emigran las tórtolas y llora
su enigma el ámbar y el jazmín palpita
y en sus fuentes el Éufrates medita
pérsico espejo de onda arrulladora;

allí donde la arena quemadora
sus pozos y rebecas acredita,
en profundos oasis, donde habita
la sombra que la luz mide y valora, (...) (ibid. s.p.)

La gran aportación de este poemario de Rosa Chacel reside, sin duda, en la creación de imágenes gongorinas, que, por un lado, remiten a una nueva manera de conceptualizar la realidad contemplada y que, por otro, resultan tremendamente visuales y plásticas. Así, por ejemplo, en el soneto dedicado a María Zambrano, el recuerdo del pasado es visto como “un néctar fiel de tu memoria” (ibid. s.p.), es decir como una solución dulce que atrae y que siempre permanece en la flor de la memoria. Por lo demás, a lo largo de los textos que conforman *A la orilla de un pozo*, hay una proliferación de imágenes referidas a animales (víbora, araña, mariposas nocturnas, colibrí, liebre, ruiseñor, búho, golondrina, paloma, tórtolas, etc.) y a vegetación

¹⁶⁹ “El príncipe del piélagos ascendiera/ por tu corona al cénit de tu lecho/ si el fatídico, eterno, lazo estrecho,/ anudado por Dios, romper pudiera” (ibid. s.p.).

(endrino, pámpanos, jazmines¹⁷⁰, hiedra, olivo, cedro, acanto, etc.). Todos estos términos parecen estar referidos a un escenario de trasfondo, que estaría en consonancia con el título del poemario, que alude a una especie de paisaje de huerto, de *locus amoenus*, según ha quedado codificado por la tradición literaria desde siglos atrás.

Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905- Madrid, 1999) es, sin duda, una de las autoras de poesía más destacadas del primer tercio del siglo XX y una de las pocas que gozó ya de un cierto reconocimiento en su época, tal y como revela, entre otros aspectos, el hecho de que fuera incluida, junto con Josefina de la Torre, en la segunda edición de la famosa antología de Gerardo Diego en el año 1934. Antes de la Guerra Civil, publicó cuatro poemarios, *En silencio...* (1926), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), que, tal y como veremos a lo largo del presente capítulo, se pueden considerar representativos de las diferentes tendencias identificables en la trayectoria general de las poetas de preguerra en las décadas veinte y treinta. Evoluciona, así, desde el Modernismo inicial de su primer poemario hasta el evidente vanguardismo de su segunda obra poética, en la que, sin duda, alcanza una plenitud poética a partir del hallazgo de una voz propia, que seguirá desarrollando en sus dos últimos libros previos a al Guerra Civil, en lo que late una honda preocupación existencial¹⁷¹.

¹⁷⁰ Este término aparece en uno de los sonetos en un ejemplo claro de sinestesia: “Si oyes jazmines corre a través de ellos” (ibid. s.p.).

¹⁷¹ Ernestina de Champourcin siguió publicando poesía después de la Guerra, durante su exilio en México y posterior regreso a España en 1972 hasta prácticamente el final de su vida: *Presencia a oscuras*, 1952; *El nombre que me diste...*, 1960; *Cárcel de los sentidos*, 1964; *Cartas Cerradas* y *Hai- Kais espirituales* en 1968; *Poemas del ser y del estar*, 1972; *Primer exilio*, 1978; *La pared transparente*, 1984; *Huyeron todas las islas*, 1988; *Los encuentros frustrados*, 1991, y *Del vacío y sus dones*, 1993. Antes de la Guerra Civil, Ernestina de Champourcin publicó también la novela *La casa de enfrente*, 1936, que tiene un claro sesgo autobiográfico, con abundantes referencias que remiten a su propia vida. Para un estudio de conjunto de la obra de Ernestina de Champourcin, resulta fundamental la consulta de Ascunce (1991); Miró (1991); los capítulos que se le dedican en Pérez (1996), Wilcox (1997) (junto a Concha Méndez), Cole y Bellver (2001a); el volumen colectivo editado por Fernández Urtasun y Ascunce en 2006; Landeira (2005 y 2006b); y Mabrey.

En todas estas etapas resulta, por lo demás, evidente la influencia de Juan Ramón Jiménez, al que la autora consideraba un maestro, tal y como revela el testimonio que de su relación con él dejó en su obra autobiográfica *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)* (1981). Esta obra está, así, centrada en la rememoración de lo que el poeta supuso para ella no sólo a nivel literario sino también vital a partir de la amistad que entabló, primero en solitario y después junto con su marido, el poeta Juan José Domenchina, con el matrimonio Jiménez- Camprubí¹⁷². También dan testimonio de esta relación las cartas que Champourcin y Conde se intercambiaron desde el año 1927 hasta prácticamente el final de su vida y que han sido recientemente publicadas por Fernández Urtasun¹⁷³. En ellas, la figura de Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar destacado, siendo presentado por Ernestina de Champourcin, como “mi amigo y admirado maestro”, como “la única persona cuyos consejos sigo con entera confianza” (Champourcin y Conde 58). A lo largo de la correspondencia, la poeta relata, así, a su colega Carmen Conde las visitas asiduas a la casa de Zenobia y Juan Ramón, las valoraciones que él hace de la poesía de ambas, su opinión (tenida como criterio de autoridad) sobre las figuras más destacadas del periodo y sobre otras poetas, etc.

Ernestina de Champourcin publicó *En silencio...*, su primer libro de poesía, en Madrid, en los Talleres Espasa- Calpe en el año 1926, cuando contaba veintiún años. Los poemas aparecen acompañados de ilustraciones de Carlos A. Castellanos y fue reseñado en el *Heraldo de Madrid* por Juan G. Olmedilla, quien destacaba, entre las

¹⁷² A lo largo de esta obra autobiográfica, Ernestina de Champourcin se muestra, en todo momento, como una fiel seguidora y entusiasta del poeta, cuya obra conoció ya en su infancia a partir de la lectura temprana de *Platero y yo*. Más adelante, tras entablar relación con Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí y gracias al contacto con ambos, pudo conocer los nombres y la obra de algunos poetas españoles contemporáneos (Alberti, Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre, etc.) y otros autores fundamentales de la lírica inglesa (Keats, Shelley, Blake, Yeats, etc.) (Champourcin 1981: 15- 18).

¹⁷³ Tal y como hemos visto en el apartado 2.4, la correspondencia entre ambas poetas constituye un documento fundamental cuya lectura resulta clave para conocer el proceso de integración de las poetas en la Esfera pública y las relaciones de amistad que se establecían entre ellas. En este sentido, además de la amistad de Ernestina de Champourcin con Carmen Conde, habría que destacar su relación con otras autoras, entre las que destacan fundamentalmente Concha Méndez y Clemencia Miró.

características principales de la poesía de la autora, el apasionamiento, la espontaneidad lírica, el “tono humano”, lo que la convertía, en su opinión, en “la primera de nuestras musas contemporáneas”¹⁷⁴. *En silencio...* es, por lo demás, una obra de juventud, en la que, sin embargo, ya aparecen apuntadas algunas de las principales características de la poesía de la autora. Todavía predomina, así, en el libro y a pesar de aparecer en una fecha tan tardía como 1926, el influjo de la estética dariniana –y de algunos modernistas españoles que, como *Azorín* y *Miró*, llevaron a cabo una recreación intimista e impresionista del paisaje castellano- y del primer Juan Ramón Jiménez¹⁷⁵, de manera que, por ejemplo, el primero de los poemas que da título al poemario, “En silencio”, está compuesto por versos alejandrinos de catorce sílabas agrupados en serventesios. Se trata de un texto en el que hay un elogio del silencio unido al amor, tal y como sugiere la cita de Maeterlinck que lo encabeza, “Sans le silence, l’amour n’aurait/ ni goût, ni parfum éternel”. El léxico es, por lo demás, típicamente modernista según se puede apreciar en los siguientes versos que cierran el poema y en los que se encuentran palabras y expresiones tan características como “candor virginal”, “bruma”, “vagamente aromoso”, etc.: “Era un silencio triste, un silencio lloroso,/ un silencio muy puro de candor virginal,/ un silencio sereno, vagamente amoroso,/ que la brisa envolvía en su tenue cendal” (Champourcin 1926: 10).

¹⁷⁴ “Sé que no es esta la hora de la poesía lírica; sé que no es tampoco la de las mujeres que cantan o lloran, o ríen entre lágrimas, en versos rezumantes de feminidad; sé que los sentimientos cordiales, que las efusiones románticas, que las penas eróticas –todo lo que hay en la poesía de Ernestina- están en baja. Y sé también que la malicia supercrítica atribuye, generalmente, a la galantería más que a sentido crítico, el elogio incondicional de una mujer que escribe versos” (Olmedilla 4).

¹⁷⁵ Ernestina de Champourcin rinde, de hecho, homenaje a Juan Ramón Jiménez en “A Platero”, poema en el que el sujeto poético entabla un diálogo con el famoso animal del poemario *Platero y yo*, 1914. Este, en la medida en que fue compañero del poeta, aparece aquí como un confidente capaz de comprender tanto la nostalgia y el afán de cariño del yo, como el malestar por su posición marginal en la sociedad, por su condición de soñador y de poeta en un entorno que no valora la poesía y la búsqueda del ideal: “Tú hubieras comprendido/ esa aguda nostalgia/ y ese afán de cariño/ que llena mi pasión, (...)/ Tú vendrías, siguiendo/ con tu cascabeleo/ las quimeras que busco/ en esta paz de abril” (Champourcin 1926: 34- 35).

Los paisajes ocupan un lugar destacado en *En silencio...* y son descritos desde una perspectiva impresionista, a partir de las emociones que despiertan en el sujeto que los contempla. Así, sucede en el poema “Acuarela”, en el que, como su nombre indica, se presenta un paisaje en el cual se sitúa un poeta en un estado de ensoñación y cuya perspectiva parece asumirse en la presentación del entorno: “(...) un hombre que mira, con sus ojos tristes,/ ojos de bohemio,/ ojos donde todas las melancolías/ hallan un recuerdo (...)/ mientras el poeta refresca la vista/ en el ancho cielo/ y en la vieja historia que escriben los musgos/ del castillo austero” (ibid. 20- 21). Por lo demás, entre los paisajes por los que la autora muestra predilección, sobresalen los castellanos, en cuya presentación es apreciable la influencia de los autores tradicionalmente adscritos a la llamada “Generación del 98”, especialmente de Antonio Machado. En la descripción de estos entornos, se destaca generalmente la tranquilidad y la quietud, rota por las campanas, que indican el paso del tiempo que corre imperceptiblemente (“Campanas de gloria”, ibid. 18- 19). En estos espacios, siguiendo el tópico renacentista de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, es, además, donde el sujeto poético, trasunto de la autora, parece hallar inspiración para escribir, ya que son lugares armónicos y alejados del ruido de la urbe moderna: “Hoy me ofrece la aldea su fragancia a tomillo,/ para que en ella rime mi verso más sencillo;/ verso en que yo quisiera reflejar la armonía/ virginal de la aldea sobre el clave del día” (“Retablo aldeano”, ibid. 25). Se trata, por lo demás, de paisajes otoñales, de paisajes de ocaso, que, de alguna manera, se convierten en reflejo del estado de ánimo melancólico y triste del sujeto lírico. Así sucede, por ejemplo, en el poema “Ocaso de otoño”, en el que un atardecer de otoño aparece como trasunto de la angustia que se siente ante la pérdida del ideal. Nuevamente, la huella del Modernismo es evidente:

¡Qué triste es el ocaso! Un haz de rosas muertas
se deshace en ara del pálido horizonte;

el poniente diluye su lividez incierta,
huyendo tras la puerta
brumosa de los montes.
¡Crepúsculo nostálgico de la tarde cansada, (...)
Es que allí, en las cenizas del día que se marcha,
ha cuajado la escarcha
piadosa del olvido;
y entierra mis deseos y mis afanes rotos,
caídos
bajo el peso de un tremolar remoto,
que llora con la angustia del ideal perdido. (ibid. 14)

Una de las grandes aportaciones del poemario, a pesar del aparente mimetismo de la estética modernista, reside, desde mi punto de vista, en la asunción de una voz propia por parte de la autora, quien, si bien se sirve de una serie de tópicos, en algunos poemas logra expresar determinados estados de ánimo que hasta ese momento habían sido prerrogativa masculina. Así, por ejemplo, en el poema “Laxitud”, encontramos una expresión del tedio vital, de la angustia originada por el aburrimiento en una tarde gris y triste, lo cual es un tema recurrente en la poesía de los autores noventayochistas, pero que no suele aparecer expresado de un modo tan directo en una pluma femenina: “La tarde gris y triste me agobia,/ tengo sueño; (...)/ Quiero llorar: no sé;/ quiero reír: no puedo (...)/ Ya no sé más;/ suspiro/ me paseo,/ exprimo el tormentoso/ lagar de mi cerebro” (ibid. 36- 37)¹⁷⁶. De igual manera, en “Anheló”, el sujeto expresa el desagrado que le produce “el vuelo mezquino de la vida” y su deseo de buscar el ideal aunque este sea un imposible: “Sé que voy ciegamente en pos del/ imposible/ ¿qué me importa? Por lejos que huya/ el ideal,/ la ruta será siempre más bella y/ más terrible,/ y el impulso más fuerte para hacerme/ avanzar” (ibid. 62)¹⁷⁷. “Sola...” es, por otro lado, uno de los poemas más interesantes del libro, ya que, en él, hay una expresión de la propia

¹⁷⁶ Esta misma idea del tedio en una tarde gris aparece expresada en el poema “Tedio”, en el que el atardecer es presentado como un sudario, como un sepulcro que va atrapando al sujeto poético: “La tarde gris se cierne sobre mi afán cansado/ helando con su escarcha esta sorda inquietud,/ este inmortal deseo que agoniza y renace/ rescoldando en mi pecho su atormentada luz” (ibid. 74).

¹⁷⁷ Obsérvense los encabalgamientos abruptos de estos versos –recurrentes en todo el poema- y que sirven para destacar determinadas palabras que resultan fundamentales: “imposible”, “el ideal”, “más terrible” y “avanzar”. Se pone, pues, de manifiesto el deseo del sujeto poético de avanzar en busca del ideal, del sueño, aunque el camino resulte difícil, complicado e incluso terrible.

autonomía del yo, del deseo de seguir viviendo aunque haya sido abandonada afectivamente por todos, y finalmente de la conciencia de que no sirve de nada el miedo. De alguna manera, la divinidad, que es presentada como “amado eterno” y “esposo inmortal”, se configura como el único refugio posible:

Se cerró la puerta con un golpe seco.
Me dejaron sola...
Ya todos partieron
a buscar sonrisas bajo nuevos cielos;
se cansaron pronto
de mi amor austero,
de mis gravedades... (...)
No quiero sufrir; mi alma es de hielo;
se paró el latido que alentó en mi pecho.
Sólo he de escuchar
a mi amado eterno,
mi esposo inmortal,
el hondo silencio.
Me dejaron sola... (ibid. 80- 81)

De alguna manera, este poema participa ya de la ambigüedad que en la obra de Ernestina de Champourcin se da entre el amor divino, es decir el amor a Dios, y el amor humano. La presentación del primero en términos eróticos implica que con frecuencia sea difícil determinar ante qué tipo de amor estamos. En otras ocasiones, como en este libro, simplemente hay una mezcla de los atributos asociados a ambas categorías. El apartado “Plegarias tristes” está, así, conformado por poemas en los que el sujeto se dirige a Dios, que se presenta como un consuelo, como una protección frente al dolor y la angustia que lo asolan. Así, por ejemplo, en el poema “Paz”, el yo poético pide al “Señor” paz para soportar el dolor, para poder vivir resignada sin esperar nada a cambio de su propio dolor: “Hoy llega a ti mi grito, silencioso y cansado;/ ¡Señor, dame tu paz! (...)/ Enséñame a sufrir, ocultando mis lágrimas,/ guíame para amar,/ poniendo en la belleza de todos mis amores/ el sello de tu paz” (ibid. 53). Por contraposición, el apartado “Rimas sedientas”, tal como su nombre indica, está conformado, en su mayoría, por poemas de temática amorosa, en los que el yo lírico se dirige a un tú

humano, al que con frecuencia espera como sucede en el poema “Vendrás...”. En él, el sujeto femenino se presenta a sí mismo como una vestal, como una virgen lánguida y casi muerta que espera con un breve y débil hilo de vida la llegada del amado. Esta imagen del yo poético como una virgen, como una vestal moribunda que espera o que renuncia definitivamente a la vida es una imagen recurrente en el poemario. Así, por ejemplo, la volvemos a encontrar en “El último ensueño”, en el que el sujeto femenino pide que se le deje morir sonriendo y con ilusiones (ibid. 84- 85). Estamos ante un prototipo de feminidad que contrasta con el modelo de mujer nueva que la propia Ernestina de Champourcin encarnará. En estos textos, se da, pues, una frecuente paradoja: la joven escritora asume en su poema un modelo impostado procedente de la tradición modernista decadente. Hay, de hecho, una reproducción de la imagen prerrafaelita de la dama que el Modernismo de Rubén Darío hizo suya:

Yo sé que has de venir; te esperaré muy pálida,
blanca como una estatua, en la paz matinal;
y tenderé hacia ti mis dos manos tan lánguidas,
que parecen vestigios de un místico vitral. (...)

Entonces, de rodillas, suplicarás ansioso
el corazón ardiente, que al alba te ofrecí;
no lo tengo, diré; en el bosque aromoso
se me perdió una noche que te seguía a ti. (“Vendrás...”, ibid. 59- 60)

En el último apartado del poemario, “Acordes nocturnos”, tal y como el título sugiere, se aprecia también de un modo evidente la influencia de la estética modernista, desarrollándose en él una reflexión sobre la poesía y la propia condición del poeta. Este es, así, contemplado, desde una perspectiva romántica, como un ser bohemio, melancólico, conectado con las altas esferas y que, a través de su canto, logra salvar al “pobre sediento de armonía”. La propia Ernestina de Champourcin parece asumir este rol y, así, en el último poema del apartado y del libro, se presenta a sí misma como poeta- demiurgo que deshoja la flor de sus rimas para dársela a aquellos “poetas sin

lira”, a aquellos seres –de alguna manera *alter egos* suyos- débiles, aquejados de hastío y de melancolía, oprimidos: “Había almas oprimidas y rotas/ por luchar entre falsas batallas;/ almas frías desnudas de ensueño,/ almas débiles que el mundo captara;/ casi todas enfermas de hastío,/ casi todas llorando olvidadas./ Para ellas, poetas sin liras,/ perfumé de piedad mis palabras;/ para ellas tejí las quimeras/ de una dicha imposible y extraña,/ y sembré de ideales la noche,/ para que ellas pudieran cantarla...” (ibid. 99-100).

El segundo poemario de Ernestina de Champourcin, *Ahora*, se publicó en 1928 en Madrid en la Editorial Blass, S. A. y está compuesto por cinco apartados – “Canciones de otoño”, “Apuntes líricos”, “Poemas de Castilla”, “Preludios marinos” y “Cromos vivos”- , que aparecen precedidos de cinco poemas no agrupados. Este libro supone un cambio en la trayectoria poética de la autora, ya que en él se da, por un lado, una progresiva simplificación del lenguaje y una búsqueda de los valores poéticos esenciales en la línea preconizada por los partidarios de la poesía pura, mientras que, por otro lado, se produce una incorporación de las innovaciones vanguardistas, especialmente en lo referente a las imágenes, que dotan de plasticidad y de materialidad a una serie de conceptualizaciones abstractas. Se puede afirmar, en este sentido, que el poemario constituye un ejemplo claro de asimilación profunda de las aportaciones de la Vanguardia, que son incorporadas a poemas tradicionales en la forma y que, a su vez, en muchos de los casos recuperan el verso de arte menor propio de la tradición popular española, en la línea preconizada, entre otros, por Juan Ramón Jiménez, quien ya aparece en este libro como maestro indiscutible¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Otra poeta fuertemente influida por las ideas estéticas de Juan Ramón Jiménez, especialmente en lo que respecta a la búsqueda de la depuración estética, es Dolores Catarineu (Madrid, 1916- 2006), quien, en 1936, publicó el poemario *Amor, Sueño, Vida*, que aparecía precedido de un poema en prosa del poeta de Moguer. El deseo de esencialidad poética, de encontrar la palabra precisa y exacta –“De las cosas dame/ su verdadero aroma;/ de los momentos/ que pasamos juntos/ déjame su recuerdo” (Catarineu 38-39)- determina que, en algunos textos, la supresión de la anécdota y de lo accesorio sea llevada al

Antes de entrar en el análisis del poemario, es, así, preciso hacer referencia a dos artículos publicados por Ernestina de Champourcin en el *Heraldo de Madrid* en 1927 – el año que media entre la publicación de *En silencio...* y *Ahora-* y que tienen como tema la “poesía pura” y su conexión con las principales figuras –nacionales e internacionales– del periodo¹⁷⁹. La primera de estas colaboraciones, aparecida el 1 de febrero de 1927, lleva precisamente el título de “La poesía pura” y, en ella, la autora reseña el recientemente aparecido libro homónimo de Henri Brémond, uno de los principales teóricos de este concepto que triunfaría tanto en Francia como en otros países europeos. Al tratar la cuestión de la poesía pura en un artículo publicado en un diario nacional, Ernestina de Champourcin, está entrando de lleno en la polémica, si bien, y a pesar de mostrar un profundo conocimiento del tema –como pone de manifiesto la cita de nombres de poetas internacionales: Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Keats, Valéry-, en ningún momento se posiciona y omite deliberadamente citar autores españoles cultivadores de la estética. El segundo de los artículos se publica en el diario el 19 de abril de 1927, bajo el título “Divagaciones. Miró. Poesía pura. Arte y realidad”, y, en él, Champourin realiza una reseña de la novela de Gabriel Miró, *El obispo leproso* (1926), que le da pie a plantear una reflexión sobre el concepto orteguiano del “arte deshumanizado” y el carácter irracional de las creaciones artísticas en general y de la poesía en particular, mostrándose partidaria de un arte alejado de la realidad.

extremo, de manera que se establece una relación entre pronombres que dificulta la comprensión del referente final y del significado de los versos. El poemario constituye, por lo demás, un ejemplo evidente de la fusión que se hizo en el periodo de la Tradición y la Vanguardia, de manera que, junto a elementos de clara inspiración popular –versos de arte menor, minimalismo en la expresión– conviven algunas innovaciones vanguardistas –es frecuente la incorporación de imágenes inspiradas en la greguería ramoniana. Desde este punto de vista, destaca también la influencia de Federico García Lorca. Con posterioridad a la Guerra, Dolores Catarineu publicará *Siempre*, 1943, y *Nuevos paisajes*, 1944 (Jiménez Faro 1996^a).

¹⁷⁹ Además de los dos artículos a que nos referiremos aquí, Ernestina de Champourcin publicó, en el *Heraldo de Madrid*, un tercero dedicado al poeta francés Paul- Jean Toulet (1867- 1920), “Ante el sepulcro de un poeta”, el 13 de diciembre de 1927.

Frente al aura romántica del título del anterior poemario modernista de Ernestina de Champourin (*En silencio...*), en *Ahora*, la utilización del adverbio “ahora” supone una decidida voluntad de la poeta de situarse en las coordenadas del momento presente, de escribir un libro que participe del espíritu innovador de los nuevos tiempos. Dentro de las cinco secciones del libro, tienen especial significancia los poemas del apartado “Apuntes líricos”, que constituye una especie de poética de Ernestina de Champourcin, ya que en ellos esboza su nueva concepción de la poesía. En el poema 6, esta aparece, así, dibujada como una “música sin voz”, es decir, como una especie de entidad abstracta, procedente de lo íntimo, que se apodera del sujeto poético y lo hace su esclavo. Ser poeta se presenta, por un lado, como una vocación para la que se nace predestinado, mientras que, por otro, la experiencia poética es conceptualizada como una experiencia casi mística, en los términos en que fue descrita la poesía pura por Henri Brémond, uno de sus principales teóricos en Francia: primero estaría la vivencia intuitiva de un conocimiento inefable; después, la plasmación en el verso, en el papel. La poesía tiene, por tanto, un carácter misterioso e inexplicable:

Música sin voz,
no sé si eres del alma
o vienes de un silencio
incubado en la paz
del profundo subsuelo
que ocultan las palabras. (...)

Luego... yo no sé cómo,
escalaste mi alma,
- pues no sé si eras de ella-
y la hiciste tu esclava.

¡Armonía sin voz,
más sincera que el habla,
naciste al eco vano
de unas cuantas palabras! (Champourcin 1928a: 24- 25)

En el poema 8, la poesía es, por su parte, presentada como una savia fresca que proviene de lo ignoto, es decir como una vida profunda que surge del alma de las cosas.

Se trata de una entidad pequeña pero esencial, que, a su vez, trae reminiscencias de otras voces que parecen unirse a la del sujeto poético, demiurgo e interprete del misterio: “¡Tenue alma sin forma,/ invisible y pequeña,/ traspasada de voces/ que estremecen la nuestra!” (ibid. 28). Esta visión de la poesía tiene, por lo demás, una clara filiación romántica, ya que, de alguna manera, el poeta aparece como traductor del misterio inefable de las cosas en palabras, en lo material. Su objetivo es, tal y como se indica en el poema 9, llegar al corazón de la niebla, de lo etéreo, de lo inapresable, misión difícil que siembra dudas en el yo acerca de su capacidad para lograrlo: “¿Cómo podré llegar/ al corazón de la niebla?” (ibid. 29). La poesía se presenta para Ernestina de Champourcin como un conocimiento esencial, desprovisto de la anécdota, de lo accesorio. Su visión está, por tanto, muy próxima al concepto de poesía pura, según la definió Juan Ramón Jiménez (Cano Ballesta 1996: 63- 67).

Por otro lado, frente al tono melancólico y nostálgico de *En silencio...*, en *Ahora* predomina una idea de perfección y de plenitud, de armonía del sujeto poético con su entorno. Al igual que en la poesía de Jorge Guillén –especialmente en *Cántico*–, sobresale una nota de optimismo, de alegría, de jovialidad y de comunión con un mundo que se presenta como bien hecho y con cuya contemplación el sujeto poético disfruta. La comunión con la belleza de lo creado se convierte, así, en un motivo para el goce, para el disfrute, que, aunque tiene un carácter claramente intelectual, parece dotado, a partir de las palabras, de una cierta plasticidad, de una cierta materialidad:

Goce íntimo y quedo en que el alma se admira
de su propia belleza:
minuto de egoísmo eterno como el mundo,
divina complacencia
de todo lo creado
al contemplarse mudo
en la múltiple esfera del corazón humano. (...)

¡Silencioso placer de escucharse sin miedo
y arrancar a la nada nuestros propios secretos,

mientras huye la tierra, bulliciosa y maldita! (Champourcin 1928a: 19)

El sujeto poético de todos estos textos se presenta, pues, como un sujeto salvado, como un sujeto que se encuentra en una nueva fase de su trayectoria vital y que, por tanto, se siente renacer a la vida en comunión y armonía con un entorno, con un paisaje, que puede revestir diversas formas: puede ser tanto el paisaje de Castilla, como el paisaje marino de los “Preludios marinos”. Se trata, con todo, de un entorno en el que el yo se ha librado de la losa de la muerte y del tedio, que aparecía recurrentemente en su anterior poemario: “¡Perfecta embriaguez de la inmovilidad!/ En mis palmas florecen estrellas de sal gema./ Oprime mis dos pies un grillo de corales,/ yo me salvé de ti, ¡oh novio de la tierra!” (ibid. 49).

Por lo demás, a lo largo del libro, se insiste continuamente en la idea de cambio y de renovación, de tal manera que se manifiesta una voluntad decidida de incorporar un nuevo lenguaje para transmitir una nueva percepción de realidades, que, aun siendo las de siempre, son contempladas desde una nueva perspectiva. Así, sucede en la sección “Poemas de Castilla”, en la que de nuevo el paisaje castellano es el tema central pero dibujado y presentado desde una óptica diferente, más acorde con la nueva concepción poética de la autora. En el primer poema del apartado, el sujeto reflexiona sobre su deseo de “glosar” los campos con un acento más moderno, con una sonrisa más jovial y, por tanto, con un lenguaje desprovisto de las viejas melancolías y nostalgias: “Vieja glosa de los campos/ quiero cantarte de nuevo/ con la sonrisa jovial/ de un acento más moderno./ Quiero hablar de mi Castilla/ sin arcaicos lagrimeos,/ sin retórico oropel/ ni lirismos sensibleros” (ibid. 33). En el segundo poema de la sección, Castilla es comparada con una hogaza pueblerina, ya que, al igual que esta, tiene una parte exterior dorada por el sol, y otra interior, que es pura miga, pura vida amasada en silencio y tranquilidad: “Castilla/ es una hogaza pueblerina, (...)/ Su certeza dorada es miel de sol

cocida (...)/ y en su interior se esponja, incitante,/ una miga/ amasada en silencio; es de aldeas tranquilas” (ibid. 34). En el tercer poema de la sección, “Romance del sol”, se utilizará, por su parte, una fórmula de la lírica popular, el romance, adaptada a la nueva concepción poética de la autora, incorporándose una imagen de ascendencia creacionista: “El sol es un galán viejo/ que adora los barbechos” (ibid. 35).

Sin duda, la inclusión de imágenes en las que es patente la influencia tanto del Creacionismo como de la greguería ramoniana es uno de los grandes hallazgos del libro¹⁸⁰. Estas metáforas vanguardistas, que aparecen insertas en poemas de corte tradicional, se presentan con frecuencia encadenadas, de tal manera que, a partir de una equiparación inicial, se van superponiendo imágenes conectadas entre sí que remiten a entidades materiales. Se da, de alguna forma, un proceso de equiparación de categorías abstractas a objetos o realidades de la vida cotidiana, volviéndose, de este modo, a la esencia originaria de la metáfora, cuyo objetivo es facilitar la comprensión por aproximación. Como ejemplo logrado de este proceso, podría citarse el poema “Pasión”, en el que el ocaso es comparado con un fruto, que es contemplado- devorado por unos ojos- boca, dotados de dientes que trituran el espacio:

Al resbalar jugoso el fruto del ocaso,
mordí con mi pupila su fragante corteza
y el ocaso sangró
el zumo acre y pastoso de la tarde con sol. (...)

El diente de mis ojos abrió en su palma seca
ese garfio de luz que cilicia el paisaje. (...)

Mis ojos triturando la cinta del espacio
aguzarán el filo de su ambicioso alcance
y lograrán tal vez, sorber ese amor yerto,
que resquicia su miel en tu pecho cobarde. (ibid. 3- 4).

Las imágenes resultan, así, de una extraordinaria plasticidad –son extremadamente visuales-, al tiempo que la poeta alcanza una gran maestría en un

¹⁸⁰ La presencia de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin ha sido estudiada por Ascunce (1996).

poema en el que, sin ser estrictamente vanguardista, se hace una incorporación a nivel profundo de los grandes hallazgos de las vanguardias históricas. Como manifestaciones directas de la influencia de estas, cabría señalar asimismo la incorporación de formas geométricas, angulosas y rígidas como el cristal, que dan una idea de desnudez, de pureza, de esencialidad. Así, en el poema que da título al libro, “Ahora”, se pueden encontrar múltiples ejemplos de introducción de lo geométrico: el amor se presenta, en él, como “cristal de agua inerme”, “sin contorno visible” y, por tanto, desnudo y puro; es una llama primigenia “rectilínea y translúcida”, etc. (ibid. 9- 10). Este proceso de “geometrización” resulta sumamente interesante, ya que, de alguna forma, supone una eliminación de lo sentimental, de lo afectivo que queda reducido a términos geométricos y, por tanto, matemáticos. La influencia de la estética deshumanizada propugnada por Ortega y Gasset es, pues, nuevamente evidente. Por otro lado, en el poema “Fuga”, los términos geométricos aplicados a determinadas entidades humanas, como el “alma”, suponen una cosificación, una alienación de lo humano, que ya no se distingue de lo objetual. Hay, pues, una difuminación de las categorías tradicionales: “Ha pulido tu amor/ la copa de mi alma/ con el roce fatal (...)/ en el cándido prisma/ de tan leves cristales (...)// A fuerza de limarlo/ hiciste mi espíritu,/ un vidrio que cebrean/ las púas del silencio” (ibid. 5- 6).

La influencia del vanguardismo es especialmente evidente en la sección titulada “Canciones de otoño”, que está conformada por tres poemas que describen tres realidades características de esta estación del año: la lluvia, la caída de las hojas y la melancolía. La visión que se ofrece de estos tres fenómenos es profundamente novedosa y original, ya que es recurrente la personificación de lo inanimado, de tal manera que, por ejemplo, se establecen diálogos entre la lluvia y el cristal o las hojas y el árbol al que abandonan. Son asimismo frecuentes las onomatopeyas, “glu- glu- glu” y “tic, toc,

“tac”, para hacer referencia al ruido de la lluvia sobre el cristal; o “cric- crac”, para aludir al sonido de las hojas al caer llevadas por el viento. En estos textos, hay, además, un tono lúdico, aproximándose, gracias a los diálogos que se entablan, a la canción infantil. Con todo, lo interesante es que se ofrece una visión novedosa y original de realidades cotidianas, lo que produce una especie de deslumbramiento en el público lector, que se sitúa ante una nueva perspectiva del mundo:

- Me dejáis desnudas-
suspíran las ramas (...)

- Cric- crac, cric- crac,
el viento nos lleva,
dejadnos volar-.

- Adiós mis collares
de oro trenzado,
adiós mis diademas
de ricos topacios-.

- Cric- crac, cric- crac,
los enamorados
nos harán cantar-. (“HOJAS”, ibid. 14- 15)

En *Ahora*, Ernestina de Champourcin inicia, pues, el camino hacia la depuración estética, hacia la búsqueda de una esencialidad en el lenguaje y en la expresión, de manera que quede eliminada la anécdota y lo accesorio. Como resultado de este proceso, encontramos algunos poemas que se caracterizan por la precisión lingüística y por un estilo cuidado, de forma que cada palabra parece medida. Así sucede, por ejemplo, en los textos del penúltimo apartado “Preludios marinos”, que están encabezados por unos versos de Mallarmé, poeta considerado uno de los precursores de la poesía pura. En estos poemas, el mar se presenta, como suele ser recurrente en la poesía de las autoras, como espacio de la libertad, de manera que el sujeto va “buscando un mar que sirva/ de trampolín a mi alma/ y proyecte al infinito/ sus antenas aguzadas” (ibid. 41). El poema 5, encabezado por el siguiente verso de Juan Ramón Jiménez “Por

un camino de oro voy”, continúa en esta misma línea y, en él, se expresa de una manera muy visual el deseo de liberación del “yugo” de un tú que se presenta, sin embargo, como amado: “La antorcha del poniente salpica con su sangre/ la castidad morena de mi brazo desnudo./ Soy esta tarde, amor, la intensa llamarada/ que hará pronto cenizas de tu efímero yugo” (ibid. 46).

A lo largo del poemario hay, pues, una proliferación de imágenes plásticas y visuales que remiten a realidades o fenómenos de carácter abstracto. Esta tendencia continúa en la última sección, conformada por ocho poemas y dedicada a Juan Ramón Jiménez. En este apartado, “Cromos vivos”, como su mismo título indica, vamos, pues, a encontrar una serie de poemas en los que proliferan metáforas de inspiración creacionista y de carácter material y objetual. Estamos ante una nueva concepción poética, en la medida en que a todas estas imágenes subyace la idea de que la vida, la realidad, el mundo que rodea a la poeta sólo puede ser apresado poéticamente a través de lo material, de lo corpóreo. La aproximación se convierte, así, en el recurso fundamental de una poesía que está llena de analogías deslumbrantes e ingeniosas y que exige un trabajo intelectual del público receptor. Por otro lado, estas metáforas no son, como veremos, más que un trasunto de la simbiosis que en el periodo se dio entre las diversas artes. Así, como ejemplos finales, se podrían citar la metáfora- greguería de carácter musical con que se inicia el poema 2 de este apartado – “En el pentagrama del cielo/ traza una golondrina/ la fuga del ocaso” (ibid. 54)- o la bella imagen que se utiliza en el poema 5 presentando el tiempo como una fruta que cae y se hace zumo: “Han caído las doce del viejo campanario/ y son doce naranjas chorreantes de zumo,/ cargazón deleitosa del tiempo hecho frutal” (ibid. 57).

El tercer poemario de Ernestina de Champourcin, *La voz en el viento*, se publica en Madrid en el año 1931 por la Compañía Ibero- Americana de Publicaciones. Tal y

como el título y la dedicatoria general –“a lo que ha de llevarme”- sugieren, el libro está presidido por un deseo de libertad y de liberación, entendidas en un sentido amplio, del sujeto poético¹⁸¹. Por lo demás y aunque estructurado en nueve apartados¹⁸², es posible dividir la obra en dos partes atendiendo al estilo y a la temática: habría, así, una primera parte, en la que predominan los versos de arte menor y un lenguaje sencillo y en la que un sujeto lírico femenino describe su liberación y búsqueda de la trascendencia; y una segunda parte, en la que la mayoría de los versos son de arte mayor y que consiste en la descripción de las diferentes fases de un “amor” presentado en términos eróticos y cuyo carácter humano o divino resulta difícil de precisar. En la primera parte, existiría todavía una continuidad, aunque con variaciones, con respecto al anterior poemario; mientras que, en la segunda, se anticipan ya algunas de las claves de la nueva poesía de Ernestina de Champourcin, en la que la influencia de la mística –al igual que, por otro lado, sucederá más tardíamente en la obra de Juan Ramón Jiménez, en su tercera etapa poética- empieza a ser evidente.

La gran novedad de este poemario con respecto a *Ahora* es la reafirmación de la identidad femenina de un sujeto poético que busca la libertad en la salida de sí mismo para hallar nuevos horizontes en los que poder realizarse¹⁸³. En este sentido, los dos

¹⁸¹ Para Ernestina de Champourcin, este deseo de libertad se concreta en la poeta Concha Méndez, a quien conoció en el Lyceum Club Femenino y por quien pronto sintió admiración, especialmente a partir de la determinación de esta de viajar sola a Londres en contra de la voluntad de sus padres. En las cartas que escribe a Carmen Conde, Champourcin le va relatando las noticias que recibe de este viaje y manifiesta su deseo de emprender ella misma pronto, con el mismo grado de libertad, una aventura similar: “Concha Méndez me escribe entusiasmada de Londres y de su vida allí. Da clases de español y hace traducciones. Se ha introducido en Elstree, el *Hollywood* inglés, como crítico de cine. El Club Español le ha pedido unas conferencias que está preparando. Le he escrito copiándole el párrafo que para ella me incluíste en una de tus cartas. ¡Qué ganas tengo de imitarla!” (Champourcin y Conde: 274). Además de este conocimiento y admiración mutuos, algunos trabajos críticos (Wilcox 1994, entre otros) han destacado las concomitancias entre sus respectivas obras poéticas en relación a la subversión de la tendencia androcéntrica dominante.

¹⁸² Estos nueve apartados son los siguientes: “La voz en el viento”, “Poemas del buen amigo”, “Camino”, “Danza blanca y Danza en tres tiempos”, “Iniciación”, “Sonetos”, “La voz transfigurada”, “Plenitud” y “Poemas Ausentes”.

¹⁸³ De una opinión contraria es Raquel Medina, quien sostiene que en la poesía de Ernestina de Champourcin hay una desexualización de la voz poética. Ciplijauskaité, por su parte, subraya la

primeros poemas del libro, “La voz en el viento” y “Viaje”, se pueden considerar manifiestos de la nueva poética de la autora (Mabrey 345- 348). En el primero, encontramos, así, un yo “encaramado al viento”, un yo en movimiento que se dispone a lanzar un grito, un clamor hacia lo no hollado, hacia lo no pisado. Hay, pues, en él, un deseo de trascendencia, de superación, a la vez que un propósito, compartido con las vanguardias, de destrucción de las viejas certezas: “Erguida sobre el lomo/ de todo lo inestable,/ derrumbaré certezas/ en nombre del azar” (Champourcin 1931: 12). El segundo poema, “Viaje”, alude a la salida y al movimiento hacia fuera, lo que ha exigido previamente una invención de las puertas y de los límites. Existe, además, la conciencia de la dificultad del camino, de su carácter espinoso, lo que se ve no como un inconveniente sino como una ventaja en la medida en que supone una forma de experiencia: “Ningún molde ciñó/ la fuga ineludible./ Tuvimos que inventar,/ gracia definidora/ el marco del momento. (...)/ Necesito asperezas/ donde pulir mis plantas/ y tú no me ofreciste/ senderos limadores” (ibid. 13- 14).

El sujeto poético sale, pues, de sí mismo para reencontrarse con su paisaje, para fundirse metafóricamente con él y, así, poder ser uno con la belleza. La mirada, la contemplación, tal y como ya se apuntaba en el anterior poemario, tiene una gran importancia en una poesía que busca lo esencial y lo no accesorio, y que lo persigue paradójicamente a través de lo material, de lo palpable que rodea al sujeto. Así, en el poema “Mirada en libertad”, el yo se presenta a sí mismo como “límite desnudo”, que “he de ceñirlo todo/ hasta dejarlo inmóvil/ en el eterno cáliz/ de la perfecta rosa.// Límite justo y ciego,/ no veré la belleza/ que abrace mi contorno./ ¡Por buscarla sembré/ mis ojos en el viento!” (ibid. 18- 19). Paralelamente a la contemplación que implica un movimiento de dentro hacia fuera, hay una penetración, tal y como se describe en

invisibilidad del sujeto poético en los poemas de la primera etapa poética de la autora (hasta *Ahora*), fenómeno que, en su opinión, se vuelve a repetir en los que escribe al final de su vida (1999).

“Cepo”, de la naturaleza personificada y del entorno en el sujeto poético, que queda, de este modo, poseído y en simbiosis con el medio y con los objetos. Se trata, con todo, de una comunión físicamente dolorosa:

La tarde, flexible y larga,
se anudó estrechamente
al latir de mi garganta. (...)

¡Qué sordo crujir de nervios
y de palabras!

Los pinos me hundieron sus agujas;
un embrollo de zarzas
tejió un collar ceñido
sobre mi piel tostada.

Ya la tarde se iba;
pero, cuánto apretaba. (...)

¿El sol querría al morir
que yo lo acompañara? (ibid. 20- 21)

Se rompen, pues, los límites entre las diferentes categorías, de tal manera que la frontera entre lo humano y lo objetual queda difuminada. El sujeto poético es un sujeto en huida hacia las cosas y hacia una naturaleza que lo llama (“¡Qué agria rosa de luz/ me trastorna la vida!”, “Pausa”, ibid. 22), y que, por tanto, ha de liberarse de cualquier atadura y de cualquier carga que le impida emprender ese proceso en libertad. Este recorrido es, así, presentado a partir de la imagen plástica del fruto como un impedimento para la rama: “¡Qué fatiga de rama/ esclavizada al fruto!” (ibid. 23). En el poema “Huida”, encabezado por un famoso verso de San Juan de la Cruz, “Salí sin ser notada”, el proceso de salida de sí mismo del sujeto es presentado en términos místicos, de tal manera que se realiza en silencio y en inmovilidad, al tiempo que aparece un “tú”, cuyo carácter humano o divino no es fácil de determinar: “Que nada en mí se mueva./ Quiero salir sin ruido,/ comprando el imposible/ silencio de la hora.(...) ¡Ilimitada, única!/ Buscándote en lo eterno,/ me evadiré de ti” (ibid. 26- 27). Este poema está

anticipando el cambio que se dará en la poesía de Ernestina de Champourcin, quien asumirá el lenguaje de la mística como vía de expresión.

De hecho, el título de la segunda sección del libro, “Poemas del buen amigo”, podría ser interpretado desde una perspectiva religiosa, sobre todo a partir de la lectura del poema homónimo que aparece en esta sección: en él, el buen amigo es presentado como el trampolín, como el intermediario que lanza al sujeto en busca de la belleza y del ideal, de lo eterno, es decir de lo que no está sometido al carácter mudable del tiempo. Es el apoyo del yo en el difícil proceso de extrañamiento y búsqueda, de manera que las reminiscencias con el personaje bíblico de Jesús parecen evidentes: “¡Gracias te doy amigo!/ Hiciste de mi espíritu/ la invicta llama pura/ que jamás se detiene/ a acariciar el rostro/ mudable de las cosas. (...)// Has sido el trampolín/ que me lanzó en el mar/ de la belleza eterna” (ibid. 31- 32). En el poema, subyace asimismo una concepción panteísta de divinidad, ya que la belleza de las cosas y del entorno se presenta como trampolín, como puente para llegar a Dios, que es a la vez lo ideal y, por tanto, lo “azul”, tal y como aparece configurado en el famoso poema de Rubén Darío: “Como dos tallos nuevos,/ emprendamos la eterna/ conquista de lo azul./ ¡Subiremos a Dios/ por lo bello del mundo!” (“Ascensión”, ibid. 33- 34).

A lo largo de estos poemas, vemos, pues, cómo se da un doble fenómeno en el interior del sujeto: de un lado, hay un proceso íntimo, de depuración, de búsqueda de lo esencial y de hallazgo de una voz nueva¹⁸⁴; de otro lado, se da una salida y una comunión con el entorno, con la naturaleza, como una manera de hallar lo ideal, lo divino. En la sección “Caminos”, encontramos, así, una serie de poemas que remiten a esta idea y que a la vez incorporan elementos característicos de la modernidad y de

¹⁸⁴ Así, en el poema “Libertad”, se expresa el gozo del sujeto poético que, finalmente, ha logrado culminar el proceso de depuración y de búsqueda de la esencialidad, y que se encuentra a solas consigo mismo: “Embriaguez torturada,/ rectitud de mi voz nueva,/ al sentirse una, sola,/ viéndose al fin despojada.// Cantaré gozosa, herida,/ las canciones de mi alba” (Champourcin 1931: 39- 40).

influencia vanguardista, con lo que resultan un ejemplo perfecto de la simbiosis que se dio en la época entre la Tradición y la Vanguardia. Así, en el poema “Génesis”, el yo se define como “muchacha término”, es decir como límite, pero también como guía según uno de los significados de la palabra. Se convierte, así, en la “lente enfocadora”, en la brújula imantada del tú en un poema que contiene algunas reminiscencias al mundo moderno, como el asfalto o las sirenas metálicas del puerto:

¡Y todo en la mañana
se hizo piel de camino!
Metálicas sirenas
gritaban en mi voz
innumerables puertos.

- ¡Soy la muchacha término, (...)
Mis cabellos de níquel
imantan las estrellas-. (...)

Yo, lente enfocadora,
ceñiré el universo
al hueco de tus manos. (ibid. 43- 45)

En el poema “Volante”, en cambio, quien parece ejercer de guía del sujeto poético es un “tú” –volante, que, como tal, aparece dotado de manos enguantadas y precisas (Landeira 2006: 121). El automóvil es, por lo demás, otro de los símbolos del mundo moderno: “He soñado tus manos./ Precisas, enguantadas,/ esquivando a su antojo/ la embestida del viento/ ¡Dame tus dedos, acres/ de olor a gasolina.(...)/ ¡Ellos me harán correr/ hasta encontrar mi vida!” (Champourcin 1931: 16- 47). Con todo, independientemente de la situación de guía o de guiado del sujeto, lo interesante de estos textos es que son manifestación de una nueva sentimentalidad, es decir, de una nueva concepción de los valores poéticos, de tal manera que con frecuencia se incorporan elementos tradicionalmente ausentes de la poesía para restar trascendencia y solemnidad al poema, de acuerdo a las características que Ortega y Gasset atribuía al nuevo “arte deshumanizado”. En este sentido, resulta sumamente interesante

“Accidente”, que se presenta como una elegía, como un llanto por la muerte natural de una rosa marchita, que es descrita en términos de “flor esquemática” cuyo tallo será imposible soldar de nuevo. La rosa se encuentra, además, en un entorno poco propicio, junto a hierros -que remiten a las vías de un tren- o a vehículos que pasan. El planto es, así, ejecutado por el claxon de un coche: “Ya todo será oscuro./ Viejos hierros decrepitos/ mancharán de negrura/ tu vigor abdicado.// Lloro un claxon tu muerte,/ sin alma, en la cuneta” (ibid. 50- 51).

Tras los dos poemas del apartado “Danza blanca y danza en tres tiempos”, que remiten a unas danzas de liberación del sujeto, se iniciaría la que hemos considerado segunda parte del poemario, en la que se presentan las diferentes fases de un amor de carácter ambiguo -¿humano, divino, místico?-, presentado en términos eróticos: la “iniciación” y los “sonetos”, donde es patente el deseo; la “voz transfigurada”, en que se inicia el proceso de salida del yo y de acercamiento al tú; la “plenitud”, que es el momento de la unión, de la conjunción; los “poemas ausentes”, que cantan la ausencia del tú con el que se ha estado unido y, finalmente, los “presagios”, la intuición de la unión futura. En conjunto, se trata de una parte fuertemente influida por el lenguaje de la mística, en especial por la poesía de San Juan de la Cruz, de manera que la cita de uno de sus versos –“Apártalos, Amado, que voy de vuelo”- encabeza el poema “Iniciación”. En este texto, como su título sugiere, se inicia el proceso de apertura, de expansión, de manera que en él encontramos un sujeto que ha comenzado su vuelo, que pide se le abra paso y que, al mismo tiempo, se muestra consciente del carácter omnipotente de su poder, hasta el punto de llegar a realizar afirmaciones que rozan lo sacrílego –“¡Con la brisa de un vuelo yo haré que nazca el dios!”- y que tienen, por tanto, un claro carácter transgresor: “El que ha de venir con fuego en las entrañas/ y

agua pura de amor escondida en las venas,/ necesita mis labios./ ¡Yo acercaré a su sangre la antorcha creadora!/ ¡Yo os traeré encendido como un radiante sol!” (ibid. 66).

El lenguaje que se emplea en la mayor parte de estos poemas es un lenguaje lleno de referencias eróticas, si bien el amor o el vínculo con el tú amado parece no estar basado en la posesión física, sino en algo abstracto que se presenta como más duradero. Estamos, por consiguiente, ante una paradoja, ya que se utiliza el lenguaje de lo material y de lo plástico para hacer referencia a lo que no tiene cuerpo. Se trata, por lo demás, de la esencia de la mística y de una característica general de la poesía de Ernestina de Champourcin desde su segundo poemario, *Ahora*: la utilización de referentes del mundo material para aludir a abstracciones, que, de este modo, resultan más fácilmente comprensibles para el público lector. En el poema “Amor”, el amor deseado por el sujeto poético se presenta, así, como un amor desposeído de carnalidad, utilizándose imágenes como la del rosal:

Para ti quiero, amado, la posesión sin cuerpo,
el delirio gozoso de sentir que tu abrazo
sólo ciñe rosales de pura eternidad.

Nunca podrás tenerme sin abrir tu deseo
sobre la desnudez que sella lo inefable,
ni encontrarás mis labios
mientras algo concreto enraíce tu amor... (...)

(...) ¡Seré tuya en la piel hecha fuego del sol! (ibid. 73- 74)

Frente a los primeros poemas de *La voz en el viento*, en los que el yo poético expresaba su deseo de libertad e independencia, su voluntad de trasgredir los límites, en la mayoría de los poemas de esta segunda parte, el sujeto femenino se presenta como deseante de la fusión, de la unión con un tú (humano o divino), que representa la única posibilidad de alcanzar la plenitud, la completud, en la medida en que se convierte en guía, en camino para la trascendencia: “Que el silencio me anude a tu sendero./ Más que el llano sin límites, prefiero/ el cauce luminoso de tu huella” (Soneto 1, ibid. 78). Con

todo, este “tú”, tal y como se destaca en el primer poema de la sección “La voz transfigurada” –sin duda, la que tiene un valor poético más alto-, parece estar también predestinado al encuentro con el sujeto poético, cuyos deseos de conocerlo y de acercarse hasta él son tan intensos que llega incluso a cercarlo, a apresarlo y a encaminarlo irremediabilmente hacia sí¹⁸⁵. El deseo se presenta, por tanto, como todopoderoso, hasta el punto de que el sujeto termina por anhelar la anulación en el otro, la disgregación total como una manera de alcanzar el sosiego y la paz: “Anularme en la sombra de tus manos abiertas/ que apaciguan mi sien con ternura de luz.// Quiero perderme en ti. Cobija mi silencio/ bajo el palio encendido de una larga caricia” (ibid. 92). Con todo, a pesar de la fe del sujeto lírico, el camino se presenta plagado de obstáculos, en la medida en que “cimas irreales” pueden confundirlo y conducirlo a un destino no verdadero. De ahí que el yo demande una luz más intensa: “¡Quiero una luz concreta, surgida de ti mismo,/ que guíe hacia tu puerto los pasos de mi amor!” (ibid. 98).

“Un puerto de íntimas verdades” -es decir, lo verdaderamente esencial y profundo – es, pues, la única meta del sujeto, que renuncia, al igual que han de hacerlo los místicos, a “la epidermis ficticia/ que ocultaba la pulpa del sendero ignorado” (ibid. 99- 100). Es un yo que desnuda su voz para que pueda “vibrar transidamente en todos los silencios”, para que “logre eternizar mi único latido” y, así, poder ofrecer un nombre sin eco, “el místico presente/ de una voz que renuncia a besar con palabras” (ibid. 102). La voz, al igual que la poesía, ha de hacerse pura para alcanzar el orgasmo, la plenitud de la culminación de un proceso que puede ser interpretado en múltiples sentidos: puede

¹⁸⁵ “Tú no sabes aún que he cercado tu orilla,/ que sueñas por la noche el color de mis ojos,/ que tus manos, en sombra,/ dirigen su tanteo hacia mi soledad.//Ignóralo así siempre! (...)// Nunca sabrás que en ti la fuerza se desnuda/ para erguir hasta el cielo el soplo de mi vida./ Que tus labios se mueven al encuentro de un beso/ modelado en mi boca por tu ardiente obsesión” (ibid. 85- 86).

ser un proceso poético de progresiva búsqueda de una voz pura y transparente; puede ser un proceso amoroso, de deseo, de acercamiento y finalmente de unión y placer; puede ser un proceso místico, de persecución de la divinidad y de final comunión con todos en ella. Pero con independencia del referente, lo interesante es que el proceso es descrito en términos eróticos, con un lenguaje sensual, que resulta profundamente transgresor en la medida en que es utilizado por una pluma de mujer para describir la culminación orgásmica de un sujeto femenino:

Se hizo carne tu voz y sentí que tu espíritu
inyectaba en mis pulsos el hervor de tu fiebre.
Te escuché de rodillas.
Por fin apareciste
anudando a mi alma el yugo de tu acento. (...)

(...) El roce de tus dedos, fue el puñal encendido
que rasgó mi quietud.

Alzabas tu presencia -meditadora y fuerte-,
invadiendo hasta el fondo mis íntimas raíces.
Un oculto poder me arrancó de mí misma.

Quise huir a otra senda; pero el camino, dócil,
me reclinó en tu hombro.
Se detuvo mi sangre. Me dispersé, anulada,
en la oscura corriente que arrastra tus latidos.
Inclinaste la boca. Yo levanté la mía,
y un minuto de cielo
volcó sobre nosotros su cáliz asombrado. (“Plenitud”, *ibid.* 105- 109)¹⁸⁶

Tal y como los versos finales de este poema sugieren, el momento de éxtasis se presenta como fugaz y, así, después del encuentro y de la fusión, llega inevitablemente la separación y la ausencia, que son recreadas en la sección “Poemas ausentes”. Ahora, el alejamiento y la consiguiente distancia entre los dos sujetos son contemplados desde una perspectiva neoplatónica, ya que subyace la consideración de que aquello que ha

¹⁸⁶ Obsérvese cómo, a lo largo del fragmento transcrito, se da una mezcla de términos y expresiones propias del lenguaje amoroso y otros característicos de la religión y de la mística. Hay un intencionada ruptura de los límites entre ambos códigos, de manera que sean múltiples las posibilidades de interpretación.

sido será siempre, dada la intensidad de lo vivido¹⁸⁷. Se entiende, de este modo, que en el primer poema el yo insista en que “va hacia el tú desde todo”, ya que la naturaleza –el silencio y la estrella, el perfume y la rosa–, desde la concepción panteísta asumida, se convierte en camino “al cielo que cobija la sombra de tus manos” (ibid. 113- 114). Por lo demás, el deseo del reencuentro, de una nueva unión, siguen vigentes en el sujeto poético, ya que busca alcanzar nuevas cotas de trascendencia y de eternidad: “Quiero tocar en ti esa esencia impalpable/ que eterniza en lo bello la raíz de tu amor” (ibid. 119). Se da, pues, una nueva búsqueda de la posesión, de la comunión, que ahora es descrita de una manera todavía más trasgresora: el sujeto poético ya no se presenta como sujeto poseído, sino como poseedor que busca penetrar al tú y “enraizar mi esencia/ sobre la carne viva que nutre tu fervor” (ibid. 127).

En la última sección del poemario, “Presagios”, se confirman las consecuencias eternas e imperecederas del fugaz encuentro que permitió la trascendencia de los dos sujetos fundidos. En este sentido, encontramos en los dos poemas que conforman este apartado un tú dotado de nueva vida, como consecuencia de la fusión de un nosotros. Se trata del resultado, del fruto de ese amor que condujo a la fusión de los dos seres. Con todo, es todavía un ser no concretado, no materializado; es un presagio que surgirá como resultado del proceso de autoconocimiento de los dos seres deseantes:

Nadie sabe que eres. Nuestras voces caídas
buscan tu rastro virgen en el silencio inerte,
nuestros labios que aún no aciertan a nombrarte
guardan, balbuciendo, un grito por nacer.

Tu realidad futura yergue su luz parada (...)
¡Cada paso que demos hacia nosotros mismos
sembrará en lo invisible un átomo de ti! (ibid. 137- 138)

¹⁸⁷ “¿Para qué recordarte si aún calienta mis pulsos/ el fuego que encendió tu mano aprisionada,/ si el deseo punzante que taladra mis sienas,/ es el mismo que seca la pulpa de tus labios?// Circulan por mi sangre jirones de tu vida/ que ciñen a mi pecho su cálida esperanza./ ¡Puedes borrar si quieres la luz de mi memoria!/ ¡No necesito espejos para pensar en ti!” (ibid. 115- 116).

Los términos utilizados en el poema plantean, pues, una ambigüedad, ya que la realidad futura, el “tú” que todavía no tiene concreción, parece hacer referencia a un hijo que sería resultado de la unión de los dos sujetos. Con todo y puesto que a lo largo del poemario se ha utilizado un léxico erótico- amoroso, es posible hacer una interpretación metafórica de los términos, de manera que no habría cambios en el sentido general del texto y del poemario.

El último poemario de Ernestina de Champourcin, *Cántico inútil*, se publicó en Madrid en 1936 en la Editorial M. Aguilar. Está precedido por cinco poemas de Juan José Domenchina, que llevan el título de “Cinco glosas excéntricas” y que anticipan algunas de las claves interpretativas de los poemas. Hay, así, en ellas, una referencia a la ambigüedad de la poesía de la autora, a la doble identidad divina y humana del tú al que se dirigen con frecuencia los textos, que admitirían, así, una doble interpretación referencial¹⁸⁸ (Fernández Medina 479). El libro, en su conjunto, lleva la dedicatoria, “Al sueño que nadie borra”, que aludiría a lo inmutable, a lo imperecedero, que es, como se ha visto, uno de los grandes temas –de filiación neoplatónica- de la poesía de la escritora. El libro está, por lo demás, estructurado en dos partes: “La voz en el viento” (1932), conformada por algunos de los textos del anterior poemario homónimo, y “Cumbre sin cielo” (1932- 1935), que es la parte original y novedosa del libro.

En la segunda parte del poemario la poesía de Ernestina de Champourcin alcanza, sin duda, su cota de máxima depuración estética, que se deriva, en gran parte, de la simplificación del lenguaje, que progresivamente se va desposeyendo de las metáforas que antes habían sido características. El amor – en un sentido humano o divino- y la cercanía- separación con respecto a un tú son nuevamente los ejes temáticos

¹⁸⁸ “Si Dios en ti se hace hombre,/ si truecas al hombre en Dios,/ y si llamas a los dos,/ mujer, por el mismo nombre,/ no te inmute, no te asombre,/ el que, en sus identidades/ te aneguen con sus verdades/ ambos: uno por divino,/ otro por mortal, camino/ los dos de tus soledades” (Champourcin 1936a: 17).

vertebradores de *Cántico inútil*. Se incorpora asimismo un tono pesimista, una ligera angustia existencial que se anticipa ya en el título del libro y del apartado: la conciencia de que la cumbre no tiene cielo, de que el camino no conduce a la plena realización, de la vacuidad de un acto de amor estéril y sin fruto. La pregunta existencialista se introduce, así, en el poema “¿Para qué?”, que se construye sobre el tópico del *vanitas vanitatis*, que denuncia el carácter engañoso y superficial de la esperanza que promete, como una cumbre, pero que no conlleva cielo:

Y si todo es inútil, ¿para qué tanta estrella
señalando caminos que en el cielo no existen?
¿Para qué la esperanza endeble y fervorosa
de tantos despertares?

Si nada lleva a nada... ¿de qué sirve este impulso
que me yergue sin fuerzas al nivel de tu cima?
¿De qué sirven mis besos si su ambición no logra
traspasarte los labios? (Champourcin 1936a: 77)

La soledad, la imposibilidad de la comunicación y la unión con otra persona, es, así, un tema recurrente en la medida en que supone la plasmación de la derrota del sueño, que se perfila como un deseo de plenitud en el otro, en el amor. En “Soledades”, el sujeto deseante se presenta, así, como un sujeto lleno de anhelos, de ansiedades no saciadas, no colmadas y que, por ello, se siente incompleto, preso en sí mismo y en la imposibilidad de la trascendencia. Es la soledad del capullo, de la larva condenada a vivir en estado adolescente y a no alcanzar la plenitud de la mariposa, de la criatura adulta: “¡Soledad de mis ojos! (...)/ ¿Para qué mis pupilas y su afán de belleza/ si no existe el remanso que podría abreviarlas?// ¡Soledad de mis labios! Escondida zozobra/ de los besos en flor que no abrasa el estío,/ nostalgia de capullo condenado a vivir/ su eterna adolescencia” (ibid. 73- 74). El yo femenino es, así, consciente de que se va quedando solo, atrás en el camino, sin lograr la sabiduría que todos los demás sí parecen alcanzar: “Todos van, todos saben./ Sólo yo no sé nada.// Sólo yo me he quedado/

abstraída y lejana, (...)/ Sólo yo no alcancé/ lo que todos alcanzan/ por mecer un lucero/
a quien nadie besaba” (“Romances del camino”, 9, ibid. 135- 136).

La única plenitud posible para el sujeto poético parece residir en el amor, de manera que se considera que sólo es factible la felicidad plena en la posesión del yo por parte de ese otro, capaz de conducirlo a un instante de placer total, de perfección y de orgasmo, que en el poema “Primavera” está representado por la primavera, estación por antonomasia de la floración y de la vida:

¡Toda la primavera dormía entre tus manos!
Iniciaste en un gesto la fiesta de las rosas
y erguiste, enajenada,
esa flecha de luz que impregna los caminos. (...)

¡Todo vino por ti! Porque tus manos lentas
ciñeron brevemente mi carne estremecida,
porque al rozar mi cuerpo
despertaste una flor que trae la primavera. (ibid. 89)

La representación del placer en unos términos enormemente plásticos y visuales, que no dejan lugar a dudas con respecto a la connotación sexual del texto, resulta especialmente transgresora en la pluma de una mujer que escribe en la década de los veinte y treinta. Por lo demás, esta imagen de la primavera como símbolo del placer y de la felicidad va a ser retomada en el soneto cuarto, en el que, una vez más, se insistirá en el carácter fugaz y perecedero del instante orgásmico: “Inútil primavera. Vanidad/ irritante del trino y del capullo./ En la cima rebelde de mi orgullo/ sola vive, sin luz, la soledad” (ibid. 98). El sujeto poético se queja, pues, del abandono tras el placer máximo, tras el descubrimiento de una felicidad ideal, que inevitablemente se presenta como no duradera. De ahí, el reproche, en el soneto décimo, a un tú, que puso en sus manos una antorcha que nunca encendería, es decir que, al igual que Prometeo, prometió un fuego, una plenitud que no se dio: “¿Dime por qué pusiste entre mis manos/ esa antorcha que

nunca encenderías/ y me anunciaste el fuego, si querías/ ceñir de escarcha mis fervores vanos?” (ibid. 104).

Puesto que el amor es presentado en *Cántico inútil* como lo único que da sentido a la vida del yo, se entiende que este espere anhelante la llegada de un tú que colme sus insatisfacciones y sus deseos de eternidad y transcendencia. Es, por ello, significativa la actitud sumisa y la posición secundaria, preterida con respecto al otro que parece asumir el sujeto lírico, que vive en una situación de espera casi perpetua, en un estado de provisionalidad, en el que lo importante no es el presente sino el futuro anhelado: “¡Abrásame los ojos! (...) / Quiero olvidarlo todo y anularme en la niebla/ que ciñen tus caricias” (ibid. 83). Este tú se presenta, además, como el principal artífice de la belleza del yo poético, que, al igual que la primavera, sólo florece para él, rebelándose contra la ausencia cuya ley dice no acatar: “Sólo existo en tu amor. La primavera/ que en mis labios descubre tu ternura/ florece para ti y es mi hermosura/ el signo luminoso de tu espera (...) // Al quererme creaste mi belleza/ y ahora tu afán sin brújula tropieza/ con la mentira cuya ley no acato” (ibid. 100). Al igual que una vestal, que una virgen, el sujeto femenino se entrega al tú totalmente desposeída de sus atributos, de su idiosincrasia: pura, desnuda, casta. Hay, pues, una enajenación inicial, una desposesión, que se presenta como un paso previo a la plenitud, a la realización en el otro:

Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria,
renacida de ti y ajena ya a lo tuyo,
iré a tus manos casta,
desnuda de tus besos.

Sentirás al ceñirme que una rosa de nieve
insinúa en tus palmas su gélida caricia.

¡Deja que vaya en ti más allá de lo mío!
que abandone mi ser por la gloria del tuyo. (“Entrega”, ibid. 87)

Nuevamente, las connotaciones eróticas resultan evidentes, si bien se puede afirmar, al igual que sucedía en anteriores poemarios, que lo erótico se utiliza para hacer

alusión a conceptos abstractos, es decir, a un vínculo entre el yo y el tú que se sitúa, más allá de lo físico, en lo espiritual, pero que, al ser representado de este modo, adquiere una mayor fuerza plástica. Así, por ejemplo, en el poema “El beso”, se puede apreciar el carácter neoplatónico de la relación, ya que se indica expresamente que el beso se da sobre las pupilas, originando en el sujeto un “temblor de mi espíritu hecho carne de luz” (ibid. 83). Además, el beso como representación del amor tiene por finalidad conducir a una desposesión del yo, de manera que este pueda “anularme en la niebla/ que ciñen sus caricias” (ibid.). En última instancia, la nada y la anulación se presentan como el deseo último del sujeto poético: existe, en él, la conceptualización de la existencia como un proceso doloroso y, por tanto, la consideración del “no ser” como un abismo dulce que se logra a través de la fusión con el otro: “Vivir sólo un instante entre lo que no existe,/ rasgar de angustia humana la roca de lo eterno...// ¡Abismo del no ser! Impasible dulzura/ que asedias inconsciente la paz de mis caminos; (...)” (ibid. 155).

El amor que se exalta, en el libro, resulta un amor “estéril”, ya que su objetivo no es la procreación sino la salvación del propio sujeto. En este sentido, habría que destacar los poemas “Maternidad” y “Cobardía”, que se refieren precisamente a la maternidad imposible, al hijo que no existe y por cuya inexistencia el sujeto poético parece sentirse culpable:

Tú; que pudiste ser, perdónanos la huída
y ese gesto cobarde que te negó a la tierra,
perdona el egoísmo que cercenó en tus ojos
los dones de la luz.

¿Acaso presentiste qué cielos te robaban,
qué breves paraísos volvían a lo obscuro
sin abrir en tus venas sus cálidos temblores
o lloraste las lágrimas que nunca verterías
y el dolor que en tus sienes no llegará a latir?

Naciste sin nacer; tu muerte no vivida
empañará de angustia la carne que no has roto
proyectando en el alba febril de nuestros besos

un trémulo vagido de estrella agonizante. (“Cobardía”, *ibid.* 91)

La maternidad frustrada es, por lo demás, como veremos, un tema recurrente en la poesía de las autoras, si bien el tratamiento que Champourcin le da resulta altamente original en la medida en que lo presenta desde la perspectiva del no ser: es decir, el hijo no nacido es fruto de una decisión deliberada del sujeto de no dar vida. Es un hijo en potencia, pero no real. Constituye, además, también una plasmación de la imposibilidad del anhelo de perfección, de plenitud y de pureza, hacia el que se tiende pero que rara vez se alcanza: “Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible./ ¡Qué grávida dulzura aquieta mi regazo!” (“Maternidad”, *ibid.* 79)¹⁸⁹.

Por lo demás, junto a las instancias del yo y el tú, en el poemario se encuentra recurrentemente la presencia de un “Dios”, cuya naturaleza resulta con frecuencia ambigua, ya que, como señala Bellver, es más “an intangible abstraction” que “a concrete being situated in a specific social environment” (2001a: 200). No es, así, siempre fácil determinar el carácter humano o divino del pronombre “tú” al que se dirige el sujeto poético, de manera que la naturaleza del amor tematizado, eje central del libro, no siempre resulta clara, al igual que sucedía en la poesía mística. Con todo, en algunos poemas, las instancias tú y Dios aparecen desvinculadas, de manera que es posible determinar el alcance y el sentido que el amor tiene en ellos. Así, en el soneto 7 del apartado “Sonetos”, Dios se presenta como un intermediario que trae al sujeto poético la presencia salvadora del otro: “Dios ha venido a mí para traerme/ tu presencia de sombras y claridades” (Champourcin 1936a: 101). Esta dimensión mediadora de la divinidad reaparece en los poemas de la sección “Dios y tú”, que incorporan un nuevo matiz al implicar, de alguna manera y análogamente, que el amor humano es una vía

¹⁸⁹ De hecho, tal y como destaca Miró para el caso de la poesía de posguerra de autoría femenina, la maternidad imposible es un tema que se repite frecuentemente: “La instalación de la mujer en la maternidad (...) se completa con otra importante variante: la maternidad imposible, no ya el hijo anhelado o muerto, sino el ni siquiera engendrado, el que sólo existe en los sueños y en las palabras que intentan expresarlos” (1987: 313).

para llegar hasta la divinidad, de tal manera que el tú se convierte en el depositario, en la instancia en la que es posible el encuentro con lo divino: “Dios en tu frente, alto, sonriendo en la cima/ que abrió sobre tu espíritu su claridad señera;/ Dios en ti, a pesar de mi cuerpo encendido, (...)// Dios, en nosotros, férvido. Liturgia misteriosa/ que asciende a lo divino nuestro querer humano” (ibid. 110).

En este sentido, el poema 4 de la sección resulta en cierto modo trasgresor, ya que se establece una contraposición entre Dios, que representa valores inmutables y eternos, y el amor humano, que aparece como frágil, perecedero y condenado al momento, a lo instantáneo. Se plantea la hipótesis de que tal vez Dios ignora la grandeza y la intensidad del amor humano en su manifestación más sensual. El sujeto le ofrece, así, sus labios. La idea resulta, pues, no sólo novedosa y original, sino que roza lo sacrílego al plantear la relación con la divinidad en términos eróticos:

Tú, que eres Dios, ignoras la divina tristeza
de este pobre amor nuestro, tan lleno de prodigios,
la humilde gloria humana del éxtasis que muere
en la efímera cumbre del júbilo perfecto.

Porque eres Dios ignoras la punzante delicia
del abrazo sin huella jamás eternizado, (...)

¿Quién podría ofrecerte el don frágil e impuro
que transforma la carne en un barro de estrellas,
si un nimbo inaccesible de intactas soledades
te arrebatara el derecho al único milagro?

Porque eres Dios te brindo en mis labios mortales
ese beso de arcilla que los tuyos ignoran. (ibid. 112- 113)

Finalmente, cabría señalar que, tal y como el título sugiere, el poemario se cierra con la idea de la ausencia, de la falta del tú amado, que llena al sujeto lírico de angustia existencial ante la falta de rumbo: si el amor es aquello que da sentido y plenitud, su carencia se convierte en motivo no sólo de dolor, sino también de vacío. La noche oscura se hace, pues, sobre el yo (tal y como se puede apreciar en los poemas de la

sección “Noche oscura”), que queda inmerso en un “silencio de oscuras mariposas”, en el que ya no es posible la felicidad pues el camino –y por tanto, el deseo- se ha cerrado, se ha detenido: “¿Por dónde ir... adónde? La espera se ha cerrado./ Ya no hay rumbos que acucien las plantas indecisas/ ni clamores de pájaro que engañen las zozobras.// Indiferencia, hastío. Nadie vive de veras. (...)// Haremos una tierra inmóvil, desprendida/ del ímpetu salvaje que enciende los estíos” (“Epílogo de un sueño”, I, *ibid.* 159- 160). Queda tan sólo el recuerdo de lo que fue y que, desde la ideología neoplatónica que subyace y da unidad al libro, resulta tan vívido, tan real como la propia realidad que se vivió; lo que ha sido será, pues, para siempre: “Ha sonado la hora, pero en nosotros queda/ un trémulo reptar de llama contenida” (“Epílogo de un sueño”, II, *ibid.* 161- 162).

Margarita Ferreras es una de las autoras más destacadas del primer tercio del siglo XX, cuya vida sigue resultando todavía hoy una incógnita, debido a la falta de datos y documentos sobre su persona. Uno de los pocos testimonios que encontramos está en la autobiografía *El caballo griego: reflexiones y recuerdos (1927- 1958)*, de Manuel Altolaguirre, quien fue, junto con Concha Méndez, impresor y editor de su único libro de poesía, *Pez en la tierra*, publicado en Madrid en el año 1932. El volumen está, por lo demás, dedicado a Juan Ramón Jiménez y precedido de un prólogo de Benjamín Jarnés, lo que nos permite situar a la autora en la órbita de la Generación del 27¹⁹⁰. Pero a pesar de este prólogo de uno de los principales seguidores de las ideas Ortega sobre el arte artístico y del hecho de que el segundo apartado esté dedicado al

¹⁹⁰ En sus memorias, Manuel Altolaguirre se refiere a Margarita Ferreras como Margarita Cañedo, de la que destacaba que, si bien había sido amante del Infante de España y vivía en un palacete, abrazó posteriormente ideas revolucionarias y visitaba con frecuencia el Ateneo de Madrid. Cuenta, además, que en la época de la Guerra Civil la volvió encontrar en Valencia con la razón perdida, lo que le lleva a suponer que no pudo resistir el ambiente de la guerra y que, por tanto, “se sentía sola, sin comprender la razón de los acontecimientos y con un terror inmenso por el porvenir” (Altolaguirre 95- 96).

filósofo, el libro de Margarita Ferreras se aparta de la estética deshumanizada, es decir del ideal de un arte artístico, y se sitúa en las coordenadas de “rehumanización poética” de la década de los treinta¹⁹¹.

Pez en la tierra es un libro ecléctico en el que es posible identificar el influjo de las diversas tendencias de la poesía española en el primer tercio del siglo XX. Se puede, así, rastrear la presencia de ciertas innovaciones vanguardistas y una influencia de la lírica popular especialmente en lo que respecta al ritmo y a la estructura de algunos de los poemas, así como una búsqueda de la esencialidad poética que remite a los intentos llevados a cabo por autores como Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. Todos estos elementos se ponen al servicio de un poemario en el que es evidente el espíritu revolucionario del Surrealismo, especialmente en lo que respecta a la ruptura de ciertos tabúes y a la expresión reiterada de lo instintivo manifestado en el deseo sexual. En el fondo del libro, subyace, por lo demás, un tono de angustia y desasosiego existencial ante la conciencia de la imposibilidad de realización de los anhelos de plenitud, recurrentemente expresados.

Tras el prólogo, *Pez en la tierra* aparece encabezado con una cita de San Juan de la Cruz, que remite a la idea del fuego que abrasa al sujeto poético internamente y que constituye uno de los grandes motivos del poemario¹⁹². Está dividido en cuatro apartados: uno primero sin título y en el que, como veremos, destaca la utilización de un lenguaje cargado de connotaciones eróticas; “Paisajes”, dedicado a Ortega y Gasset y en el que, como su nombre indica, la naturaleza y su interacción con el sujeto poético ocupan un lugar central; y, finalmente, “Romances” y “Sur”, en los que es evidente la

¹⁹¹ En el prólogo, Benjamín Jarnés destaca, de hecho, la profundidad del poemario de Margarita Ferreras, que huye de “toda fácil apariencia” y en el que, expresados en el “dialecto artístico”, es posible encontrar una serie de valores como “intensidad, brío, emotividad, carácter, desnudez, crudeza...” (apud. Ferreras 1932a: 10). Insiste, pues, en que no se trata de un libro sometido a las imposiciones de la forma, sino que en él se busca ante todo la verdad artística, expresada con claridad, que sin duda es, en su opinión, otro de los grandes valores del libro (ibid. 11).

¹⁹² “Estábame en mí muriendo/ y en ti sólo respiraba.// Yo me metía en su fuego/ sabiendo que me abrasaba” (apud. Ferreras 1932a:15).

influencia de la lírica popular y que están conformados por poemas ambientados en un entorno andaluz. Formalmente, la mayoría de los poemas están escritos en verso libre, de manera que no es posible identificar una forma métrica predominante, si bien, en las dos últimas partes, tal y como se ha indicado, predominan el romance y otras formas de la poesía tradicional, caracterizadas por el empleo del verso de arte menor. Se trata, por lo demás, de dos partes en las que la temática andalucista remite a la primera etapa de la poesía de Federico García Lorca -fundamentalmente *Poema del cante jondo*, 1921, y *Romancero gitano*, 1928-, cuyo influjo resulta aquí evidente. El lenguaje es, por lo demás, un lenguaje sencillo, predominando un cierto tono narrativo especialmente en las dos primeras partes.

Sin duda, el rasgo más destacado de buena parte de los poemas que conforman *Pez en la tierra* es la expresión reiterada del deseo por parte del sujeto, de manera que, encontramos una serie de imágenes que remiten a las diferentes etapas del acto sexual. De hecho, el título del libro dibuja plásticamente el deseo del sujeto poético hacia el tú, el movimiento que la pasión sentida provoca en el yo: “Desesperadamente/ mis raíces se alargan./ Eres agua y te busco./ Me revuelco como un pez en la tierra/ cuando tú pasas” (Ferrerías 1932a: 22). Por lo demás, si el destinatario del poema se presenta como agua, es porque el deseo aparece sentido como fuego en el que arde el sujeto, que ansía la llegada del tú que pueda calmar su sed: en el poema 12, el yo se dibuja a sí mismo como la “llama de un cirio” que “en interno martirio/ me consumo en mí misma” (ibid. 29). Esta imagen que remite a las de la poesía mística de San Juan o Santa Teresa estaría en consonancia con la ambigüedad del lenguaje erótico, que, al igual que sucedía en el caso de Ernestina de Champourcin, puede ser utilizado bien para expresar el deseo amoroso-sexual, bien para expresar la búsqueda mística. Así, esta ambigüedad resulta especialmente evidente en uno de los poemas, construido sobre una cita de San Juan –

“... los ojos adorados/ que llevo en mis entrañas dibujados”- y en el que el yo expresa su sensación de estar atrapado por la mirada de un tú- amante, que puede ser identificado, de acuerdo a la cita precedente, como Dios o como una presencia humana:

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

Quiero hablar y no puedo.
Voy a morir ahogada
en esas platas muertas.

Cómo corre mi sangre...
Yo me siento ligera.
Voy dentro de tus ojos
con las venas abiertas. (ibid. 20)

En el libro, son numerosas las metáforas que remiten al momento de placer orgásmico derivado de la fusión con el tú. La risa se convierte, así, en manifestación de lo instintivo, de la pérdida de control sobre el propio cuerpo que conlleva el orgasmo, el instante de disfrute máximo¹⁹³. En otro de los textos, nos encontramos ante una imagen muy plástica para describir el acto sexual, de tal manera que el sujeto femenino se presenta a sí mismo como “fruta de oro/ ácida y dulce/ fría y ardiente”, que es atravesada por el tú, que aparece como “mariposa/ con un alfiler grande” (ibid. 25). Esta imagen, que resulta enormemente trasgresora, será retomada más adelante definiéndose el yo a sí mismo como “fruto y flor para ti” (ibid. 32). El sujeto poético se entrega al tú, buscando ser poseído por él, y, así, se compara, en el amor, con una rosa, afirmando que “si una mano me hiere/ le daré mi aroma” (ibid. 43). En el poema siguiente, se definirá como hiedra “enlazada a tu cuello”, cuyas raíces viven “dentro de tus entrañas/ y sonrío en un éxtasis” (ibid. 44). La sangre es asimismo otro de los motivos destacados, ya que el yo se presenta frecuentemente como un ser desgarrado por el deseo, por el anhelo de

¹⁹³ “¡Adiós!/ Maquinalmente se movieron mis labios./ Retrocedí al vientre de mi madre/ y reía, reía, ajena a mis sentidos,/ desmayada la sangre, los ojos dilatados,/ con esa blanca risa inerte/ de los agonizantes y los recién nacidos” (Ferrerías 1932a: 18).

fusión con el tú; en definitiva, como un ser cuya sangre bulle a borbotones y salta con una “canción de cuchillo”, es decir con dolor (ibid. 24). La ausencia del amante provoca asimismo el desangramiento del sujeto, que se siente escindido e incompleto: “Mírame/ desangrada en tu recuerdo/ entre el cansado ritmo/ del corazón inútil/ y el estupor helado/ de mis brazos abiertos” (ibid. 39). Esta presentación del deseo guarda, por lo demás, concomitancias con el modo como aparece representado en el libro de inspiración surrealista de Luis Cernuda, *Los placeres prohibidos* (1931), en el que el deseo es también un tema central, que se dibuja, sin embargo, como un imposible, dado su carácter perecedero y fugaz, provocando, por tanto, un sentimiento de angustia en el sujeto poético¹⁹⁴. En Margarita Ferreras el anhelo es una fuerza que impulsa hacia el otro, con tal intensidad que provoca, de alguna forma, la escisión del propio sujeto: “¿No oyes las voces de mi sangre?/ Quiere verterse en tus arterias/ y huye de mi cara” (Ferreras 1932a: 41).

La trasgresión que conllevan todas estas imágenes y representaciones de lo sexual alcanza, sin duda, uno de sus puntos álgidos en el poema número 14, en que lo erótico está asociado a lo satánico. Así, el tú aparece dibujado como un ser de “alas largas/ que se abren lentas en el fuego”, dotado de garras entre las cuales “lucha mi cintura/ con sacudidas de serpiente”. El sujeto bebe, además, la sangre “que fluye a borbotones/ de sus labios ardientes” (ibid. 31). Estamos, por tanto, ante la imagen de un ángel de fuego que remite al demonio, a Satán, al ángel caído. La expresión de la unión con el principio del mal resulta, sin duda, enormemente trasgresora en la escritura de una mujer. De igual manera, la manifestación de la rabia y del deseo de venganza que encontramos en otros de los poemas refleja la voluntad de la autora de romper con las

¹⁹⁴ “No decía palabras,/ Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,/ Porque ignoraba que el deseo es una pregunta/ Cuya respuesta no existe,/ Una hoja cuya rama no existe,/ Un mundo cuyo cielo no existe.// La angustia se abre paso entre los hueso,/ Remonta por las venas/ Hasta abrirse en la piel,/ Surtidores de sueño/ Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes” (“No decía palabras”, Cernuda 2005: 178).

normas no escritas pero implícitas acerca de lo que resulta decoroso expresar en la pluma femenina. Estamos, sin duda, ante dos sentimientos que tradicionalmente han estado proscritos para las mujeres, dado el rol pasivo que se les ha atribuido. Aunque es posible encontrar imágenes de la “mujer vengadora” en la tradición occidental, estas constituyen, sin duda, una excepción, lo que determina que versos como los siguientes resulten especialmente transgresores:

Arañaré la tierra, se crisparán mis manos
en esas hojas últimas que tiemblan en los álamos,
gritaré por las bocas redondas de los pinos,
sollozaré en los ojos azules de los lagos.
En las rosas profundas se cuajará mi sangre
y beberá en el mar mi corazón desnudo
como un niño en el pecho de su madre. (ibid. 38)

En este poema, encontramos, por lo demás, una serie de imágenes con una gran fuerza expresiva y que tienen un claro carácter visionario, al asociar significantes procedentes de diversas áreas alejadas entre sí. Estamos, sin duda, ante una manifestación de la influencia del Surrealismo, que resulta especialmente evidente en el poema 11, que es uno de los poemas más extensos e interesantes del libro: en un entorno onírico, nos encontramos un sujeto poético que inicia un viaje de salida de sí mismo a través de una serie de realidades que se van concatenando en la presentación. Se trata de un viaje a los bajos fondos del subconsciente, lo que supone una oportunidad de liberación de los instintos y de exploración de los deseos. Hay, por lo demás, una proliferación de temas negativos y de imágenes del vacío, que remiten a la atmósfera predominante en algunos de los grandes poemarios de inspiración surrealista en lengua castellana como *Residencia en la tierra*, 1935, de Pablo Neruda, así como con la pintura de Maruja Mallo correspondiente a su etapa surrealista¹⁹⁵. Lo primitivo, los deseos

¹⁹⁵ Un libro que también participa del tono angustiado y existencial de la década de los treinta es *Sol de la noche*, de la poeta y pintora Ruth Velázquez. En este poemario, que se publicó precedido de un prólogo de Ramón Gómez de la Serna y en el que se da, por tanto, una influencia vanguardista, hay una expresión reiterada de la tristeza y desolación de un yo –“Volví a casa, ¡qué triste!/ Volví sin volver a casa”

irracionales afloran, pues, en el sueño al romperse las limitaciones que impone la razón predominante en la vigilia :

Grité en el cuerpo de las fieras,
bailé desesperada en los desiertos,
me clavó sus agujas la lluvia
y sentí vehementes corazones de pájaros. (...)

Me llamaban con su voz sin sonido
en ciudades dormidas, casas deshabitadas,
nidos vacíos, cauces secos,
árboles mutilados, pozos sin agua. (ibid. 28)

En la segunda parte del poemario, “Paisajes”, se produce un cambio en la temática y en el lenguaje, de manera que la naturaleza pasa a ocupar un lugar destacado, al tiempo que las connotaciones eróticas van desapareciendo. Con todo, es posible identificar un cierto sensualismo en el lenguaje, que viene determinado por la interacción de la naturaleza con el sujeto poético, que se encuentra en una situación predispuesta y receptiva -“Voy buscando sabores amargos de la noche” (“Voy buscando sabores”, ibid. 56) y que afirma que “los pueblos silenciosos/ me clavan extasiados/ sus ojos de topacio” (ibid.)¹⁹⁶. La naturaleza es, por lo demás, una naturaleza que aparece personificada y que es descrita en términos enormemente plásticos. Así, por ejemplo, en el poema “Tarde”, la tarde se presenta totalmente humanizada e interaccionando con el propio sujeto poético, que, de alguna manera, se siente poseído por ella: “Tarde color de

(Velázquez 1931: 25)-, que busca su plenitud en un otro ausente, que se deshace entre sus manos - “Tu cuerpo entre mis manos/ se disgrega en cenizas/ plateadas y plumizas/ como polvo de/ mariposa” (“Ilusión”, ibid. 13)-, impidiendo que el sujeto lírico encuentre el sentido de su vida: “He llegado al fin/ del camino.../ Y no he encontrado aún/ las lilas para ti...” (“Lilas”, ibid. 42). En la segunda parte del libro, se produce, sin embargo, un cambio de tono, de manera que la angustia da paso a una actitud jovial planteada en unos poemas breves, próximos a la canción infantil, en las que es frecuente el juego con las palabras y con los espacios tipográficos del poema: “Se han abierto/ las primeras mariposasflores/ Flormariposa./ no temas la llegada del invierno” (“Flor mariposa”, ibid. 84). En muchos de los poemas se da, así, una ruptura de la lógica racional, sustituida por la lógica “irracional” de los niños, en que se transforman los dos actantes poéticos: “¿Te vas? Bueno, pero/ mira tus pies.../ Ahora las puntas atrás;/ vas y vuelves, vas y vuelve.../ Esta noche, lilas tempranas;/ mañana, lilas tempranas./ ¿Y tú no estás?/ Olor a lilas/ que embriaga./ ¡Sí estás!” (“Cariño”, ibid. 127).

¹⁹⁶ Esta actitud receptiva del sujeto poético es descrita en términos enormemente plásticos en el poema “Los poros de mi piel”, en el que los poros son presentados como bocas que absorben, que captan todo aquello que se encuentra en el ambiente: “¡Los poros de mi piel/ son bocas que se bocan con el aire!/ Voy por un charco de sombra/ lleno de uvas de luz” (Ferrerías 1932a: 67).

acero./ Resbala entera por mis brazos/ estremecida de caricias./ Me mira un alma tímida/ desde el primer lucero” (ibid. 64). Es importante hacer notar que no nos encontramos ante la naturaleza idílica propia del *locus amoenus*, sino que, como corresponde al tono angustiado que predomina en el libro, es una naturaleza en mutación, en crisis, de manera que, en poemas como “En el silencio de oro”, es difundida a través de imágenes surrealistas que resultan enormemente plásticas, ya que precisamente inciden en su carácter agreste y, en cierta forma, caótico: “En el silencio de oro/ grita un vientre de bronce/ dando a luz una hora./ Por las praderas ácidas/ caballos impacientes/ se beben el aliento/ caliente de las rosas” (ibid. 72). Los paisajes de *Pez en la tierra* son, por tanto, unos paisajes extremos, en los que la naturaleza parece adquirir vida propia –se personifica, se humaniza- e interacciona con un yo, que se ve afectado y penetrado por las sensaciones que le transmite su entorno:

Es de una densidad carnal el aire
efervescencia de germinaciones. (...)

La lengua corrosiva del sol
ha comido la sombra. (...)

Estiro las serpientes morenas de mis brazos.
Pesa el olor amargo de la savia revuelta.
Una abeja,
traza círculos apretados de bochorno
dentro de mi cabeza. (“Hora caliente”, ibid. 49)

En este sentido, el poemario debe ser puesto en relación con los libros de Ernestina de Champourcin, en los que, como se ha visto, también lo erótico juega un papel destacado. Finalmente, habría que destacar la posible influencia de algunas poetas hispanoamericanas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, quienes hicieron una incorporación, desde la estética modernista, de lo erótico mucho antes que las poetas españolas. Cabría señalar que la presencia de connotaciones eróticas es, por lo demás, una característica que, a lo largo del siglo XX (y

especialmente a partir de la década de los ochenta), se asocia generalmente a la poesía de autoría femenina (Keefe Ugalde).

3.1.3. La ruptura de los moldes genéricos

Las autoras de poesía del primer tercio del siglo XX participaron del deseo de experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes expresivos que se estaba dando en Europa y que trajo consigo un fenómeno de simbiosis de las artes, de manera que se produjo un intenso intercambio de perspectivas, metodologías, técnicas, etc. En el caso de la literatura, se dio un sincretismo de los diversos géneros y una ruptura de los moldes genéricos, de manera que las fronteras entre las formas clásicas de la poesía, la narrativa y el teatro, quedaban poco a poco difuminadas¹⁹⁷. Dos de estas fórmulas transgresoras serían el poema en prosa y el teatro poético, que fueron intensamente cultivados por las poetisas de preguerra en su búsqueda de innovaciones, permitiéndoles nuevas vías de expresión de determinadas realidades y aspectos, en algunas ocasiones fuertemente conectados con su experiencia vital (con especial atención a la infancia) o con su vivencia interior (la exploración del subconsciente).

3.1.3. a) El poema en prosa:

Carmen Conde, María Cegarra Salcedo, María de la O Lejárraga y María Zambrano.

El poema en prosa supone una ruptura de los moldes genéricos y estilísticos, es decir la transgresión de una concepción clásica de la poesía y exige, por ello, la actualización de una serie de recursos novedosos con respecto a las tradicionales técnicas poéticas. Se trata, por lo demás, de un proceso de búsqueda de un nuevo lenguaje que permita la expresión de una nueva perspectiva ante ciertas realidades y temas o que se convierta en canal para la reflexión sobre las cuestiones más diversas¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Para un estudio de otras manifestaciones de hibridismo genérico como la novela lírica y el cine poético, se puede consultar García Jambrina (1995 y 2002).

¹⁹⁸ “La aparición del poema en prosa en las literaturas modernas surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas, ya anquilosadas para ciertos poetas, por lo que debe entenderse como una negación del verso como único vehículo de la poesía que, frente a la teoría clasicista, supondría una limitación a la creatividad y originalidad individuales” (Utrera Torremocha 11).

El poema en prosa permite, además, una mayor libertad, frente a las fuertes limitaciones del verso y posibilita, así, la exploración de temas, antes ausentes de la poesía. En consonancia con estas ideas, el cultivo del poema en prosa por parte de las autoras del primer tercio del siglo XX está directamente relacionado con su afán vanguardista, con su deseo de trasgredir los géneros clásicos para dar cabida en la poesía o expresar de un modo lírico determinados temas de su interés. De acuerdo a los diferentes intereses expresivos de las poetas, el cultivo del poema en prosa adquiere, así, diversas modulaciones. En unas ocasiones, se convierte en una vía para explorar su vivencia de la realidad cotidiana y expresar, a través de imágenes que se van concatenando, el deseo y el anhelo de una plenitud difícil, que requiere siempre la salida del yo hacia un espacio abierto por contraposición al carácter cerrado y reducido de la realidad íntima (Carmen Conde y María Cegarra Salcedo). En otras ocasiones, permite la recreación de la infancia, como espacio mítico y fundamental en la conformación de la identidad (Carmen Conde¹⁹⁹). El poema en prosa está también ligado al ensayismo, a la reflexión, en clave lírica, sobre aspectos diversos, que van desde temas literarios (María de la O Lejárraga) a cuestiones filosóficas de gran calado (María Zambrano).

En España, entre los referentes fundamentales en el cultivo del poema en prosa que ejercieron una mayor influencia sobre las poetas, habría que destacar las novelas líricas de Azorín y Gabriel Miró –*El obispo leproso*, 1926, sería un buen ejemplo-, de las que toman, sin duda, algunos de los rasgos más sobresalientes como el fragmentarismo, la ruptura de la linealidad temporal, la plasticidad del lenguaje y la proliferación de recursos propios de la prosa como la sinestesia, la adjetivación, etc.

¹⁹⁹ En la antología de Guillermo Díaz-Plaja sobre el poema en prosa, Carmen Conde y Josefina de la Torre son incorporadas en el grupo que denomina “Epígonos de Juan Ramón Jiménez”, que se caracterizarían, según el autor, por “la tendencia juanramoniana a la ‘depuración’ de los elementos integradores del poema y cierta inconfundible delicadeza”. Los poemas en prosa de Josefina de la Torre son considerados “cerca de la ternura”, mientras que se dedica un mayor espacio a Carmen Conde, de cuyos poemas en prosa destaca “la presencia más que estética, biológica; más que paisajística, telúrica de la tierra que le rodea (...)”, señalando “los juegos rítmicos, las inesperadas síncopas, la música inaudita en el desarrollo de su prosa poética” (165-166).

Otro referente fundamental en este sentido es Juan Ramón Jiménez, en cuyos libros *Platero y yo*, 1914, y *Diario de un poeta recién casado*, 1916, se mezclan los poemas en verso y en prosa y en los que la ciudad, Nueva York, ocupa un lugar protagonista. El poema en prosa sería, por lo demás, revitalizado por los movimientos vanguardistas, que lo ligaron a la incorporación de imágenes de la vida moderna y del lenguaje coloquial (Morelli 1998: 195). Entre sus cultivadores de la Generación del 27, destaca especialmente el caso de Luis Cernuda, quien en 1942 publica el libro de prosas poéticas *Ocnos*, que está compuesto fundamentalmente por recuerdos de su infancia (Valender 1984).

Como se ha comentado, el cultivo del poema en prosa por parte de las autoras del primer tercio del siglo XX reviste diversas formas en base a sus diferentes intereses expresivos y comunicativos. En los casos de Carmen Conde y María Cegarra Salcedo, la prosa poética está ligada a la exploración de su vivencia de una realidad en la que se sitúa un sujeto, que se convierte en el centro y referente del poema y que se caracteriza por su anhelo de plenitud, de trascender las fronteras, de diversa índole, que lo limitan y le impiden la realización plena. Es, así, frecuente la superposición de imágenes que se van engarzando y yuxtaponiendo a la manera de los fotogramas de las películas y que transmiten la sensación de rapidez y agilidad y entre las que se sitúa un yo poético en movimiento, polivalente y cambiante, que se va apropiando de los espacios. Se incorporan, asimismo metáforas directamente inspiradas en la greguería de Ramón Gómez de la Serna, al tiempo que es perceptible un cierto tono lúdico. En muchos de los textos, se da, así, un intento deliberado de huir del sentimentalismo y de una concepción romántica de la realidad, lo que se logra, en el caso de María Cegarra Salcedo, a partir de la incorporación de metáforas científicas y de términos de la ciencia, que dibujarían plásticamente determinadas emociones y sentimientos del yo. Es, por lo

demás, común la frecuente ambientación en un entorno onírico que se caracteriza por el simbolismo de las partes integrantes. En Carmen Conde y Josefina de la Torre – analizada en el apartado 3.1.1.-, el poema en prosa está también ligado a la rememoración de la infancia, de manera que, en muchos poemas, de tono narrativo, se recrean anécdotas y episodios de la infancia, que se van yuxtaponiendo. Lo autobiográfico tiene, así, en estos textos, caracterizados por la sencillez en el lenguaje y el minimalismo en la expresión, una importancia fundamental.

En el caso de escritoras como María de la O Lejárraga y María Zambrano el cultivo del poema en prosa está ligado a la reflexión y al ensayismo sobre cuestiones diversas que pueden ser de tipo literario –en la primera- o filosóficas – en la segunda. En ambos casos, el lenguaje se carga de lirismo a partir de la proliferación de imágenes que resultan muy plásticas y visuales y que, frente al tono aséptico que suele caracterizar al ensayo, determinan una perspectiva impresionista en la presentación de unas reflexiones en las que el yo que observa y analiza suele tener un papel protagonista. El texto de prosa poética que se analizará de María de la O Lejárraga (escrito en colaboración con Gregorio Martínez Sierra), incorpora, además, un componente teatral y supone, por ello, un antecedente de la propuesta teatral renovadora que ambos llevarán sobre los escenarios y en la que lo lírico juega un papel fundamental. En el caso de María Zambrano, en los textos analizados se observa ya un anticipo del lenguaje cargado de resonancias poéticas que después definirá su creación filosófica y literaria en el exilio. Se trata de un estilo caracterizado por el énfasis en la percepción del sujeto, de manera que se prima la sensación y lo alusivo frente a lo concreto, lo inmaterial frente a lo material. Es, además, ya perceptible el intento de búsqueda de lo esencial.

Otras autoras que cultivaron el poema en prosa con cierta frecuencia son Josefina de la Torre (estudiada en el apartado 3.1.1.), Lucía Sánchez Saornil (analizada en el apartado 3.1.2.) y Pilar de Valderrama (que se estudiará en el próximo apartado). En el caso de la primera, el cultivo de la prosa poética está ligado, como se ha dicho, a la rememoración de episodios de la infancia que se yuxtaponen y en los cuales es frecuente una mezcla de tiempos verbales pasados y presentes. En los poemas en prosa de la Sánchez Saornil, de acuerdo a su cultivo de una poesía de tipo vanguardista, se da una yuxtaposición de imágenes que se van superponiendo de un modo cinematográfico y que determinan la rapidez de un discurso, en el que se refleja, de este modo, plásticamente, el dinamismo de los nuevos tiempos. En el caso de Pilar de Valderrama, el cultivo del poema en prosa, en el que son evidentes las características de la estética modernista, está ligado a la reflexión de tipo moralizante.

Con una presencia importante en la Esfera pública y asidua colaboradora en las principales revistas literarias y diarios del periodo, Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) es, sin duda, la principal cultivadora de la prosa poética en el primer tercio del siglo XX. El poema en prosa se presenta, así, como la característica unificadora de los dos poemarios que publica previamente a 1936: *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934). También están constituidos por prosas poéticas el libro de temática religiosa *Poemas a María*, escrito en 1928 pero inédito hasta 1981, y los dos libros escritos durante la Guerra Civil, *Sostenido ensueño* -1938, inédito hasta 1967- y *Mientras los hombres mueren* -1938- 1939, publicado en 1953. El cultivo de la prosa poética se presenta, pues, como una característica de la primera etapa de su trayectoria, mientras que, a partir de mediados de la década de los cuarenta, la mayor parte de su creación literaria es en verso, publicando en 1944 *Pasión del verbo* y *Honda memoria*

de mí, que después pasarían a formar parte de *Ansia de gracia*, 1945 (Balcells, Miró 2007).

Al margen de su creación literaria, Carmen Conde desarrolló otras actividades profesionales, entre las que destacan su trabajo como auxiliar de delineación en la Sociedad Española de Construcción Naval y como maestra. Fundó, asimismo, junto con su marido, el poeta Antonio Oliver Belmás, la Universidad Popular de Cartagena en el año 1931. La trayectoria poética iniciada en los años veinte continuó después de la Guerra, con la publicación de una serie de títulos fundamentales: *Pasión del verbo*, 1944; *Ansia de gracia*, 1945; *Mujer sin Edén*, 1947; *Derribado Arcángel*, 1960; *Cita con la vida*, 1976; *Desde nunca*, 1982; *Cráter*, 1985, etc. Durante la posguerra española, Carmen Conde realizó asimismo una importante labor de promoción de la poesía de autoría femenina, con la publicación de dos antologías, *Poesía femenina española viviente* (1954) y *Once grandes poetisas hispanoamericanas* (1967), que serán analizadas en el apartado 5.2. Otros géneros cultivados por la autora son el teatro (destaca especialmente *Nada más que Caín*, obra escrita en 1960 e inédita hasta la edición de Antonio Morales en 1995) y la novela (dos títulos fundamentales son *Creció espesa la hierba*, 1979, y *Soy la madre*, 1980). Carmen Conde escribió, además, dos obras de tipo autobiográfico, *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914- 1920)*, y los tres volúmenes que conforman *Por el camino, viendo sus orillas* (1986). Fue la primera mujer admitida como miembro de número en la Real Academia Española (Nieva de la Paz 2004c)²⁰⁰.

²⁰⁰ La poesía completa de Conde ha sido recientemente editada por Emilio Miró en el año 2007, siendo fundamentales para un conocimiento de su producción los dos prólogos del autor que anteceden a la edición (uno de ellos es la “Introducción” a la *Obra poética* (1929- 1966), publicada en 1967). Para un estudio de conjunto de la obra de Carmen Conde, al margen de las referencias señaladas, resulta fundamental la consulta de los volúmenes colectivos editados en 2007 por Díez de Revenga y en 2008 por Díez de Revenga y Paco con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de la autora en 2007, así como los capítulos que se le dedican en Pérez (1996), Wilcox (1997) (junto a Concha Zardoya), Davies y Bellver (2001a), Rubio Paredes, Ferris (2007) para una biografía de la escritora, y Andrews. Para su teatro se puede ver Paco (2008).

Entre las actividades periodísticas de Carmen Conde, habría que destacar su colaboración en el *Heraldo de Madrid* entre 1930 y 1932, con la publicación tanto de una serie de artículos de temática estrictamente literaria –con textos dedicados tanto a figuras de la Literatura Universal como Kostis Palamas, la Condesa de Noailles, Elisabeth Browning y las hermanas Brontë, como a otras de la Literatura Española como Eugenio D’Ors, Joan Maragall, *Azorín*, Rosalía de Castro y Alfonso X-, como de poemas inéditos que después pasarían a formar parte de sus poemarios. Entre los artículos destacan aquellos que Carmen Conde dedica a algunas escritoras que, como las hermanas Brontë, Rosalía de Castro o Elisabeth Browning, se caracterizaron por su actitud transgresora y por su rebeldía en unas sociedades profundamente marcadas por una ideología androcéntrica que constreñía a las mujeres a la esfera de lo privado y no les permitía el desarrollo de su actividad profesional. Ejemplos como el de las Brontë en Inglaterra permiten a la autora incidir en cómo los lazos de solidaridad femenina entre las escritoras contribuyeron a incrementar la productividad de las mismas, al poder apoyarse en referentes –no sólo pasados- sino también inmediatos.

La trayectoria poética de Carmen Conde se inicia, por tanto, con la publicación de *Brocal* en Madrid en 1929 en la editorial Cuadernos Literarios, dirigida por Domingo Barnés y Enrique Díez Canedo. Tal y como la autora destaca en sus memorias, algunos de los poemas que conforman el libro se habían publicado ya con anterioridad en las revistas de poesía *Ley y Sí*, de Juan Ramón Jiménez, cuya influencia resalta junto con la de Gabriel Miró²⁰¹. Algunos de los textos habían sido asimismo traducidos al francés por la hispanista Mathilde Pomés y publicados en su *Antología de la Nueva Poesía Española*, 1932, en París (Conde 1986: 46). Formalmente, el poemario consta de un conjunto de poemas iniciales no titulados y no numerados que podrían leerse

²⁰¹ Cano Ballesta destaca que, de Juan Ramón Jiménez toma “la tierna sensibilidad en Platero y yo”, de Gabriel Miró “la riqueza sensorial y cromática” y de Gómez de la Serna “los golpes de ingenio” (Cano Ballesta 2008: 76).

conjuntamente y de tres apartados (“Orilla”, “Círculo máximo” y “4”), que, a su vez, se dividen en varios poemas- fragmentos numerados. El grupo formado por los poemas introductorios (que deben ser leídos conjuntamente como una unidad) constituye, sin duda, la parte más original del libro, ya que en él encontramos una concatenación de imágenes de carácter vanguardista, que se van engarzando una tras otra a la manera de los fotogramas de las películas. Se transmite, así, una sensación de agilidad y de rapidez, de velocidad que viene dada también por la presencia de un yo poético que se va moviendo y desplazando por diversos espacios y ambientes y que obliga al lector a ejecutar imaginativamente el mismo recorrido. El sujeto femenino entabla, por lo demás, un diálogo con un tú masculino, dándose al texto un trasfondo romántico-amoroso. El yo expresa, así, su voluntad, su deseo de seguir a su interlocutor, a un hombre que parece ir por delante y que actúa de guía:

Yo no te pregunto adónde me llevas.
Ni por qué.
Ni para qué.
¿Tú quieres caminar?, pues yo te sigo. (Conde 1929a: 7)

Dime, hombre de todas las noches de luna, ¿qué mano vas a besarme? (ibid. 9)

El yo sale, pues, de sí mismo y busca al tú a la manera de la poesía mística. Las concomitancias con el poema “La noche oscura”, de San Juan, son, así, notables. En ambos casos, tenemos un sujeto que emprende un recorrido nocturno, interior, en busca del amado. En Carmen Conde, al final de este grupo de poemas, hay una vuelta de tuerca, de forma que el sujeto deseante, el sujeto que ansiaba “despertarse en el hombro de la noche” (ibid. 40), se transforma en sujeto activo, en medida del tú y de la naturaleza: “¡Gira, molino!/ Yo soy tu cielo” (ibid. 43); “No, ¡no era el viento!/ Era yo” (ibid. 46); “Yo soy más fuerte que tú, porque me apoyo en ti” (ibid. 47). Hay, pues, una asunción y afirmación de poder por parte del yo poético, que deja de estar referido y en un lugar secundario para convertirse en referente. Ya no es sólo el yo “de viento, de

llama y de agua”, que busca ser ceñido por el tú (ibid. 20), sino que también se presenta como “torre”, como vigía:

¡Asómate a mí, que soy una torre!
¡Asómate a mí; soy aquella palmera de tu huerto, que leía contigo!
¡Echa al aire mis campanas y mis palmas!
Yo soy tu panorama. (ibid. 55)

El camino no parece, pues, sólo un camino físico, sino también interior, de asimilación de la propia autonomía, de la independencia y, en última instancia, del poder. Es un camino de conocimiento y auto-reconocimiento, de exploración de las posibilidades individuales. El yo poético femenino se identifica, así, como un sujeto- mapa, esbelto y recóndito a un tiempo, abierto a panoramas exteriores y capaz de volar “alto”, de correr, etc.

Existe, por lo demás, en este poema inicial una presencia subyacente de elementos eróticos. Se da, así, no sólo una expresión del deseo, sino también de la voluntad de fusión del yo con el tú, expresada a través de nociones y conceptos tales como “abrirse”, “labios”, “fluir”, “acariciar”, etc. Esta presencia de lo erótico está, por lo demás, también presente en la mística, en cuyo lenguaje tomado de la poesía amorosa se da una ambigüedad con respecto a la identidad, humana o divina, del tú y al carácter, físico o abstracto, del amor²⁰²:

¡Me abriría, para ti, todas las mañanas en tus labios! (ibid. 30)

El agua que correrá en tus ríos, seré yo.
El alba que abrirá las claraboyas, de tu día, seré yo. (ibid. 32)

Fluye mi camino al tuyo, como un arroyo a un pino.
El cielo, que sostiene mi agua, es el mismo que tú has izado.
Nos reclinaremos juntos, cuando los vientos lluevan desde Dios. (ibid.37)

¿Me dejarás que descorra tus miradas?

²⁰² El erotismo de este primer libro anticipa, tal y como destaca Miró, una constante que recorre la obra de Carmen Conde, convirtiéndose, sin duda, en uno de sus principales *leit- motifs*: “Algunos de los mejores logros de este libro residen en la expresión del sentimiento amoroso, de una pasión intensísima, como la desbordada en sus poemarios de postguerra. La fuerza y el goce eróticos y cósmicos, sustento de toda su obra, se anunciaba ya plenamente en algunos textos de esta obra auroral” (1999: 91).

¿Me acariciarás cuando mis labios se enciendan tras los montes? (ibid. 38)

En los apartados “Orilla” y “Círculo máximo”, hay una continuidad temática con respecto a esta primera parte introductoria, de manera que de nuevo encontramos una voz poética en primera persona que actúa de centro y de referente y que se dirige a un interlocutor masculino. Otra vez, el yo es un actante polivalente y en continuo movimiento que se define como “pasajera inmóvil” formada por “molinos, balsas, torres, palomas, rosas...”, hecha “mil yo chiquitas” y que invade las galerías del silencio (“Círculo máximo”, ibid. 66- 67). Existe, por lo demás, una suspensión de la trascendencia de la relación emocional que une al yo y al tú. De alguna manera, el sujeto poético parece situarse en un plano de lejanía con respecto al eje en el que está el interlocutor, y, así, ejecuta movimientos contradictorios de acercamiento y alejamiento. Esta eliminación del sesgo sentimental y del vínculo referencial con la realidad, está, por lo demás, en consonancia con las propuestas de las vanguardias históricas y con el concepto de “arte deshumanizado” desarrollado por Ortega y Gasset en 1925. La imposibilidad de la fusión y del encuentro dejan de ser vistos desde una perspectiva dramática para ser contemplados de una manera aséptica, tal y como el siguiente ejemplo pone de manifiesto:

Alrededor de mí, tú.

Estás buscando un punto para clavarte a él. Acaso esto no sea posible. No porque yo no quiera ser inundada por ti, sino porque yo estoy lejana de todo. De puntillas sobre mi corazón.

Ni me enteré del color que tomó el cielo cuando cantabas, ni del diámetro que tiene la distancia que me separa de Dios. (“Círculo máximo”, ibid. 65)

Resulta novedoso el que el yo poético femenino deje de ocupar una posición secundaria con respecto al tú, asumiendo un lugar central y referencial (Bellver 2001a: 148- 149). Ya no se trata de un sujeto que espera y que llora ante la imposibilidad del encuentro, sino que es un sujeto que asume el fracaso de una manera lúdica a través de la risa, que actúa como elemento de catarsis y que sirve de imagen de una nueva manera de

entender la sentimentalidad: “Invado las galerías de tu silencio, descorro tus ventanas y sonrío.../ ¡Ríe tú, que mi sonrisa es toda la mañana descalza!” (“Círculo máximo”, Conde 1929a: 69).

En el tercer apartado del poemario, que lleva por título “4”, se da una ruptura temática con respecto a la línea argumental de los otros poemas. Predomina, así, el tono narrativo y se cuenta una historia, con importantes dosis de fantasía, de “cuatro hombres recios, enlutados, con una serenidad llena de sol” (ibid. 73), que recorren el altozano y suben a la torre de un campanario a punto de dar las once. Las campanas, al dar la hora, salen despedidas y van una tras otra por los caminos, dibujándose plásticamente la “caída de las once campanadas del reloj” (ibid. 75). El paisaje es, por lo demás, un paisaje levantino (como el de la propia autora), de manera que se nos sitúa en la “huerta” y junto al río Segura. La imagen de los cuatro hombres enlutados por el altozano recuerda asimismo los personajes lorquianos del *Romancero gitano* que recorren superficies inhóspitas en busca o al encuentro, muchas veces, de su propia muerte. Existe también una concomitancia con “los heraldos negros que nos manda la muerte” del poemario homónimo del peruano César Vallejo (1918). En este texto de Carmen Conde hay, así, implícito un aire dramático y trágico, que se superpone sobre la aparente inmovilidad de un paisaje que parece haber estado dormido perpetuamente:

Bajaron. Y otra vez, silenciosos y recios, se hallaron en el campo. Descorridas de brisa oscilaban las palmeras. Tres siempre.
Llenos de fruta los árboles. Azules y moradas las cordilleras.
A la sombra de una casa en cuyo escudo amenazaban dos hombrones de granito, reposaban unos bueyes.
Ondulaban los trigos, mujeres blancas de cabellos negros, y los burrillos tiraban de las norias.
¡Álamos, río! (ibid. 79- 80)

El lirismo de *Brocal* considerado en su conjunto viene dado, tal y como se ha indicado, por la concatenación de imágenes, que recuerdan a las metáforas creacionistas, produciéndose una ruptura de la lógica racional y una asociación de

elementos procedentes de ámbitos muy alejados semánticamente. En este sentido, también se podría considerar de inspiración vanguardista el carácter abstracto del libro, ya que resulta muy difícil determinar el referente final de unas imágenes que resultan bellas y lógicas en sí mismas y que se van engarzando estableciendo un hilo argumental que sólo tiene sentido considerado en la autonomía del propio discurso literario. Destaca también la influencia de la greguería ramoniana, que está detrás de muchas de las imágenes²⁰³, así como el tono lúdico y alejado de cualquier sentimentalismo que predomina en el libro. De procedencia vanguardista es, asimismo, la personificación de lo inanimado, al que se atribuyen cualidades y acciones propias de los seres humanos: “La noche estaba quieta, prendida a las veletas de las torres. Y la calle estaba muda, sola... ¡Un caballo negro la cruzó galopando!// Yo no sabía que la calle era de cristal” (ibid. 16); “Las campanas se besan antes el sueño” (ibid. 25). Paralelamente, es recurrente la cosificación de lo humano: “Mi corazón irguió sus lirios y detuvo a los vientos que venían en grandes barcas” (ibid. 24). El resultado final es una obra novedosa y original, en la que Carmen Conde logra una voz poética propia fundiendo elementos característicos de las vanguardias históricas con otros procedentes de la tradición española, como la poesía mística de San Juan.

Cinco años después de este primer poemario, en 1934, se publica *Júbilos. Poemas de Niños, Rosas, Animales, Máquinas y Vientos* en Ediciones Sudeste con prólogo de Gabriela Mistral y dibujos de Norah Borges de Torre. En el periodo que media entre la publicación de este libro y *Brocal*, concretamente entre 1930 y 1932, Carmen Conde publicó algunos poemas en el *Heraldo de Madrid*. Así, el 30 de julio de 1931, en la sección titulada “La poesía española en Marruecos”, se publican, bajo el título “Puertos de la voz”, cinco poemas en prosa –cuya temática está constituida por

²⁰³ Algunos ejemplos de imágenes de inspiración greguerística serían: “Las terrazas tienen agilidad de palomas, y como ellas, unas alas finas con el vértice en el agua” (Conde 1929a: 8); “Molino de mi campo, siempre puro. Girando, como una rosa entre los dedos de Dios” (ibid. 27).

recuerdos de la infancia de la poeta en Melilla- y que después aparecerían, con variaciones, en *Júbilos*. Más adelante, se publicarían en el *Heraldo* más textos en prosa bajo el epígrafe “Puertos de la voz”, no incluidos en ningún poemario posteriormente: el 17 de septiembre de 1931, encontramos, así, un texto titulado “Poesía en prosa. Puertos de la voz” y, el 5 de noviembre de 1931, otro que lleva por título “Puertos de la voz (invitación al reposo)”. Aunque inéditos, el hecho de que estos textos se publicasen bajo el marbete “Puertos de la voz” y de que entre ellos haya una conexión temática y estilística, lleva a pensar en la posibilidad de que la autora los tuviera en mente para el libro que posteriormente sería *Júbilos*.

El poemario está dedicado a la hija de Camen Conde muerta antes de nacer: “A María del Mar que se fue a bordo de su nombre”. Al igual que *Brocal*, este nuevo libro de Carmen Conde está constituido por poemas en prosa, si bien, en él, frente al anterior, predomina el tono autobiográfico, de forma que muchos de los poemas están referidos a anécdotas y episodios de la infancia de la autora. Así, por ejemplo, hay un recuerdo de los niños y niñas que fueron compañeros de juegos y de escuela, del tiempo transcurrido en Melilla –entre 1914 y 1920-, de diversas anécdotas que la impactaron, así como de sus animales²⁰⁴. Los apartados “Poemas de Máquinas” y “Poemas de Vientos” presentan algunas diferencias con respecto a esta tendencia general y, así, en ellos, aunque también es posible encontrar múltiples elementos biográficos, hay un mayor protagonismo de los objetos, de forma que, por ejemplo, el poema “La máquina de escribir” está construido desde la perspectiva de la propia máquina.

El hecho de que el poemario esté precedido de un prólogo de Gabriela Mistral resulta ciertamente muy significativo, ya que la poeta chilena, tal y como un análisis con detenimiento de la prensa periódica del periodo pone de manifiesto, era una de las

²⁰⁴ Para un acercamiento a la obra autobiográfica de Carmen Conde, se pueden consultar los diversos trabajos de Nieva de la Paz sobre la voz autobiográfica de las escritoras de la Generación del 27 (2006 y 2008a); así como Alfonso García.

autoras de poesía que gozaba de un mayor prestigio a nivel internacional y en España tanto entre el público como entre la crítica. Entre 1933 y 1935 fue asimismo cónsul de Chile en Madrid (Caballé 1993). Sin duda, el que su libro fuera precedido por un prólogo de una autora de la altura de Mistral constituía todo un triunfo para Carmen Conde, quien apenas tenía 26 años en el momento de publicación de su segundo libro de poemas. Un prólogo de una escritora de éxito suponía, además, una cierta garantía de difusión entre los circuitos literarios. Además, este y otros ejemplos ponen de manifiesto cómo las poetas con frecuencia se apoyaron entre sí, creándose redes de solidaridad que les daban una mayor visibilidad y les reportaban nuevas oportunidades de publicación y difusión de su obra.

El prólogo, por lo demás, es interesante, porque en él se nos dan algunas claves interpretativas, que resultan fundamentales, sobre todo para un mejor conocimiento del horizonte de expectativas de la época con respecto al cultivo del poema en prosa. Así, Gabriela Mistral comienza aludiendo al hecho de que este es un género que generalmente cultivan “las mujeres por pereza de construir la poesía en verso, lo cual es la norma racional” (apud. Conde 1934a: 7). Estamos, sin duda, ante un tópico sobre la creación literaria femenina, que tradicionalmente es asociada a una mayor facilidad expresiva (Riera, Nieva de la Paz 1993 y 2004a). De hecho, la escritora chilena insiste continuamente en la virginidad, en la pureza de la escritura de la poeta murciana, de forma que llega a afirmar que “entre la memoria y la escritura no se le entromete, generalmente, la retórica” (apud. Conde 1934a: 10). Se alude, asimismo, a la humanidad de las estampas recreadas, si bien subrayándose el calor que transmiten, el hecho de que sean poemas logrados. Aunque hay un reconocimiento del valor de la producción poética en prosa de Carmen Conde, llama la atención el que Gabriela Mistral considere que estamos ante un libro para niños, en el que la infancia es, además, protagonista. En

este sentido, de nuevo, la escritora chilena cae en un esencialismo al considerar que las mujeres están mejor dotadas que los hombres para recrear el mundo de la infancia, porque “es su reino” (ibid. 13). De hecho, tal y como está presentada la misión, parece una prolongación de la función natural de la maternidad²⁰⁵. Creación literaria y creación física son, así, equiparadas: porque, como se recuerda al final del prólogo, las mujeres cuidan a los niños y después recrean, rememoran su infancia:

Nosotras, Carmen, estaríamos destinadas –y subraye fuerte el *destinadas* porque sería un destino pleno – a conservar, a celar y a doblar la infancia de los hombres. Las corrientes de frescura y de ingenuidad arrancan de la infancia en ellos, y que después, muy pronto, se encenagan, se paran o se secan en su entraña. (ibid. 13)

En efecto, la infancia ocupa un lugar destacado en *Júbilos*, que está constituido básicamente por recuerdos de la niñez de Carmen Conde. Esta transcurrió hasta los siete años en su Cartagena natal, y de los siete a los catorce, en Melilla, como consecuencia del traslado de su familia a la ciudad norteafricana en busca de una mejor situación económica. El poemario tiene, por tanto, un claro carácter autobiográfico y está escrito desde la rememoración, desde la memoria de la persona adulta que se enfrenta a los años de su niñez con la conciencia de que lo narrado nunca podrá ser del todo fiel a lo vivido, ya que los recuerdos son débiles, fluidos y están más próximos a “levísimos recuerdos” que a “pasos rotundos” (1934a: 36). Existe, pues, una noción del progresivo alejamiento, del distanciamiento con un tiempo en el que predominaba una percepción muy diferente de la realidad, más pura y no contaminada por los conocimientos de la mujer adulta que ahora escribe. Hay, con todo, un intento de reproducir en muchos de los textos la percepción infantil ante determinados acontecimientos como la muerte, la

²⁰⁵ No parece, por lo demás, casual el que Gabriela Mistral haya aludido previamente al hecho de que Carmen Conde estaba embarazada en el momento de publicación del libro. La maternidad será, por lo demás, un tema fundamental en la poesía de la autora, precisamente a raíz de este embarazo frustrado. Será, así, central en un libro como *Derramen su sangre las sombras*, escrito tras la pérdida pero no publicado hasta 1983 (Wilcox 1997: 139- 144).

pérdida de poder adquisitivo de la familia, la ausencia, o incluso un hecho tan simple como el nacimiento de un animal. Así, por ejemplo, se presenta con naturalidad –y, en parte, incompreensión- el momento en que la perrita *Sultana* dio a luz a tres cachorros: “Estábamos en Primavera. ‘Sultana’ era feliz con su amita. ¡No miraba nunca a un perro! Sin embargo, poco tiempo después, dio a luz tres perritos. Uno era blanco, con manchitas negras. Ese fue el único que pudo quedarse con mamá ‘Sultana’” (“Sultana”, *ibid.* 91- 92).

A pesar de la distancia temporal, la mayoría de los personajes que pueblan las páginas de *Júbilos* y que tienen un referente real en la infancia de la autora son presentados con nombre propio e incluso apellidos. Así, de la niñez en Cartagena, quedan los nombres de Salvadora García, María Vega, Alberto Candelas, Carmen Morillas, Lucía Jiménez, etc.; y de la época melillense, Freja, Ámbar el criado negro, Javiva²⁰⁶, Masanto y sus hermanos Salomón y Abraham, entre otros. La mayor parte de los personajes que recorren el libro son, por lo demás, niños, lo que, sin duda, no resulta casual ya que la propia autora también lo era. Hay, con todo, una insistencia continuada en la situación de pobreza, miseria e ignorancia de las gentes con las que se relaciona, tanto en Cartagena como en Melilla. Así, por ejemplo, en el poema “El cine en la playa”, insiste en que sus compañeras de juegos son “niñas muy pobres, hijas de pescadores, que van descalzas, pero que sonríen” (*ibid.* 45). Igualmente en “Los niños pescadores”, se reitera la desolación y pobreza de los hijos y mujeres de los pescadores del Cabo de Palos:

¡Hambre! Hambre que nadie debe padecer, y menos los niños; los morenos, salobres, hermosos niños de Cabo de Palos. Siempre desnuditos, descalzos; al viento sus dorados cabellos (...)
Son muchos los niños de este olvidado remate del sudeste murciano. Hijos de pescadores ennegrecidos en la cosecha insuficiente del mar, que conservan los azules ojos impávidos, y armoniosa la escultura de madera de ciprés.

²⁰⁶ La distancia provoca en el sujeto poético la duda sobre la ortografía del nombre: “(En la distancia, la invencible duda ortográfica: ¿Javiva?)” (Conde 1934a: 36).

Las mujeres son delgadas y tristes, resignadas; hablan con la misma ondulante voz del agua, y en la desierta extensión son islas de inocente amor humilde. (ibid. 41- 42)

El sujeto poético niño presenta, pues, una extraordinaria capacidad de empatía con los seres más desfavorecidos de la sociedad, fundamentalmente las mujeres y las criaturas. Resulta, no obstante, sorprendente que una niña de una clase social media llegase a interactuar con tanta profundidad y libertad con gentes pertenecientes a los estratos sociales más bajos. Habría que plantearse la posibilidad de una cierta exageración, de un intento de resaltar la dimensión exótica de la infancia mediante la alusión a aquellos acontecimientos y personajes que pueden resultar de un mayor interés para el público lector. Debemos asimismo tener en cuenta que el libro se publica en el contexto de la Segunda República, periodo en el que Carmen Conde colaboró a fundar, junto con su marido Antonio Oliver Belmás, la Universidad Popular de Cartagena (Moreno Martínez 102- 108), y en el que la clase media intelectual republicana se sentía comprometida con el fin de mostrar, a través del arte, la situación de miseria extrema en que vivía una parte de la población española²⁰⁷.

Resulta, por lo demás, de especial interés la parte del poemario referida a la infancia de la autora en Melilla, ya que constituye, junto con su libro autobiográfico *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos. 1914- 1920* (1955), un testimonio excepcional no sólo de la experiencia de la propia autora, sino también del proceso general de construcción “mítica” de la imagen de Oriente en Occidente, tal y como puso de manifiesto Edward Said en su clásico *Orientalismo* (1978). En este sentido, la obra de Carmen Conde es especialmente valiosa y original, ya que su condición de niña le permitió interactuar y conocer, con una mayor libertad, los márgenes de la sociedad colonial, fundamentalmente los niños y las mujeres. En este

²⁰⁷ Piénsese, por ejemplo, en el documental *Las Hurdes, tierra sin pan*, 1932, de Luis Buñuel, que presenta, casi desde una perspectiva antropológica, la situación de olvido y miseria en que vivían los habitantes de las Hurdes, al norte de la provincia de Cáceres.

poemario plasma, así, el recuerdo tanto de algunas niñas “moras” y hebreas que conoció en Melilla como de determinados acontecimientos que allí vivió, intentando reproducir la mirada extrañada de una niña que mira, aparentemente sin los prejuicios de una persona adulta, una realidad que, por otro lado, necesariamente había de resultarle exótica. Su percepción es, por lo tanto, una percepción privilegiada del encuentro intercultural que se estaba dando en la Melilla de comienzos del siglo XX²⁰⁸. Con todo, no se puede dejar de tener en cuenta que quien escribe el libro es una mujer adulta, que, por un lado, recuerda y añora una realidad vivida en la distancia, y que, por otro, ya no está libre de los prejuicios existentes en la sociedad europea en general y en la española en particular acerca del mundo oriental que describe. Incluso la propia niña podía llegar a ser ya partícipe de muchas de estas ideas preconcebidas, tal y como se pone de manifiesto en el poema “Javiva”, en el yo poético explica el miedo que experimentó cuando la pequeña “mora” la invitó a subir a su casa. Es un miedo a lo desconocido, configurado como un “otro”, a partir de la historia de España, de las leyendas e ideologías vigentes:

La invitación de subir a casa de Javiva llegó inesperada. Tuve miedo; un miedo insuperable de Historia Sagrada, de Historia de España! Moras negras, envueltas en sus nombres de romancero arábigo- andaluz, hablaban un español oscuro que Javiva me ponía en limpio, sonriendo. (Conde 1934a: 36)

La voz asumida se presenta, pues, inevitablemente como heredera de toda la tradición islamófoba del mundo occidental en general y de España en particular. Encontramos, así, por un lado, el temor y el recelo hacia una cultura que se configura como alteridad, como un otro, al que se atribuyen las características opuestas a las que se consideran propias ya desde la Edad Media y la época de Ál- Andalus. Por otro lado,

²⁰⁸ Catherine Davies lo expresa en los siguientes términos: “These years in Melilla, the young poet’s first wide-eyed encounter with the multiple aspects of colonial life and with the many individual of varied classes, races and religions, even with slaves still beaten by cruel masters, provided Conde with a lesson in tolerance and respect. The poet finds that, despite differences of race and religion, she has much more in common with the local girls than with the daughters of the Spanish officers; she learns the meaning of dignity and truth from the poor people” (Davies 204)

hay una cierta admiración hacia ese otro, tal y como se puede observar en el poema “Pies desnudos”, en el que, en un primer momento, el yo poético muestra su extrañamiento ante la costumbre “exótica” –y cuasi primitiva- de Freja de andar descalza; mientras que después, en un segundo momento, expresa su fascinación y su deseo de aprender a hacerlo ella misma. Precisamente gracias a esta admiración –que podemos suponer mutua-, es posible la convivencia entre los niños de culturas diferentes y el intercambio de costumbres:

¡No sabía yo andar descalza!

Freja iba descalza por su casa, y el tierno ruido de sus pisadas me invitaba a odiar el *civilizado zapato*. (...)

Corrí tanto por los pasillos frescos, que se me resquebrajó la piel de mis pies inhábiles. Freja se reía de mi dolor, enseñándome las uñas pintadas de sus *piececitos sabios*. (“Pies desnudos”, *ibid.* 33)

Con todo, las palabras que destaco en cursiva dan cuenta de cómo el yo poético atribuye, de forma indirecta y probablemente inconsciente, a la niña Freja un primitivismo del que él, dotado de zapatos civilizados, carece. De alguna manera, aunque se pretende una mirada libre de los prejuicios de una persona adulta, prevalecen ciertos tópicos y conceptualizaciones de la perspectiva adulta. Igualmente, es posible percibir la paradójica atribución del adjetivo “sabios” a los *piececitos* de la niña Freja. Son sabios, pero de una sabiduría intuitiva, de una sabiduría natural que nada tiene que ver con la que se adquiere en los libros, porque, como se destaca en un poema anterior: “Freja era más pequeña que yo, y no sabía leer” (“Freja”, *ibid.* 31).

Pero en *Júbilos* también se recoge la parte no amable de la infancia, como, por ejemplo, el descubrimiento de la muerte. Son así numerosos los poemas que hacen referencia a personas fallecidas, que en unos casos el sujeto poético, dada su curiosidad infantil, ha podido contemplar (“La hebrea muerta”²⁰⁹), o cuyas historias ha oído contar

²⁰⁹ Obsérvese la frialdad y aparente objetividad con la que el yo infantil presenta la imagen de la hebrea muerta sobre su cama: “Estaba dentro de las ropas de su cama, con un brazo sobre la colcha, la cabeza

y recrea de un modo más o menos poético. Así sucede, por ejemplo, en los poemas “La hija del torrero” y “La rosa y el niño muerto”. Este último texto, de carácter narrativo, resulta especialmente interesante en la medida en que se juega con el simbolismo de la rosa, tradicionalmente identificada tanto con la belleza y plenitud de la juventud como con el tópico del “*tempus fugit*”. La muerte de un niño, al igual que la muerte de una rosa, ambos en su apogeo vital, parecen algo innatural, pero a la vez equiparable y, por eso, son enterrados juntos, cerrándose el universo para los dos a un tiempo (ibid. 79-80).

El apartado “Animales” está dedicado a los animales domésticos que formaron parte de la infancia de Carmen Conde y que, al igual que los niños, llevan nombre propio. Están, así, la burrita “Polvorilla”, la jaca “Golondrina” y la perrita “Sultana”. En los tres casos se trata de animales que el yo poético niño finalmente pierde por diversos motivos: bien porque enferman, bien porque la familia se encuentra en apuros económicos y debe venderlos, bien porque simplemente se pierden y desaparecen. Con todo y puesto que entre los niños y los animales, existe una simbiosis especial, es decir una relación que va más allá de lo racional²¹⁰, la separación resulta especialmente traumática, de manera que podemos equiparar esta experiencia de la pérdida con la experiencia de la muerte. Ambos acontecimientos tienen un significado simbólico para los niños, ya que, por un lado, les hacen tomar conciencia de aquello que queda fuera de su control, y, por otro, desconocen las razones prosaicas, propias de la edad adulta e incomprensibles para los niños, que llevan a la desaparición de lo querido. Se trata, sin duda, de experiencias, que actúan de indicios, que poco a poco les van preparando para

levemente despeinada y los ojos tan cerrados y tranquilos, que en el sueño no los tendría mejor. En una mesita cercana, alguien puso flores blancas y azules” (Conde 1934a: 35).

²¹⁰ La relación que se establece entre el sujeto niño de estos poemas y los animales guarda concomitancias con la que se da, tal y como se narra en el cuento de Alejo Carpentier “Viaje a la semilla”, entre Marcial y su perro *Canelo*. Se trata de un vínculo irracional, en el que ni siquiera son necesarias las palabras: “Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros. (...) Marcial prefería a *Canelo* (...) *Canelo* y Marcial orinaban juntos. A veces escogían la alfombra persa del salón, para dibujar en su lana formas de nubes pardas que se ensanchaban lentamente” (Carpentier 89).

la pérdida del paraíso de la infancia. Obsérvese, así, la inquietud que provoca a la niña la desaparición de la jaca “Golondrina”, en contraste con la respuesta realista del padre, incomprensible para ella. Descubre, así, que en edad adulta las reglas son otras que las del amor y el cariño, desinteresados:

Se le angustió, de presagios, el alma. ¿Es que se llevaban el caballo? Pero no dijo palabra. ¡Toda la mañana con su secreto! A mediodía le temblaba la voz, el alma, la sangre bulliciosa otras veces.

- ¿Y “Golondrina”?

Entonces, el padre dijo, sacándole humo al cigarro:

- La he vendido esta mañana.

Tuvo alientos su sorpresa:

- ¿Por qué la has vendido, papá? Yo la quiero mucho!

- ¿Por qué? -cuánto humo salía del cigarro, tapando el rostro del padre!-. La he vendido porque ya no tenemos dinero, hija mía, para tener caballo... (“Golondrina”, *ibid.* 87- 88)

La infancia no es, por tanto, sólo un tiempo mítico de felicidad, sino también es un periodo de descubrimientos y de angustias, de cuestionamiento y con frecuencia de incomprensión. La mirada extrañada de la niña ante lo que le rodea es una mirada inquisitiva, dubitativa y se entiende, por tanto, que con frecuencia, al igual que los adultos, tenga miedo e insomnio, como se puede apreciar en el poema “El niño con miedo”. Este texto es, sin duda, uno de los que presenta un mayor lirismo, que viene dado por la presentación de la noche como un espacio inmenso, equiparable a una gran superficie de agua (¿de mar o de río?), que no tiene riberas, que no tiene orillas. Es una inmensidad en la que predomina la soledad, porque “podemos gritar nuestro nombre en una orilla sin que los que duermen en la otra recojan nuestra voz” (*ibid.* 67- 69). El insomnio es, así, el tiempo del naufragio, poblado de voces y de ruidos, en medio de una quietud, en la que todo es “frío y lento, hasta que se juntan, confluyen, los ángulos diedros de la estancia” (*ibid.*). Para el ser infantil, la única posibilidad de encontrar refugio y seguridad es gritar “¡MADRE!”; ya que esta se presenta como la sola

presencia segura en medio de “los corredores oscuros que no llevan a puertos luminosos” (ibid.).

Junto a los poemas de carácter autobiográfico, hay en *Júbilos* otros textos que no parecen referidos a aspectos de la vida de Carmen Conde y que están constituidos por cuentos y narraciones de carácter infantil, cuya finalidad parece ser la de proponer ejemplos de comportamiento –de alguna forma, a la manera de los *exempla* medievales– para los niños. Se trata de poemas escritos en lenguaje sencillo, minimalistas, que quizá, por su aparente intención moralizante, podrían ser considerados los únicos que están dirigidos a un público infantil. Así sucede, por ejemplo, en textos como “El niño limpio”, “El niño equivocado” y “La niña cuenta un cuento”. Este último poema resulta especialmente interesante, ya que en el título se presenta como el cuento de una niña, que, en efecto, constituye una narración sobre una pajarita de papel llamada “Nieves”, que se acaba enamorando de un gorrión:

El gorrión abrazó a Nieves con ternura, y como ya era tarde, decidieron irse cada cual a su casa. Entonces se quedó solo el gorrión, y se puso a pasear muy pensativo. Arrancaba las florecillas, se las acercaba a los ojos, las tiraba al río, suspiraba... ¡Porque se había enamorado de la pajarita! (ibid. 55- 56)

A la manera de las fábulas y relatos infantiles, se da en este poema una personificación de lo inanimado, lo que también vamos a encontrar en el apartado titulado “Máquinas”, en el que se incluyen textos dedicados a los aeroplanos, la máquina de escribir y la locomotora. Resulta, por lo demás, en ellos evidente la influencia de los ismos vanguardistas, especialmente del futurismo, como la presencia de elementos propios de la modernidad corrobora. Todas estas máquinas aparecen, pues, personificadas, de tal manera que se les atribuyen cualidades y acciones típicamente humanas. Así, por ejemplo, de los aeroplanos se destaca que “querían parecerse” a las cometas de los niños, mientras que en el poema “La máquina de escribir” es ella la que asume la voz para expresar su cansancio. Este último texto sí contiene, sin embargo,

elementos que podrían considerarse autobiográficos, ya que hay una referencia indirecta al tiempo en el que Carmen Conde trabajó como auxiliar en la Sociedad Española de Construcción Naval²¹¹. Lo interesante de este texto es, así, el juego que se establece, de manera que la autora aparece al final como un “ella” que escribe en la máquina que protesta y desde cuya perspectiva se narra la historia. Este *alter ego* femenino es presentado como una mujer de sensibilidad, que, frente a los hombres, que sólo escriben cartas comerciales, redacta también poemas y cartas de amistad. Hay, pues, una contraposición entre el modo de trabajo masculino, que se presenta como más rudo y prosaico, y el femenino, más delicado y detallista:

Cuando sonaban las nueve de la mañana, entró *ella* en la oficina. Era una muchacha de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos. Acarició el teclado antes de empezar su tarea.

- ¡Qué limpias y qué brillantes sois, queridas letras!- dijo con voz dulce. (...)

Y lo primero que escribió fue:

Dear Sir.

Y lo último, (hacia las cinco y cuarto de la tarde, bajo la luz indefinible del crepúsculo cerca del mar):

“... Porque en esos barcos que desde aquí veo irse se me huye el alma todas las tardes”. (ibid. 100)²¹²

En el apartado “Vientos”, es asimismo frecuente la personificación de lo inanimado, de manera que los vientos protagonistas son presentados como seres que desarrollan comportamientos típicamente humanos. Se trata nuevamente de un procedimiento característico de la literatura infantil, que es utilizado para explicar a unos hipotéticos destinatarios- niños el funcionamiento de determinadas realidades de la vida cotidiana. Así, en el poema “El viento en el molino de velas”, en un entorno

²¹¹ Sobre la experiencia laboral de Carmen Conde en la Sociedad Española de Construcción Naval, se puede consultar el primer volumen de su libro autobiográfico *Por el camino, viendo sus orillas*, en el que se relata, también de un modo poético, el trabajo de un “ella”- claro trasunto de la autora- en las oficinas y el surgimiento, temprano, de la vocación poética. La literatura se presenta en este entorno “burocratizado” como un refugio: “Lleva sus sueños tan pegados a su existencia que hasta en su mesa de dibujo los traslada al papel. Escribe cuentos, novelas, y más tarde, poemas... Se conforma con el medio familiar del que forma parte –pobreza y pocas esperanzas de mejoría-, pero se entrega a la literatura porque ésa es su verdadera capacidad creadora” (Conde 1986: 36).

²¹² Obsérvese la melancolía de que aparecen teñidas las palabras que el “ella”, *alter ego* de Carmen Conde escribe en la carta. Reflejan el ansía de lejanías, de distancias, de espacio para poder desarrollarse en libertad y autonomía.

onírico, se establece un diálogo entre el viento y el agua de un molino que le pide ser empujada para poder ver el sol. El giro de la rueda del molino es, así, descrito de un modo muy plástico como un vínculo de amor entre ambos elementos- personajes:

- ¡Corre, agua blanca, a la balsa! Yo quiero rodar abrazado al molino, hasta marearme. Veo el campo en el cielo y el cielo en el campo. Ya viene el tren agitando esos largos flecos de humo tan orgullosos, que después se enredan en los árboles. Si no fuera por ti, agua que subes tan gozosa, iría a besar las frentes tibias de los viajeros. (ibid. 113)

El viento es, por lo demás, un viento juguetón e inocente, carente de malicia, que busca con su presencia actuar de benefactor y que incorpora una nota de alegría y compañía en lugares tristes y solitarios como los cementerios, donde acompaña a los muertos (“El viento en los cementerios”); que distrae a los niños de la escuela y que se sienta junto a ellos como uno más (“El viento en la escuela”²¹³); que, enamorado, canta sobre los paisajes y que con su frescura mitiga las sensaciones extremas que podrían matar a las florecillas (“El viento quiere su amor”). El viento incorpora armonía en los entornos, de manera produciendo un sosiego que permite a los diversos elementos integrantes del paisaje entablar un diálogo que es observado por los ojos de un sujeto viajero: “Descanso. El viento se tiende a la sombra del monte; saca sus canciones remotas, y una inefable armonía, transcurre casi en silencio. Enfrente, el mar. Resbalan los ojos por la tierra tostada (...)” (“El paisaje, sin viento”, ibid. 127- 128).

El poemario se cierra con una pequeña historia sobre la creación, en medio de un entorno nuevamente armónico sobre el que se asoma el sujeto femenino, que, de acuerdo a una perspectiva panteísta, encuentra en la naturaleza la voz de la divinidad. De alguna forma y de acuerdo a la tónica general del libro, se asume como destinatario un público infantil:

Aquel día fue cuando oí la sonrisa de Dios asomada a su barandal de mundos.

²¹³ “Sonriente, feliz de hallar la manera de quedarse sin molestar, el viento saca su merienda del bolsillo y se pone a comérsela muy feliz. Sentadito en el ropero de la clase, entre los sombreros de paja dorada y los delantales blancos de las niñas...” (Conde 1934a: 117- 118).

Era una sonrisa que fluía sal deslumbradora, miel cuyo olor desvanecía. Me quedé pensativa y trémula, hasta que el cielo se desnudó en sus espigas. (“La creación”, *ibid.* 131- 132)

María Cegarra Salcedo (La Unión, 1903- 1993) publicó un único libro previamente a la Guerra, *Cristales míos* (1935), conformado exclusivamente por poemas en prosa y escrito con motivo de la muerte del hermano, Andrés Cegarra. La autora era, por lo demás, química de profesión y trabajaba haciendo análisis en las minas de La Unión. Tal y como se destaca en la nota necrológica aparecida en *ABC* el 27 de marzo de 1993, fue la primera mujer perito químico de España, así como la primera concejala de La Unión. En el año 1978, publicó el poemario *Desvarío y fórmulas*, también dedicado a su hermano. Tuvo asimismo una intensa y estrecha relación de amistad con su compatriota Carmen Conde, tal y como pone de manifiesto la correspondencia (casi alrededor de un centenar de cartas) que mantuvieron en el periodo comprendido entre 1932 y 1935. La poeta cartagenera se convirtió, para ella, en una especie de guía en el mundo literario, a la que demandaba también numerosos consejos acerca de su producción poética: “Quiero que me digas qué poemas de los que conoces míos, sirven para un libro; quiero saber con el número que cuento, pues me he decidido ya a publicarlo. ¿Qué te parece? Es decir, voy a gestionar de publicarlo, ya veremos. Lo primero es ver si hay material suficiente; y luego si las condiciones son asequibles” (apud. Ferris 2007: 339). Comenzaron, además, a escribir juntas la obra de teatro *Mineros*, que finalmente fue publicada en solitario por Carmen Conde (Serrano 2008: 393- 404; Serrano 2010).

No parece intrascendente, por lo demás, que el poemario esté precedido por un prólogo de Ernesto Giménez Caballero, uno de los principales promotores de la vida cultural de la época, que con sus palabras elogiosas, de alguna manera, “autoriza” el

libro. Este prólogo, en el que el escritor ofrece una interpretación maníquea y simplista de la poesía de la escritora, resulta, sin embargo, interesante por algunas de las informaciones que da acerca de una autora prácticamente desconocida. Gracias a él, sabemos que María Cegarra Salcedo era una mujer profesional, encargada del análisis químico de los minerales extraídos en las minas de La Unión, y que incluso tenía en su propia casa un laboratorio, lleno de libros y de fotografías, entre las que se encontraba, junto con la del hermano muerto, una de Marie Curie, sin duda uno de sus referentes²¹⁴. En cuanto a su poesía, aunque Giménez Caballero destaca su “pureza técnica”, como resultado de su formación científica, y señala la significatividad del título, “cristales”, que haría referencia a lo sustancial, a lo amorfo, “a lo divinamente frío y claro” (apud. Cegarra Salcedo 1935a: 14), atribuye, dada su ideología conservadora, un sentido religioso a los poemas, de manera que la compara a la escritora con Santa Teresa de Jesús y otras santas escritoras como Catalina de Siena, Sor Teresa de Jesús María, etc. (ibid. 15).

Un análisis de los poemas pone de manifiesto que, si bien la muerte subyace al sentido de buena parte de los textos y determina el tono amargo y desencantado predominante, hay una indagación en las vías de superación de ese dolor, así como en la búsqueda de alternativas. Por lo demás, el luto por la desaparición del ser querido llega a convertirse en una metáfora, pues a lo largo del poemario hay una expresión recurrente de la sensación de enclaustramiento y de encierro, de los que el yo poético trata de escapar a través de la imaginación. En este sentido, es importante destacar la utilización de imágenes inspiradas en fenómenos científicos para expresar, entre otros, conceptos abstractos como el deseo del yo de interactuar con el entorno, de dejar que, dentro de su luto, de su encierro, penetre el espacio exterior. Así, por ejemplo, el

²¹⁴ “Pero esa estancia almacenosa y rígida, estaba como burlada por un cuartito breve y contrario: libros, retratos, libros de versos y de viajes. Un retrato de Marie Curie” (apud. Cegarra Salcedo 1935a: 11).

siguiente poema ejemplifica esta utilización de lo científico para dibujar plásticamente lo abstracto: “He cerrado la puerta de mi corazón con una recia muralla de indiferencia, y a través de ella se ha filtrado –ósmosis de sentimientos- el paisaje anímico de una sonrisa” (Cegarra Salcedo 1935a: 25)²¹⁵.

La imaginación y el sueño se perfilan asimismo como otra vía de escape y de superación del estado de enclaustramiento. Se da, así, una exaltación de la libertad interior frente a la carencia de libertad real, frente a las imposiciones exteriores. La liberación y la salvación, se presentan, por ello, como posibles a través del viaje imaginario, de la huida a los mundos de la ensoñación, en los que es posible ir hasta Ceylán sin haber salido del hogar:

No es la tierra quien me sostiene, sino la luz del día. Y aunque me veo inmóvil llevo una velocidad de miles de kilómetros. Vehículo ideal para el transporte diario a regiones de ensueños, (...) Cada cual por su ruta, veloces y sueltos, haciendo un alto al capricho y con el ligero bagaje de un libro.
Mañana quiero ir a Ceylán, que es una isla remota, de perlas y canela. (ibid. 27)

La velocidad de la luz se utiliza, pues, como metáfora de carácter científico que expresa el deseo de rapidez y de movimiento del yo poético. En el poema, no predomina, pues, el tono negativo y de oscuridad, sino que se redonda de un modo continuado en el deseo del yo femenino de ser luz, de construir arquitecturas, de ser constelaciones, en definitiva de “crear para creer” (ibid. 33). De hecho, a partir de un determinado momento, el sueño y el deseo dan paso a una voluntad de realidad y de acción, llegando el sujeto a presentarse a sí mismo, en consonancia también con el título del poemario, como “fortaleza de cristal” (ibid. 63).

²¹⁵ Entre los poemas sobre la muerte, es importante destacar el que lleva por título “A quien no estrenó su nombre” y que está dedicado a la hija, muerta antes de nacer, de Carmen Conde, María del Mar. Jugando con el significado de su nombre, se insiste, en el texto, en la fugacidad del recorrido de su vida, que pasó de la “costa de los pensamientos”, es decir de la no existencia, al Cielo: “María del Mar, del Cielo ahora. En el vértice de dos océanos hiciste tu cuna, pasando dormida de uno a otro horizonte. Nadie vió tus ojos cerrados de ensueño, pero eran azules con reflejo de poemas ardidos, de los que como tú no nacen, porque son de alma” (Cegarra Salcedo 1935a: 93- 94). Este poema es, una vez más, manifestación de las relaciones de amistad que se establecieron entre las dos poetisas murcianas, quienes, a su vez, mantuvieron contacto, fundamentalmente a través de correspondencia, con Miguel Hernández (Serrano 2010).

Otros motivos que aparecen en el poemario son el mar, la nieve- en la serie de poemas que lleva el título general de “Recuerdos de la nieve”-, el campo y el viento, que sirven de paisaje y de entorno para la expresión de un sujeto poético en estado de exaltación, que se mueve y que no encuentra la tranquilidad. Es un yo que cruza fronteras y límites y que está en un continuo estado de tránsito: “Como en un deshielo de amanecer, confundido en claridades, pasó el acero de mi pensamiento” (ibid. 68). Es, así, frecuente la referencia a lo metálico y al acero, de manera que el hallazgo de la nieve, metáfora de lo frío, se convierte en un motivo de alegría, al suponer la posibilidad –aunque quizá fugaz- de una cierta tranquilidad, de enfriamiento de la lumbre y del ardor con los que a lo largo de los textos se ha identificado el sujeto poemático: “¡Cómo me alegró la nieve! Creí que se enfriaba el mundo, y que -¡por fin!- se apagaba mi corazón!” (ibid. 75).

Al final del libro, en el último apartado del poemario titulado “Poemas de laboratorio”, lo científico vuelve a ocupar un lugar central, al darse una comparación continuada –por aproximación- entre los sentimientos y determinadas sustancias – como la sílice y los hidrocarburos²¹⁶- y fenómenos químicos –la saturación, la ebullición, la transmutación, etc.-. Se da asimismo una incorporación de lo geométrico, de manera que algunas realidades abstractas aparecen materializadas a través de estas imágenes concretas y, en cierto modo, técnicas en una serie de poemas breves, que están próximos, en unos casos, a la imagen greguerística –“La sílice es una afirmación con un círculo duplicado. Tierra y Dios: mi barro y mi atmósfera” (ibid. 99)- y, en otros, al aforismo –“La química lo afirma; pero se engaña. No existe la saturación” (ibid. 101). La intensidad del deseo hacia el tú aparece, así, representada plásticamente a través del fenómeno químico de la transmutación, de manera que el sujeto femenino se dibuja

²¹⁶ “Hidrocarburos que dais la vida: Sabed, que se puede morir aunque sigáis reaccionando; porque no tenéis risa, ni aliento, ni mirada, ni voz. Sólo cadenas” (Cegarra Salcedo 1935a: 100).

como, cada vez, “más pequeña, más minúscula, más átomo” (ibid. 103). En algunas ocasiones, la equiparación de los sentimientos con términos propios de la química evita caer en un sentimentalismo fácil, al tiempo que se transmite a los lectores una imagen sorprendente que activa su capacidad de comprensión intelectual: “En planos de ágata y cuchillos de acero se equilibran –también- los sentimientos” (ibid. 105).

Esta presencia de términos propios de la ciencia constituye, sin duda, una de las grandes originalidades de la poesía de María Cegarra Salcedo, ya que la individualiza en el panorama poético español del primer tercio del siglo XX, en el que no era común esta mirada “científica” sobre la poesía. En este sentido, habría que destacar el poema “Ensayo espiritual sobre los perfumes”, dedicado a los perfumes, que son comparados, en un primer momento, con la poesía, destacándose su capacidad para vivir en la agonía, frente a la caducidad de las palabras. El perfume, es, así, visto como un lenguaje, como “el lenguaje de amor de la química” (ibid. 109). Desde esta perspectiva, se da también un intento de explorar científicamente el sentimiento amoroso, de manera que, a partir de la imagen del perfume –entendido en un sentido próximo a las “feromonas” de las que se habla en la actualidad-, se explican los mecanismos del enamoramiento:

Las armas del amor de la química son los perfumes.

Por conductores invisibles del espíritu llega la electricidad del aroma venciendo la voluntad.

Las esencias son voces nuevas del sentimiento que arroban y conmueven, escritura indeleble en la página estremecida del éter. Decir en olor es la expresión más justa. (ibid. 109)

En otro de los poemas que forman parte de este último apartado, los perfumes aparecen, sin embargo, representados también como una “voz conmovida, de queja amarga, de desolación”, de manera que se remite a la idea con la que se comenzó el libro, el recuerdo del hermano muerto: “Cuánto tiempo que no oigo tu voz! Por escucharte, canto. Por saber de ti, he inventado este falso renacer” (ibid. 111).

María de la O Lejárraga (San Millán de la Cogolla, 1874- Buenos Aires, 1974) (también conocida como María Martínez Sierra) es, tal y como se ha ido viendo, una de las personalidades más destacadas del primer tercio del siglo XX, tanto por su prolífica carrera como escritora y traductora como por su compromiso doblemente feminista y socialista. Procedente de una familia cultivada, realizó estudios de Magisterio y trabajó como maestra hasta el año 1909. En 1897, estrechó su amistad con Gregorio Martínez Sierra, con quien se casaría en el año 1900 y con quien comenzó a publicar una serie de obras que aparecían, sin embargo, bajo la firma de él. Ambos desarrollaron conjuntamente una carrera artística que abarcó diversos campos: la literatura dramática (con varias obras representadas con éxito en el periodo y traducidas incluso a otras lenguas), el cuento y la novela, ensayos, artículos y conferencias feministas, los guiones y la producción cinematográfica, etc.²¹⁷ Fundaron asimismo la revista modernista *Helios* y la editorial *Renacimiento*. María de la O Lejárraga fue, además, directora de la UME (Unión de Mujeres Españolas), asociación que creó junto con la marquesa del Ter en el año 1918, y de la Asociación Española de Educación Cívica (AFEC), que fundó en el año 1931. Fue elegida diputada por el PSOE en las elecciones de 1933 abandonando su escaño como forma de protesta por la dura represión ejercida por el gobierno en la Revolución de Asturias. Tras el final de la Guerra Civil, marchó al exilio. Vivió primero en Francia, trasladándose a América en el año 1950. A partir de 1953, se asentó definitivamente en Argentina, país en el que murió²¹⁸.

Una de las facetas más desconocidas de la colaboración entre Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga es la publicación, en los inicios de su carrera,

²¹⁷ Una relación de los títulos de las principales obras teatrales, novelas y ensayos feministas publicados por María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra ha sido dada en el apartado 2.2.

²¹⁸ Esta información ha sido tomada de la entrada preparada por Pilar Nieva de la Paz para el *Diccionario Biográfico Español*, cuya finalización completa está prevista para el año 2012.

de algunos libros de poesía, escritos conjuntamente pero firmados ya bajo el nombre del primero. En las páginas de su autobiografía, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953), la escritora se refiere, así, al hecho de que su colaboración literaria con Gregorio Martínez Sierra había comenzado incluso antes de su noviazgo y posterior matrimonio con el escritor en el año 1900, concretamente en el año 1898²¹⁹, año en el que se inicia una de las colaboraciones más fructíferas para la historia de la Literatura española, centrada precisamente en uno de los géneros cultivados por el matrimonio menos atendido por la crítica: la poesía. El primer libro que ambos publican conjuntamente ya en el siglo XX es *Flores de escarcha* (1900), al que seguiría, en el año 1907, *La casa de la primavera*, 1907, dedicada “A María” y de autoría exclusiva de Gregorio Martínez Sierra según el testimonio de la propia María de la O Lejárraga, quien, en el libro autobiográfico anteriormente mencionado, destaca que en su configuración el único papel que tuvo fue el papel de musa inspiradora²²⁰.

Flores de escarcha, el primer libro de poesía publicado en el siglo XX por los Martínez Sierra, está dedicado a Salvador Rueda (una de las figuras más destacadas del Modernismo hispánico), al cual se presentan los versos, de acuerdo al tópico de la falsa modestia y con la intencionalidad última de ganarse la *captatio benevolentiae* del público lector, como nacidos de la sinceridad, que se alega como su único mérito. Se indica asimismo el hecho de que los versos son libres, lo que quizá redundará en una

²¹⁹ Comenzaron, así, publicando una colección de *Cuentos breves* (1899), firmada bajo el nombre de María de la O Lejárraga, y tres libros de poemas –denominados por O’Connor “diálogos modernistas” (1987: 63- 67)- aparecidos bajo la firma de “Gregorio Martínez Sierra”: *El poema del trabajo*, 1898, *Diálogos fantásticos*, 1899, y *Flores de escarcha*, 1900 (Martínez Sierra 2000: 73).

²²⁰ “Mi compañero va llenando el papel de renglones desiguales: los que luego han de formar un libro que llevará por título *La casa de la primavera*. Mi marido hace versos ¡para mí!, que no soy un ensueño, sino la realidad, ni una lejanía, sino la presencia constante, ni un imposible, sino el pan cotidiano; ese pan compartido sobre blancos manteles, lo digo con orgullo, ha sido el único motivo que ha suscitado en él ese desbordamiento de gracia plena, el deseo imperioso de romper a cantar. Nunca ha vuelto a hacer versos por nada y para nadie el hombre que rimó los Romances del hogar, en loor de la casa de la primavera. Para este libro guardo cariño especialísimo, precisamente porque no tengo en él, fuera del platónico platónico papel de musa, más participación que la prosaica y tediosa de haber corregido las pruebas de imprenta” (ibid. 370). Dado que la propia autora niega la colaboración en este caso –frente a la confirmación que hace para el resto de libros-, no estudiaremos, entre los poemarios de María de la O Lejárraga, *La casa de la primavera*.

“menor hermosura”. Al final, se destaca que (de acuerdo a la orientación de la pareja colaboradora, en ese momento, hacia el teatro y, en menor medida, hacia la narrativa) el poemario “está muy lejos de todos mis trabajos actuales”, debiendo ser concebido como “postrera mariposa de una primavera de arte... como amante despedida que envía mi corazón á sus días de ensueño: ¡sus días de oro!” (Martínez Sierra 1900: 5- 6).

En efecto, tal y como se indica en la dedicatoria, la mayoría de los versos que conforman los poemas –con un predominio de endecasílabos- no siguen un esquema de rima fijo, si bien el tono es altamente retórico como consecuencia de su adscripción a la estética modernista²²¹. En el poemario se reproduce asimismo la imagen del poeta maldito, que vive como un ser marginado y apartado y que lanza su grito de odio contra una sociedad que no sólo no lo comprende sino que lo repudia: “Ni os amo, ni me améis. ¡Dejadme solo!/ Seguid vuestro camino hollando flores,/ ya que el destino quiso que brotasen/ á vuestros pies (...)” (“Rebelde”, *ibid.* 22). El poeta “modernista” se dibuja, así, como alguien que ha buscado entregarse, darse a los hombres, “sus hermanos”, para transmitirles su sabiduría y su amor, fruto de su capacidad para percibir la realidad de un modo diferente, y que ha sido destruido por unas gentes que rechazan su capacidad visionaria y lo identifican con lo satánico y lo diabólico:

Dijo. Y cantó su alma. La nueva ofrenda
cayó a los pies del mundo, y el mundo entero
protestó á grandes voces: “¡Un alma, un alma,
el alma de un poeta cantada en versos!
¡Qué orgullo! Destruyamos al vate loco
que al cielo y á la tierra su alma prefiere.
¡Es Satanás!”
Las turbas se precipitan
sobre el alma, que en prenda de amor inmenso

²²¹ Es preciso subrayar, en este punto, la importancia fundamental que el matrimonio Martínez Sierra tuvo en la difusión del Modernismo en España, fundamentalmente a partir de la creación de la revista y editorial *Renacimiento* (1907) y de la fundación de la revista *Helios* (1903- 1904), junto con Juan Ramón Jiménez, Pedro González Blanco y Ramón Pérez de Ayala. En esta revista, como destaca María Martínez Sierra en sus memorias, colaboraron “todos los nombres que significaban algo en la literatura española del momento”, entre ellos Antonio y Manuel Machado, José Martínez Ruiz, Alejandro Sawa, Amado Nervo, Julio Cejador, etc. (*ibid.* 228).

cayó á sus pies. Rugientes la despedazan,
pisotean y escupen su rostro hermoso,
empañan con insultos sus ojos claros... (“Spolarium”, ibid. 35- 38)

En otros de los poemas, como “La linterna mágica” y “Sueño de carnaval”, se pone ya de manifiesto la vocación teatral de los Martínez Sierra, mediante la incorporación de referencias a los personajes de la Comedia del Arte italiana, Arlequín, Pierrot y Colombine, cuya historia, bajo el título *¡Pauvre Pierrot!*, se adaptó a un formato “cinematográfico” y se proyectó mediante el sistema conocido como “teatro óptico” en el *Musée Grevin* de París entre 1892 y 1894. En el poema “La linterna mágica”, se van, así, engarzando, de una manera ágil y rápida, imágenes de la historia de estos tres personajes, de manera que se trata de crear en el texto el modo de funcionamiento de este invento novedoso que, sin duda, al igual que más tarde el cinematógrafo, despertaba la admiración de los escritores:

Más tarde... es una historia
también triste; Pierrot y Colombina
que se aman y después dejan de amarse. (...)

Callad... Luego viaje,
Robinsones y negros, verdes islas...

Después... una princesa prisionera (...)

Nada después: sobre la tela blanca
círculo luminoso se proyecta
de nuevo, grande, frío, indiferente. (“La linterna mágica”, ibid. 31- 34)

En “Sueño de carnaval”, la diferencia con respecto a este poema reside en que el énfasis se traslada de la técnica a la historia, de manera que se reproducen los diálogos, en un entorno onírico, en el que, junto a los personajes clásicos de la Comedia del Arte italiana, se incorporan otros de tipo alegórico como el Poeta, la Locura y la Razón, para reproducir una historia en la que nuevamente el poeta aparece como un ser entregado a la locura, siendo finalmente abandonado: “Las máscaras desfilan silenciosas/ y entran

en la ciudad. La luz disipa/ las nieblas del ensueño. Sobre el fango/ muestra su cuerpo rígido la muerta, /al poeta ¡que ya no está borracho!” (ibid. 43- 46).

Junto a estos textos más innovadores, aparecen otros que, desde una perspectiva más clásica, tratan temas que vamos a encontrar en la obra de otras de las autoras y que son asimismo compartidos por los escritores contemporáneos adscritos a la Generación del 98. Llama, en este sentido, la atención el ciclo de cuatro poemas, dedicado a cada una de las estaciones del año, “Primavera”, “Verano”, “Otoño” (que se dibuja como la estación de la poesía) e “Invierno”, así como el “Proverbio”, en el que se hace una exaltación de la lucha en soledad y del alejamiento de las muchedumbres de acuerdo al tópico ampliamente extendido de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”: “¡Si quieres, alma, honores, lucha sola!/ ¡Alma, si honor pretendes, lucha libre!” (ibid. 47). El tono predominante en el poema es, por lo demás, un tono melancólico que aparece ya anticipado desde el primero de los textos, “Introducción”, en el que se presenta el libro y los versos son dibujados como “flores de escarcha”, que han nacido del dolor²²² y del llanto. Se da, además, una desmitificación de las “arrogancias varoniles”, que “en su ilusión acaso ambicionaron/ con puñales de luz rasgar la noche” y que finalmente tienen que adoptar una actitud conformista como resultado de una profunda desilusión, que debe ser conectada con el clima de pesimismo general que se instauró en la sociedad española tras el Desastre del 98:

Mundo adelante, hallaron á su paso
frío de muerte, indiferencia eterna;
cerco de espinas. Al principio, lágrimas
brotaron de mis ojos. Luego el llanto
trocóse en versos. (ibid. 7- 8)

²²² En “La ciencia del dolor”, el dolor se presenta, así, como consustancial a la existencia humana, en la que únicamente la figura de Dios se presenta como refugio y consuelo para los pueblos que viven anegados en la amargura: “Los pueblos han oído la voz santa/ y han gustado la dicha del dolor./ Desde lo alto del árbol bendecido,/ que el Fruto de Dios ostenta entre sus ramas/ un río inagotable de consuelos/ sintieron á su pecho descender” (Martínez Sierra 1900: 55- 59).

María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra fueron también autores de un conjunto de obras de prosa miscelánea (aparecidas bajo la firma “Gregorio Martínez Sierra”), en las que se recogen textos de diversa procedencia y en las que se plasman reflexiones literarias, existenciales o de otro tipo, siempre con un lenguaje cargado de lirismo, en consonancia con el utilizado por otros autores de la llamada “Generación del 98” como *Azorín*. En el año 1905, durante su estancia en París se publicó, así, en la editorial Garnier el libro de prosa miscelánea *Motivos*, definido también como “Crítica Lírica” en la solapa del libro *La vida inquieta: glosario espiritual* (1913). Consistía, según cuenta María de la O Lejárraga en sus memorias, en una “colección de artículos y ensayos escritos durante nuestro primer viaje al extranjero, para periódicos españoles, que los pagaban medianamente” (Martínez Sierra 2000: 111). El libro, dedicado a Juan Ramón Jiménez (con quien ambos habían trabado amistad y con quien compartían un mismo ideario modernista)²²³, estaba dividido en cuatro partes: “Hombres de España y América”, “Divagaciones líricas”, “Recuerdos de lecturas” y “Distracciones sentimentales”²²⁴. De la gran variedad de textos que conforman esta obra, nos interesa destacar dos, incluidos en la última de las secciones y entre los que existe una cierta unidad temática al tener como transfondo una referencia a la obra dramática de William Shakespeare: “Hamlet. Príncipe de Dinamarca” y “Las mujeres de Shakespeare”. Se

²²³ “A él está dedicado nuestro libro *Motivos*, recuento de impresiones de nuestro primer viaje fuera de España, y él, como de costumbre, le puso título. Cartas tuyas guardaba de aquellos días: supongo que aún existen; en una de ellas, estando yo en Bruselas sola por azar, me decía: ‘¿Qué hace usted entre bruma, oro y resignación?’ (Así veíamos entonces los poetas españoles a Bélgica). ‘Si no escribe usted un libro admirable, es usted una española inofensiva’. Este era el tono de nuestra amistad” (Martínez Sierra 2000: 234).

²²⁴ En “Hombres de España y de América”, se traza el perfil de algunas de las personalidades más destacadas del panorama artístico del momento con las que los Martínez Sierra llegaron a interaccionar (entre ellas, *Azorín*, Benavente, Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Rusiñol, Sorolla). La segunda parte “Divagaciones líricas” es una miscelánea en la que se recogen artículos sobre diversas cuestiones literarias, destacando, entre ellos, por la temática “feminista”, el titulado “La feminidad de Emilia Pardo Bazán”, en el que se critica la supuesta “virilidad” que se atribuía en la época a la escritora gallega. En la tercera parte, “Recuerdos de lecturas”, se incluyen algunas reseñas de libros publicados en torno a 1905 como *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, *El abuelo*, de Pérez Galdós, o *Camino de perfección*, de Pío Baroja. La cuarta parte, “Distracciones sentimentales”, está conformada por un conjunto de textos, de fondo y forma variados.

trata de dos textos, que, también en el mismo año 1905, serían publicados conjuntamente, bajo el título *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhardt*, en un libro con ilustraciones de Ricardo Marín y dedicado a la actriz por su reciente interpretación del personaje de Hamlet en la obra homónima en España²²⁵.

Los dos textos escogidos para el análisis son una muestra del ejercicio literario de los Martínez Sierra a comienzos del siglo XX; ambos pertenecen a un género híbrido entre el teatro, la poesía y el ensayo. En los dos, se utiliza una anécdota dramática tomada de la producción de William Shakespeare –al que, como María de la O Lejárraga destaca en sus memorias, consideraban uno de sus dos grandes maestros junto con Galdós-, para plantear, una reflexión, en un lenguaje cargado de lirismo, sobre algunas cuestiones que ya venían siendo de interés para el matrimonio como el alma, el poder evocador de la palabra, el sueño, el amor, la muerte, etc. En ambos textos, hay, además, un interés evidente en profundizar en la psicología de los personajes femeninos de Shakespeare. Así, frente a las muy estudiadas figuras masculinas de Hamlet, Romeo, Próspero y Otelo, en estos textos de los Martínez Sierra hay un deseo de adentrarse en los correspondientes personajes femeninos, especialmente evidente en el segundo de los fragmentos. En estos textos, novedosos en el contexto del cambio de siglo, está ya, por lo demás, anticipado el germen de lo que después será la propuesta teatral renovadora de los Martínez Sierra, en la que el componente lírico y poético jugó un papel destacado. Obsérvese, así, cómo todos estos componentes confluyen en el siguiente fragmento dialogado entre Hamlet y la tierra, entidad abstracta que toma la palabra y que adquiere un carácter simbólico al representar el sentido destructor de la muerte:

²²⁵ El prólogo ya es en sí mismo significativo porque se subraya insistentemente la feminización que Sarah Bernhardt realiza del personaje de Hamlet, profundizando en su conflicto y dibujándolo para el público desde una perspectiva novedosa, original y ciertamente -por las palabras de los Martínez Sierra- atractiva: “Y surge una nueva poesía, una aureola de sol latino, circundando á la tétrica figura shakesperiana. Hamlet es como un niño. Hamlet quiere á su madre tierna y puerilmente. Hamlet anda en busca de un corazón en que dejar dormir su pena. Hamlet no quiere amar á Ofelia, y se muere de pena por dejarla de amar. Hamlet no sabe ya si se hace el loco ó si está loco” (Martínez Sierra 1905b: 17).

- Quieres decir que si ganas serás dueño del mundo, y si pierdes querrás morir.
- Y moriré, y me poseerás, tierra, y ya mi corazón no tendrá amores, sino con el frío de tus entrañas. ¿Va la vida?
- Vaya la vida.
- ¿Por qué te ríes?
- ¿A dónde quieres ir?
- No lo sé, ni te importa para el pacto que hacemos: todos los caminos del mundo pueden llevar al triunfo ó á la muerte. (Martínez Sierra 1905b: 53)

El primero de los textos, “Hamlet. Príncipe de Dinamarca”, está dividido en cinco partes, cada una de las cuales está construida sobre una cita del *Hamlet*, de Shakespeare. La primera de ella gira, así, en torno a la frase “¡Oh, alma mía profética!” y nos sitúa en un ambiente nocturno – “En la explanada, ante el castillo de Elsinor” (ibid. 25)-, en cuya presentación es evidente una influencia del gusto romántico por el misterio y lo fantasmagórico, heredado por la estética modernista a la que claramente se adscriben los textos. En este entorno, el príncipe Hamlet se encuentra con la muerte que se presenta bajo la forma de la Sombra, iniciándose una reflexión sobre el alma y su capacidad profética para revelar verdades incómodas, frente a la mentira edulcorada y reconfortante que se ansiaría. La verdad se identifica, así, con la “noche helada” (ibid.), con el frío del invierno, frente a la primavera y su capacidad evocadora de la belleza:

¿Tú sabes soñar? Déjanos soñar. ¿Tú sabes mentiras? Déjanos creer tus mentiras; cuéntanoslas, alma, las hermosas mentiras, las mentiras fragantes. Dinos que es primavera, que siempre es primavera; que nuestra carne es como las hojas recién nacidas, que ahora están temblando debajo del sol; (...) pero, alma, alma, alma, déjanoslo creer, porque es hermoso el son del agua: y si sabes el mal, ¡silencio, alma!. (ibid. 29- 30)

La segunda parte está presidida por dos citas que hacen referencia al papel evocador –en cierto modo, engañoso- de las palabras, siempre dulces y dispuestas a “decir jardines de encanto y rayos de luna, siempre que nosotros, poetas, sentimos hambre y sed de soñar...” (ibid. 34): “Palabras, palabras, palabras...” y “... El sueño mismo no es sino una sombra”. De acuerdo también a una concepción romántica, la palabra se dibuja con una gran capacidad transfiguradora que hace posible la conversión

del día gris y frío de otoño, trasfondo del poema y metáfora de la tristeza, en un día de primavera. La tercera parte está construida sobre dos citas que ponen de manifiesto el cambio de actitud del príncipe Hamlet con respecto a su amada Ofelia: “Yo te amaba./ ... No te he amado nunca”. Los fragmentos de esta tercera sección constituyen, sin duda, la parte más interesante del poemario, al ponerse, en ella, de manifiesto, la diferente actitud masculina y femenina ante el amor. Así, frente al olvido y la volatilidad del sentimiento de Hamlet, se situaría la actitud sumisa, callada y tranquila de Ofelia, cuyo amor persiste a pesar de la adversidad y que prefiere creer a Hamlet loco antes que desenamorado, quitándose la vida de un modo tranquilo y discreto:

Ofelia es una enamorada silenciosa; la novia ideal del poeta; bien creo que hasta que dio su alma, no supo ni aun el nombre del amor; (...) estas mujeres –niñas silenciosas- son siempre un poco madres y un poco reinas; (...)

¡No te he amado nunca! He aquí con qué pocas palabras queda consumada la muerte de Ofelia. Morirá más tarde; pero aquí está el puñal, bien clavado en el rojo corazón. Ofelia despierta de su sueño de fe; el amado dice: “no te he amado nunca”, y como no puede dejar de creer en el amor ni en el amado, por seguir creyendo á Hamlet y al amor, cree en la locura; el amado está loco; y su corazón, fiel hasta la locura, enloquece también. (ibid. 42- 45)

En la cuarta parte, presidida por la cita “Tu gusano es tu único señor”, se plantea un diálogo entre un sujeto, *alter ego* de Hamlet, y la tierra, entendida como espacio final al que está destinado el ser humano y que finalmente supone la realización total y definitiva de los sueños, de la tranquilidad y armonía ansiadas. En esta parte, el tono lírico presente en el texto se acentúa y se carga de resonancias simbólicas, de manera que la dicha deseada aparece representada a través de una serie de imágenes que resultan enormemente plásticas y visuales: “Quiero para el gusto fresas y agua fresca, espuma de leche y besos de novia. Quiero el aroma de todas las flores, y el olor de la brisa del mar, y el olor á membrillos dentro del arca, y el buen olor á pan que sale del horno” (ibid. 57- 58). La quinta parte está presidida por la siguiente cita, “Esta calavera tuvo un tiempo lengua y pudo cantar”, que hace referencia al carácter igualador de la

muerte, al hecho de que Hamlet, un día príncipe de Dinamarca, fue también un hombre que amaba el amanecer, “que un día tuvo lengua y pudo cantar” (ibid. 62). En esta parte, destaca la descripción impresionista del paisaje que logra penetrar y condicionar las emociones del sujeto que lo contempla y lo percibe de un modo interiorizado²²⁶.

En el segundo de los textos, “Las mujeres de Shakespeare”, que lleva el subtítulo de “Elogio”, se presenta a las protagonistas femeninas de las obras de Shakespeare, las cuales son divididas en varios grupos. En el primero de ellos, estarían, así, “las novias niñas, reinas del mismo cuento en flor”, es decir, las mujeres que aman inocente y apasionadamente, creyendo en el amor como un valor supremo: Miranda, de *La tempestad*, Julieta, de *Romeo y Julieta*, Ofelia, de *Hamlet*, y Desdémona, de *Otelo*. En el segundo grupo, estaría Rosalina –junto con Celia-, de la obra cómica de Shakespeare, *Como gustéis*, que representa a la joven alegre y pícara, que juega al engaño y a la que sobreviene el amor de una forma casi imprevista. En el tercer grupo, estarían las reinas Cleopatra –de *Antonio y Cleopatra*- y Constanza –de *El rey Juan*-, que simbolizarían la doble funcionalidad, de amante y madre respectivamente, atribuida tradicionalmente a las mujeres. En el cuarto grupo, estarían las mujeres fieles y prudentes, las reinas de paz, como Cordelia –de *El rey Lear*- y Porcia –de *El mercader de Venecia*-, para cuyo elogio el sujeto poético lanza “toda la luz de toda mi alma” (ibid. 71). La profundidad con que Shakespeare supo retratar a todos estos personajes femeninos es destacada en el último párrafo que conforma un texto, que, en última instancia, es un elogio de la capacidad del escritor inglés para presentar modelos de identidad femenina alejados de los estereotipos tradicionales:

²²⁶ “Cuando va á amanecer, el alma vibra y el corazón late deprisa por la emoción del día que aún no ha nacido. La luz es fresca; luego se hace carmín á oriente; luego oro pálido, y entre el oro asoma el disco del sol. ¿De dónde viene el sol? ¿Ha salido el agua del río? ¿Estaba en la sierra, dormido en la negrura de los pinos? Viene de lejos; dicen que viene de otro mundo. Ello es que trae prisa de alegrar la mañana... ¡prisa!... el primer rayo, dardo de luz, ha pasado volando sobre el arenal, y ahora está en la veleta de la torre, y las campanas, para hacerle fiesta, han echado al aire su vocinglería, y el cielo está sereno, claro y azul; alegre como otra campana, campana de cristal” (ibid. 62).

Y para el poeta... ¿qué ofrecer al poeta, que fue padre en su alma de estas mujeres reinas, de estas novias flores, que supo cómo ríen, y cómo lloran de gozo y de pena, y cómo saben aborrecer; del que imaginó á Viola la dulce, á Hero la enamorada, á Macbeth la ambiciosa, á Beatriz la desdeñosa, vencida al solo nombre de amor; á Olivia, á las festivas señoras Page y Ford, á Isabela, á Mariana, á Hermione, á Perdita, á tantas que son joyas para nuestro recuerdo y amigas para nuestro corazón? (ibid. 71- 72)

Los dos textos en prosa poética analizados constituyen, sin duda, una manifestación de la inicial vocación poética de los Martínez Sierra, al tiempo que anticipan la importante labor teatral que el matrimonio realizará en el primer tercio del siglo XX. En ellos, está, sin duda, el germen de lo que será después su propuesta teatral renovadora, en la que el componente lírico y poético tuvo siempre un papel clave. Es, por ello, fundamental acometer el análisis en profundidad de estos textos iniciales, novedosos y renovadores dentro del contexto del cambio de siglo, reconociendo, a un mismo tiempo, tal y como María de la O Lejárraga admitió en *Gregorio y yo*, la autoría en colaboración ya desde estos primeros estadios de una relación doblemente personal y profesional²²⁷.

María Zambrano (Vélez Málaga, 1904- Madrid, 1991) es, sin duda, una de las principales figuras de la cultura española del siglo XX. Estudiante de Filosofía y discípula de José Ortega y Gasset y Xabier Zubiri en la Universidad Central de Madrid, realizó su tesis doctoral sobre “La salvación del individuo en Spinoza”. Antes de la Guerra, se dedicó sobre todo a la docencia en la Universidad, publicando artículos en diversas publicaciones de la época, entre ellas *El Liberal*, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *El Manantial*, etc. Durante su exilio (en Cuba, México, París, Roma y Suiza, entre otros destinos), publicó sus obras más destacadas, entre las que destacan *Filosofía*

²²⁷ Otras obras de este tipo serían, así, *La vida inquieta: glosario espiritual*, 1913, conformada por reflexiones sobre cuestiones tan diversas como el sentido de la vida, el alma, el paisaje, el arte; y *El amor y la muerte*, 1933, que es una recopilación de ensayos sobre las grandes parejas trágicas de la Literatura, como Romeo y Julieta o Fausto y Margarita.

y poesía, 1939; *El hombre y lo divino*, 1955; *Persona y Democracia: una historia sacrificial*, 1958; *La tumba de Antígona*, 1967; *Claros del bosque*, 1977; *Los bienaventurados*, 1979; *De la aurora*, 1986, etc. En 1989, salió a la luz *Delirio y destino*, la autobiografía de veinte años de su vida y que constituye un documento fundamental para un acercamiento al proceso de formación vital e intelectual de la autora en los años veinte y treinta²²⁸.

Aunque las principales obras de María Zambrano están escritas y publicadas a partir de su exilio en el año 1939, con la excepción de *Horizonte del Liberalismo*, 1930, y *Hacia un saber sobre el alma*, 1934, voy a referirme a tres artículos de carácter ensayístico publicados previamente a la Guerra en los que están ya anticipados tanto los temas que después desarrollará en mayor profundidad como los principales rasgos caracterizadores de su poético estilo²²⁹. Constituyen, pues, el germen de su pensamiento, en el cual los conceptos de filosofía y poesía aparecen indisolublemente unidos, ya que, en su consideración, a pesar de la aparente contradicción entre el “filósofo” y el “poeta”, sus actitudes ante el mundo y ante la verdad resultan complementarias. De acuerdo con esta concepción, la prosa poética se convierte indirectamente en la forma que permite a María Zambrano el desarrollo de su pensamiento de un modo más coherente. Como destaca Ana Bundgard, a pesar de optar

²²⁸ Son muchos los trabajos que se han escrito sobre su filosofía y sobre su famoso concepto de la “razón poética”, así como sobre la importancia que el “exilio” como realidad histórica y existencial jugó en la conformación de su pensamiento. En este sentido, habría que destacar, entre otros, por su sentido abarcador, los estudios de Abellán, Bundgard, Cerezo, Gómez Blesa 2008, Maillard, Nieva de la Paz 1999, Ortega Muñoz y Vilches de Frutos 2006. Sobre las equivalencias entre la concepción poética zambraniana y la poesía de Claudio Rodríguez, se puede consultar García Jambrina (2004).

²²⁹ No pretendo hacer un estudio exhaustivo de los textos que podrían identificarse como “prosa poética” publicados por María Zambrano en las diversas publicaciones en que colaboró previamente la Guerra, ni entrar en el análisis de los dos libros que publicó en este periodo, *Horizonte del Liberalismo* y *Hacia un saber sobre el alma*, y en los que, sin duda, también están también apuntadas las principales características de su estilo y pensamiento filosófico. Se trata únicamente de dar algunas pinceladas que sirvan para ejemplificar cómo las principales líneas de la propuesta filosófica que la autora desarrollará en el exilio (especialmente su reflexión sobre la “razón poética”) estaban ya siendo dibujadas durante las década veinte y treinta, que se corresponden a su periodo de formación. De hecho, recientemente, en el año 2007, en el volumen *Algunos lugares de la poesía*, se reunieron algunos escritos de María Zambrano, tanto publicados como inéditos, sobre la poesía, cumpliendo con un proyecto de la autora que no se pudo realizar durante su vida.

por el “ejercicio de la vocación filosófica”, manifiesta en sus escritos “una fuerte resistencia y un rechazo frontal a la filosofía” (215):

Porque el nudo está en la muerte. El filósofo desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas. El poeta también lo sabe, y por eso se aferra a ellas; por eso las llora antes de que pasen, las llora mientras las tiene, porque las está sintiendo irse en la misma posesión. (...)

De esta melancolía funeraria de las hermosas apariencias, el filósofo se salva, por el camino de la razón. La razón es realmente esperanza. Pero a costa de cuánta renuncia. Mas, el poeta no renuncia. Nadie le convencerá de que renuncie. Nadie le consolará de ver irse el día que pasa, ni le persuadirá para que acepte la conversión en ceniza de los ojos amados; la desaparición de la neblina del tiempo, del fantasma querido. Nadie, ni nada. (Zambrano 1996: 38)

Desde este punto de vista, tres de los textos más significativos de este periodo son “Ciudad ausente”, publicado en la revista segoviana *Manantial* en el año 1928, “Nostalgia de la tierra”, en el año 1933 en la revista *Los cuatro vientos* y “Desde entonces (Fragmento de novela)”, publicado en *Noreste* en 1936²³⁰. Se trata de tres artículos que podrían, sin duda, ser calificados como prosas poéticas, dados el profundo lirismo del lenguaje con que están escritos y una proliferación de imágenes de tipo poético que se van sucediendo y enlazando unas con otras. Por lo demás, a pesar de su carácter ensayístico y reflexivo, los textos buscan una especie de empatía con los lectores, su participación activa en el desentrañamiento de un discurso en el que nada se dice directamente, sino que, al igual que sucede en la poesía, se sugiere a partir de una gran metáfora inicial sobre la que se construye todo el texto. En estos artículos, está ya, por tanto, anticipado el concepto de “razón poética” (complementaria de la “razón vital” de Ortega y Gasset), que María Zambrano desarrollará en sus libros posteriores a la Guerra y fundamentalmente en *Filosofía y Poesía* (1939). Como se verá, los textos escogidos para el análisis tienen un trasfondo claramente filosófico, expresado, sin

²³⁰ Otro de sus textos fundamentales publicados durante este periodo en la *Revista de Occidente* es el breve ensayo *Por qué se escribe* (1934), en el que ya se dibujan también algunas líneas fundamentales del pensamiento de María Zambrano en relación con la escritura, que se presenta como una salida de sí para llegar al otro, con el que se busca la comunicación. Es una forma de trascender la soledad y, a la vez, un destino, porque el escritor escribe irremediamente, por obligación y no por voluntad, ya que “existen secretos que exigen ellos mismos ser revelados, publicados” (Zambrano 1934b: 325).

embargo, del modo etéreo, vago e impreciso, propio de la poesía. Se da, en ellos, además, una búsqueda de la palabra exacta, de la belleza expresiva, que aparece indisolublemente unida a la verdad, en la medida en que la poesía se configura como una forma de conocimiento²³¹.

“Ciudad ausente” es un texto de tipo impresionista, en el que la “ciudad ausente”, la ciudad del amanecer, que desaparece en la neblina de las primeras horas del día para transformarse en imagen de lo soñado y de lo ideal, se convierte en metáfora de dos conceptos, lo material y lo abstracto, lo terrenal y lo etéreo, frecuentemente enfrentados –pero también, a un tiempo, complementarios- en el pensamiento zambrano. La esencialidad de la ciudad que desaparece, de la ciudad que se transforma en hueco y, por tanto, en vacío, en pura desnudez se dibuja como goce para el intelecto, frente a la sensualidad de los sentidos perceptible a partir del ruido y de la imagen física, de la arquitectura precisa y concreta:

Fue en el instante en que se apagó la presencia real de la ciudad y aun no estaba bastante lejos para que naciese *la otra*, la ciudad ideal, esquema de ciudad, arquitectura de paisaje. Era preciso este instante en que los ojos se quedaron sin la sensualidad de la imagen y el oído sin el murmullo de confusión para que el intelecto gozara plenamente con la auténtica belleza del paisaje desnudo. (Zambrano 1928: 16)

Pero la ciudad ausente es también una ciudad pérdida, una ciudad que tan sólo puede vivir en la memoria y que, al igual que en la pintura impresionista (piénsese en la imagen de la catedral de Rouen dibujada por Monet al amanecer), se difumina en líneas y sensaciones, más sugeridoras que reales, convertidas en arquetipos pitagóricos, no mudables ni sometidos al paso del tiempo y en los que, por tanto, reside la verdad de

²³¹ En el artículo “Consideraciones acerca de la poesía”, publicado en la revista mexicana *La palabra y el hombre*, en 1968, María Zambrano señala: “Porque estos espacios, cuando se abren, han de ser sentidos, percibidos, no como conquistados, sino como recuperados, puesto que se ha vivido con la angustia de la ausencia. La nostalgia de lo que no se ha tenido hace sentir, cuando al fin se goza su presencia, que se ha vuelto a tenerlo.// Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado como ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad y de intimidad con todas sus formas posibles. La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuentra en la angustia que precede a la creación” (“Consideraciones acerca de la poesía” apud. Zambrano 2007: 66).

una ciudad, más soñada que vivida (ibid.). En esta ciudad anhelada y recordada, las “cosas” apenas dibujadas se convierten en puntos de partida, en preludeo, de manera que, en ellas, identificadas con la concepción pitagórica de la realidad, parece estar la poesía. No en vano, María Zambrano situaba en Pitágoras, tal y como expresó en *Filosofía y poesía* y más tarde en *El hombre y lo divino* (1955), el origen de la poesía, por contraposición a la filosofía: según ella, Pitágoras, al igual que el poeta, no se hizo preguntas, sino que planteó respuestas²³². Sólo en la imaginación, en el recuerdo y en el sueño, el sujeto poético puede apoderarse completamente de la ciudad, pues la nueva mañana en su momento de plenitud devuelve el contorno a los objetos, rompiéndose la unidad entre la mirada y el paisaje. Por lo demás, sólo en lo irreal e ideal, puede existir la perfección:

Ahora sólo eres mía y eres ciudad, no caos de edificios y sensaciones; en la ausencia estás ante mí más que nunca, en presencia ideal, llena de gracia en mi intelecto. (...)

La unidad está rota, nubes de sonidos nos azotan la cara, y los colores en loca independencia saltan en nuestras pupilas. Puente quebrado; río en zig-zag, pronto las esquinas rotas se fugan de nuestra mirada. (ibid.)

En “Nostalgia de la tierra”, María Zambrano juega de nuevo con los conceptos de lo material y lo abstracto, construyendo un texto reflexivo sobre el “expresionismo” por contraposición con el “impresionismo” y el “cubismo”, que se presentan como dos técnicas, es decir como dos estéticas en decadencia en la medida en que se alejan de la finalidad esencial del arte²³³, entendido de un modo poético, como una búsqueda del mundo perdido. Tanto el impresionismo, que primaba la sensación y lo alusivo por

²³² “El secreto de Pitágoras quizá sea que no se formuló la pregunta de Tales, que no se preguntó inicialmente. Su actitud originaria debió de ser la de responder, como los antiguos... Y no es que no se hiciera nunca una pregunta, sino que no se preguntó inicialmente como raíz de su afán de saber; que su saber no nació de un preguntar, sino de su actitud común a todo el Oriente de responder a lo alto, a la llamada de lo alto, volcándose enteramente” (Zambrano 1955: 99).

²³³ “Si la quiebra del impresionismo es la espectralidad, la fantasmagoría –demasiada luz llega a confundir y a borrar casi tanto como ninguna-, la quiebra del arte abstracto, cuya técnica todo buen pintor está obligado a saber de memoria, puede ser un formulismo abusivo, la total despersonalización. Un pintor que de modo eficiente fuese total y absolutamente fiel a la cartilla aprendida, llegaría a crear por puro cálculo, a usar de los grotescos recursos creados por una Estética experimental, de una aritmética elemental de la construcción” (Zambrano 1933: 31).

encima del objeto, como el cubismo, que anteponía la materia, suponían la constatación de la disociación entre lo concreto y lo abstracto, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre la filosofía y la poesía, entre la razón y la intuición. La situación generalizada en el contexto de estas dos estéticas insuficientes e incompletas era una situación de destierro, de exilio, en la que el ser humano anhelaba una esencialidad, un enraizamiento en lo profundo y verdadero para, así, poder llegar a lo ideal:

Nostalgia de la gravedad, de los cuerpos que pesan, nostalgia de la tierra. La gravedad es la raíz de lo que no la tiene y tampoco está hecho para volar, es la fuerza que nos mantiene en contacto con la tierra, pegados a ella, criaturas de su suelo. Es la raíz que, uniéndonos a la tierra, nos permite, elástica y flexible, hasta separarnos momentáneamente, sin sufrir la angustia del destierro. (Zambrano 1933: 32)

De una manera metafórica, la filósofa crítica, así, la noción de “arte deshumanizado” propugnada por su maestro Ortega y Gasset, en la medida en que es un arte alejado de la realidad, pues sólo se centra en la pura materialidad del objeto en sí. El Expresionismo, por el contrario y a diferencia también del Impresionismo –centrado en la vaga emoción y sensación que transmiten las cosas-, busca apropiarse de la realidad, llegar hasta su fondo, descubrir su efecto en el sujeto que percibe para alcanzar un conocimiento completo de la realidad: “Su método es partir de la raíz en mí del objeto, para llegar a él” (ibid. 33). El proceso se dibuja, por consiguiente, como dinámico, en la medida en que exige el movimiento del sujeto hacia fuera, hacia la realidad exterior, con la cual se establece una comunicación- comunión. Con todo y como consecuencia también del pesimismo que caracteriza a la década de los treinta, María Zambrano se muestra consciente de las dificultades y obstáculos que implica el “camino sin fin, la ruta inacabable” del Expresionismo. La “nostalgia de la tierra”, que no es más que una metáfora de lo esencial, de lo radical e inmutable, se presenta, así, como la única certeza para el ser humano del momento histórico; existe, pues, una

certidumbre, una esencialidad que permanece en el recuerdo y en la nostalgia, informando de un algo perdido pero todavía recuperable:

Pero el hombre está, vive sobre la tierra. En ciertas épocas se olvida de ello, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia; estar sobre la tierra en tratos con un mundo sensible del que no puede evadirse, tal vez por ventura. Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en “estados de alma”, la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle. (ibid. 33)

En el texto “Desde entonces (Fragmento de novela)”, publicado en la revista *Noreste* en mayo de 1936, tan sólo dos meses antes del comienzo de la Guerra Civil, se acentúa el tono pesimista subyacente a los artículos comentados previamente, de manera que hay una proliferación de partículas negativas que inciden en los imposibles del presente que exigen un retorno al pasado, en el que se podrán recuperar las pasiones- ilusiones, vivas en el ayer pero ya en el presente muertas. El amor, el odio, el terror, el deseo y el ímpetu de dominación se dibujan, así, como aquello que no llegará nunca, que acechará perpetuamente a un sujeto plural –un nosotros indeterminado- que vuelve hacia el pasado con la intención de recuperarlas, de retrotraerlas al presente:

No queda otro remedio, habrá que volver hacia el pasado, intentar que entren arrastradas, cadavéricas ya o en la agonía, en esta luz incierta de hoy, las pasiones vencedoras del ayer. Vencedoras dos veces: por haberse apoderado de la conciencia en su hora y por haberla abandonado a deshora después (Zambrano 1936: s.p.)

Este texto constituye, por lo demás, una clara muestra del pensamiento dual de María Zambrano, de manera que está construido sobre una serie de dicotomías, presente- pasado, conciencia- pasiones, yo- otros, interconectadas. El yo del presente se dibuja, así, como un sujeto que camina solo entre las sombras del mundo, entre una realidad que le afecta negativamente y a la que no puede vencer, porque su conciencia ha perdido, de algún modo, su capacidad iluminadora, en definitiva su capacidad profética y visionaria que le permitiría trascender las limitaciones de un presente

altamente insatisfactorio. Desde un sentimiento de angustia existencial el sujeto se pregunta, así, primero retóricamente para después inmediatamente afirmar la imposibilidad de vencer a las sombras. El cuestionamiento existencialista da, por tanto, paso a una certeza de los imposibles, del desamparo cósmico en el que, de algún modo, el sujeto se siente²³⁴. El amor, entendido como un lazo hacia el otro, hacia un cuerpo que complemente la propia materialidad, la propia limitación se presenta, así, como la única posibilidad de realización en medio de un entorno desolado que remite al vacío:

Pero no es bastante. Un alguien a mi lado, al alcance de mi mano; necesito alguien que vea y sienta; alguien que toque, por lo menos, que ocupe espacio, que añada volumen al escaso de mi cuerpo, que nutra la extensión de mi sombra, que resguarde mis ateridos costados de los avances del vacío. (ibid.)

En este texto, es posible, por lo demás, identificar una serie de recursos poéticos que determinan un lenguaje lírico y extrañado, plagado de metáforas, de preguntas retóricas, repeticiones, etc. Se inicia, así, con una metáfora encadenada que define el verbo “volver” a partir de una serie de imágenes interconectadas, que parten de una identificación inicial del tiempo con el mar, de manera que el pasado equivaldría al fondo mientras que el presente sería la superficie. Volver es, así, “hacer pie un instante en el fondo oscuro del pasado, naufragar en su poblada y cálida sombra para arribar de nuevo a la superficie lisa del presente” (ibid.). La conciencia del sujeto se dibuja, en consecuencia, como un faro- foco- linterna iluminadora, que “busca herir con sus rayos” al “monstruo embriagador del pasado”. En este entorno onírico, en el que el sujeto parece hallarse a la deriva, se situarían en lo alto las estrellas que, aunque aparentemente escondidas, se presentan como una constante, como un aliento para el yo que, de este

²³⁴ “¿Será posible que no venza en este combate contra las sombras, contra todas las sombras del mundo? ¿Será posible que vaya sola, sin cortejo de ángeles y amigos? Será posible que la conciencia del mundo, el esfuerzo cósmico y divino por iluminar las tinieblas deje desamparado a este su tímido reflejo frente a su enemigo de siempre, la ciega resistencia de la pasión opaca” (Zambrano 1936: s.p.).

modo, en su viaje al pasado, no se sentirá tan solo. Representan, con todo, también un ideal inalcanzable a partir del tacto: “Las estrellas huyen mostrándose. No es de nuestros ojos, es de nuestro tacto, de nuestras manos opresoras de donde huyen” (ibid.).

Para terminar, en el caso de María Zambrano, me gustaría resaltar brevemente una obra publicada en el exilio, en México concretamente, *La tumba de Antígona* (1967), que supone una de las más claras muestras de sus dotes literarias, puestas ya de manifiesto en los textos comentados previamente, y en la que, como se verá, siguen apareciendo los principales símbolos e imágenes destacados. En la obra, la autora se aleja, por lo demás, del ensayismo estricto –género presente, sin embargo, en el prólogo que la precede-, para formular una propuesta en la que la reflexión sobre el mito clásico de Antígona aparece canalizada a través del género teatral. Se trata, con todo, de un texto híbrido, en el que, a partir de un lenguaje cargado de lirismo –especialmente en los monólogos y diálogos, en los que es posible identificar muchos de los rasgos señalados: metáforas, imágenes plásticas y visuales, elementos de carácter simbólico- y la puesta en escena de los personajes del mito, se plantea una reflexión, en clave alegórica y simbólica, sobre el exilio, concretado en el exilio republicano español, y, en última instancia, sobre la situación de España y los españoles, divididos al igual que los hermanos de Antígona, Etéocles y Polinices, en dos bandos enfrentados tras el final de la Guerra Civil. El personaje arquetípico y simbólico encarnaría, así, a la víctima inocente y sacrificial del conflicto, la conciencia que, a través de su delirio y su voz, sigue recordando las ignominiosas consecuencias de una guerra fratricida:

Y su presencia se hace una, una presencia inviolable; una conciencia intangible, una voz que surge una y otra vez. Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando. (Zambrano 1986: 220- 221)

En esta obra, María Zambrano retoma el mito clásico de Antígona en los términos en los que fue planteado por Sófocles, pero incorporando importantes

variaciones. En su caso, la joven se convierte, así, en el centro de la pieza y se la presenta en su tumba, todavía viva, cumpliendo el castigo impuesto por Creonte y víctima del conflicto fratricida que ha enfrentado a sus dos hermanos, Etéocles y Polinices. En esta situación de encierro se va encontrando con una serie de personajes allegados, la mayoría de ellos muertos: su hermana, Ismene, representación del destino femenino; su padre, Edipo, el rey mendigo, egoísta y equivocado cuyos errores pagan sus descendientes; su madre, Yocasta, a la que no le fue dado conocer; sus hermanos Etéocles y Polinices, enfrentados en un conflicto absurdo por el trono de Tebas; Ana la Nodriza, madre vicaria para Antígona²³⁵; su prometido, Hemón, entregado al amor y como ella víctima; Creonte, el tirano que le impuso el castigo y que se sitúa por encima de la religión, la Harpía, etc. Con todos estos personajes, establece Antígona una relación simbólica y arquetípica de acuerdo al carácter alegórico de la pieza no sólo con respecto a la guerra de España, sino a todos los enfrentamientos con víctimas inocentes que aparecen universalizados en la historia familiar de la joven tebana. En los siguientes términos lo expresa Francisca Vilches de Frutos:

[Zambrano] coincide con Bergamín en mostrar su condición de víctima de una contienda fratricida, exige el reconocimiento de unos derechos como ciudadana de una comunidad, convirtiéndola en símbolo de todos aquéllos que sufrieron el alejamiento de su Patria. Pero insiste más en transmitir la trascendencia del mito, en resaltar la importancia de los detalles que acompañaron su gestación, en iluminar sus aspectos antropológicos y en llamar la atención sobre la herencia legada a las sociedades del futuro. (2006: 84)

A diferencia de lo que sucede en la versión de Sófocles, en este caso, Antígona, sin embargo, no se suicida, ya que, como María Zambrano destaca al comienzo del prólogo, alguien que como ella no había dispuesto nunca de su vida no podía darse

²³⁵ Obsérvese el carácter extremadamente lírico de las siguientes palabras que Antígona dirige a Ana y en las que se juega con el simbolismo del color verde que, en este caso, al igual que sucede en la poesía de Lorca, parece tener un sentido negativo, de anuncio y anticipo del peligro: “¿Qué me dices, Ana? Tú, que siempre me distraías. Oyéndote se me iban las horas, se me iba el sueño, cuando tú lo que querías era dormirme. Pero el sueño se iba de mí y yo me quedaba como un caballito del diablo sobre una hoja o debajo de la hoja, verde como ella y sin peso, cerca del agua al borde de la acequia o del cántaro (Zambrano 235).

tampoco muerte (Zambrano 1986: 201). Desde este punto de vista, fundaría, también según la autora, la estirpe de “los enmurados no solamente vivos, sino vivientes” (ibid. 216- 217), imagen esta del encierro recurrente, como se está viendo, en la poesía de las escritoras. A lo largo de la obra, se destaca, por lo demás, como rasgo central de la joven su piedad, cualidad que aparece simbólicamente enfrentada al amor en la medida en que supone la entrega, el darse a los demás, y la renuncia a un otro –representado por Hemón-, en el que, más allá del sacrificio, podría hallarse la plenitud. De ahí que Antígona, que se ha sacrificado por todos, esté, al final, sola y que la obra termine significativamente con la identificación amor- tierra prometida: “Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida” (ibid. 261). El exilio de Antígona es, así, también un exilio del amor, que tiene un claro carácter negativo, frente al otro exilio de tipo más existencial, que, entendido como destierro y alejamiento de la patria, permitiría un “conocimiento directo de la más auténtica condición del ser humano, de su desvalimiento, soledad y abandono, de la itinerancia esencial de toda trayectoria vital” (Nieva de la Paz 1999: 294). La lluvia, imagen del dolor del destierro, adquiere, así, un claro carácter purificador y, por tanto, en cierto modo, positivo:

Me dejarán de llorar, y es bueno que me lloren algún tiempo; eso les lavará. A mí me ha cogido muchas veces la lluvia en el campo cuando iba con mi padre y no teníamos dónde guarecernos. Y era buena esa lluvia, era bueno, aunque duro ir al descampado. Gracias al destierro, conocimos la tierra. (Zambrano 1986: 256)

En *La tumba de Antígona* confluyen, por lo demás, muchos de los símbolos e imágenes, frecuentemente contrapuestos, identificados en los textos que hemos analizado para el periodo de preguerra. El personaje de Antígona representaría, así, la conciencia y la lucidez en medio de las tinieblas, encarnando, de algún modo, al poeta-profeta en los términos en que es presentado en *Filosofía y poesía* como un ser que va al encuentro de todos los hombres, “a rasgar con la luz de las palabras las nieblas del tedio,

a volver ligera la pesadez de las horas” (Zambrano 1996: 45). De ahí, la continua identificación de Antígona con la luz y con la imagen de la lámpara que se entrega y se ilumina para que los otros puedan ver:

Y yo me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad. Tendría que ir todavía más abajo hundirme hasta el centro de las tinieblas, que muchas han de ser, para encenderse dentro de ellas. Pues que sólo me fío de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ello un corazón. Allí donde nunca llegó la luz del Sol. (Zambrano 1986: 258)

Se entiende, así, que el conflicto –entre la piedad y el amor- de Antígona aparezca también representado simbólicamente a partir de la metáfora de la luz y que la obra se inicie con la petición de la joven (conciencia- lámpara) al Sol para que la ilumine, para que le dé las palabras que puedan hacerle trascender su soledad y que permitan una comunicación, hasta ese momento imposible: “Si al fin te oyese, si me dieras esa palabra, una sola, que viniera derecha al fondo de mi corazón, allí donde, ahora lo sé, ninguna palabra, ni la de mi juez, ni la de mi hermana, ni la del amor, nunca ha llegado” (ibid. 334). De ahí que la sombra adquiera paradójicamente un sentido positivo -“Sombra de mi vida, sombra mía. Una muchacha yo, nada más que eso” (ibid. 227)-, pues supondría, de algún modo, para Antígona el encuentro consigo misma y el dejar de ser, al menos intermitentemente, la luz- conciencia, que está en el origen de la condición de víctima de la joven: “Una luz que está por encima y más allá y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiera. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad, son como un cordero con el sello de su amo” (ibid. 250). Ella es, así, un ser sacrificado, perdido y, por eso, se identifica como “ceniza de aquella muchacha”, que se ha “deshojado” (ibid. 253), que está ya marchita, muerta para la vida sin haber muerto. Relacionada con la idea del sacrificio, está también la imagen recurrente de la “sangre” que se repite y que constituye otro de los *leit- motifs* del texto.

La sangre de Antígona se dibuja, así, como una sangre sacrificada por la obligación de ser luz, de darse y entregarse a los demás (ibid. 251).

Según se puede comprobar, a partir de los textos analizados y de esta breve referencia a *La tumba de Antígona*, en el periodo de preguerra se estaba ya forjando el peculiar estilo de María Zambrano, en el que confluyen lo ensayístico y lo lírico y que después se desarrollará plenamente durante su exilio. Un análisis de los textos de la filósofa desde un punto de vista literario se revela, así, como especialmente fructífero y enriquecedor, ya que permite identificar una serie de imágenes recurrentes que dan unidad y coherencia a un pensamiento cuyas claves no siempre es sencillo desentrañar si no penetramos en la literariedad de los términos buscando recurrencias, paralelismos y repeticiones en símbolos, arquetipos, dicotomías, etc.

3.1.3. b) El teatro poético:

Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros y Zenobia Camprubí.

En la búsqueda de nuevas fórmulas genéricas, a partir de las cuales dar expresión a las nuevas realidades y preocupaciones del primer tercio del siglo XX, emprendida por las autoras de preguerra, el teatro poético, a caballo entre la poesía y el drama, se configura como una de esas vías de exploración, que buscaba alejarse de la línea marcada por el realismo- naturalismo (triumfante en una parte del teatro de éxito comercial²³⁶) y encontrar nuevas fórmulas para expresar, desde una perspectiva existencialista y simbólica, la que se consideraba la verdad fundamental que debía ser transmitida, la realidad interior, el drama íntimo del ser humano²³⁷. En la configuración del teatro poético fue fundamental la influencia de la difusión y representación en los escenarios españoles de obras de Luigi Pirandello y Maurice Maeterlinck, los dos autores teatrales extranjeros que ejercieron una mayor influencia en el teatro español de la época²³⁸. La principal aportación de la producción dramática del primero –de la que *Seis personajes en busca de autor* sería, sin duda, el ejemplo más representativo- estaría en el cuestionamiento de las fronteras y los límites entre la realidad y la ficción, planteando, a un mismo tiempo, una interesante reflexión sobre la independencia del personaje con respecto al autor. Maeterlinck, por su parte, llevó a cabo en su teatro una exploración de la realidad íntima, a partir de una serie de nuevas técnicas, entre las que destaca el simbolismo de los personajes.

Otra influencia fundamental en la configuración del teatro poético en España sería la del psicoanalista austriaco Sigmund Freud, cuyas obras se empezaron a traducir al castellano a partir de 1922 y a difundir en medios tan prestigiosos como la *Revista de*

²³⁶ Véanse Dougherty y Vilches de Frutos (1990) y Vilches de Frutos y Dougherty (1997).

²³⁷ Para un estudio del teatro poético en España, véase, entre otros, Rubio Jiménez (1992 y 1993).

²³⁸ Para más información sobre los autores extranjeros que tuvieron una mayor influencia en el teatro del periodo, véanse Vilches de Frutos y Dougherty (1997: 277- 286) y Martín Rodríguez (1992 y 1999).

Occidente de José Ortega y Gasset, quien contribuyó asimismo a su divulgación mediante la publicación de artículos en diversos medios (Sinclair). A raíz de esta difusión del psicoanálisis freudiano, se produjo en el teatro un intento de renovación encaminado a representar aquello que tenía lugar tanto en la conciencia como en el subconsciente –con gran importancia de los sueños- de los personajes, es decir a “hacer visibles los contenidos de la mente, abrir en el escenario un ámbito interior, donde surgieran directamente sueños, fantasías, espectros y alucinaciones” (Paulino 69).

Entre los principales cultivadores del teatro poético, estarían algunas de las figuras más destacadas del panorama literario y cultural del primer tercio del siglo XX como Manuel y Antonio Machado, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz (*Azorín*), Ignacio Sánchez Mejías, etc. Junto a ellos, se situaría un grupo de autoras poéticas, que, a pesar de no tener el éxito y la repercusión de estos escritores, plantearon interesantes propuestas que destacan tanto por su calidad como por su carácter renovador: Pilar de Valderrama publicó, así, en el año 1934, *El tercer mundo*, al tiempo que en 1932 apareció la obra *Tienda de nieve*, de Mercedes Ballesteros. También se podría mencionar, dentro del marco del teatro poético, la importante labor de traductora y adaptadora que Zenobia Camprubí realizó, junto con Juan Ramón Jiménez, de los poemas dramáticos de Rabindranath Tagore (Nieva de la Paz 1993: 181).

El teatro poético cultivado por estas autoras, en consonancia con los rasgos anteriormente destacados, se caracteriza por el intento de indagación en la realidad íntima de los personajes o en conceptos abstractos, de manera que a los recursos propios del teatro se suman ahora otros de índole poética que permiten explorar una nueva dimensión de la realidad. En este sentido, sin duda, una de las características más notables de estas piezas es el carácter simbólico de los personajes que se convierten en arquetipos que representan determinados modelos de identidad o abstracciones. Es, por

ello, frecuente que carezcan de nombre propio y que aparezcan identificados a partir de nombres genéricos: el Ángel, el Bufón, el Artesano, el Ciego, el Hombre, la Mujer. Desde este punto de vista, en las obras sería especialmente evidente la influencia del teatro de Maurice Maeterlinck y de Rabindranath Tagore, así como de los autos sacramentales del Barroco. La acción dramática queda, por lo demás, reducida a una leve anécdota, ya que, más que acontecimientos y episodios, lo que se busca representar es la psicología y los estados de ánimo de los personajes, en definitiva entidades abstractas. Para la representación de las mismas, adquieren un nuevo realce las palabras de los personajes, de manera que no sólo adquiere el diálogo un nuevo protagonismo, sino que también son frecuentes los monólogos y los apartes de los personajes como una manera de representar verbalmente aquello que o bien tiene lugar en el sueño o la conciencia o bien ideas de difícil concreción escénica.

En el lenguaje que se emplea en las obras, es, por lo demás, posible identificar una serie de recursos propios de la poesía. Son, así, comunes las imágenes y las metáforas de raigambre poética. En el caso de Pilar de Valderrama, el lenguaje es, por lo demás, altamente retórico y grandilocuente, de manera que se muestra muy alejado de un registro coloquial de la lengua. Son también abundantes las comparaciones, las preguntas retóricas, las repeticiones, las alteraciones del orden sintáctico de la frase, etc. En el tercer acto de la obra analizada, se llega incluso a utilizar el verso, que se convierte en trasunto del progresivo alejamiento de los personajes con respecto a la realidad. En la pieza de Mercedes Ballesteros, son frecuentes las metáforas influenciadas por la imagen creacionista y la greguería de Ramón Gómez de la Serna, al tiempo que, en ellas, se pueden identificar asociaciones surrealistas que conllevan una ruptura de la lógica racional. También de raigambre vanguardista, sería el tono lúdico y aparentemente *naïf* de una pieza que admite varios niveles de lectura para diferentes

tipos de público, infantil o adulto. En este caso, son, además, destacadas las referencias culturalistas, fundamentalmente a la mitología, la cultura popular y la religión.

En la obra de Pilar de Valderrama, juegan un papel fundamental las teorías psicoanalíticas, que, de alguna forma, se convierten en desencadenantes de la acción dramática a partir de la figura de un médico- hermeneuta que actúa de intérprete de la sintomatología de los personajes. Se establece, por lo demás, en la obra un doble juego de espejos, de manera que la escritora se vería reflejada en dos claros *alter ego*: de un lado, la protagonista femenina, representante de un modelo de mujer insatisfecha, y, de otro, el marido de esta y autor dramático. El componente metateatral tiene, de ascendencia pirandelliana, es, así, clave para el desarrollo de la pieza, ya que, a partir de la metáfora teatral, de la reflexión sobre la pieza que está escribiendo uno de los protagonistas, se plantea cuestionamiento no sólo de los límites de lo ficticio, sino también de la ontología, de la realidad de los propios personajes. En este sentido, habría que destacar también el entorno onírico en el que se desarrolla el tercer acto, a caballo entre la realidad y la ficción.

Aunque *El tercer mundo* (1934), obra de teatro poético, supone la culminación de la trayectoria literaria de Pilar de Valderrama (Madrid, 1892- 1979), esta se inició con la publicación de tres libros de poesía, en los que es evidente la influencia de la estética modernista y que se situarían en una línea poética tradicional. En 1923, salió, así, a la luz *Las piedras de Horeb* en la Imprenta Sucesores de Hernando de Madrid. El libro estaba ilustrado con dibujos de Rafael Martínez Romarate, su marido. Cinco años después, en 1928, publicó su segundo poemario *Huerto cerrado* en la Imprenta Caro Raggio. Su último libro de poesía previo a la Guerra, *Esencias (poemas en prosa y verso)*, apareció también en esta imprenta en el año 1930. Posteriormente, hasta 1943,

no retomaría su carrera como poeta, publicando un cuarto libro de poesía, *Holocausto*, que refleja su desolación ante la destrucción causada por la Guerra Civil y la muerte de su propio hijo en la contienda. En la preguerra, Pilar de Valderrama fue, además, impulsora de un teatro de cámara, el “Fantasio”, que fundó, junto a su marido, Rafael Martínez Romarate, en su casa del Pintor Rosales y que contribuyó a la renovación de la escena teatral madrileña²³⁹. En 1982, publicó su libro autobiográfico, *Sí, soy Guiomar (Memorias de mi vida)* (1982), en el que reconocía ser la Guiomar de los últimos poemas amorosos de Antonio Machado, al tiempo que destacaba la importancia fundamental que la amistad con el poeta tuvo en la conformación de su carrera poética²⁴⁰. Es importante, por lo demás, precisar que la autora tenía una notable presencia en el panorama poético del periodo, tal y como revelan algunas de las reseñas y semblanzas publicadas en la prensa. Entre estas, habría que destacar la aparecida en la revista *Mundo Femenino*, en diciembre de 1933, en la que se le rendía homenaje mediante la reivindicación de su poesía en un contexto, según quien escribe el texto, H. G., de minusvaloración de la creación poética de las autoras españolas, frente a la de las extranjeras: “Estamos en España muy acostumbrados –injustamente acostumbrados, diría yo- a juzgar que la buena poesía de mujeres nos viene también de fuera, como tantas cosas. Algo así como si las nuestras fuesen menos dotadas o incapaces de producir lo selecto. Este error lo pagamos caro, porque a veces las producciones más

²³⁹ El teatro “Fantasio” era un teatro íntimo, de cámara, que tomaba su nombre de la pieza teatral homónima *Fantasio* (1834), de Alfredo de Musset y que se inauguró hacia mediados de febrero de 1929, con la puesta en escena de la obra de carácter infantil, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (escrita algunos años antes), de Jacinto Benavente. La segunda pieza que se representó en el marco de este teatro fue *El sueño de las tres princesas*, de la propia Pilar de Valderrama (Vilches y Dougherty 1997: 198- 200). Esta obra –cuyo texto no se ha localizado- fue definida por Matilde Ras como “intermedio poético que se produce en un encantado ambiente de irrealidad en un mundo de ensueño (8); definición esta, como veremos, también aplicable a *El tercer mundo*.”

²⁴⁰ El libro surge como una respuesta a la publicación en el año 1950 por parte de Concha Espina de las cartas que Antonio Machado le escribió. Posteriormente, la relación entre ambos escritores fue analizada por Ruiz de Conde y más recientemente por Ángel Baamonde en el año 2009. Al margen de estos estudios de tipo biográfico, la bibliografía secundaria sobre la obra de Pilar de Valderrama es escasa, prácticamente nula en lo que a la poesía se refiere con la excepción del apartado dedicado a la autora en Pérez (1996) y el capítulo incluido en Cole. El teatro de Pilar de Valderrama, en concreto su pieza *El tercer mundo*, ha sido estudiado por Valencia, Nieva de la Paz (1993 y 1997) y Plaza- Agudo.

dilectas, brotadas y expresadas al choque emocional de las ideas nacidas dentro del propio solar, quedan fuera de nuestro conocimiento” (H. G. 1933b: 8- 9).

Los dos primeros libros de poesía de Pilar de Valderrama, *Las piedras de Horeb* y *Huerto cerrado*²⁴¹, se caracterizan por un tono intimista e introspectivo, que se sirve de un lenguaje sencillo –aunque con un cierto grado de retorización- y que utiliza ciertas formas métricas revitalizadas en la lírica española por los modernistas: fundamentalmente el empleo de alejandrinos y la incorporación recurrente de serventesios²⁴². Predomina, en ellos, por lo demás, un tono reflexivo, que busca, por un lado, la esencialidad poética que, para la autora, parece residir en lo íntimo y pequeño, y que, por otro, no puede evitar incorporar cierta visión moral, de manera que, en la alabanza que se hace de la vida sosegada y apartada, hay una condena implícita de determinados comportamientos que podríamos considerar mundanos. En este sentido, los títulos de los dos libros resultan ya significativos, tal y como aparecen explicados en los poemas homónimos que inician cada uno de ellos. Las “piedras de Horeb” harían, así, referencia a las piedras que conforman el monasterio situado en la cima del Monte Sinaí u Horeb. Representan, pues, lo sagrado, lo religioso, pero, al mismo tiempo, encarnan una idea de ascetismo ya que han resistido en un paisaje desértico durante siglos para poder estar más próximas a una belleza escondida y oculta: “Vosotras, que privadas de la externa riqueza/ y ajenas, como ascetas, al mundo artificial/ sabéis de ese otro mundo de escondida belleza” (Valderrama 1923: 7). De otro lado, el “huerto

²⁴¹ De *Huerto cerrado* apareció una reseña en el *Heraldo de Madrid* el 13 de diciembre de 1927. En ella, L. Santiso Girón presenta a Pilar de Valderrama como “una poetisa que tiene sobre el exceso de sensibilidad el freno exquisito del buen gusto” (7)

²⁴² Casi contemporáneo a los dos libros de Pilar de Valderrama, es *Flores de retama*, de Rosa Canto (cuyas fechas de nacimiento y muerte no he podido localizar), publicado en el año 1924 y del que apareció una reseña en el *Heraldo de Madrid* por C. S. el 27 de febrero de 1925. En el poemario, que está precedido de un poema- prólogo de Manuel Machado, es evidente la influencia modernista, tal y como la incorporación de versos alejandrinos (“Canto a la noche”) y un cierto afán culturalista (“Versalles”) ponen de manifiesto. Hay asimismo una exaltación del paisaje de Castilla y de sus gentes (“El hidalgo de la aldea”), así como de la tradición literaria hispana (“Evocación”). En algunos textos es asimismo evidente la influencia de la lírica popular (“Como tú, girasol”).

cerrado” sería una imagen del espacio interior, íntimo, que es recurrente en los dos libros y que constituye el lugar donde el yo se puede refugiar de las agresiones exteriores y, al mismo tiempo, permite el sueño, el desarrollo de la imaginación. Es, pues, un entorno de protección y seguridad, a la vez que de libertad, ya que el sujeto poético puede ser ahí dueño de su destino, de sus elecciones:

De mi propio campo, de mis propias flores
soy el jardinero. (...)

Y para que nunca ningún ser profano
a ultrajar llegara mis lirios bermejos,
quisiera crecieran... crecieran... las tapias
hasta confundirse con el ancho cielo.

Por fuera la vida
y yo aislada dentro
sobre el mundo viejo
en mi mundo nuevo...

Y cuando un extraño, mirando el recinto
curioso indagara. “¿Será torre o un templo?”
Alguien respondiera: “Es Huerto Cerrado
donde se cultiva la Flor de los Sueños”. (Valderrama 1928: 9- 11)

Este “huerto cerrado”, como imagen del espacio íntimo del yo, tiene, por lo demás, una clara relación con el “jardín interior” de los modernistas, que también aparece como tal en la poesía de Valderrama. Así, en *Huerto cerrado*, en el poema “Jardín silencioso”, encontramos una referencia al “bello jardín” que hay en el interior del sujeto, “desde cuyo misterio el sol nunca se ve” y desde donde este puede contemplarse, por tanto, en profundidad, ya que la conciencia está desnuda, “sin el más leve tul”. El proceso de autoconocimiento y encuentro con uno mismo es, así, visto como una especie de “festín” (ibid. 35- 37)²⁴³.

Subyace, pues, en los dos libros, la idea de que lo auténtico y verdadero sólo puede hallarse en los espacios cerrados, interiores, alejados de cualquier distracción que

²⁴³ “¡Oh! Cómo goza luego del íntimo festín/ para el que le han brindado las abejas su miel/ y su esencia de flores... El sol penetra al fin/ en el rincón oculto del frondoso vergel” (Valderrama 1928: 37).

se pueda interponer entre el sujeto y su propio proceso de autoconocimiento. De ahí que a lo largo de ambos poemarios sean numerosos los textos en los que se da una exaltación de la vida tranquila y apartada del campo y de los pueblos, como espacios ideales para el encuentro con uno mismo. Así, en el poema “La pobre iglesia castellana”, una iglesia de pueblo, en su sencillez y pobreza, aparece convertida en un lugar desde el cual es posible “elevarse a regiones presentidas/ donde brille la luz de la verdad;/ acercarse al misterio de las vidas/ que es acercarse al de la Eternidad” (Valderrama 1923: 42). La idea guarda, por lo demás, claras concomitancias con la cosmovisión de los escritores de la llamada Generación del 98 y la exaltación que hicieron, por contraposición a la vida urbana, del paisaje castellano -y de las gentes que lo habitan-, en el que consideraban residía la auténtica esencia española, el alma el pueblo²⁴⁴. En “Humo azul”, el humo azul que sale de la chimenea de una casa del monte se presenta, así, como símbolo de la armonía que reina en el interior del hogar, del ascetismo y la austeridad del modo de vida de las gentes que lo habitan (Valderrama 1928: 52- 55). El azul queda convertido en símbolo del ideal. Se entiende también, por ello, que la concepción del amor que subyace en estos libros tenga un claro sesgo neoplatónico, de manera que, en “Beso de almas”, este se presenta como un vínculo entre espíritus, “lejos de las pasiones que manchan y envilecen”²⁴⁵.

²⁴⁴ En los siguientes términos, lo explica Richard A. Cardwell en relación a la poesía de Antonio Machado: “So, too, landscape is crucial in the shaping of the nation. The *encina* typifies the character of the Spaniard since it, like the collective spirit itself, is timeless. (...) The return to nature and the physical aspects of provincial life of his generation is promoted by the underlying determinism-guided Romantic quest for a nucleus, a basis for belief, in something which, like the *encina*, is “siempre firme, siempre igual,... eternal” (72). Estamos, por lo demás, nuevamente ante la modulación del tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Son, de hecho, numerosos los poemas que a lo largo de los dos libros de Pilar de Valderrma recogen este tema. Como ejemplo, podría citarse “Huyamos del gentío”, de *Las Piedras de Horeb*, en que, de acuerdo a una cierta cosmovisión romántica, un sujeto poético exalta –en primera persona del plural- la huida de la muchedumbre, del gentío, “que es soez y fiero”, de manera que se pueda percibir en la Naturaleza “todo el ritmo de la eterna canción,/ aspirar su fragancia, penetrar su belleza/ con el recogimiento de sacrosanta unción” (Valderrama 1923: 15- 17).

²⁴⁵ “Para tales amores huelgan rejas y muros;/ van de un alma a otra alma, y en su esencia radican,/ blancos como son el nácar, como la nieve, puros,/ donde posan su aliento no manchan, purifican. (...)// Y unidos en un vuelo de santos ideales,/ lejos de las pasiones que manchan y envilecen,/ flotan en los inmensos espacios siderales/ y a los ritmos del alma, los cuerpos enmudecen” (Valderrama 1928: 59- 61).

Hay, pues, en estos dos poemarios una alabanza del ideal ascético y un rechazo frontal de todo lo que suponga algún tipo de ornamentación y de afectación. La sencillez y la humildad se convierten, así, en valores, incluso en la propia creación literaria, de manera que en “Sinceridad” el sujeto expone cómo en su poesía no se va a encontrar “canto sonoro/ ni pasionales gritos de amor y celos”, sino que es el suyo un canto apagado que descubre “un mundo ilimitado de poesía/ bajo una cosa humilde, frágil, pequeña” (Valderrama 1923: 11). Estamos, pues, ante una especie de poética en la que la autora insiste en cómo su poesía se va a quedar en el tono menor, callado, no retórico, lo que, sin duda, constituye una modulación del tópico de la “falsa modestia” para lograr la *captatio benevolentiae*. De hecho, se trata de un recurso frecuentemente empleado por las creadoras, especialmente en un periodo como el primer tercio del siglo XX, en que se estaban abriendo paso en el terreno de la literatura y de la cultura. Había, sin duda, en ellas una conciencia de la trasgresión y, por eso, para no encontrarse el rechazo frontal del público y de sus colegas varones, tienden a restar valor a su propia actividad creadora. En la poesía de Pilar de Valderrama, se identifican, con relativa frecuencia, imágenes que remiten a los ideales de humildad y pequeñez, que le han sido inculcados desde la tradición androcéntrica en que se ha formado. En “Flor de sierra”, el yo poético expone, así, su deseo de ser como una flor de la sierra, tímida, sencilla, sin dolor, “sin amores, sin olvido,/ sin torturas al morir,/ sin goce ni padecer, (...)” (ibid. 111- 112).

El poema “Me llamaban rara”, de *Huerto cerrado*, resulta, en este sentido, significativo, ya que en él el sujeto poético –claro trasunto de la autora- expone cómo de niña era considerada rara por sus compañeros de colegio y sus familiares, debido a su temprana vocación poética y a su especial sensibilidad. Aunque estamos, sin duda, ante

la formulación de un tema de clara ascendencia romántica como es el extrañamiento, la marginación del poeta en la sociedad, es, al mismo tiempo, posible interpretar el texto desde una perspectiva de género: el yo femenino es criticado no sólo por su condición de “poeta”, sino también porque está haciendo algo para lo que no ha sido socializado y que no se considera propio de una persona de su sexo. Estamos, pues, ante una imagen antecedente de la “chica rara” en los términos en que posteriormente en la posguerra será formulada por Carmen Martín Gaité en sus novelas²⁴⁶:

personas mayores,
personas sensatas
también repetían
la misma palabra;
porque pocas veces mis labios reían
sus gracias, sin gracia,
porque no entendía de afeites y modas (...)
prefería siempre los ruidos del campo,
que armoniosos hablaban...
Porque un día vieron en mi mano un lápiz
y una hojita blanca
de papel, y en ella
nerviosa trazaba
unos versos breves, que luego leía
temblando, en voz baja... (...) (Valderrama 1928: 77- 81)

Con todo y a pesar de esta temprana conciencia de la exclusión del mundo profesional de la escritura por el hecho de ser mujer, Pilar de Valderrama parece mostrarse alejada de la defensa de la incorporación de la mujer a la Esfera pública de su tiempo, tal y como se recoge en el poema “Creo yo que”. Considera, así, que la mujer, con una mayor espiritualidad y “un poco más de cultura verdadera”, podría detener la carrera “que lleva el hombre hacia el materialismo”. Nuevamente, esta aparece como depositaria del orden moral, de unos valores superiores, que resultan innatos a ella y que, por consiguiente, no requieren el estudio, ya que basta “con esas interiores

²⁴⁶ El modelo de la “chica rara”, tal y como aparece configurado en la novelística de Carmen Martín Gaité, es definido por Janet Pérez como “la muchacha algo rebelde (cuyo modelo es ella misma), la joven que simplemente quiere vivir su vida sin que el gobierno, las instituciones sociales o la tradición le pongan trabas o le digan que no, porque ‘eso no se hace’” (2009: 134).

armonías/ de nuestros femeninos corazones,/ que es la mejor de las sabidurías” (Valderrama 1923: 107). Estamos, pues, ante visión próxima a la del asociacionismo femenino católico, que se extendió por esos años y que proponía un modelo alternativo de feminidad conforme al ideario católico (Scanlon, Arce Pinedo). Así, en “A la mujer”, a partir del ejemplo del propio sujeto poético, se exalta como ideal de vida la contemplación, la búsqueda interior de una realidad superior -la realidad divina-, de manera que, “con los ojos allá arriba/ en éxtasis de asceta”, se alcanza el placer mientras se cumple con “los quehaceres/ monótonos, vulgares, (...)” (Valderrama 1923: 177-178). Consustancial a este ideal de feminidad, sería la expresión de la maternidad y del sentimiento maternal, que también aparecen tematizados en numerosos textos de los dos poemarios. Como ejemplo, se podría citar el poema “Hoy quiero estar alegre”, en el que el sujeto manifiesta su sentimiento de alegría – aun en medio de las adversidades- por la recuperación de su hijo que estaba gravemente enfermo: “¡qué me importa que la tierra y el cielo/ tengan un tinte gris,/ si la alegría me rebosa dentro,/ si florece en mi alma la esperanza;/ si está mi niño bueno!” (Valderrama 1928: 85- 86).

En 1930, se publicó el tercer poemario de Pilar de Valderrama, *Esencias* (1930) –subtitulado “Poemas en verso y prosa”, del que aparecieron algunas reseñas en la prensa del periodo que situaban a la escritora como una de las principales figuras del momento. Así, en la reseña publicada el 29 de mayo en el *Heraldo de Madrid*, la autora era presentada como uno de “los actuales temperamentos jóvenes más sensibles”, siendo situada en un grupo de escritoras como María Luisa Carnés, Concha Méndez, Irene Falcón y Rosa Chacel, cuya producción era considerada una “gran obra de sentimiento” y, en la que, al margen de los ismos egoístas, predominaba “la pura sensación artística” (S.a. 1930b: 9). Otra reseña del poemario apareció en el número 70 (noviembre de 1930) de *Mundo Femenino* (firmada por P. y bajo el título “La poetisa Pilar

Valderrama”), al tiempo que, en los números 73 (febrero de 1931) y 78 (septiembre de 1931), se incluyeron dos poemas pertenecientes al libro que se pueden considerar representativos del estilo general. En la reseña aparecida en *Mundo Femenino*, el poemario es considerado la cima del “talento poético y hondura de pensamiento” de la escritora, subrayándose su capacidad empática para “apoderarse de los sentimientos ajenos y obligarlos a compenetrarse con los suyos, rebosantes de ternura y grata melancolía” (P. 2).

Frente a los libros anteriores, el tercer poemario de Pilar de Valderrama está formado por la alternancia de poemas en verso y prosas poéticas, que constituyen, sin duda, el aspecto más novedoso y característico de un libro cuyo título hace referencia a los dos rasgos más destacados del mismo: de un lado, hace, así, referencia a la búsqueda de lo esencial e invariable, y, de otro, a lo fragmentario, al retazo. Tal y como la autora explica en el prefacio que antecede al libro, hay un intento de plasmar, de captar las esencias derramadas de los cálices, esencias que son de diversa índole, pero en las que hay siempre, incluso en las más amargas, “allá en el fondo, unas gotas, una sola siquiera, de licor dulce, como no faltan en los repletos de esencias dulces unas gotas de amargor o de acidez” (Valderrama 1930: 8). En lo que respecta a las características formales de los poemas, la mayoría son de corte tradicional y emplean un lenguaje sencillo, predominando los versos de arte menor con rima en asonante. En los fragmentos en prosa, existe, además, un cierto tono grandilocuente, próximo en muchos casos al tono de las oraciones, de tal manera que el ritmo poético se logra a través de recursos tales como la repetición de un estribillo, la incorporación de la exclamación, el uso de un imperativo inclusivo, de preguntas retóricas, etc.:

Los que en el torbellino de la vida acertasteis con el sendero florecido del amor,
¡bienaventurados!

No seréis muchos los peregrinos que hallaseis el camino de la eterna Primavera, el que llenó todas vuestras ansias, el que os colmó de felicidad. ¡No seréis muchos! (...)

El apretado ramaje de los árboles milenarios os protege de la escarcha de la noche...

¡Benedicid a los árboles!

El sol prende vuestros corazones cada mañana, para que el divino fuego no deje de arder...

¡Benedicid al sol! (“Amor logrado”, *ibid.* 31- 33)

Este tono grandilocuente característico de la oración está en consonancia con la temática religiosa de buena parte de los poemas en prosa, que, aunque no siempre de un modo directo, ensalzan valores cristianos como la piedad, la pureza, la castidad, el misticismo, la humildad, la voluptuosidad espiritual²⁴⁷, etc., utilizando para ello también un lenguaje propio de la religión. También es frecuente, por lo demás, la aparición de personajes icónicos de la cultura cristiana, tanto bíblica como hagiográfica: Cristo, la Virgen María, María Magdalena, la Buena Samaritana, San Francisco de Asís, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, etc. Junto a esta presencia de lo cristiano, se ensalzan también otros valores como la creación, la imaginación, el recuerdo, etc. Existen, por lo demás, en muchos de estos poemas en prosa referencias autobiográficas indirectas, de tal manera que muchas de las reflexiones que se canalizan están directamente relacionadas con acontecimientos de la vida de Pilar de Valderrama, como ella misma relata en *Sí, soy Guiomar* (1981). Así, por ejemplo, en el poema “Piedad”, en la definición que se da de esta virtud se enumeran las siguientes acciones:

La caridad es abnegación; la piedad es heroísmo.

Por piedad no se abandona al marido –o a la mujer- que ultraja. (...)

Por piedad se renuncia al amor y se vive al lado de quien no se ama.

Por piedad, cuando no queda el amor, se da ternura. (Valderrama 1930: 47- 48)

²⁴⁷ “¡Sensualidad de la carne! ¡Verdugo de amor! Al que arrastra desde las altas esferas, pendiente abajo, hasta hundirlo. (...)// En pugna con esta sensualidad exclusivamente material, está la voluptuosidad del espíritu, nacida de la vibración gozosa que la contemplación de la belleza nos produce, del desbordamiento interior con que ese mismo deleite nos inunda” (“Voluptuosidad”, Valderrama 1930: 61-63).

Sin duda, estos ejemplos parecen inspirados en la propia experiencia de la autora, quien, tal y como cuenta en sus memorias, recordaba como uno de los hechos más trágicos de su vida la infidelidad de su marido, Rafael Martínez Romarate, al que no abandonó a pesar de reconocer que, tras el conocimiento del engaño, su vida quedó truncada sin meta ni destino (Valderrama 1981: 42)²⁴⁸.

En otros poemas, predomina un tono moralista, propio de una visión conservadora, y hay, así, un rechazo de determinados comportamientos concebidos como inmorales. Así, por ejemplo, en el poema “Frivolidad”, tras citar a Baudelaire, se alude a la necesidad que las personas con frecuencia sienten de refugiarse en el *País de la Frivolidad* para huir de “nuestras cavilaciones y pesares dando un salto, no de espacio, sino de ambiente” (Valderrama 1930: 80). Aunque el *País de la Frivolidad* es presentado en clave alegórica como un mundo exótico que provoca unos efectos narcotizadores y adormecedores y en el que por momentos se puede llegar a ser feliz, es finalmente censurado por la autora al ser asociado con los nuevos “vicios” del mundo moderno, con la vacuidad y con el escepticismo, y, por tanto, al no quedar dentro de los valores cristianos, a los que ella claramente se adscribe.

También es posible encontrar en algunos de estos poemas en prosa imágenes femeninas que generalmente se derivan de una visión conservadora de la mujer y de las relaciones entre los sexos. Así, por ejemplo y tal y como se señala en el “Prefacio”, dos de los primeros poemas están dedicados a María Magdalena y a la Buena Samaritana, “dos mujeres que nos dejaron, a través de los tiempos, un perfume tan denso que no se evaporará nunca” (ibid. 8). Para Pilar de Valderrama, ambas representan, así, el prototipo de mujer pecadora, voluptuosa, entregada a un amor “impuro”, que queda redimida por

²⁴⁸ De igual manera parece inspirada por la propia experiencia personal la siguiente definición que en el poema “Soledad” se da de la soledad: “Cuando experimentamos esta soledad del espíritu, sabemos algo de las angustias de Jesús, nos acercamos a Él. Y están, acaso, a nuestro lado la madre, el esposo, los hijos, el amante, el amigo..., ¡y nos sentimos solos en las profundidades de nuestro ser!” (ibid. 128).

la mirada del “Maestro”, actualizándose el tópico transmitido por la religión cristiana, de la impureza de la mujer, de su naturaleza tendente al vicio y al pecado (no en vano, según el mito bíblico, Eva fue la primera pecadora de la historia), frente a la virtud masculina que la puede redimir. Obsérvense, así, las implicaciones de la siguiente reflexión que aparece en el poema “La samaritana”, ilustrativa de la visión conservadora de la autora con respecto a las relaciones entre los sexos y los roles de género:

¡Cuántas mujeres, como la Samaritana, necesitan la palabra dulce que les muestre el agua de vida! ¡Cuánto pecado nació de ceguera de espíritu! Pecado que no alza la magnitud que el pecado de pasión, pero que carece de su grandeza porque carece de su dolor, (...)
Pero ella supo, al fin, comprender. ¡Dulce comprensión que la redimió! ¡Dulce comprensión que le descubrió aquel agua viva del eterno amor! (ibid. 20)

Junto a esta visión estereotipada de la mujer, es posible encontrar en otros poemas en prosa de *Esencias* una mirada aparentemente comprensiva con aquellas que sufren, especialmente con las que, por su fealdad, están privadas de amor. Se trata, con todo, de una visión simplista en la que no aparece la crítica, ya que lo que a la autora le interesa es situar a estas mujeres como concreción del ideal femenino exaltado por la religión cristiana, destacando como su cualidad esencial una pretendida “pureza”²⁴⁹. En el poema “Maternidad”, se hace una exaltación de la maternidad, que se hace extensible a todas las mujeres incluso a aquellas que no tienen hijos:

Todas las mujeres son arcas maternas que guardan, recatadas, porciones de esta pura esencia. No importa que la mujer no llegue a ser madre; no importa que el hijo no esté allí para hacerla padecer o gozar, ella es madre lo mismo; lo es en la esterilidad de la mujer casada que no sintió en sus entrañas el aleteo de otro corazón; en el celibato que la envejeció prematuramente; en el claustro ofrendando su virginidad y su amor a Dios. (ibid. 121)

En 1934, en el volumen compilatorio *Teatro de mujeres*, de Cristóbal de Castro, se publicó *El tercer mundo*, “poema dramático”, que no se llegó a representar, junto con textos de Halma Angélico (*Al margen de la ciudad*) y Matilde Ras (*El amo*). Además de

²⁴⁹ “En la oscuridad de tu vida, ¡tu alma es blanca!/ En la negrura de tus ojos, ¡tu alma es blanca!/ En las sombras de tu soledad, ¡tu alma es blanca!/ En la Noche de tu amor sin amor, ¡tu alma es blanca!” (ibid. 115).

esta pieza teatral, Pilar de Valderrama fue autora de otras dos obras de teatro que permanecen inéditas: *La vida que no se vive*, que comedia que fue leída en el Ateneo de Madrid, y *El sueño de las tres princesas*, 1929, estrenada en el teatro de arte “Fantasio”, que la autora había fundado en su casa del Paseo del Pintor Rosales junto con su marido, Rafael Martínez Romarate.

La única pieza teatral publicada por Pilar de Valderrama, *El tercer mundo*, es incomprensible sin hacer referencia a una serie de elementos que estaban en la base de la configuración del nuevo modelo propuesto por el teatro poético, que intentaba alejarse de la línea marcada por el realismo –naturalismo y que buscaba explorar, a través de una serie de técnicas novedosas –muchas de ellas procedentes del teatro europeo-, la realidad interior, el drama íntimo del ser humano. En la base de la pieza de teatro poético de Valderrama estarían, así, como se ha comentado, las propuestas teatrales llevadas a cabo por algunos autores extranjeros, como Pirandello, Maeterlinck e Ibsen, así como la influencia de las teorías de Sigmund Freud y sus teorías psicoanalíticas que se empezaron a difundir en España en la década de los veinte (Nieva de la Paz 1997, Plaza- Agudo 2009). *El tercer mundo* es una pieza de temática “psicológica”²⁵⁰, que busca profundizar en el drama íntimo de los personajes protagonistas, fundamentalmente de Marta, la protagonista de la obra y que resulta, en cierto modo, un personaje arquetípico y simbólico, en la medida en que encarna el modelo de mujer que vive encerrada en un matrimonio que no le satisface y que busca la transgresión de unas circunstancias limitadoras a través de la vía de la ensoñación que se plantea como una alternativa ante la imposibilidad de vivir plenamente su relación

²⁵⁰ En el teatro español del primer tercio del siglo XX, es posible encontrar múltiples obras de temática “psicológica” que trataban de indagar en el conflicto interior del ser humano. Se pueden citar como ejemplos las piezas innovadoras de Miguel de Unamuno (*El otro* y *El hermano Juan*), de José Martínez Ruiz Azorín (*Angelita*, *Cervantes o la casa encantada* y *Brandy, mucho Brandy*), e Ignacio Sánchez Mejías (*Sinrazón*). Esta inmersión en la intimidad de la persona se puede poner en relación también con resurgimiento en la época del auto sacramental, que se utiliza como patrón de renovación (Paco 1992: 265- 273).

con Héctor, su amante. Con todo, este refugio en el mundo de los sueños, representado metafóricamente por la imagen del “tercer mundo” que da título al libro, le genera finalmente un problema más grave, de índole existencial: la incapacidad calderoniana para discernir la naturaleza de los acontecimientos vividos: “¡Ay! Ya no tengo fuerzas / para luchar /con esta vida mía/ que ya no sé si es sueño/ o realidad...” (Valderrama 1934: 123- 124).

En el primer acto, nos encontramos, así, a Marta, la protagonista, en un estado de nerviosismo y expectación, que se ve interrumpido por la llegada repentina del Doctor con un hombre anónimo herido al que ha atropellado y que resulta ser finalmente Héctor, su amante, al que ella esperaba. Dada la gravedad de su estado, el médico aconseja no desplazar al atropellado, de manera que permanecerá en casa de la joven y de su marido José Miguel, quien es autor teatral. Las palabras de Héctor mientras está delirando hacen que este último descubra el *affaire* entre el joven y su mujer, decidiendo, sin ningún tipo de escrúpulos, aprovecharlo para construir el argumento de su próxima pieza teatral. Por lo demás, a medida que avanza la obra, se va descubriendo que Marta es una mujer infeliz e insatisfecha en su matrimonio con José Miguel, lo que determina que sea especialmente susceptible y que padezca una enfermedad nerviosa próxima a la histeria. De hecho, al final del segundo acto, parece haber perdido por completo la capacidad para distinguir entre la realidad y el sueño, de manera que no sabe si su enamoramiento de Héctor y el proyecto de huida sucedieron o fueron simplemente un producto de su imaginación. El tercer acto, que está escrito en verso y que se desarrolla en un “no lugar” –a caballo entre la realidad y la ficción-, tiene como protagonista central a Marta, quien se va encontrando con una serie de personajes simbólicos, que llevan nombres genéricos y representan determinados conceptos abstractos: el Ciego, la Niña, el Hombre y la Mujer (un trasunto de Héctor y ella misma,

perseguidos por su amor proscrito), el Monje y finalmente Héctor, a quien besa por última vez y con quien se sugiere la unión en un posible “tercer mundo”. Al final, sin embargo, se produce una nueva vuelta de tuerca, de manera que todo se presenta como una “visión” de José Miguel, quien a su vez duda de la irrealidad de cuanto ha vislumbrado.

Tal y como se puede comprobar a partir de esta presentación del argumento, el Doctor Roig, que se presenta como “neurópata, director y propietario de un sanatorio de neuróticos” (ibid. 94), juega un rol fundamental en *El tercer mundo*, al convertirse en el intérprete, el hermeneuta, encargado de dar un significado y una explicación a la sintomatología de los personajes, imagen esta que, por lo demás, guarda conexión con la visión simbolista y modernista del poeta como un ser abierto al misterio y con capacidad de interpretar y dar un sentido a lo irracional, es decir a aquello que resulta incomprensible a partir de los métodos tradicionales. El médico es, así, el portador de una nueva perspectiva médica y científica, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, que explican el malestar y la angustia de Marta. Diagnostica, así, el origen de la enfermedad de la joven, más allá de la visión estereotipada de la misma como la típica heroína romántica, pálida, sensible, enfermiza, con tendencia a la tristeza y a la ensoñación. A partir de las informaciones que le dan tanto ella como los sirvientes – especialmente Lucía-, el doctor es capaz de diagnosticar no sólo el origen de sus males – un matrimonio infeliz- sino también su enfermedad:

Es una mujer muy interesante, un temperamento en extremo sensible, excitable, de los más asequibles a la sugestión y aun a la “autosugestión”, y que, dado su estado de agotamiento y desequilibrio, no me sorprendería que un día, tras una de esas crisis nerviosas, llegara a perder la razón. (ibid. 115)

Pero el doctor Roig no sólo interroga y ofrece diagnósticos certeros –vaticina que Marta se va a volver loca y efectivamente, al final del segundo acto, comprobamos cómo ha perdido por completo la razón-, sino que también proporciona soluciones que puedan

poner término a los problemas de índole psicológica. En el caso de Marta, ve, así, acertado el consumo de hipnóticos e incluso de morfina que puedan paliar su estado de nerviosismo y enajenación (ibid. 115 y 117). En este punto, es importante precisar que, aunque no es posible identificar a Marta con el prototipo de la “mujer moderna”, el consumo de drogas, entre ellas la morfina, se consideraba en ciertos medios sociales una característica del nuevo modelo de feminidad triunfante en el periodo de entreguerras. Era, sin duda, un signo de modernidad, de sofisticación y hasta cierto punto de cosmopolitismo²⁵¹.

Las teorías freudianas tienen, por lo demás, un claro carácter simbólico en la pieza, ya que son, de algún modo, las que actúan como desencadenantes e hilo conductor de la pequeña anécdota argumental que se desarrolla en la obra. El médico es, así, quien da a José Miguel la pista que le lleva a ver claro que entre Héctor y Marta existe algún tipo de vínculo amoroso, al comentarle, en relación al estado de convalecencia del joven, que aquello que se dice en estado de inconsciencia, aunque aparentemente pueda parecer desconectado de la lógica racional, guarda conexión con “acontecimientos de la vida del enfermo”, es decir con aquello que lo inquietó, que deseó, etc. Para apoyar esta idea, se hace eco de las teorías de Kuerneberger, quien “nos dice que, si observáramos con atención esos estados de delirio y sueño, hallaríamos que en ellos la naturaleza murmura la primera sílaba del gran enigma” (ibid. 112).

Otra de las claves de comprensión de *El tercer mundo*, es el componente metateatral, de manera que la reflexión sobre las fronteras entre la realidad y la ficción y el cuestionamiento reiterado de la entidad de los personajes y de las acciones juega un papel fundamental en la pieza. Esta reflexión se canaliza frecuentemente a través de la

²⁵¹ “En España, por regla general, la Mujer Moderna fue consumidora de toda clase de drogas, porque, al igual que ella, también los denominados ‘paraísos artificiales’ fueron sinécdoque de los tiempos modernos. Incluso pudo contemplarse como un acto de sofisticación y eminentemente chic el esnifar cocaína de forma habitual, abandonarse al consumo desmedido del opio o pasar largas horas durmiendo bajo los efectos de la morfina” (Luengo López 169).

figura de José Miguel, quien se presenta a sí mismo como “escritor del género teatral” cuando comunica a Héctor su idea de aprovechar el episodio de su accidente para escribir una obra:

HÉCTOR.- (*Con sequedad.*) ¿Es usted escritor?

J. MIGUEL.- Del género teatral; es el que más me seduce: y, dentro de él, lo que tiene menos realidad, realidad vulgar, cotidiana, entiéndalo bien, no la realidad de cada uno –“que es también realidad”-, la de nuestros sueños, la de nuestro mundo... ¡Esa es la que me atrae! (ibid. 106)

José Miguel decide, pues, utilizar la historia amorosa entre Héctor y su mujer – generadora, por lo demás, de un triángulo amoroso del que él mismo forma parte- como anécdota que servirá de inspiración para una pieza teatral, que, en los términos en los que es descrita, guarda muchos puntos en común con el poema dramático de Pilar de Valderrama: tanto uno como otra pretenden analizar el yo íntimo del ser humano, la realidad interior, “que también es realidad”. Se establece, así, un juego de espejos, de manera que, como ambos comparten una misma poética dramática, las palabras del personaje de ficción acerca de su propia pieza son también suscritas indirectamente por la autora en relación a su obra de la que el primero es parte: “algo muy original y bello, algo dramático sin drama; algo nuevo, completamente nuevo (...); pero que no sea la novedad su único mérito, porque esto no basta” (ibid. 99). Es decir, se trata de crear una obra vanguardista y transgresora, que contenga, al mismo tiempo, otras características que la aparten del mero juego, de la idea del “arte por el arte” propugnado por algunos movimientos de vanguardia. Hay, así, un deseo evidente de transmitir y de profundizar en el drama de los personajes para sacar a la luz algunas reflexiones universalizables.

Sin embargo y al igual que sucedía en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, se genera continuamente una ambigüedad, de manera que en todos los personajes se establece una duda epistemológica acerca de si todo lo vivido ha tenido realidad o si, por el contrario, es fruto única y exclusivamente de la pluma de José

Miguel, quien, en un determinado punto, se cuestiona: “¿Nacieron ellos de mi obra, o mi obra nació de ellos?” (ibid. 155). Es decir, quién creó a quién: la obra a los personajes, Marta y Héctor; o estos ya existían y él simplemente se inspiró en ellos para escribir una comedia. El cuestionamiento del marido adquiere, por ello, a partir de un determinado momento un cariz ontológico, ya que, si, como llega a intuir, Marta y Héctor son sólo producto de su fantasía, es posible que él tampoco tenga realidad, que él también sea personaje en otra obra de ficción. Se dibuja, pues, un juego de cajas chinas que conlleva una reflexión no sólo sobre la naturaleza de la creación, sino también sobre la propia naturaleza del ser humano y su posible conexión con un ente o demiurgo superior que maneja los hilos de su vida. De hecho, esta duda se presenta de manera continuada a Marta y Héctor, quienes repetidamente a lo largo de la obra dudan de la realidad de su amor y toman conciencia de la posibilidad de no ser más que entes de ficción:

MARTA.- (*Desvariando, con la vaguedad de antes*) Entonces ¿será invención nuestro amor, la huida, tu accidente?... Entonces... (*Con angustiosa duda, llevándose una mano a los ojos*) Tú y yo ¿existiremos, o no? ¿Acaso no hemos existido nunca!

HÉCTOR.- (*También vacilante*) No haber existido, nunca más que en su fantasía... ¿Qué gran alivio!

MARTA.- Entonces, esta angustia, este amor, ¿tampoco habrán sido? (*A Héctor, anhelante*) ¿Qué hacer? ¿Cómo cerciorarnos?... (*Saliendo del estado de vaguedad*) Pero, no; todo lo que hemos vivido, es; yo te conocía, ¿recuerdas?... (ibid. 119)

Pero, sin duda, es al final de la pieza cuando esta reflexión adquiere unos tintes más dramáticos. Así, tras la alucinación de Marta, aparece José Miguel, quien parece haber estado contemplando todo aquello que ha acontecido en el sueño de su mujer y que, por tanto, se presenta, más que nunca, como autor, como creador. La ambigüedad sobre el límite de la realidad y de la ficción resulta, pues, completa, ya que se sugiere la posibilidad de que todo el tercer acto –simbólico, poético y, además, de un carácter claramente onírico- sea única y exclusivamente parte de la obra de José Miguel, es decir

producto de su imaginación. Pero si esto fuera así, cabría plantearse su propia locura, casi quijotesca, pues, a lo largo de la pieza, él mismo ha interactuado con los personajes y, de hecho, al final, trata de apresar a Marta, quien finalmente no resulta estar en el diván en el que él la había visto tumbarse²⁵². Si todo ha sido una alucinación, producto de su imaginación, él ha perdido, sin duda, la razón, a no ser que, como sucede a Víctor Frankenstein o al director de *Seis personajes en busca de autor*, sus criaturas, sus personajes se hayan rebelado (por momentos) contra él y adquirido vida propia: “J. MIGUEL.- ¡Con las sombras de la noche,/ Qué extraña alucinación!/ (Pausa, *obsesionado*)/ ¡Pero existirá ese mundo/ que un momento he visto yo?...” (ibid. 136).

El último acto de *El tercer mundo* es, sin duda, el que tiene un carácter más poético –no en vano está escrito en verso- y simbolista, siendo aquel en el que se aprecia de una manera más evidente la influencia del escritor belga Maurice Maeterlinck. Este influjo se hace especialmente patente en los personajes que interactúan con Marta y que se presentan como abstracciones que representan determinados conceptos y que carecen incluso de nombre propio: el Ciego y la Niña, que dicen vivir en una especie de mundo irreal donde se complementan y autosostienen; el Hombre y la Mujer, que representan a dos amantes perseguidos que encuentran en el amor su única libertad; y el Monje, que, guiado por su fe, se aleja de la realidad material, buscando el monte de los Álamos²⁵³. Cabría, plantearse, por lo demás, una influencia, especialmente en este último acto, de los poemas dramáticos de Rabindranath Tagore, tanto en el simbolismo

²⁵² “José Miguel, que, envuelto en claridad, camina fascinado, los ojos fijos en ella. Al llegar Marta al diván levanta la tela que lo cubre y se tiende; echa después la tela sobre ella, quedando tapada totalmente. José Miguel, dirigiéndose ya con precipitación al interruptor de luz que hay sobre el diván, lo maneja, encendiéndose el farol, y alza bruscamente la cubierta, apareciendo el diván vacío” (Valderrama 1934: 136).

²⁵³ Obsérvense los rasgos que estos personajes comparten con los protagonistas de algunas obras de Maeterlinck. Así, por ejemplo, *Los ciegos* (1890) está protagonizada por una serie de personajes ciegos que dialogan poniendo de manifiesto el absurdo de su existencia y que aparecen identificados como “Ciego 1”, “Ciego 2”, etc. En el caso de *Interior* (1894), el principal protagonista se identifica únicamente como “El anciano” (Maeterlinck).

de los personajes como en el carácter aparentemente *naïf* de la anécdota, desprovista de cualquier referencia a una realidad concreta y conocida, que se desarrolla entre ellos.

La idea que recorre este último acto es, por lo demás, una idea poética. Así, Marta, a lo largo de un camino simbólico, se va encontrando con una serie de personajes abstractos que tienen en común con ella su alejamiento de la realidad material y su refugio en un mundo alternativo, en el que es posible una felicidad, una cierta armonía. Sería una especie de “tercer mundo”, en el que también se van a encontrar Héctor y ella misma y que se corresponde con el mundo de los sueños, de los anhelos, de los deseos. Los amantes se dicen, así, adiós en una realidad, para poder paradójicamente permanecer juntos en otra, en la que a pesar de no verse se verán y se tendrán el uno al otro:

MARTA. ¿Y ese mundo del querer
no pueden los ojos verlo?

HÉCTOR. El alma le da su forma,
que es una forma sin cuerpo.
(*Apasionado*) No se ve, se vive en “él”.
¡O a “él” lo llevamos dentro!
(*Pausa, con resignado dolor*)
Marta, pronto partiré...

MARTA. (*Repitiendo como sonámbula*)
Partirá..., ¡qué angustia siento!

HÉCTOR. (*Como iluminado*)
Y no te veré más, y te veré...

MARTA. (*En el mismo estado de vaguedad*)
Y no te veré más, y te veré...

HÉCTOR. (*Lo mismo*)
Y te habré logrado y me habrás logrado...

MARTA. (*Con estatismo de sonámbula*)
Y te habré logrado y me habrás logrado...
¡Dulce sueño! (ibid. 134- 135)

El posible encuentro entre Marta y Héctor, en el caso de producirse, se dará, pues, en el “tercer mundo”, en ese mundo en que “nos sentimos ‘más vivos’ que en el sueño y ‘menos vivos’ que en la realidad”, un mundo en el que los seres humanos pueden ser

actores, de manera que “lo vivido y lo soñado son allí materia blanda, dócil a nuestra voluntad creadora” (ibid. 108- 109)²⁵⁴.

Tal y como se puede comprobar a partir del análisis, *El tercer mundo* es una obra en la que el conflicto dramático queda limitado a la exploración de la realidad íntima de un número reducido de personajes, fundamentalmente tres, Marta, Héctor y José Miguel, ya que los otros, el doctor Roig y el personal del servicio doméstico, actúan, de algún modo, de intermediarios que interpretan la “sintomatología” de los protagonistas y que, sirven, así, de portavoces o intérpretes para el público. Puesto que aquello que se busca representar tiene lugar en el espacio interior de la conciencia, es necesario que las palabras sustituyan a las acciones y, así, son relativamente frecuentes los monólogos en que los personajes presentan verbalmente su conflicto interior para que el drama íntimo pueda ser comprensible para los receptores de una obra en la que se busca la esencialidad y en la que se ha eliminado lo anecdótico y todo aquello que pudiera derivar la atención de lo principal que busca ser transmitido. Toda la acción transcurre, así, de hecho, en un espacio doméstico –la casa y el jardín–, que se convierte en trasunto, en metáfora de la falta de libertad de los personajes, encerrados cada uno en su propio drama y, en última instancia, en una obra de ficción, en la que carecen de

²⁵⁴ Este “tercer mundo” ha generado, por lo demás, una cierta discusión entre la crítica que ha interpretado la obra desde un punto de vista autobiográfico, considerando que la historia de amor imposible entre Marta y Héctor sería un trasunto de la supuesta relación entre Pilar de Valderrama y Antonio Machado. La autora llegó incluso a señalar en sus memorias que la comedia estaba inspirada en el mutuo afecto entre ambos (1981: 52). De acuerdo con esta idea, Juan O. Valencia sostiene que el “tercer mundo” representaría el espacio de unión platónica entre Machado y *Guiomar*, dada la frecuente imposibilidad física de los encuentros, se producían las citas entre ambos escritores. Esta hipótesis se basa en algunas afirmaciones que Machado realiza a *Guiomar* en sus cartas, así como en las coincidencias que existen entre la vida de Marta y la de la propia Pilar de Valderrama: ambas son mujeres casadas infelizmente con hombres de teatro y que sufren fuertes depresiones (41- 42). La propia Pilar de Valderrama, también en sus memorias, hace alusión al término de “tercer mundo” para referirse al espacio ideal en que en su imaginación tenían lugar los encuentros con Antonio Machado. Destaca, así, que ideó este concepto para “tener plena certeza de la conexión de nuestros pensamientos, ya que por la separación real de nuestras vidas era un consuelo sentir en esos momentos su compañía, su calor espiritual a través de la distancia que nos separaba. (...) Inventé ese ‘tercer mundo’ para tener la certidumbre de que todo acto que se materializa indebidamente, deja un poso de culpabilidad, de tristeza y a la larga el recuerdo afectivo se desvanece” (Valderrama 1981: 89).

agencia, de libertad real. Se juega, por lo demás, con la luz que adquiere un carácter simbólico: la luz del primer acto, artificial, da paso en el segundo a una luz natural, del sol de abril, y que representa la esperanza todavía viva del reencuentro entre Marta y Héctor. En el tercero, en cambio, la luz, verdosa y artificial, va progresivamente disminuyendo, de manera que se nos sitúa en un entorno onírico, en el que los personajes se presentan como sombras fantasmagóricas detrás de una especie de pantalla y cuyo aspecto exterior se convierte en reflejo de su estado anímico:

(...) y un portátil de tenue luz verdosa que permanecerá encendido todo el acto, pero tan débil que sólo será un punto de luz. (...) Un grueso tul gris va cayendo a modo de cortina delante de la mesa, borrará su figura; únicamente se le verá, escribiendo sobre las cuartillas (...) Todos los personajes se moverán delante del tul; la luz disminuirá progresivamente. (...) Su rostro, de extremada palidez, que demuestra gran lucha interior y fatiga física, a ratos adquiere luminosidad y vida, a ratos vaguedad, somnolencia, desvarío. (ibid. 123)

El lenguaje que utilizan los personajes es, por lo demás, un lenguaje cuidado, alejado del registro coloquial y con un cierto grado de retorización, en el que se producen alteraciones del orden sintáctico –“Y tan imprecisa veo la línea que separa la “vida” del “sueño” que lo mismo me da dormir que no dormir...” (ibid. 98- 99). Son también frecuentes las preguntas retóricas emitidas por los personajes para mostrar sus dudas existenciales²⁵⁵, al tiempo que se pueden identificar múltiples imágenes metafóricas, tal y como se puede observar en la siguiente intervención de Marta, en la que se juega con los términos frío- calor, hielo- fuego:

¡Cómo arde su frente! El hielo, sobre ella, se vuelve enseguida fuego. Y esta insensibilidad, ¿cuándo desaparecerá? ¿Desaparecerá o irá en aumento hasta que se paralice la circulación, el corazón?... (*Se estremece*). También mi frente arde. (*Pasando una mano por ella*), y todo mi cuerpo tiembla de frío; parece que todo el calor de él está aquí (*Vuelve a llevar la mano a la frente*). (ibid. 97)

El empleo de un lenguaje poético en el tercer acto supone la culminación de este proceso de extrañamiento lingüístico, es decir, de distancia con respecto al registro

²⁵⁵ “MARTA.- (...) ¿Será el egoísmo de su obra, de la que nos hace protagonistas? (*Vacilante*) ¿Será que lo seremos en realidad y no seremos más “que eso”? No sé...” (Valderrama 1934: 120).

coloquial. En consonancia con el progresivo alejamiento de los personajes de la realidad, el lenguaje se va haciendo cada vez más metafórico y simbólico, como se comprueba en las siguientes palabras de Marta, en las que, de algún modo, acepta el carácter ficticio de Héctor, como producto de su imaginación: “(...) Sí, a un hombre/ que no sé dónde lo he visto./ Un hombre, a veces de fuego,/ a veces de mármol frío;/ fuerte a veces como el bronce,/ tierno a veces como un niño...(...)/ ¡Un hombre que yo engendré/ y dentro de mí ha nacido! (ibid. 129).

En *El tercer mundo*, es, por lo demás, evidente la influencia del teatro de los hermanos Machado, de manera que se situaría en la línea de renovación teatral que ellos propugnaron y llevaron a la práctica. Habría que destacar asimismo las coincidencias argumentales y de motivos entre la obra de Valderrama y *Las adelfas*, de los Machado (Nieva de la Paz 1997: 160) ²⁵⁶. En ambos casos, nos encontramos, así, con una protagonista femenina que vive inmersa en un matrimonio fracasado, lo que le ocasiona problemas de carácter nervioso. En los dos textos, aparece asimismo la figura del médico, que representaría la perspectiva racional y que se presenta como difusor de las nuevas teorías psicoanalíticas, en boga por esos años. En ambas obras, se incorporan, además, una serie de elementos procedentes de las principales corrientes teatrales europeas y que permiten explorar la realidad íntima del ser humano, su conflicto existencial. Desde este punto de vista, ambos ejemplos se configuran como dos propuestas de renovación teatral en clave simbolista (Plaza- Agudo 2009). Con todo, el

²⁵⁶ Durante los encuentros que durante años los dos escritores mantuvieron, su labor como creadores ocupaba un lugar fundamental. Comentaban, así, sus creaciones pasadas y se daban consejos mutuos sobre sus diversos proyectos. Así, en el curso de estas citas, como destaca Pilar de Valderrama en sus memorias, Machado le leyó algunas de sus obras de teatro escritas en colaboración con Manuel Machado, *La Lola se va a los puertos*, *Las adelfas*, *La prima Fernanda* y *Canciones a Guiomar* (ibid. 46). Dámaso Chicharro sostiene asimismo que en algunas piezas dramáticas de los hermanos se observa el apoyo de Valderrama en la redacción de escenas concretas, al tiempo que habría servido de inspiración para algunos personajes femeninos como la Lola, la duquesa de Benamejí y la prima Fernanda. El poeta, por su parte, le daba consejos acerca de su poesía, llegando incluso a hacer una reseña de su poemario *Esencias* (1930), publicada en “Los Lunes”, de *El Imparcial*.

planteamiento de Pilar de Valderrama resulta mucho más innovador, ya que llega incluso a romper con los patrones del teatro poético de éxito comercial, planteando cuestiones trasgresoras como el adulterio.

Desde este punto de vista, sin duda, uno de los grandes logros de Pilar de Valderrama en *El tercer mundo* es la profundidad que alcanza en la presentación del conflicto íntimo de Marta, prototipo de mujer insatisfecha, condenada a un matrimonio que no le reporta la felicidad. Es, pues, presentada como una mujer sensible e inteligente, de un cierto nivel cultural y a quien su marido no presta demasiada atención. Pasa sus días sola en casa, sin preocupación ni ocupación alguna, y, en consecuencia, el aburrimiento no sólo la lleva a la infelicidad y a la tristeza, sino también a un estado de nerviosismo y angustia, finalmente a una enfermedad próxima a la histeria. El drama de Marta es especialmente comprendido por Lucía, una de las criadas que se solidariza con ella y que explica en estos términos la situación de su señora:

LUCÍA.- *Cabalmente*. Y la pobre señora, que se pasa días y noches sola, porque el señor está escribiendo o está en el teatro, o con los amigos, los empresarios, los actores, y mientras ella sola, cavilando, con muchos éxitos del marido, pero sin ninguna compañía, con mucha fama del marido, pero sin ningún cariño cerca. (...) ¿Es esto ser feliz? (*Pausa breve. Conmovida*) Yo la he visto llorar muchas veces, y sé que pasa muchas noches despierta, cavilando unos ratos, leyendo otros; se engolfa en la lectura, y esto la trastorna, pues más de una vez la he sorprendido repitiendo cosas de los libros, como si a ella le sucedieran; y luego, para calmarse y poder dormir, es el tomar veronal, somnífero y no sé cuántas medicinas más de esas que traen el sueño, pero que envenenan también, y así... (Valderrama 1934: 114- 115)

Marta sufre, pues, el “mal que no tiene nombre”, como lo conceptualizará Betty Friedan casi treinta años después en *La mística de la feminidad* (1963). Se refería, así, la autora a la depresión que generó en las amas de casa norteamericanas de los cincuenta una vida llena de comodidades en lo material pero insatisfactoria en el plano personal al no colmar sus expectativas profesionales, es decir sus expectativas de realización fuera

de la Esfera privada²⁵⁷. Por otro lado, Marta entroncaría con las protagonistas femeninas de las grandes novelas decimonónicas europeas: Madame Bovary, Ana de Ozores, Ana Karenina, etc. Al igual que estas mujeres, recurre al adulterio como una manera de escapar del tedio, que tiene su origen no sólo en un matrimonio infeliz -y muchas veces, impuesto por las convenciones familiares-, sino también por la obligación transmitida por la sociedad androcéntrica de desarrollar su vida dentro de la Esfera privada. Todos estos personajes están, pues, unidos por un deseo de evasión y de trascendencia más allá de las cuatro paredes del hogar. De este modo, los problemas nerviosos y la histeria que muchas veces acaban desarrollando se convierten en un resultado necesario. Son mujeres insatisfechas (Ciplijauskaitė 1984: 46- 47)²⁵⁸.

Marta, al igual que la Nora de Ibsen, está encerrada en una “casa de muñecas”. Su marido es un dramaturgo de éxito, que, como tal, se mueve en los círculos literarios de la época, asistiendo a reuniones, conferencias, presentaciones, etc. Ella, en cambio, pasa su día en el hogar, sin hacer nada reseñable y, de alguna manera, estando a la expectativa de José Miguel, quien más que de esposo cumple el rol de padre. Así, aunque le procura un bienestar material, no le presta demasiada atención ni toma en cuenta sus opiniones. La considera, de hecho, en un segundo plano e implícitamente inferior. El nerviosismo y la ansiedad de Marta son vistos, así, por él como algo consustancial a su naturaleza femenina, a su condición de mujer y, por tanto, de sexo débil: “Efectos nerviosos, corrientes en personas débiles como tú, sobre todo desde tu pasada enfermedad” (Valderrama 1934: 1998). Al igual que la Nora de Ibsen es, pues,

²⁵⁷ “No podemos dejar de escuchar por más tiempo aquella voz interior de las mujeres que dice: ‘Necesito algo más que mi marido, que mis hijos y mi hogar’” (Friedan 57).

²⁵⁸ La locura femenina como resultado de la reclusión es explorada también por Gilbert y Gubar en su libro, *The Madwoman in the Attic* (1979). Analizan, así, cómo esta es una consecuencia necesaria del modo de vida impuesto en la Inglaterra victoriana, especialmente restrictivo para las mujeres. El título del libro se refiere al personaje de Bertha, de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Esta mujer encarna el prototipo de mujer enloquecida, de forma que consideran que, a través de ella, la escritora inglesa “explora no el efecto redentor sino el destructivo de la vida enterrada en las mujeres que no pueden huir retirándose a su yo (puesto que dicha retirada es rechazada como solipsista) ni encontrar una solución deshumanizando al otro en un objeto espiritual” (Gilbert y Gubar 403).

infantilizada y preterida. Sin embargo, a diferencia de ella, la escapatoria no se dará a través de la huida del hogar sino del desarrollo de una especie de locura, de esquizofrenia, que le permite vivir en la pura imaginación, en un “tercer mundo”, en el que quizá sean posibles la felicidad y la plenitud²⁵⁹.

En *El tercer mundo*, Pilar de Valderrama ofrece, pues, una propuesta teatral novedosa, que participa del sincretismo de las artes que se dio en el primer tercio del siglo XX. Se trata, así, según definición de la propia autora, de un “poema dramático” parcialmente escrito en verso y de carácter intimista y minimalista, cuyo objetivo es la representación del drama íntimo del ser humano a través de la búsqueda de nuevas técnicas que permitan la representación del mundo del subconsciente y de la imaginación. En la obra, por lo demás, es apreciable la influencia tanto de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud como de ciertas corrientes renovadoras del teatro europeo: fundamentalmente de la línea teatral iniciada por Pirandello y del Teatro Simbolista de Maeterlinck. El resultado es una pieza trasgresora no sólo desde el punto de vista técnico sino también temático, al realizar una crítica a la situación social de la mujer “burguesa” en la época, condenada a desarrollar su vida en la Esfera privada y a no poder colmar sus expectativas profesionales, intelectuales, culturales, etc.

Mercedes Ballesteros (Madrid, 1913- 1995) publica en el año 1932 la obra *Tienda de nieve*, que supuso el inicio de su carrera como autora teatral tras la publicación de dos poemarios, *Poesías* (1925) e *Iniciales* (1929) cuando tenía respectivamente doce y dieciséis años. Con todo y aunque constituyen un testimonio del inicio de su vocación poética, no han sido estudiados dada su condición de mero juego

²⁵⁹ La infelicidad de la mujer dentro del matrimonio a causa del abandono del marido y las constricciones sociales que la obligan a desarrollar su vida dentro del hogar es un tema recurrente en las autoras dramáticas del primer tercio del siglo XX. Es posible, así, citar obras como *La voz de las sombras* (1920), de Teresa Borragán, *La nieta de Fedra*, 1929, y *Al margen de la ciudad*, 1934, de Halma Angélico (Nieva de la Paz 1996: 94).

experimental de una autora en pleno proceso de formación. Ambos libros se caracterizan por la sencillez del lenguaje y por el minimalismo en la expresión. Los versos son de arte menor y es perceptible en todos ellos un cierto tono *naïf* y lúdico. Los poemas podrían, sin lugar a dudas, calificarse como “canciones infantiles”. Algunas imágenes están inspiradas en la greguería ramoniana, como, por ejemplo, la siguiente definición del cortapapel: “Lengua, lamedora/ de prosas y versos/ el primer lector del libro” (Ballesteros 1929: 31). Obsérvese también el siguiente ejemplo de *Iniciales*, representativo del tono general del poemario: “La luna tiene/ maillot de estrellas,/ y de flores verdes./ La luna pálida/ sin colorete./ Con su sonrisa lechosa,/ no de perlas,/ no de dientes,/ fumando el fuego del sol./ /(Las nubes, humo.../ Ya han encendido las cerillas,/ -estrellas)” (ibid. 64- 65). En la posguerra Ballesteros se convertirá en una escritora de cierto éxito. Ganó, así, importantes premios de novela –por ejemplo, el Álvarez Quintero de la Real Academia Española con *Taller*, 1960, en 1959- , al tiempo que cultivó el género teatral conocido como *comedia de evasión*, publicando algunas obras que llegaron a representarse en los escenarios. Destacan, así, *Quiero ver al doctor*, 1953, en colaboración con Claudio de la Torre; *Las mariposas cantan*, 1953, que fue premio Tina Gascó en el año 1952; *Lejano pariente sin sombrero*, 1966, estrenada en España e Hispanoamérica bajo el título *Tío Jorge vuelve de la India*; y *Las chicas del taller*, 1963, versión para el teatro de la novela *Taller*²⁶⁰.

Tienda de nieve es una pieza breve, dividida en seis partes y de carácter minimalista, en la que apenas se da una breve pincelada del escenario. Nos situamos, así, ante una irreal TIENDA DE NIEVE. Hay, además, una ruptura deliberada de la lógica racional, de manera que, a través de la puesta en escena de unos personajes de

²⁶⁰ Para un estudio de la producción teatral de Mercedes Ballesteros, resulta fundamental la consulta de Nieva de la Paz (1993) en relación a *Tienda de nieve*; O’Connor (1985 y 1988) y Plaza- Agudo (2011) para las obras de teatro escritas y estrenadas en la posguerra. Sobre su obra narrativa resulta fundamental la consulta de las páginas dedicadas en Pérez (1988: 68- 73). Algunas referencias a su novela *Taller* se pueden encontrar en Montejo (2009: 193- 194).

carácter simbólico y abstracto, que carecen de nombre propio, se desarrolla una historia cargada de elementos surrealistas. El Ángel es el personaje central de la pieza, desencadenante de la tragedia y a la vez restaurador del orden final. Se caracteriza por su deseo de jugar, de forma que gasta bromas al resto de personajes con los que va interactuando. En el primer momento, se encuentra con el Artesano, a quien consigue convencer para que le dé sus manos a cambio de sus alas; con el Ángel Chino, a quien explica qué es la nieve, y con un Sabio, al que logra engañar para que se introduzca en un pozo en busca del tiempo. En el segundo momento, se desarrolla una escena de amor entre Blancanieve y el Ángel Chino, quien para demostrarle que de verdad la quiere le entrega su corazón. En el tercer momento, asistimos a un diálogo entre el Sabio y el Artesano, en el que se da cuenta de la tragedia ocasionada por el juego del Ángel. En el cuarto momento, el Ángel Chino va al encuentro de Dios para poder gozar de la “eterna luz” y este le pide a cambio su corazón. En el momento quinto, aparecen un Bufón y un Fauno, que mantienen una conversación de carácter intelectual, interrumpida por la llegada del Ángel, quien les sugiere el robo del corazón del Ángel Chino, custodiado por Blancanieve. En el momento sexto, todos los personajes engañados intentan vengarse del Ángel, quien, como un mago, saca de la chistera una paloma, las manos del artesano y el corazón.

La pieza presenta, pues, un final feliz, de forma que el subtítulo original, “tragedia”, resulta claramente irónico, ya que en realidad estamos ante una “antitragedia”, en la que el Ángel actúa de demiurgo que restablece el orden. El tono de la obra es, por lo demás, profundamente poético, de manera que existe una proliferación de metáforas, próximas en ocasiones a la imagen creacionista. *Tienda de nieve* tiene, pues, un carácter netamente vanguardista, aproximándose en algunos aspectos al Surrealismo. Como señala Nieva de la Paz, “las insólitas asociaciones mentales ajenas

al discurso racional, típicas del surrealismo, la enmarcan en un contexto escénico profundamente renovador, al mismo tiempo que sintonizan con el crítico mensaje último de la obra: la tragedia del ser pensante (...)” (1993: 193). En este sentido, es importante destacar la presencia de definiciones próximas a la greguería de Ramón Gómez de la Serna, quien, como se ha visto, ejerció una notable influencia en la poesía de la época hasta el punto de que en ella es posible encontrar múltiples imágenes greguerísticas. Como ejemplos en la obra de Mercedes Ballesteros (que son antecedentes del estilo general de *La Codorniz*), se pueden citar las siguientes definiciones de la nieve y del sabio por contraposición al filósofo:

ÁNGEL *Con énfasis*. La nieve habita en las esquinas de las horas. (Ballesteros 1932: s.p.)

ÁNGEL Un sabio: un hombre que se mete cosas en la cabeza. Un filósofo: un hombre que se saca cosas de la cabeza... No comprendo.

SABIO No te apures. Un filósofo no es una cosa que se pueda comprender, el que comprende es él. (ibid.)

Al inicio del segundo momento, se da, como se ha dicho, una escena amorosa entre el Ángel Chino y Blancanieve, que se puede citar como ejemplo de la ruptura de la lógica racional que predomina en la obra. Comienza, así, con una definición greguerística del amor por parte del Ángel Chino, que dice que estar enamorado “es la alegría de que exista la nieve” (ibid.) para pasar inmediatamente a confesar a Blancanieve que la quiere. Esta le pide como prueba la entrega de su corazón, de manera que él se lo saca del pecho, diciendo simplemente “tómalo, pero no lo rompas” (ibid.). El corazón, que tradicionalmente simboliza los sentimientos, se utiliza, pues, como símbolo del amor, constituyendo su entrega una representación plástica del enamoramiento. De igual manera, en el primer momento, el Artesano da sus manos, elemento fundamental para su trabajo, al Ángel a cambio de sus alas. Manos y alas se convierten aquí también en dos imágenes metonímicas de dos ideas contrapuestas, la del

trabajo, la de lo material, frente a lo abstracto, lo ideal, que resulta triunfante. Así, el Ángel, tras engañar al Artesano y gracias a sus alas, puede salir volando. Con todo, lo destacable es la ruptura de la lógica racional que constituye el hecho de que unos personajes puedan arrancarse el corazón o las manos. Estamos, por tanto, ante una aproximación al Surrealismo.

Esta ruptura de la lógica racional da, por lo demás, a la obra un cierto tono infantil, especialmente a través de la figura del Ángel, cuya manera de actuar, lúdica y juguetona, recuerda el comportamiento de los niños, ajenos a las formas de racionalidad de la edad adulta. La pieza tendría, así, varios niveles de interpretación, ya que permitiría una lectura de cierta trascendencia existencial tras el carácter simbólico de la lucha del Ángel con el Artesano y el Sabio. Estos representarían dos formas de conocimiento y de sabiduría comúnmente aceptadas y que tendrían dos finalidades pragmáticas: lo práctico y lo intelectual –y a la vez racional. Frente a ellos, se situaría el Ángel, que representaría lo irracional, lo intranscendente, el juego por el juego. La tragedia se plantea, de este modo, cuando el personaje más “surrealista” roba los atributos del Artesano y del Sabio –las manos y el tiempo-, lo que implica, sin duda, socavar los cimientos de la sociedad, porque “un artesano sin manos ya no es un artesano” (ibid. s. p.) y el Sabio, ha “perdido el poco tiempo que me quedaba” (ibid.). La ironía, sin embargo, se da cuando el Ángel, sin ningún tipo de esfuerzo y haciendo una serie de piruetas, saca de la chistera los elementos robados: el corazón, las manos y una paloma. El intelectualismo, cierta forma de racionalidad, quedan, sin embargo, cuestionados, de tal manera que el Sabio no recupera lo robado y se queda sin su tiempo, porque como afirma el ángel, “la tragedia eres tú mismo” (ibid). Estamos, sin duda, ante una broma final que resta trascendencia a lo acontecido y dota de un sesgo ridículo a la racionalidad.

Finalmente, cabría destacar la conversación que en el momento quinto mantienen un Bufón, que quiere curarse de sus tristezas, y un Fauno. A través de este diálogo, se plantea un repaso por ciertos lugares de la cultura occidental. Así, por ejemplo, el Fauno dice al Bufón que su enfermedad es la Estética del Renacimiento – representada por su traje, hueco por dentro-, al tiempo que él, dado que es griego, carece de un alma profunda. Discuten a continuación sobre la felicidad en el fondo y en la forma, dando el Fauno la siguiente definición greguerística de una “forma feliz”: “la felicidad de los otros”, que a su vez es “la alegría de que las cosas sean como son” (ibid. s.p.). Sin duda, esta escena entre dos personajes extemporáneos dota todavía de un mayor carácter surrealista a la pieza, no siendo posible darle una interpretación unívoca y conectada con el resto del argumento. Al igual que los demás actantes, estos dos seres aparecen y dialogan en un mundo en el que se ha suspendido la lógica racional. *Tienda de nieve* es, pues, una obra de carácter híbrido, en la que confluyen influencias de diverso tipo –la greguería, el Surrealismo, el teatro infantil, etc.- y que se caracteriza por un tono marcadamente poético, que viene dado tanto por la proliferación de imágenes como por el simbolismo de los personajes, que pertenecen al mundo de la fantasía – la religión, la mitologías, los cuentos infantiles, etc.

La trayectoria profesional de Zenobia Camprubí (Barcelona, 1887- Puerto Rico, 1956)²⁶¹ estuvo condicionada por su matrimonio con el poeta Juan Ramón Jiménez en el año 1916, momento a partir del cual esta mujer, bilingüe, formada en los más prestigios centros educativos como la Institución Libre de Enseñanza y ligada al *International Institute for Girls*, se convirtió no sólo en la inseparable compañera del poeta –dada su inestabilidad emocional- al que ayudaba en sus actividades literarias,

²⁶¹ Para conocer la personalidad y trayectoria de la autora, resulta fundamental la consulta de los tres volúmenes de sus diarios editados en 2006 por Graciela Palau de Nemes y que están referidos a las tres etapas de su exilio en Cuba (1937- 1939), Estados Unidos (1939- 1951) y Puerto Rico (1951- 1956).

sino que era también la encargada del sostenimiento económico de la familia, para lo que resultaron fundamentales tanto las traducciones de Rabindranath Tagore como los negocios que regentó, entre los que destaca la tienda “Arte Popular Español”, abierta en 1928 (Rodrigo 2002: 125- 153). Formaba asimismo parte del Lyceum Club, en el que era tesorera. Realizó, además, como se ha comentado ya el capítulo 2 y a lo largo del presente capítulo, una importante labor de promoción de las jóvenes poetas que frecuentaban su casa y a las que la mayoría de las veces, dada la inestabilidad emocional de Juan Ramón Jiménez, recibía en soledad. Conviene, así, recordar las palabras que Champourcin le dedica en su autobiografía, *La ardilla y la rosa. Juan Ramón en mi memoria* (1981) y que destacan la importancia de la labor realizada desde este punto de vista por la escritora:

En realidad mi amistad con Zenobia merecería un capítulo aparte. Su actitud cariñosa y risueña con todo el mundo daba la impresión de ser especial con cada uno, y sobre todo recuerdo sus pruebas de afecto y confianza durante mis estancias en los Estados Unidos (...) No siempre estaba en casa durante mis visitas. Sus obligaciones de mujer práctica, de brazo fuerte en la vida de la pareja, la hacían salir a menudo y cumplir compromisos puramente sociales en los que el poeta no participaba. Recuerdo algún almuerzo con mujeres americanas, a los que me invitaba Zenobia, que solían celebrarse sin la asistencia del dueño de la casa, por su repugnancia a emplear otro idioma que el suyo. (Champourcin 1981: 16- 17)

Por eso y aunque no se debería incluir en este apartado –puesto que no estamos propiamente ante una producción original- conviene hacer una breve mención a la labor de traducción y adaptación que Zenobia Camprubí –en colaboración con Juan Ramón Jiménez- realizó de los poemas dramáticos del escritor indio Rabindranath Tagore y que precisamente gracias a ella pudieron ser llevados a los escenarios españoles²⁶². Estas

²⁶² En este punto, conviene recordar que, en los últimos tiempos, se está reconociendo la labor de creación, o al menos de recreación del traductor literario, especialmente en un género como la poesía, cuya traducción exige una cuidada atención no sólo al contenido y al fondo, sino también a la forma (Morales Barba 180): “Entonces la traducción se convierte en una verdadera recreación de la obra original: el sentido del poema original, sus ideas y sus medios expresivos se desprenden de su primitivo ropaje formal –el de la lengua origen- con el que formaban una íntima unidad y se reencarnan con nuevo ropaje en la lengua de llegada” (Gallegos Rosillo 25).

traducciones y adaptaciones muestran, en última instancia, un ejemplo de autora española que estuvo muy interesada por el teatro extranjero de raigambre poética y la perfilan como una mujer culta y bilingüe, que manejaba con soltura y escribía tanto en español como en inglés (Palau de Nemes XIV- XV). Su labor resulta, en este sentido, sumamente importante, ya que, aunque la influencia del autor indio en la Literatura española todavía no ha sido debidamente estudiada, en algunas manifestaciones de teatro poético, como se ha podido comprobar en el caso de Valderrama, resulta evidente su influjo²⁶³. El interés de Zenobia Camprubí por la figura de Rabindranath Tagore rebasó, por lo demás, el marco cronológico del periodo de preguerra, de manera que, tal y como la lectura de sus diarios revela, se siguió interesando, incluso en la primera etapa, más dura, de su exilio en La Habana, cuando preparaba una antología de la poesía del escritor indio y aprovechaba los ratos libres –de la labor de apoyo constante que prestó a Juan Ramón Jiménez en las diversas empresas que emprendieron, entre ellas una antología de la poesía cubana²⁶⁴- para dedicarse a recopilar información sobre el autor: “No tenía trabajo con J. R., así que terminé un cuento y retoqué otro para *True Adventures* (Aventuras reales). (...) Puse muchas cartas en correos y fui al Lyceum a buscar varias cosas sobre Tagore en la enciclopedia (...)” (Camprubí 2006: 55).

Entre los múltiples textos que Zenobia Camprubí tradujo de Rabindranath Tagore, habría que destacar los siguientes poemas dramáticos, *El cartero del rey* (1917), *El asceta* (1918), *El rey y la reina* (1918), *Malini* (1918), *Chitra* (1919), *El rey del salón oscuro* (1919) y *Sacrificio* (1919). La importancia de la labor de Zenobia

²⁶³ Ernestina de Champourcin, en una de sus cartas a Carmen Conde, se refiere, así, a la influencia de Tagore que aprecia en los poemas de su colega: “Tienes una gran influencia de Tagore... y Salomón” (Champourcin y Conde 185). Posteriormente, Champourcin alude a una conversación con Concha Méndez, en la que también se refieren la influencia de Tagore en la poesía de Carmen Conde, hasta el punto de que Ernestina de Champourcin llega a afirmar: “Tienes más de este poeta que de Juan Ramón” (ibid. 247).

²⁶⁴ “Trabajé por la mañana con J.R. en el libro de la poesía cubana y por la tarde leí el libro de poesía puertorriqueña casi completo, calificando los poemas: mejor, regular, imposible, de acuerdo a mi juicio y como me sugirió J. R.” (Camprubí 2006: 56).

Camprubí, realizada siempre en colaboración con Juan Ramón Jiménez (si bien es ella la que aparece, en las diversas ediciones, como la traductora de los textos), queda puesta de manifiesto en el hecho de que en las diversas obras del escritor indio traducidas por la autora española se destaca que ellos eran los únicos que tenían en España “la autorización exclusiva de Rabindranath Tagore para traducir sus obras al español y para publicarlas y representarlas en España y en la América española”. Por lo demás, tal y como se indica en la edición de 1922 de *El cartero del rey*, las traducciones eran realizadas a partir del texto inglés, que había sido escrito o revisado previamente por el propio autor. En muchas de estas obras, es, además, común la inclusión de un poema de Juan Ramón Jiménez relacionado con la temática del libro del escritor indio. Así, en el caso de la obra anteriormente comentada, aparece una canción dedicada a Amal, el niño protagonista. Hay que destacar asimismo como nota común a muchas de las traducciones, la aparición al final de los libros de una nota de la traductora, en la que se especifica que toda traducción en vida del autor tiene siempre un valor transitorio, ya que, en cada nueva edición, “el libro se ha de ir desnudando más, maestro de sí mismo, hasta llegar a su expresión permanente” (Nota de la traductora a “La Cosecha” (Poemas), 1918). Estamos, sin duda, ante una manifestación más de la búsqueda de la desnudez expresiva que se convirtió en una de las características más destacadas de la poesía de Juan Ramón Jiménez, así como de la labor de revisión y reescritura constante que este, siempre en colaboración con Zenobia Camprubí, llevó a cabo de sus poemas.

Algunos de las obras de teatro de Rabindranath Tagore traducidas por Zenobia Camprubí fueron llevadas a los escenarios españoles. Tal es el caso de *El cartero del rey*, estrenado en el Teatro de la Princesa el 6 de abril de 1920, de *El rey y la reina* y de *Jinetes hacia el mar*, obras estrenadas en el Hotel Ritz respectivamente 9 de abril de 1921 y el 2 de abril de 1921 (Dougherty y Vilches 1990). Estas dos últimas piezas se

representaron en el marco del “Teatro de la Escuela Nueva”, dirigido por Cirpiano Rivas Cherif y *Magda Donato*. Estamos ante dos propuestas innovadoras, de teatro artístico y, así, Andrenio en la crónica que escribe con motivo de la representación destaca, en primer término, el carácter lírico de las obras teatrales de Tagore, lo que dificulta, en su opinión, su puesta en escena:

Los poemas dramáticos de Rabindranath Tagore son poco escénicos, poco teatrales para nuestra perspectiva occidental, pero su belleza lírica y cierta como unción estética que de ellos se desprende, ganan al espectador que no carezca de sensibilidad artística. (A. 1)

Andrenio termina señalando que el teatro de Tagore –al igual que el teatro poético comentado con anterioridad- está dirigido a un público con cierta sensibilidad artística, como también reconoce Manuel Machado en la crónica que hace de la representación de *El rey y la reina* para *La Libertad* el 9 de abril de 1921. Él habla, así, de un público selectísimo, procedente de todas las aristocracias madrileñas (Machado 5). La importancia de la labor de Zenobia Camprubí es, asimismo, destacada por José Alsina en la crónica que hace del estreno de *El cartero del rey* en *El Sol* el 7 de abril de 1920: “No podemos quejarnos de que el poeta indio Rabindranath Tagore haya aparecido con retraso en nuestro ambiente. En este caso la curiosidad española ha ido al lado de la atención universal. Las obras, trasladadas a nuestro idioma por doña Zenobia Camprubí Jiménez, han comenzado a aproximar al autor a nuestro público” (Alsina 3).

Gracias a las traducciones y adaptaciones de Zenobia Camprubí se pudo, pues, conocer en España la obra de Tagore, que presenta muchos elementos en común con las piezas de teatro poético comentadas previamente en este apartado y en las que, de algún modo, especialmente en el caso de la de Valderrama, es evidente la influencia del escritor indio. De hecho, la carencia de elementos propiamente teatrales lleva a Andrenio a negar que la obra sea teatro, señalando que “su esencia es lírica y lírico el atractivo e interés que ofrece” (Andrenio 1).

La anécdota desarrollada en *El cartero del rey*, pieza de temática próxima a la del cuento infantil pero de alcance universal, tiene, de hecho, un claro carácter simbólico y metafórico, ya que el conflicto de Amal, el niño protagonista enfermo que no puede salir de casa y está condenado a ser sabio y no viajero, representa el drama, universal, del ser humano escindido entre su realidad y deseo, entre aquello que debe ser y lo que anhela: “AMAL. Mira esa montaña que se divisa desde la ventana... ¡Algunas veces me dan unas ganas de irme corriendo por encima de ella! (Tagore [Camprubí] 1922: 28). Ajeno a la lógica de los adultos, el niño no comprende la prohibición de salir de casa y, así, a pesar de los intentos por convencerlo, no desea ser sabio y leer muchos libros, sino cartero del rey para poder viajar e ir de un lugar a otro. Frente a Amal, se sitúa, por tanto, Madav que representa a la figura paterna, que prohíbe y limita los movimientos del niño, al acecho siempre de quienes pasan delante de su casa y cuyas vidas ansía para sí. Obsérvese, así, el siguiente monólogo, de un extraordinario lirismo –que viene dado por la incorporación de recursos tales como exclamaciones, repeticiones y por el carácter metafórico de la palabra “quesito”, que se convierte en *leit-motif*-, en el que el niño imita el pregón del Lechero, cuya forma de vida, dinámica y en continuo movimiento, envidia:

... ¡Quesitos, quesitos, a los ricos quesitos del pueblo de los lecheros, en el campo de los montes de Panchmura, junto al río Shamli! ¡Quesitos, a los buenos quesitos! ¡Al amanecer, las mujeres ponen en fila las vacas, debajo de los árboles, y las ordeñan; por la tarde, hacen quesitos con la leche! ¡Quesitos, quesitos, a los ricos quesitos!... (ibid. 45)

Los personajes de *El cartero del rey* resultan, desde este punto de vista, simbólicos, ya que representan determinados arquetipos, llegando a asumir incluso nombres genéricos, como El Médico, que diagnostica la enfermedad del niño Amal, El Viejo, el Lechero, el Guarda, el Jefe, la Niña y los Chiquillos, personajes que se acercan sucesivamente al niño Amal y que representan todos una libertad de movimientos

ansiada por este, encerrado perpetuamente en su casa. Se establece, así, un contraste entre las vidas que él anhela y que por tanto idealiza, y la realidad de estos personajes, que, a su vez, desearían estar encerrados como él: “¡Si supieras tú las biznagas que tengo que hacer todos los días!... ¡Ay! ¡Que no me iba a divertir yo si pudiera estarme aquí sin hacer nada, como tú!” (ibid. 66). Amal, por su parte, está siempre en un estado de ensoñación perpetuo, lo que lo convierte, de algún modo, en un niño viejo, porque, aunque conserva la inocencia propia de su edad, hay, en él, ya una conciencia apuntada de los imposibles y un dolor psicológico que tiene manifestaciones físicas: “Me parece que me está dando sueño.../ ¡Qué sé yo! Muchas veces me pasa.../ Como estoy siempre sentado, me canso;/ y luego, me duele tanto la espalada...” (ibid. 73).

Frente a las figuras del padre y del médico, que representan el orden establecido y la prohibición, se situaría la del Viejo, que se disfraza de faquir y que cuenta al niño historias de realidades inventadas que le posibilitan soñar y que, de algún modo, le hacen olvidar su condición estática. Este personaje asume la funcionalidad tradicional del poeta, del cuentista, que entretiene y sobre todo hace soñar con mundos imaginarios, con realidades inventadas como la Isla de los Loros, que es descrita a través de un lenguaje sencillo y minimalista: “Pues es la tierra de las maravillas. Allí viven todos los pájaros del mundo, y no hay un hombre siquiera; y no creas tú que se habla allí ni se anda; sólo cantar y volar” (ibid. 85). El Viejo conserva, por tanto, la mirada mágica de la infancia y, por eso, en su caso, frente al de las otras dos figuras adultas destacadas, es posible la comunicación con Amal: “Mis ojos, hijo, ven ya poco; pero me cuentas de una manera las cosas, que lo veo todo como cuando era niño...” (ibid. 93).

El simbolismo de la pieza se mantiene, por lo demás, hasta el final, cuando la muerte del niño es dibujada como un sueño feliz a la espera de la llegada del Rey, que finalmente ha accedido a sus peticiones y le ha escrito una carta. La obra termina, así,

con un diálogo, minimalista y *naïf*, entre la Niña, Sada, que no ha olvidado la promesa que hizo a Amal y que regresa para entregarle las flores prometidas, metáfora de su recuerdo, y que ahora se identifican también como las flores de la muerte:

SADA (*entrando*).- ¡Amal!

EL MÉDICO REAL.- Está dormido.

SADA.- Es que le traía unas flores... ¿Me dejas que se las ponga en sus manos?

EL MÉDICO REAL.- Sí, pónselas.

SADA.- ¿Cuándo se despertará?

EL MÉDICO REAL.- Cuando el Rey venga, y lo llame.

SADA.- ¿Quieres decirle bajito una cosa de mi parte?

EL MÉDICO REAL.- ¿Qué quieres que le diga?

SADA.- Dile que Sada no lo ha olvidado... (ibid. 117- 118)

Las traducciones de Zenobia Camprubí constituyen, por tanto, ejemplos representativos de su participación activa y de su labor dinamizadora en el panorama cultural del primer tercio del siglo XX. Son, además, una muestra de las múltiples estrategias desarrolladas por la escritora para lograr el sostenimiento económico de la unidad familiar, dada la incapacidad de Juan Ramón Jiménez para la vida práctica. La suya es, así, una labor que debe ser visibilizada y resaltada, también en conexión con la ayuda prestada a su marido y de la que se pueden encontrar múltiples muestras en los *Diarios* de la autora, en los que es constante la referencia al trabajo con el poeta, del cual se muestra en todo momento pendiente.

3.1.4. Bebiendo de la lírica popular española. La canción infantil:

Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui.

Las poetas del primer tercio del siglo XX encontraron, al igual que sus colegas varones, en la poesía popular un modelo en el que inspirarse y una fuente de la que tomar múltiples recursos. El éxito que entre ellas tuvo esta lírica está fuertemente condicionado por la influencia de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, que fueron tres de los autores que contribuyeron más poderosamente a la difusión de la poesía popular en España (Morris 1988, García de la Concha 2000: 69-76). Coincidieron con ellos en el gusto por los poemas y canciones populares, sobre los cuales se inspiraron para construir una poesía caracterizada por la preponderancia de los versos de arte menor, de las estructuras romancescas y asonantadas, la sencillez del lenguaje, la repetición de estribillos, la incorporación de imágenes de raigambre popular, etc.

La influencia de la tradición es también evidente en el cultivo que buena parte de las poetas hicieron de la canción infantil, que, sin duda, es una de las grandes formas de la lírica popular que se ha ido transmitiendo a través del tiempo de una manera anónima²⁶⁵. Con todo, es importante matizar que estos poemas de las autoras que recuerdan a las canciones infantiles no están necesariamente dirigidos a un público menor de edad, sino que con frecuencia es esta una fórmula utilizada para la recreación de las experiencias de la infancia de las escritoras. En otras ocasiones, el cultivo de la canción infantil parece estar ligado a la experiencia de la maternidad, de manera que

²⁶⁵ Brian C. Morris recuerda la admiración que Federico García Lorca y Rafael Alberti, dos de los poetas de la Generación del 27 que más influencia ejercieron sobre las poetas de preguerra, sentían por las canciones de cuna de autores como Gil Vicente y Lope de Vega. El atractivo de estos poemas residía, por ello, en la utilización de técnicas como el paralelismo, la repetición, la aliteración y la onomatopeya que daban a los textos una gran musicalidad (1988: 43).

muchos de estos poemas están escritos con motivo del nacimiento de un hijo o están dedicados a los ya existentes. Se trata, sin duda, de textos en los que es posible encontrar un cierto componente autobiográfico y que son resultado, como se verá más adelante, de la función de cuidado que en el ámbito doméstico han realizado tradicionalmente las mujeres²⁶⁶.

Dentro de las diversas fórmulas procedentes de la tradición poética popular, algunas escritoras de preguerra, fundamentalmente las mayores como Carmen de Burgos, Gloria de la Prada y Casilda de Antón del Olmet, mostraron una especial predilección por la copla, generalmente de inspiración andaluza, en consonancia con la recuperación del folclore que se estaba llevando a cabo por esos años. En su poesía es, así, posible identificar diversos tipos de coplas como soleares, seguidillas, seguidillas gitanas, malagueñas, sevillanas, soleadillas, etc., siendo frecuente la presentación de la imagen icónica de la guitarra, que aparece asociada al cante y a lo andaluz. Este tipo de composiciones, codificadas en un lenguaje sencillo, se construyen, por lo demás, alrededor de una idea que aparece sintéticamente expresada y que recoge frecuentemente una enseñanza procedente de la sabiduría popular. El refranero se presenta de hecho como la fuente de muchas de las coplas, en las que predomina habitualmente un cierto tono moralizante. En este sentido, es común la exaltación del ideal estoico y de resignación ante las adversidades y dificultades de la vida. Otro de los temas que se repiten con más frecuencia en las coplas es el amor, que se dibuja

²⁶⁶ En este punto, es preciso hacer una breve referencia a *Elena Fortún* (1886- 1952), quien, aunque no cultivó poesía, publicó en el año 1932, junto con María Rodrigo y de acuerdo a su vocación como autora de cuentos y de teatro infantil, una recopilación de *Canciones infantiles*, “próximas a perderse para siempre o a quedar fosilizadas entre las páginas de libros sabios” (*Fortún* 1932: 5). La escritora subraya, así, en el prólogo la necesidad de que las niñas recuerden estas canciones, en las que “ninguna faceta de la vida sentimental ha quedado olvidada” (*ibid.* 7). Las canciones se entienden, por tanto, con una finalidad pedagógica para la educación de las niñas, apelándose a las madres para que no olviden que han de “sembrar toda la ternura emocionada en el alma de vuestras hijas, que llega una edad, para todo niño, en que en él se abre la puerta de la canción” (*ibid.* 11). En la recopilación, se incluyen desde romances y romancillos de los siglos XVI y XVII, hasta canciones del siglo XIX, pasando por otras adaptadas del francés.

generalmente como un “amor desgraciado”, de manera que aparece unido al desamor y a la imagen de un tú masculino indiferente que no corresponde a la intensidad amorosa del sujeto lírico femenino, que sufre hasta el desgarramiento ante un amor imposible al que, sin embargo, no es capaz de renunciar (Carmen de Burgos, Gloria de la Prada). En este sentido, es relativamente frecuente en las coplas el reflejo de la desigual situación de mujeres y hombres, sobre todo en el terreno de las relaciones amorosas. Se hace, así, una crítica al doble criterio moral con que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos especialmente en lo relativo a la “moral sexual”, al tiempo que se deslegitima del concepto calderoniano de la honra. Con todo y a pesar de esta actitud crítica hacia el tradicional sistema de roles de género presente en muchas de las coplas, en otras se llega a justificar la violencia de género sobre las mujeres, de acuerdo también a una serie de ideas muy presentes en la sabiduría popular y en el refranero sobre la dependencia y obediencia de la mujer con respecto al marido (Casilda de Antón del Olmet).

En otras ocasiones, la poesía de inspiración popular de las autoras está construida sobre romances o estructuras romancescas e incluso sobre fórmulas directamente inspiradas en la canción infantil. En estos casos, la musicalidad de los textos, caracterizados generalmente por un lenguaje sencillo y minimalista y escasamente retórico, se logra frecuentemente a través de recursos tales como las repeticiones, las estructuras paralelísticas, la incorporación de un estribillo o incluso la proliferación de diminutivos. El resultado de la aplicación de estos recursos son con frecuencia poemas caracterizados por un cierto tono *naïf* y una aparente intrascendencia temática, aspectos estos que llevan a asociarlos con la espontaneidad y la facilidad expresiva, dos de los tópicos más ampliamente extendidos sobre la creación poética de autoría femenina, que incluso son destacados por los escritores que prologan los libros de las poetas y que, con sus comentarios condescendientes y paternalistas, contribuyen

restarles valor. Aunque no suele ser lo más habitual a pesar de la incorporación de recursos propios de la canción infantil, algunos de los poemas incluidos en los libros de las autoras, especialmente en el caso de Josefina Bolinaga, están dirigidos a un público infantil, al que se busca transmitir generalmente una enseñanza de tipo moral o existencial. Desde este punto de vista, uno de los recursos más habituales es la personificación de elementos no humanos como plantas, flores, animales, etc.

Otro de los temas que tienen un mayor protagonismo en la poesía de inspiración popular son las relaciones materno- filiales de manera que suele ser habitual encontrar en muchos de los poemas, especialmente en las coplas, un sujeto poético, femenino o masculino, que expresa la importancia fundamental de la madre en la trayectoria de los sujetos, de acuerdo también a la idea condensada en el *dictum* “madre no hay más que una”. En este sentido y de acuerdo a un patrón repetido en las jarchas mozárabes y en las cantigas de amigo, suele ser habitual en algunos de los poemas la presencia de una voz poética femenina que se dirige a la madre, que actúa como confidente en el amor. En todos estos casos, la figura de la madre aparece siempre revestida de una serie de cualidades positivas, de manera que una de las imágenes que se repite con más frecuencia es la de la “madre coraje”, es decir la de la madre que lo da todos por sus hijos y que, en no pocas ocasiones, vive angustiada, incluso cuando estos son pequeños, por los posibles obstáculos y dificultades vitales que puedan encontrar en el futuro. Por contraposición a esta prominencia de la maternidad, la paternidad está ausente de la mayoría de los poemas populares de estas autoras, algunas de las cuales, como Casilda de Antón del Olmet, sí emiten una crítica hacia los padres que abandonan y no reconocen a los hijos ilegítimos.

En relación con la figura de la madre, es frecuente que aparezca la del hijo menor de edad, que se presenta como el sentido de su vida y por el que manifiesta su

preocupación continuada, especialmente en situaciones de enfermedad (María Luisa Muñoz de Buendía), y al que se suele dirigir a con un lenguaje plagado de diminutivos y apelativos cariñosos, que reproduce miméticamente el modo cómo tradicionalmente las madres hablan a sus hijos pequeños. Se configura, así, el tópico de la *mater dolorosa*. Desde este punto de vista una de las imágenes que se repite también con mayor frecuencia en la poesía de la mayoría de las escritoras que cultivaron poesía de tipo popular y que se puede identificar también en la de algunos poetas contemporáneos como Antonio Machado y Federico García Lorca, es la del niño muerto, que representa la alteración del orden natural y lógico de los acontecimientos y que, por ello, pone de manifiesto el carácter absurdo de la existencia humana (Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga). En algunas poetas, como Marina Romero, la muerte infantil aparece asociada al símbolo del mar, que adquiere, en estos casos, connotaciones negativas frente al carácter positivo que tiene en otras en las que representa la posibilidad de la libertad entrevista.

En otras ocasiones, la utilización de fórmulas de inspiración popular está ligada al planteamiento de una temática religiosa. En el caso de algunas poetas como María Luisa Muñoz de Buendía y María Teresa Roca de Togores, la religión aparece presentada en su aspecto más folclórico con abundantes referencias a la Semana Santa andaluza y a ciertas figuras de la hagiografía. En muchos de los poemas de estas y otras de las autoras, es, así, especialmente evidente la influencia de Federico García Lorca en relación a una ambientación común en el Sur y a la adaptación de una serie de imágenes y símbolos del poeta, entre ellos la luna y el color verde, asociados ambos a lo negativo y, en última instancia, a la muerte y a lo trágico. En otras poetas como Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui, que manifiesta especial predilección por el romance y las estructuras romancescas, lo popular sirve para plantear una preocupación religiosa,

que, en su caso, frente al de sus contemporáneas carece de una dimensión folclórica. Para ellas, lo popular se convierte en una vía, en un canal para la reflexión.

Recapitulando, se comprueba, así que entre las escritoras que siguieron el modelo de la tradición popular de un modo fiel, sin apenas incorporar elementos innovadores, estarían Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía y María Teresa Roca de Togores (en su segundo poemario) y Marina Romero. Otras autoras, como Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui, se sirvieron, en cambio, de las formas y metros propios de la poesía popular para plantear una reflexión sobre cuestiones religiosas, reflexión esta no exenta de un cierto tono moralizante. Finalmente, habría un tercer grupo de escritoras, en que la asimilación de elementos de la poesía popular se dio a un nivel más profundo, de manera que, aunque asumieron ciertos metros y formas estróficas –fundamentalmente el verso de arte menor, las cuartetas y las estructuras romancescas-, supieron combinar, en perfecta simbiosis, motivos y elementos de la poesía popular con otros procedentes de la lírica culta, de la Vanguardia o incluso de la poesía extranjera. Las grandes poetas del periodo estarían, así, dentro de este grupo, ya que la mayoría, al igual que sus compañeros, lograron mezclar con éxito elementos de muy diversas procedencias. En este sentido, la poesía de Josefina de la Torre y Concha Méndez constituyen dos de los ejemplos más representativos de la doble filiación, popular y vanguardista, tal y como se ha analizado en el apartado 3.1.1.

Conocida sobre todo como novelista y colaboradora periodística, Carmen de Burgos (Almería, 1867 ó 1879- Madrid, 1932)²⁶⁷ es, sin duda, una de las personalidades

²⁶⁷ Según señala Simón Palmer (1991), no existe consenso sobre la fecha de nacimiento de Carmen de Burgos, que sería, según unos biógrafos, 1867 y, según otros, 1879. Sobre la polifacética personalidad y obra de Carmen de Burgos, se pueden consultar, entre otros, los trabajos de Establier Pérez, Imboden,

más destacadas del primer tercio del siglo XX. Colaboró, así, en algunos de los principales periódicos de la época, como el *Diario Universal*, el *Heraldo de Madrid*, el *ABC*, al tiempo que fue corresponsal en la Guerra de Marruecos. Muchos de sus artículos aparecían firmados bajo el pseudónimo *Colombine*. Fue también una activa precursora en la defensa de la igualdad y de la causa de las mujeres, publicando numerosos ensayos sobre el tema, entre los que destacan *El divorcio en España*, 1904, y *La mujer moderna y sus derechos*, 1927. Entre sus novelas, algunas de las más sobresalientes son *Los inadaptados*, 1909; *El abogado*, 1915; *El desconocido*, 1917; *Los negociantes de la Puerta del Sol*, 1919; *El artículo 438*, 1921; *La hora del amor*, 1925; y *Puñal de claveles*, 1931. Falleció en 1932, tras haber intervenido en una reunión del Círculo Radical Socialista.

Carmen de Burgos fue, además, poeta y, así, en 1901, en los comienzos de su carrera literaria, publicó el poemario *Notas del alma. Cantares*. Este libro aparece enmarcado entre un prólogo de Alfonso Pérez Nieva, un epílogo de Juan Pérez Zuñiga y una malagueña para piano de Joaquín Taboada. Aunque estos paratextos – fundamentalmente el prólogo y el epílogo- de tres personalidades destacadas del periodo constituyen, sin duda, una magnífica presentación en sociedad para una autora que se estaba abriendo paso en el mundo literario (tan sólo había publicado una obra previamente, *Ensayos literarios*, 1900), es preciso destacar que, en ninguno de ellos se da información sustancial sobre la escritora y sobre el libro que se presenta. En el prólogo, Alfonso Pérez Nieva, excusándose en la amistad que le une a la autora y que determinaría, sin duda, un elogio desmedido, se limita a realizar una apología de los cantares de la lírica popular, “brotada del espíritu del pueblo”, que, en su opinión, “canta como los pájaros” (apud. Burgos 1901: 18). En el epílogo en verso de Juan Pérez

Núñez Rey y Bravo Cela, así como los capítulos que se le dedican en Mangini (2001) y Kirkpatrick (2003).

Zuñiga, se elogia de una manera comedida la poesía de Carmen de Burgos, incorporándose una breve alusión a la sinceridad de los textos y a su aspecto físico, lo que, como vamos viendo, es una nota que se repite con cierta frecuencia en los paratextos incorporados a los poemarios de las autoras²⁶⁸. El libro está, por lo demás, dedicado a la Infanta Isabel de Borbón, a la cual Carmen de Burgos dirige unos versos, en los que, de acuerdo a la tradición de este tipo de textos, le pide que acepte las coplas y que las escude bajo su talento, para lo cual las presenta como un hijo “que concibiera ardiente/ mi fantasía” (Burgos 1901: 13). Da asimismo algunas informaciones que anticipan el contenido de un libro que, como su mismo título indica, participa de la tradición de la lírica popular siendo las coplas presentadas como inspiradas por “la musa del pueblo”, que “expresa/ sus pensamientos/ en la forma sencilla/ de los cantares” (ibid. 10- 11).

Notas del alma está formado por coplas (la mayoría de tres o cuatro versos, casi siempre octosílabos y con rima asonante en los pares) que se caracterizan por un minimalismo en la expresión, de manera que, a través de un lenguaje sencillo y escasamente retórico, se condensan los principales temas tipificados de la lírica popular. En algunos textos, es, con todo, posible rastrear ciertas referencias personales, al tiempo que la autora parece mostrar preferencia por dos de los grandes temas, que, como veremos en el capítulo 4, recorren la poesía de la mayoría de las autoras: el amor y la maternidad. Una parte considerable de las coplas están dirigidos a un tú, que se convierte en el centro de la vida del yo lírico enamorado, para quien el amor se transforma en una protección contra las desgracias y dificultades la vida: “¡Cuántas tristezas y abrojos/ encuentro á mi alrededor!/ En tu cariño tan solo/ descansa mi corazón” (ibid. 28). Con todo, como el amor rara vez se da en plenitud, son numerosos

²⁶⁸ “(...) Cármen,/ pues siento como tú sientes/ el fondo de tus cantares (...)/ pues si es verdad que tu fondo/ es muy bueno, hay que chuparse/ los dedos de ver la forma/ que Dios se ha servido darte” (apud. Burgos 1901: 107)

los poemas en los que se alude a su condición no correspondida y, por tanto, a la tristeza y desolación que produce en el yo, que, aun así, hace suya la paradoja y expresa “Prefiero sufrir y amarte/ á gozar y aborrecerte/ que á vivir sin tu cariño/ es preferible la muerte” (ibid. 59). El sujeto llega incluso a desear la muerte como una forma de compartir espacio, la sepultura, con quien lo rechaza en vida: “Tengo tan poca esperanza/ que ya solamente anhelo/ que una misma sepultura/ pueda encerrar nuestros cuerpos” (ibid. 72).

Pero a pesar de ser el yo un sujeto que se entrega y que sufre por amor, no faltan las coplas en las que se “denuncia” el diferente comportamiento masculino y femenino en las relaciones y un maltrato (no concretado) hacia las mujeres: “Quien sin razón ni motivo/ á alguna mujer difama/ merece que con desprecio/ todos le escupan la cara” (ibid. 82)²⁶⁹. La traición se dibuja, así, como algo imborrable para un sujeto que no puede olvidar y dejar de sentir el engaño incluso cuando aparentemente se ha restablecido el vínculo que lo unía con el tú amado: “Tu cariño ya no basta/ á llenar mi corazón/ que al recibir tus caricias/ me acuerdo de tu traición” (ibid. 73). El desengaño y la traición amorosas llevan, así, en ocasiones, a la expresión de un sentimiento negativo hacia el otro, bien de odio y de desprecio (“Yo bendigo el desengaño/ que me obligó á conocerte/ y es mi desprecio tan grande/ que ni puedo aborrecerte”, ibid. 43), bien de vergüenza por haber amado a quien no lo merecía (“Solo vergüenza me queda/ de haberte querido á ti/ al ver que todo en tu alma/ es pobre, bajo y ruín”, ibid.). En el conjunto de las coplas, la religión no parece ocupar, por lo demás, un lugar central, si bien es frecuente la alusión a Dios (en ocasiones también a Jesús, la Virgen u otras figuras bíblicas), que desempeña, en el contexto del vínculo amoroso, diversas funcionalidades: en algunas coplas, actúa, así, como intermediario al cual se pide

²⁶⁹ “El hombre que á las mujeres/ no las trata con cariño/ ó no conoció á su madre/ ó la perdió siendo niño” (Burgos 1901: 31).

abnegación para soportar el desengaño (“Sentir un amor inmenso/ celos, venganza y dolor/ y pedirle á Dios tu dicha/ ¿quieres más abnegación?”, *ibid.* 55) o como actante que hace justicia tras el abandono y el engaño (“lo que has hecho con mi alma/ no te lo perdona Dios”, *ibid.* 61; “En medio de mi amargura/ solo pido á Dios de ti/ que todo lo que hé sufrido/ lo tengas tú que sufrir”, *ibid.* 67). En todo caso, el sufrimiento por amor se convierte en vía para alcanzar un hipotético cielo: “En las puertas de la gloria/ dicen que un rótulo han puesto:/ -Se perdonan los pecados/ por amor y sufrimientos” (*ibid.* 75).

Otro de los temas que se repite frecuentemente en las coplas es el vínculo especial que se establece entre la madre y el hijo, cuyos ojos son vistos como el espejo en el que más perfectamente esta se puede mirar: “No hay un espejo tan grande/ como los ojos de un hijo/ para mirarse una madre” (*ibid.* 27). “Tener un hijo en los brazos/ y gozar con su sonrisa” se presenta, así, como la mayor de las “glorias” (*ibid.* 34); idea que, en otra de las coplas, se da como cierta a partir de su atribución a un hipotético escritor (*ibid.* 36). El amor de la madre se dibuja, por lo demás, como “el más grande y más puro” (*ibid.* 46), llegando a utilizar, por aproximación, la metáfora de la pérdida del hijo para expresar el carácter hiperbólico del dolor ocasionado por el desengaño amoroso: “Cuando perdí tu cariño/ fue igual el dolor de mi alma/ á el de la madre á quien quitan/ el hijo de sus entrañas” (*ibid.* 47). Una de las coplas destacadas bajo el epígrafe “(Improvisada)” y dedicada “A mi hija” tiene un cierto carácter autobiográfico y, así, en ella, encontramos un sujeto lírico, trasunto de Carmen de Burgos, que se posiciona como madre y que empatiza con el futuro sufrimiento de una hija, que todavía en su niñez e inocencia puede reír, pues no conoce el sufrimiento por amor: “Cuando veo que te ries/ ¡Qué pena me dá!/ Porque pienso en el fondo del alma/ ¡Cuánto llorará!” (*ibid.* 77). El sujeto adulto es, así, consciente, por propia experiencia, de su

incapacidad como madre para evitar a su hija el desengaño amoroso: “Debo sufrir mi desgracia/ como se sufre un castigo/ por ti he dejado á mi madre/ y tú olvidas mi cariño” (ibid. 88).

Gloria de la Prada (Sevilla, 1886- ¿Madrid?,1951) publicó varias colecciones de cantares, la mayoría de inspiración andaluza, durante la década de los diez. Además de poeta, fue narradora, publicando varias novelas y cuentos en algunas de las colecciones más populares del periodo como “Los Contemporáneos” y “El cuento Semanal”. Algunas de estas obras son *Por una coleta*, 1911; *El cantar de los amores*, 1912; *El Ensueño se mete en casa* (cuya fecha de publicación no he podido localizar); *Los labios rojos*, 1913?; *El encierro*, 1915; *Salú la Corralera*, 1916; *La mejor firma*, 1916, y *El candilejo*, 1930. Colaboró, asimismo, al igual que otras autoras como *Elena Fortún* y *Josefina Bolinaga*, en la sección “Gente Menuda”, del suplemento *Blanco y Negro*, del diario *ABC*; al tiempo que algunos de sus poemas aparecieron publicados en la revista *Nuevo Mundo*. Además de compositora de coplas, Gloria de la Prada fue intérprete.

El primero de los libros de poesía de la escritora, *Mis cantares* (1911), estaba precedido de dos prólogos de Felipe Trigo y Manuel Machado. En 1912, publicó *Noches sevillanas. Cantares*, precedido de un soneto de Francisco Villaespesa y de un cuento de la propia autora, en consonancia con su faceta como cultivadora de la novela y el cuento populares, muchas veces bajo el seudónimo de *Mimí*. En 1913, salió a la luz el tercero de sus poemarios, *Las cuerdas de mi guitarra*. Los dos últimos libros de cantares de Gloria de la Prada se publicaron en la prestigiosa editorial Renacimiento, *El barrio de la Macarena* (1917) y *La copla andaluza* (que aparece sin fecha)²⁷⁰.

²⁷⁰ No existe bibliografía secundaria sobre la escritora, si bien en la página *web* de la profesora Kirsty Hooper, de la *University of Liverpool*, están disponibles algunas informaciones de su investigación en curso (http://pcwww.liv.ac.uk/~chomik/2_aut_prada.html).

Merece la pena detenerse brevemente en los paratextos que acompañan a los poemarios, ya que, en ellos, se da información relevante sobre un género que, por su carácter tipificado, se conceptualiza, muchas veces, como menos “personal” y más ligado a una serie de convenciones. Felipe Trigo, en su prólogo, “¡Coplas!”, a *Mis cantares*, destaca, así, el carácter espontáneo de la copla, la necesidad de no saber ni Retórica ni Poética para hacer verdaderos poemas de esta índole. De acuerdo a esta consideración, presenta a Gloria de la Prada como una joven “andaluza, de alma, de cuerpo, de sangre, de ojos”, que hace coplas de manera espontánea, sin apenas preparación y en cualquier tipo de espacio. Las suyas son, así, coplas que proceden, según su consideración, de lo vivido por la escritora –que aparece totalmente infantilizada-, lo que explica, de algún modo, la filosofía, basada siempre en la experiencia que de ellas emana:

Por eso, lector, verás cómo estas coplas que esta extraña Gloria de la Prada te ofrece en este libro, saben á una filosofía muy honda de la vida vivida ó enseñada sin cesar por una sutil morena fiera de los cielos, que lo mismo se emborracha de amores de un jazmín que de amores del sol y de la luna.
Yo la he visto desvanecerse, casi morir, teniendo contra su boca una gardenia.
Y la he visto llorar hora y media por un gato. (apud. Prada 1911: 12)

La visión que ofrece Felipe Trigo en este prólogo coincide, en este sentido, con la proporcionada por la propia Gloria de la Prada en el “Prólogo íntimo”, que coloca al frente de *Las cuerdas de mi guitarra* y en el que trata de resaltar el carácter personal de su libro. Insiste, así, en que los cantares que forman el poema “¿son? las vibraciones de mi ser (...) desgarros de penas, gritos de pasión, suspiros en que va un pasado de amor... ironías, que mal encubren el tedio que acarrea el vivir...” (Prada 1913: 7- 8). Realiza, además, una exaltación del carácter popular de la copla, que, según ella, sólo en las raíces del pueblo (fundamentalmente en Andalucía), puede encontrar su origen más

auténtico, frente, a otro tipo de géneros de tipo más intelectual²⁷¹. En el prólogo que precede a *El barrio de la Macarena*, tal y como el título sugiere –“A toda América, á todo corazón y a todos los americanos”-, Gloria de la Prada insiste en la dedicatoria del libro a la América hispana, con la que existe una comunidad de lengua que facilita la comprensión y a la que ella se siente especialmente unida, ya que su vocación poética nació precisamente tras la lectura de los versos del poeta modernista colombiano José Asunción Silva. El poemario se presenta, así, como una ofrenda de la mujer que de niña encontró en él el origen de su gusto por la poesía, lo que la transformó en una nueva persona²⁷²:

Sean estas preces de una niña una salve de amor para el muerto poeta colombiano. Sea ahora la mujer la que, en justa honradez, os envíe una de sus obras, ya que á uno de vuestros poetas os debe la revelación de su espíritu.
¡Oremos, salve, diosa Poesía! (Prada 1917: 10)

Formalmente, tal y como se insiste en los prólogos y como los mismos títulos de los libros sugieren, los cinco poemarios de Gloria de la Prada están formados por coplas de tipo popular, que tienen, la mayoría de ellas, no sólo una inspiración andaluza sino también trasfondo andaluz, concretamente sevillano, tal y como la incorporación de algunas referencias geográficas (Sevilla, el barrio de la Macarena) sugiere. En los libros es, por lo demás, posible distinguir varios tipos de coplas, que, en ocasiones, aparecen agrupadas bajo un mismo epígrafe. Hay, así, soleares, seguidillas y seguidillas gitanas, malagueñas, sevillanas y soleadillas. Los temas tratados en las coplas son los característicos de estas composiciones, que aparecen condensados en algunos de los

²⁷¹ En un punto del prólogo, llevada por lo que ella denomina su condición de *mujer*, Gloria de la Prada resalta que para hacer cantares es necesario sentir mucho, desdiciéndose inmediatamente para romper, de algún modo, con lo que reconoce como un estereotipo de género: “A reflexionar solamente en mujer diría ‘el que no hace cantares para desahogo de su alma, es que no la tiene’. Analizándolo luego más fríamente, más cerebralmente, sin perogrulladas ó impresionabilidades de sexo, veo que no” (Prada 1913: 10- 11).

²⁷² “Una poesía americana me emocionó más hondamente que todos los demás, despertó en la niña á la mujer: fue el poeta “Asunción Silva”; la poesía; los *Nocturnos*.... Tuve la revelación de mí misma en esos tres poemas en que empieza un epitalamio... y termina en el más terrible de los *desgarros*: en la muerte del sér en que va nuestra vida...// ¿Qué pasó por mí? No lo sé. Algo semejante á lo que sintió Lázaro cuando la voz de Dios le mandó andar...” (Prada 1917: 9- 10).

versos del poema de Manuel Machado, “La copla andaluza”, que antecede y sirve de prólogo a *Mis cantares*: “Dice de ojos negros/ y de rojos labios/ de venganza, de olvido, de ausencia,/ de amor, y de engaño.// Y de desengaño./ De males y bienes,/ de esperanzas, de celos... de cosas/ de hombres y mujeres” (apud. Prada 1911: 14).

En efecto tal y como hemos visto para el caso de Carmen de Burgos, el amor se dibuja como el tema central de muchas de las coplas, siendo, en la mayoría de los casos, un amor “desgraciado”, dada la falta de comunicación entre los dos sujetos que parecen buscar en el vínculo amoroso cosas diferentes: “Besaba tu boca/ buscando tu alma/ y tú sólo besabas mis labios.../ porque te gustaban” (Prada 1911: 28). La angustia está, así, siempre presente en un yo dubitativo ante los verdaderos sentimiento de otro que, aunque podría complementar, aparece frecuentemente como ajeno y extraño: “Besando tus ojos,/ besando tu cara.../ yo sentía una angustia muy grande/ de ver que dudabas” (ibid. 30). El amor aparece siempre indisolublemente unido al dolor y al desamor, ya que entraña en sí mismo una gran paradoja que se asume, con todo, de un modo natural: “Comprenderás si has querido,/ ¡que el querer es un encanto,/ ¡y es el querer... un martirio!” (Prada 1913: 32). El sujeto que canta en los versos es, así, un sujeto desgarrado, que sufre hasta el límite de la angustia por un desengaño que no es capaz de superar -“Tan dentro del alma/ te llevo metío,/ que para quitarme de este querer tuyo/ no encuentro camino” (ibid. 20)- y al que finalmente acaba renunciando -“Quise dejar de querer,/ señal que estaba queriendo,/ ahora me da todo igual.../ señal de que ya no quiero” (Prada 1911: 67). El dejar de querer se convierte, así, en una liberación para un sujeto femenino que se ha entregado totalmente al amor -“Tiré al río mi querer,/ y me quedé tan á gusto/ de verme libre de él” (Prada 1912: 30)- y que, aun “venciendo”, sufre:

En cuestiones de amores
todos robamos.

Unas veces perdemos,
otras ganamos.
Y hay ocasiones
en que son los burlados,
los vencedores. (Prada, *La copla andaluza*: 113)

En otras ocasiones, las coplas tienen un cierto tono moralizante, de manera que, en ellas, se recogen ideas que la sabiduría popular muchas veces ha condensado en proverbios y refranes: “Caminando, caminando,/ todos vamos por la vida/ y al que camina ligero/ se le interpone la envidia” (Prada 1911: 20); “Si quieres vivir contento/ júntate con los que ríen.../ y ríe también con ellos” (ibid. 36). Es, así, frecuente, en algunas coplas, la exaltación del *Carpe diem*, del disfrute del momento presente como un refugio ante la visión negativa subyacente a la mayoría de las coplas²⁷³, mientras que en otras se actualizan los famosos versos gongorinos “vaya yo caliente, ríase la gente”: “El mundo entero va en mí,/ ¿qué me importan los demás.../ ni que puedan decir?” (Prada 1912: 39). En algunos de los poemas, se exalta el ideal estoico de la resignación ante las adversidades y dificultades de la vida -“Todo es hasta acostumbrarse,/ cuando el tiempo va pasando/ es la pena menos grande” (Prada 1913: 39)-, al tiempo que se anima a seguir adelante en el camino sin nostalgia del pasado -“El volver la cara atrás/ sólo se debe de hacer/ cuando no quede qué andar” (Prada 1917: 56). La reflexión se puede llegar incluso a plantear en forma de pregunta: “¿A qué conduce viajar/ si la ‘humanidad’ es la misma/ y todo es a todo igual?” (Prada, *La copla andaluza*: 42).

En algunas de las coplas, se canaliza asimismo una reflexión sobre la propia actividad creadora, que se configura como un refugio ante las adversidades -“Si me siento nerviosa/ lo tengo visto,/ cuando cojo la pluma/ me tranquilizo;/ hago cantares.../ que son la medicina/ de mis pesares” (Prada 1911: 46)- y en la que, de acuerdo a la visión desengañada de la vida, predomina, con todo, en la mayoría de las ocasiones, un

²⁷³ “Cantemos y bebamos,/ viva la guasa,/ porque el que vive en serio/ no saca nada;/ viva la gente/ que al son de la guitarra/ gozan y siente” (Prada 1911: 48).

cierto tono amargo: “¡Que hay en mi canto amargura;/ las medicinas amargas/ son las que más pronto curan!” (ibid. 57); “Se rompió en el viento/ el cante gitano.../ y siguió el lamento temblando en el aire/ del cantar amargo” (Prada 1913: 79). Pero, con independencia de su carácter más o menos “alegre”, la copla y el cante son exaltados de un modo reiterado en los cinco poemarios²⁷⁴. El cante se dibuja, así, como el destino de un sujeto poético -“Cantar es mi sino,/ cantar es mi suerte.../ ¡enviar mi alma dentro de mi canto/ á toíta la gente!” (Prada 1912: 22)-²⁷⁵, que manifiesta su orgullo patriótico de ser andaluz y español: “Ser español es... la dicha,/ ser andaluza... la gloria,/ ni aun para ser de los cielos.../ dejara el ser española” (ibid. 49)²⁷⁶. De acuerdo a esta consideración, el alma del sujeto se identifica con una guitarra, instrumento que por antonomasia acompaña al canto en la copla: “Es mi alma una guitarra:/ toditos saben que existe,/ poquitos saben templarla” (Prada 1917: 21).

Es importante, por lo demás, destacar que, en muchas de las coplas, se pone de manifiesto la desigual situación de mujeres y hombres, así como el doble criterio moral que se establece a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos. La vida de las primeras se dibuja, por ello, como doblemente limitada y obstaculizada - “¡Qué fatiga es ser mujer!;/ es tan sólo un caminito/ el que nos dejan correr” (ibid. 32); “Por no querer trabajar/ está la mujer sujeta.../ al que la quiera pagar” (Prada 1912: 11)-, al tiempo que se desmitifican algunos mitos procedentes de la religión cristiana, como el de Eva, la mujer culpable, y Adán, cuya falta es siempre excusada: “A Eva se le echa la culpa/ de todo el mal de la tierra,/ y puede que fuera Adán/ el que la tuviera” (Prada

²⁷⁴ “Vivan las seguidillas/ que es baile alegre,/ que moviendo los cuerpos/ gozan las gentes;/ arza moreno.../ mira que esa chiquilla/ te está queriendo” (ibid. 95).

²⁷⁵ En otra de las coplas, en consonancia con una visión predominante en la poesía de muchas de las autoras, los versos, es decir la actividad creadora, son contemplados como hijos del sentimiento: “Son mis cantares hijos,/ y así los quiero,/ son hijos de mis penas/ y mis contentos.../ En ellos vivo,/ que va en ellos mi vida/ y mis cariños” (Prada 1912: 87).

²⁷⁶ La jota y el flamenco son, así, presentados como los dos emblemas de España: “La jota es canto de guerra;/ el flamenco, de pasión;/ los dos cantos de mi España/ tienen sangre y tienen sol” (Prada 1917: 38).

1911: 115). El concepto tradicional de la honra queda, por ello, deslegitimado: “Hay un grupo de mujeres/ reservadas para madres,/ hay otro grupo... de golfas.../ ellos son golfos... y padres” (Prada 1912: 46). En otras coplas se incide en la dependencia femenina en el amor, frente al desapego o indiferencia masculinos: “Lo mismo que la luna/ son las mujeres/ que viven del reflejo/ del ser que quieren./ Pero esto pasa,/ cuando el querer se hace/ dueño del alma” (Prada, *La copla andaluza*: 119). Se enfatiza, de este modo, el diferente interés que los hombres tienen en las relaciones con respecto a las mujeres, que anhelan un respeto, casi siempre imposible: “Te estás haciendo ilusiones/ de que todos te respetan,/ ¡el respeto de los hombres.../ sólo lo tienen las feas!” (Prada 1911: 65). En estas coplas, se pone, por tanto, en entredicho la visión maniquea que tradicionalmente tienen los hombres de las mujeres, a las cuales perciben tan sólo como objetos de amor u odio: “Hablas de amor y mujeres/ cuando te sientes poeta,/ ¡y cuando te sientes *hombre*.../ te burlas y las desprecias...!” (Prada 1912: 47). Con todo y a pesar de esta conciencia de género *avant la lettre*, en otras de las coplas aflora la visión androcéntrica y machista que caracteriza a la tradición popular española y que puede llegar incluso a justificar el maltrato: “Todo el que insulta á una hembra,/ es que la tiene en muy poco,/ ó que la quiere de veras. (Prada 1913: 61)²⁷⁷.

Casilda de Antón del Olmet (Huelva, 1871- Madrid, 1962) publicó dos libros de poesía previamente a la Guerra Civil, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929), en la Imprenta de Juan Pueyo²⁷⁸. El primero de los libros está precedido de un prólogo de Pedro de Novo, miembro de la Real Academia Española y

²⁷⁷ Otra poeta contemporánea de Gloria de la Prada cuyos poemas tienen también una inspiración andaluza, concretamente sevillana, es María de Belmonte [María Montes de Oca, de soltera], quien, en 1917, publicó *Pensando en mi tierra*, libro en el que se incorporan algunos poemas entre dos textos largos de tipo narrativo, “Obras hacen linaje” y “El rosalar de Bécquer”.

²⁷⁸ Casilda de Antón del Olmet publicó asimismo en 1934, en edición propia, un *Tríptico de sonetos* (1934), que contenía tres poemas.

de la Historia; mientras que el segundo está antecedido de un soneto escrito por el mismo autor en colaboración con F. Chicharro, de la Real Academia de Ciencias Exactas. Estos dos prólogos, al estar escritos por personas de la Academia y por tanto investidas de autoridad y prestigio, se convierten en una cierta garantía de calidad, si bien y a pesar de los elogios, las mismas palabras de los autores incurren ya en una serie de tópicos tradicionalmente asociados a la poesía escrita por mujeres. Así, Pedro Novo, en la introducción a *Cancionero de mi tierra*, destaca la sinceridad y delicadeza de sentimientos de la autora, recordándola “dedicando cuidados y ternura sin límites á la santa madre que tuvo” (apud. Antón del Olmet 1917: 6). A continuación, se hace eco del prejuicio general que existe sobre las “poetisas” como damas románticas que publican versos malos, para inmediatamente desmentirlo parcialmente, señalando que existe, sin embargo, un número elevado de excepciones que “merecen admiración mundial y laureles eternos” (ibid. 9- 10). En este prólogo, Pedro Novo aporta, por lo demás, algunos datos sobre la filiación de Casilda de Antón del Olmet, al tiempo que hace referencia al fracaso de su comedia dramática *En conciencia* (estrenada el 20 de abril de 1901), que la llevó a no volver a escribir para el teatro (ibid. 6- 9). Se sabe, además, que la autora fue miembro de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza, al tiempo que colaboró activamente tanto en la prensa madrileña (*La Época* y *La Correspondencia de España*) como en la andaluza (destaca *La Alhambra*, de Granada) (Ramírez Gómez 57- 58). Escribió asimismo la obra de carácter ensayístico, *Feminismo cristiano*, 1931²⁷⁹.

Con todo e independientemente de los prólogos que aportan interesante información sobre la autora, es importante destacar que se trata, en ambos casos, de dos

²⁷⁹ En este prólogo, Pedro Novo señala exactamente que Casilda de Antón del Olmet era hija del gran publicista Fernando de Antón del Olmet y hermana de dos escritores: el marqués de Dosfuentes y Luis de Antón del Olmet. Más datos sobre la autora, se pueden encontrar en Hormigón (vol. I 58 y vol. II 203-205).

poemarios de inspiración popular, conformados por coplas –estrofas formadas por tres o cuatro versos de arte menor, en la mayoría de los casos octosílabos, rimando en asonante los alternos-, que se situarían en la línea del libro *Nuevas canciones* (1929), de Antonio Machado. En estas coplas, escritas en un lenguaje sencillo, de carácter minimalista, se condensan ideas de la sabiduría popular, inspiradas en muchas ocasiones en el refranero. Entre los temas que tratan, destacan algunos universales como el amor, la muerte, la infancia y la maternidad, así como la religión.

Se trata, en todo caso, de poemas que siguen fielmente la tradición, si bien en algunas ocasiones aflora un sujeto femenino que expone preocupaciones fundamentales en la vida de las mujeres y que veladamente expresa una crítica hacia el orden patriarcal. Así, por ejemplo, en una de las coplas, encontramos el tema de la honra ligado a una mujer viuda, que defiende la memoria y buen nombre de su marido muerto: “Sola contra todos lucho,/ por honrarte y defenderte;/ bien puedes agradecerlo,/ si los muertos agradecen” (Antón del Olmet 1917: 20). El lamento o la queja por el abandono del marido o del amante es también un tema recurrente en estos poemas. Así, en otra copla de apenas cuatro versos, se condensa el aciago destino que espera a las mujeres, que pasan de la tutela del padre a la tutela de la pareja: “Me separé por seguirlo/ de la vera de mi madre,/ y me dejó al poco tiempo/ abandonada en la calle” (Antón del Olmet 1929: 20). El amor se configura, pues, como la razón de ser de la existencia, de manera que la imposibilidad del mismo es presentada como una tragedia, ya que el sujeto poético femenino ama con una intensidad que llega al límite de su cordura: “Para dejar de quererte,/ sólo tengo dos caminos:/ ó que pierda la razón/ ó que me muera ahora mismo” (Antón del Olmet 1917: 31).

En otras ocasiones, se asume, aparentemente sin intencionalidad crítica y tan sólo mimética, un punto de vista masculino que expone su visión de las mujeres. Así,

por ejemplo, un tema frecuente es la violencia de género, que es presentada desde una perspectiva androcéntrica como un mal inevitable, bien por la maldad innata de la mujer, bien por los vicios inevitables del hombre. En el siguiente poema, encontramos, así, una voz masculina que expresa su no arrepentimiento por haber matado a una mujer: “Por matar á una mujer/ en el presidio me encuentro;/ si resucitar pudiera/ otra vez volviera preso” (ibid. 104). El hombre aparece, pues, excusado de un delito que se achaca siempre a otras causas: “Si le pego a mi mujer,/ la culpa la tiene el vino;/ al enfadarse comete/ una injusticia conmigo” (Antón del Olmet 1929: 90). La mujer aparece, en consecuencia, configurada en otros textos como una *femme fatale*, como un ser diabólico que conduce al hombre al delito: “Por quererte, mala hembra,/ un delito cometí;/ al prenderme la justicia/ te has alejado de mí” (ibid. 58); “Me engañó por darme celos,/ después de haberla matado/ la perdoné con un beso (ibid. 118). Siguiendo, pues, la ideología subyacente al refranero popular, la violencia de género se presenta como totalmente justificada para garantizar el amor y la obediencia de la mujer: “Hombre, para asegurar/ el que la mujer te quiera,/ con una mano acaricia/ y con la otra mano pega” (ibid. 130).

Frente a esta visión preponderantemente masculina, en otros poemas es recurrente la expresión del amor a la madre, casi siempre desde un punto de vista femenino, que refleja los tradicionales vínculos de solidaridad que se establecen entre mujeres de diversas generaciones. Se trata, al mismo tiempo, de una fórmula que tiene su origen en la jarcha mozárabe y en las cantigas de amigo, en las que una muchacha enamorada se dirige a su madre que actúa como confidente de su amor. En la siguiente copla, un yo poético femenino expresa, así, su dolor por el sufrimiento causado a su progenitora al haberse enamorado de un hombre que no le convenía: “Porque mal me enamoré/ hice llorar á mi madre,/ y á causa de aquel amor/ lloro lágrimas de sangre”

(Antón del Olmet 1917: 79). El lamento a la madre por la mala elección en el amor se presenta, por tanto, como un tópico recurrente en esta poesía, tal y como se puede apreciar en otro de los textos, en el que yo lírico se dirige a la progenitora: “Madre mía, madre mía,/ madre de mi corazón;/ tus brazos dejé por otros/ que fueron mi perdición” (Antón del Olmet 1929: 105). En otras ocasiones, se asume un punto de vista genéricamente indeterminado para resaltar el papel fundamental que la figura de la madre tiene en la vida de toda persona, lo que es asimismo un tema repetido en la tradición popular, que lo ha condensado en el refrán “Madre no hay más que una”: “El buen soldado/ murió en la guerra,/ sólo su madre/ llora y le reza” (Antón del Olmet 1917: 35); “Al ver morir a mi madre/ algo de mí se murió;/ antes de que yo naciera/ formamos uno los dos” (Antón del Olmet 1929: 30). El cariño de la madre se presenta, por lo demás, como un cariño irracional, unido al vínculo físico que, ya desde antes del nacimiento, existe con el hijo: “Antes que te vi te amé,/ suelen decir los amantes;/ y el cariño anticipado/ es propiedad de las madres” (Antón del Olmet 1917: 25). La maternidad se presenta, por lo demás, como un estado que conlleva más obligaciones que la paternidad, de manera que, por ejemplo, en el siguiente texto, se denuncia la hipocresía social que condena a la mujer que tiene hijos fuera del matrimonio y que ensalza al hombre que los abandona:

Un hijo has abandonado,
y te saluda la gente,
y dice que eres honrado.

Y dice que eres honrado,
y yo recogí al que tuve
y todos me despreciaron. (ibid. 48)

Se repite frecuentemente en el libro el tema de la maternidad unido a la infancia, que se vincula a la muerte, de manera que la imagen del niño muerto se convierte en símbolo de la tragedia en la medida en que representa la alteración del orden temporal y

lógico de los acontecimientos en la vida. Se trata, por lo demás, de un tema con una larga tradición en la lírica popular y que en el siglo XX vamos a encontrar en los principales poetas que cultivan la tendencia (como Antonio Machado y Federico García Lorca, entre otros). Obsérvese, así, cómo, en el siguiente poema de apenas ocho versos, se logra un sesgo trágico mediante la alusión a la muerte de una niña: “La niña rubia/ ya se murió;/ no ha vuelto á abrirse/ más su balcón. // No ha vuelto á abrirse/ más su balcón,/ y el crisantemo/ se marchitó” (ibid. 34- 35). La muerte infantil se presenta, pues, como una de las mayores tragedias, especialmente para la madre, cuyo vínculo con el hijo, tal y como se ha indicado, se dibuja como muy estrecho: “¡Qué pena tan grande/ ver a un niño que al morir sonrío/ mirando a su madre!” (Antón del Olmet 1929: 94); “No llores, madre, afligida,/ si tu niño se murió,/ que ha pasado a mejor vida” (ibid. 107). Los niños son representados, por lo demás, como seres débiles y desvalidos, que necesitan la protección de la madre y, de ahí que otra de las imágenes en que se concreta la tragedia sea la del niño huérfano por quien el sujeto se apiada: “Un niño llorando vi/ al pie de una sepultura;/ no sé qué pasó por mí” (ibid. 16). El mayor desgarró aparece, así, cuando la cuna y la sepultura son equiparadas, de manera que la ausencia de una madre que conduzca hacia la muerte se convierte en símbolo e imagen de la absoluta soledad con que esta es afrontada por los seres humanos: “En la cuna me acostaba/ mi madre cuando era pequeño;/ no sé quién me acostará/ en la caja de los muertos” (ibid. 138).

Aunque fue conocida principalmente como autora de literatura infantil, Josefina Bolinaga publicó también poesía previamente al año 1936. Por lo demás y a pesar de ser una autora de cierto éxito en el periodo –como demuestran las noticias y reseñadas aparecidas sobre la escritora en algunos diarios de tirada nacional como el *ABC* y el

Heraldo de Madrid y el hecho de haber ganado el Concurso Nacional de Literatura-, no he podido localizar los lugares y fechas de su nacimiento y muerte. Más que como poeta, la escritora fue sobre todo conocida, tanto en el periodo de preguerra como después en la posguerra, como autora de cuentos infantiles, entre los que destacan *Amanecer*, 1934, que se llegó a convertir antes de la Guerra en libro escolar de lectura, y *Cuévano de aventuras*, 1935. Publicaba, además, narraciones infantiles en la sección “Gente menuda” del suplemento *Blanco y Negro* del diario *ABC*.

El primero de los libros de poesía de Josefina Bolinaga, *Alma rural*, salió a la luz en el año 1925, precedido de un prólogo de Wenceslao Fernández Flórez, quien, ya desde estas primeras páginas, que generalmente deberían ser elogiosas, caracteriza el poemario como “un libro sencillo, escrito para almas sencillas”, cuya nota predominante es la ternura. Sitúa, por tanto, la obra, al margen de la “literatura con mayúsculas”, considerando que no es recomendable para quienes, como señala el autor, “gusten en literatura de manjares fuertemente sazonados” (apud. Bolinaga 1925: 6). Finalmente destaca la condición de entretenimiento que la poesía tiene para las mujeres, subrayando que “si la señorita Bolinaga fuese una señora que tuviese en su hogar tres o cuatro hijos, no hubiese escrito tales versos” (ibid. 8).

Alma rural es un libro peculiar, ya que no se ajusta de un modo exacto a las tendencias estéticas generales observables en la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX. Así, si bien se aprecia en él la influencia de la lírica tradicional – versos de arte menor, lenguaje sencillo, estructuras paralelísticas-, no hay tanto una exaltación de lo popular como de lo rural, de manera que no se busca, a través de la poesía, la esencialidad sino la reproducción de unas formas de vida ajenas a las de la gran ciudad, cuya progresiva expansión generaba, sin duda, el rechazo de un sector de la población española, más apegado a las “esencias” tradicionales. El poemario está, por lo

demás, construido siguiendo el modelo de José María Gabriel y Galán, a quien la autora dedica el primero de los poemas, “Al eximio poeta Gabriel y Galán”, y a quien considera su maestro. La suya es, así, una poesía que, al igual que la del poeta salmantino- extremeño, ensalza la vida rural y campestre en su aspecto más tópico y superficial (frente a la actitud crítica y, a la vez nostálgica, presente en algunos de los autores tradicionalmente adscritos a la llamada “Generación del 98” como Unamuno, *Azorín* o Baroja), recreando escenas pintorescas y reproduciendo una forma de hablar rústica y ya claramente arcaica en un momento como mediados de la década de los veinte. La mayoría de los poemas tienen, por lo demás, un carácter narrativo, siendo frecuente la reproducción de diálogos entre personajes (generalmente entre madres e hijas, maridos y mujeres, amigas) y que son quienes precisamente reproducen la forma de hablar típica de ciertas áreas rurales españolas²⁸⁰:

¡Madre, cuidado en la ciudad
qué modo de bailar llevan!
M’asusté de lo que vi;
pero cuánta diferencia
del bailar de nuestros mozos
y las mozas de mi tierra (...)
¡Pero, madre, en la ciudad,
qué empujones, qué regüeltas,
q’ajuntarse bien las caras,
qué tocase las cabezas! (“Como los angelicos...”, *ibid.* 101- 104)

El segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor*, se publicó en el año 1927, con un poema- prólogo de Luis Fernández Ardavín, a quien le interesa subrayar de un modo reiterado que se trata del producto de “un alma de mujer/ desbordando su amor en cuanto la rodea!” y que, por tanto, presenta una serie de características, tales como sencillez, inocencia, “templada inspiración”, que tradicionalmente, como vamos

²⁸⁰ Con todo, también en algunos de los poemas se ponen de manifiesto los diferentes roles de género de los hombres como proveedores y las mujeres como “ángeles del hogar” dedicadas a la crianza y al cuidado de los hijos: “Te lo dije muchas veces/ endenantes que casaras,/ no hiciste caso a tu madre/ y llevaste un hombre, Blasa,/ que en tan solico sirve/ pa comer y p’a pintal” (“Audacia”, Bolinaga 1925: 153- 157).

viendo, aparecen unidas a la creación poética de autoría femenina. Al igual que en otros casos, la obra se presenta como un “infante”, que “viene envuelto en mantillas”, llegándose incluso a equiparar la actividad literaria creadora con las labores de costura, “puntaditas de aguja en nítidas cuartillas” (apud. Bolinaga 1927: 7- 9). La obra se presenta, además, como “un canto de amor y de ternura”, que “debería llamarse ‘Maternidad’ y ser/ mejor que un libro, un cuévano de inmaculada albura”, situando a la autora bajo “las nobles sombras” de algunos poetas del siglo XIX como Gabriel y Galán, Campoamor, Grilo y Vicente Medina (ibid.).

En efecto, tal y como señala el prologuista, en este libro de inspiración popular – la mayoría de los versos son de arte menor y predominan las estructuras romancescas- y ambientado, al igual que el primero de la autora, en un entorno rural, la relación materno- filial ocupa un lugar destacado, siendo, sin duda, el tema central de una parte considerable de los poemas. Destaca, en este sentido, el segundo de los textos, “¡Sólo mío!”, en el que encontramos el estereotipo de la “madre coraje”, que ha criado sola a su hijo pequeño recientemente muerto y que se dirige al “juez de mi vida” para implorarle su resurrección. El sujeto poético expresa, así, de un modo hiperbólico su dolor y su incapacidad para asumir un acontecimiento que parece contrario a la lógica racional. Se plantea, además, en cierto modo, una lucha entre la muerte y la madre, que se enfrenta a las leyes de la naturaleza humana:

Su madre puso flores
en su vida, colmándola de ensueños
y regó su jardín con alegrías
y sembróle esperanzas en el pecho, (...)

Señor juez de mi vida,
sea usted justiciero...
Si le reclama el padre
le dice que hace tiempo
llorando dije al niño
Tu padre ya se ha muerto. (Bolinaga 1927: 17- 20)

En “El benjamín”, nos encontramos también el tópico de la *mater dolorosa*, de la mujer que sufre intensamente por el más pequeño de sus hijos que nació deforme y al cual ella entrega, por eso, más intensamente su amor: “Con zozobras siempre espía/ que se marchen a sus juegos/ los querubos deliciosos/ sus hijitos, dioses bellos;/ pues quedarse sola ansía/ para hartarse bien a besos” (ibid. 75- 80).

Por contraposición al carácter “trágico” de estos poemas, en otros de los textos se da una exaltación del amor maternal dichoso utilizando, para ello, la fórmula de la canción infantil, de manera que se emplea un lenguaje sencillo, al tiempo que se incorporan referencias que forman parte del léxico de los niños. Es, como si de algún modo, el sujeto -madre tratase de transmitir a sus descendientes, en un lenguaje comprensible, el cariño que siente: “Es mi hijo/ flor de espuma,/ un trocito/ de una nube primorosa,/ que es de Cielo, nieve y rosa” (“Fue una nube”, ibid. 28). De hecho, muchos de los poemas del libro parecen dirigidos a un público infantil, tal y como se puede apreciar en los romances de carácter narrativo, “Princesa, mi princesita” y “Las dos jaquitas”, o el poema “Idilio”, en los que los protagonistas son los niños. Por lo demás, en muchos de estos poemas, se pone de manifiesto la diferente socialización que reciben los niños y las niñas: así, mientras que en “¿Qué serás?”, el sujeto madre desea que su hijo tenga un “destino grande” como soldado, médico, marinero, duque o torero (ibid. 47- 48); en “Oye, muñeca”, desea para su hija que sea una “mujer bella/ como un sol de hermosa, cual una aurea estrella” (ibid. 91- 92).

En el año 1934, Josefina Bolinaga publicó *Candor: Niños y flores*, que es un libro de poemas para niños, descrito, en una breve dedicatoria que coloca al frente –“A los que como yo aman a los niños y por si este libro cayera en sus manos”-, como “Rima sencilla. Templada inspiración. Carencia absoluta de tópicos, ni de imágenes. Eso hallaréis en mi libro” (Bolinaga 1934: 3). En este poemario, a diferencia de lo que

sucedía en los dos anteriores, un público infantil, interpelado de una manera reiterada, se convierte en el destinatario de unos poemas que tienen, en la mayoría de los casos, un carácter narrativo y están generalmente protagonizados por diferentes tipos de flores (girasol, pensamiento, tulipán, lilas, clavel, rosa, margarita, amapola, etc.) y plantas (como, el perejil, el trébol o el sándalo), que aparecen personificadas y que toman la palabra para dirigirse a unos niños que parecen escucharlas con atención y que proponen asimismo un diálogo²⁸¹. Con frecuencia, a través de los parlamentos de las flores, se busca plantear a las criaturas una reflexión de tipo moral o existencial, como sucede en el caso del poema “Rosa”, en que la flor “bonita” pero precedera aconseja la eliminación de la actitud orgullosa ante la fugacidad de la existencia: “Así, niños míos,/ no tengáis orgullo,/ porque las bellezas/ son cual mis capullos./ ¡Y nunca presuma/ la niña de hermosa,/ puesto que ella dura/ igual que una rosa!” (ibid. 37- 40). En “Espuela de caballero”, la flor lleva a cabo una exaltación de la paz, rogando encarecidamente a los niños la huida de cualquier disputa, envidia o desunión²⁸².

La poeta onubense María Luisa Muñoz de Buendía (Huelva, 1898- 1994) publicó en 1934 su primer poemario, *Bosque sin salida*, que aparecía precedido de un prólogo de su compatriota Juan Ramón Jiménez, lo que, sin duda, constituía una magnífica presentación en sociedad para una autora²⁸³, que, por lo demás, ya tenía una

²⁸¹ Junto a los poemas, aparecen algunos cuentos infantiles de carácter narrativo: “El viaje de un capullo”, “Periquín”, “La cigüeña”, “El escarabajo de oro” y “Flor de luz”.

²⁸² “Vivir siempre sin envidias,/ que emponzoñan, matan, hielan./ Es la paz amor divino/ en los montes, en la aldea,/ en las chozas y las ciudades,/ que la Paz bendita sea./ Siempre juntos, niños míos,/ y en unión honda y fraterna/ vivir todos como hermanos:/ escucharnos nuestras quejas,/ consolar al que esté triste/ y rezar con el que reza” (“Espuela de caballero”, Bolinaga 1934: 51- 53).

²⁸³ Este prólogo de Juan Ramón Jiménez, al igual que sus caricaturas líricas, resulta bastante general y abstracto, de manera que, si bien la percepción general sobre María Luisa Muñoz de Buendía parece positiva, no es posible extraer mucha información sobre su valoración del libro y sobre la poesía de autoría femenina en su conjunto: “Este BOSQUE SIN SALIDA (¿qué aire espejista lo trajo a la villa?) puede acumular, apretar sus troncos y sus copas dentro de una casa de Huelva, tras las tapias, al fondo del fin. Y pienso en María Luisa de Huelva, arbusto, enredadera errante de su patio íntimo, (...)” (apud. Muñoz de Buendía 1934: 5)

cierta presencia pública, tal y como pone de manifiesto el hecho de haber colaborado en la revista *Papel de Aleluyas*, publicada en su ciudad natal²⁸⁴. Además del poemario aquí estudiado, ya después de la Guerra Civil, publicó dos poemarios más en el año 1967, *Lluvia en verano (poesías)* y *La princesita de sal*, dirigido a un público infantil. Cultivó, además, la narrativa, publicando las novelas *Toros y palomas* y *Tres días de amor*, *Cuentos Selectos*, 1951, y *El amor no pide permiso: cuento romántico*, 1958. *Bosque sin salida* está, por lo demás, dividido en tres apartados: “Poemas niños”, dedicado por la autora a sus propios hijos; “Veredas”; y “Varia y múltiple”, que lleva la dedicatoria “A Ti”. Formalmente, la mayoría de los poemas están escritos en versos de arte menor (rimando en asonante los pares) y con un lenguaje sencillo. El ritmo se logra a través de procedimientos característicos de la poesía popular tales como las estructuras paralelísticas, las repeticiones, el empleo de diminutivos, etc.

Al igual que sucedía en el caso de las otras autoras, muchos de los poemas del libro presentan la estructura característica de la canción infantil. Destacan, en este sentido, los textos que conforman el primer apartado, ya que, tal y como su título indica, “Poemas niños”, tienen por tema la infancia y el vínculo especial que se establece entre madre e hijos. Son, en este sentido, considerables los textos dedicados a la maternidad, que se dibuja como un estado de felicidad y realización máximas, ya que supone, de alguna manera, el momento de mayor realización vital: “Antes de que tú nacieras,/ vidita del alma mía,/ el mundo para mi era/ una cajita vacía” (“Copla”, Muñoz de Buendía 1934: 17). En el poema “Anunciación”, el sujeto poético expone cómo el deseo de ser madre, el sentimiento maternal ya estaba presente en ella cuando era soltera, de

²⁸⁴ El nombre original de la escritora era María Luisa Muñoz Vargas, adoptando, tras su matrimonio con Rogelio Buendía, su apellido (Ramírez Gómez 244- 245). Además del poemario aquí estudiado, ya después de la Guerra Civil, publicó dos poemarios más en el año 1967, *Lluvia en verano (poesías)* y *La princesita de sal*, dirigido a un público infantil. Cultivó, además, la narrativa, publicando las novelas *Toros y palomas* y *Tres días de amor*, *Cuentos Selectos*, 1951, y *El amor no pide permiso: cuento romántico*, 1958.

manera que la contemplación de un niño la llenaba de deseos y esperanzas: “Cuando yo era soltera/ y cogía un niño en brazos/ toda mi sangre ardía/ en divina esperanza” (ibid. 10). El vínculo madre- hijo se presenta, por tanto, como un vínculo especialmente intenso, de manera que la hija se convierte para el sujeto poético en no sólo “pedazo de mi carne”, sino en “toda mi alma” (“Y ya me acompañabas”, ibid. 22).

En otros poemas de este apartado, la voz de la madre se dirige al hijo para reconfortarle y mostrarle su cercanía y proximidad que alejan cualquier tipo de peligro, encarnado por la figura del monstruo, que es, sin duda, uno de los elementos típicos que aparecen en las canciones de cuna para incitar el sueño y el buen comportamiento de las criaturas²⁸⁵: “Pirulín, mi niño bonito,/ Pirulín, mi niño ideal,/ ¿qué coco quiso matarte,/ qué coco quiso robarte,/ nene mío, a tu mamá?” (“Pirulín”, ibid. 15). En otras ocasiones, sin embargo, es la madre la que necesita la presencia reconfortadora del hijo, de manera que, por ejemplo, en el poema “Ven, nene, ven”, esta pide consuelo al “nene”, que por su incipiente edad es capaz de contribuir a combatir el miedo a la muerte que acecha a su progenitora: “Ven, nene, ven/ y a tu madre consuela./ Ven, nene, ven,/ que mamita te espera/ aquí encerradita/ en la jaula nueva: (...)/ Ven, nene, ven/ y abrázame fuerte/ ¡que tengo miedo/ de la muerte!” (ibid. 16). Otros textos del libro, como “Campanillas”, “Lechuga”, “Luna Lunera”, “Por el aire claro” o “Nupcias”, son canciones infantiles típicas, de manera que encontramos en ellos un tono *naïf* (intrascendencia del tema), al tiempo que recursos tales como el empleo de diminutivos y la personificación de seres inanimados, que incluso llegan a entablar diálogos con un tú que se dirige a ellos:

²⁸⁵ “El tarantantán” se presenta, así, como una canción típica cuyo objetivo es lograr que los niños se tranquilicen mediante la alusión a una criatura monstruosa que se lleva a aquellos que no tienen un buen comportamiento: “Con su mano de lluvia/ el Tantarantán,/ que se lleva a los niños,/ golpea el cristal./ Tan- tan, tan- tan, tantarantán./ Nadie lo ha visto, pero yo/ lo oigo llamar” (“El tarantantán”, Muñoz de Buendía 1934: 12). El “brujito de la noche” que aparece en el poema homónimo sería otra de estas criaturas creadas para asustar a los niños (“El brujito de la noche”, ibid. 20).

“Como una niña rubia,/ con un blanco babero,/ la luna llena/ se pasea por el cielo./
Luna, lunera,/ ¿quién te almidonó el babi/ que vas tan hueca? (...)” (“Luna Lunera”,
ibid. 28).

En el segundo apartado del libro, “Veredas”, se produce un cambio con respecto al primero, de manera que, si bien el tono popular sigue estando presente, ya no encontramos como único tema la infancia. Hay, así, algunos poemas dedicados a la presentación de diversos paisajes del Sur, tales como “Otoño en campos de Córdoba”, que se caracteriza por un tono intimista y netamente machadiano, o “Río gitano”, que tiene una estructura romancesca y en el que es evidente una cierta influencia del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, y de la lírica popular andaluza: “Guadalquivir, río gitano,/ tu canción de petenera/ desde Córdoba a Sevilla/ va ensombreciendo la vega. (...)/ Se retuercen los olivos/ en la danza macarena/ y desgranar los granados/ monótonas castañuelas” (ibid. 35). La influencia de la tradición de la copla también está presente en “Coplas”, texto conformado por ocho coplas de temática variada y en algunas de las cuales es posible localizar imágenes de inspiración greguerística. Así, por ejemplo, en una de ellas, el tiempo aparece identificado con una rosa que va perdiendo pétalos: “El calendario es la rosa/ perfumada de los tiempos:/ cada pétalo que muere/ deja otro al descubierto” (ibid. 46). En “Romance del jueves santo”, se sigue, por su parte, encontrando una ambientación en el sur, si bien aquí se introduce el tema religioso, de manera que hay una recreación de la procesión de Jesús del Gran Poder en la Semana Santa. Se reproduce, dentro de este contexto, una saeta lanzada por una mujer a la figura religiosa: “Ay, Jesús del Gran Poder/ a tus pies, arrepentida,/ dejo este rojo clavel/ que en el pecho me latía” (ibid. 63). Estamos, pues, ante una estampa costumbrista y folclórica.

En el tercer apartado del poemario, “Varia y múltiple”, aunque la temática es fundamentalmente amorosa, predomina un tono pesimista, de manera que el amor no se presenta tanto como una fuente de plenitud y realización, sino sobre todo como una vorágine, como un “bosque sin salida”, en el que el sujeto poético queda atrapado sin que resulte posible la escapatoria: “En este bosque sin salida,/ que es mi vida/ ¿quién entró?/ Como gusano en tierna fruta/ entró el amor/ y va royendo, hasta minarlo,/ el corazón” (“Bosque sin salida”, *ibid.* 67). Otra imagen del enamoramiento es la del gusano que va royendo por dentro hasta destruir el corazón, que queda maltrecho y malherido. Se destaca que el amor trae consigo una esperanza incierta, de forma que parece preferible que no llegue, tal y como le ruega el sujeto poético en “Cancioncilla”: “Amor, esperanza incierta/ de una realidad,/ quédate en la puerta,/ no quieras entrar” (*ibid.* 68). Con todo, finalmente el yo parece caer en sus redes, quedando en un estado de supeditación con respecto a un tú y llegándose incluso a presentar como “la arcilla que moldea la mano”²⁸⁶. La imagen de la mujer en el amor sigue siendo, por lo demás, totalmente tradicional: es presentada de nuevo como el elemento pasivo y dependiente, que sólo puede vivir y ser en el otro: “Solamente encarnada/ en el misterio azul/ de tu sombra yo estaba,/ solamente el perfil/ de tu sonrisa yo era (...)” (“Fragmento”, *ibid.* 81). La tristeza es, pues, la sensación que, como las olas del mar, va y viene (“Como un barco en la bruma”, *ibid.* 91) para quedarse finalmente en el sujeto femenino, que ansía la llegada de una brisa que traiga una primavera con “un nuevo polen/ que haga surgir de rosas azucenas” (“Brisa”, *ibid.* 92), es decir que porte consigo la alegría. Frente a estas imágenes tradicionales de la femineidad, habría que destacar la de la mujer jugando al tenis que aparece en el poema “Gardenia” y que, sin duda, constituye una

²⁸⁶ “Tú eres Enero frío, yo la flor del almendro/ que al invierno enamora con promesas de Mayo./ Tú eres el ancho río, yo el arroyo/ que canta por el prado./ Tú eres el duro mármol/ y yo la blanda arcilla/ que moldea la mano dulcemente. (...)/ La forma en mármol quedará grabada/ y yo quedaré en ti, sin tú sentirme,/ oculta misteriosa y olvidada” (“Mármol”, *ibid.* 72).

manifestación de modernidad, ya que el deporte, como hemos visto, era una manifestación inequívoca de los nuevos tiempos: “Ligera como el gamo/ que salta en la pradera,/ la mujer juega al tennis/ con su raqueta aérea/ e inesperadamente,/ en la oscura solapa/ de aquel espectador,/ coloca la pelota/ como una blanca flor” (ibid. 76).

María Teresa Roca de Togores (San Juan de Luz, 1905- Madrid, 1989) inició su carrera literaria con la publicación en el año 1923 del libro *Poesías* en la Imprenta del Sucesor de R. Velasco. Su segundo libro, *Romances del Sur*, no aparecería hasta el año 1935 en Ávila en el Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano, firmando la autora como marquesa de Beniel²⁸⁷. El primero de estos poemarios está precedido de un prólogo de Carlos de Cuenca titulado “En confianza”, en el que, de manera continuada, el autor se refiere a la poeta como una “señorita aficionada”, calificativo que, sin duda, contribuye a restar valor a la obra. Por lo demás, y tal y como suele ser habitual en este tipo de paratextos, se exponen una serie de concepciones estereotipadas sobre la poesía de autoría femenina. Destaca, así, su “pureza”, su “carácter cristalino” y su “espontaneidad”, al tiempo que percibe una “profunditas y un vigor más bien varoniles”, lo que determina el extrañamiento del autor ante la corta edad de la joven poeta, quince años. Al final, alude al origen noble de María Teresa Roca de Togores, lo que contribuye, en su opinión, a un realzamiento de la calidad literaria del poemario: “De tan altas cimas no me extraña que proceda la abundante vena que brota en frescos y limpios raudales; en tan robustos y fecundos troncos, no me choca un fresco brote al

²⁸⁷ Esta autora, de origen noble, fue Condesa de Torrellano y académica de la Real Academia de Historia. Estos datos han sido obtenidos de la *Antología Intemporal*, publicada en el año 1974 y precedida de un prólogo del marqués de Lozoya. Este prólogo se publicó también en *ABC* el 12 de diciembre de 1974.

recibir el injerto de la juventud y la belleza. (...)” (“En confianza”, apud. Roca de Togores 1923: 5- 9)²⁸⁸.

La poesía de Roca de Togores evoluciona desde el Modernismo altamente retórico de su primer libro hasta el tono popular de su segundo poemario, en el que destaca la utilización de la forma métrica del romance. En *Poesías*, predominan, así, los versos de arte mayor –fundamentalmente alejandrinos- agrupados en estrofas clásicas y propias de la tradición culta como la sexta rima, el serventesio y el quinteto. En cuanto a los temas y motivos, destacan los característicos de la estética modernista, de manera que encontramos desde poemas que recrean escenas palaciegas ambientadas en el siglo XVIII (“A un abanico” y “A un violín”) a otros que expresan sentimientos de angustia existencial, derivada de la fugacidad del tiempo y de la conciencia de que el sufrimiento es algo innato y consustancial a la existencia humana y que, por tanto, ha de ser aceptado con resignación: “Alma, ama el dolor; no vendas a la muerte/ la razón de tu vida, que es el arma más fuerte/ aquella que se temple, como el bien, en el mal” (1923: 69). En otros textos, como en “Noche de invierno”, predomina un cierto tono decadentista y, así, en él aparecen una serie de temas negativos que remiten a lo tenebroso, a la muerte, a las tinieblas, etc.²⁸⁹. En “La mentira”, encontramos, por su parte, un monólogo dramático de la Mentira, que aparece personificada –al igual que en los autos sacramentales del Barroco-, exponiendo su universalidad, pues, como ella señala, “soy el eje del mundo, y mis antojos/ manejan la indulgencia y la maldad; (...)”

²⁸⁸ El cultivo de la poesía por mujeres pertenecientes a la nobleza y a la aristocracia fue relativamente frecuente en el primer tercio del siglo XX, siendo concebida, en muchos de los casos, como una mera actividad de entretenimiento y distracción. Resulta, en este sentido, ilustrativo el título del libro de Josefa Pardo de Figueroa (marquesa de Figueroa), *Solaces poéticos* (1929). Entre las cultivadoras nobles de la poesía, sobresalen la Marquesa de Balaños (de origen italiano), que tenía, tal y como destaca Francisco Fernández de Bethéncourt en el prólogo a su libro *Rimas italianas y castellanas* (1903), una tertulia en su casa, Regla Manjón, la Condesa de Lebrija, e Isabel María Castellví y Gordón, Condesa de Castilla (1865- 1949).

²⁸⁹ “Fue una noche de invierno; llamando a mi ventana/ la nieve preludiaba su constante cantar;/ sentí un frío intenso, y me acerqué a la llama/ que trémula y rojiza ardía en el hogar” (“Noche de invierno”, Roca de Togores 1923: 49).

(ibid. 63). En “Lloras”, siguiendo el modelo de la “Sonatina”, de Rubén Darío, encontramos la imagen típicamente modernista de la mujer que llora y suspira sin razón aparente, quedando dibujada, en consecuencia, como un ser irracional e ilógico:

¿Por qué lloras? ¿Por qué de tus pupilas
las lágrimas descienden, cual raudal
que al derramar sus aguas intranquilas
esparce gemas de límpido cristal?

¿Por qué de tu garganta, antes sonora,
se escapan los suspiros sin querer,
tan tenues, cual el viento que evapora
tus lágrimas ardientes de mujer?. (ibid. 87)

El segundo poemario de María Teresa Roca de Togores, *Romances del Sur* (1935), se publica más de diez años después del primero, *Poesías*, de carácter modernista, y, en él, resulta evidente la evolución de la obra poética de la autora hacia un tipo de poesía de clara filiación popular, en la que predominan los versos de arte menor agrupados, como el título indica, en estructuras romancescas y rimando en asonante los pares²⁹⁰. Estructuralmente, el poemario está dividido en cinco apartados no titulados –como la mayoría de los poemas- y conformados a su vez por diversos textos, entre los cuales no es fácil encontrar una unidad temática que justifique su agrupación. En el poemario considerado en su conjunto, es evidente la influencia de la poesía popular de García Lorca (especialmente del *Romancero gitano*, 1928), de manera que es posible identificar una serie de motivos comunes, al tiempo que se comparte un cierto aire trágico derivado del aura de muerte que rodea los textos.

²⁹⁰ El 4 de abril de 1935, con motivo de la publicación de *Romances del sur*, se publica en el *Heraldo de Madrid* una semblanza de María Teresa Roca de Togores, realizada por Miguel Pérez Ferrero y bajo el título “María Teresa Roca de Togores y sus versos”. En esta semblanza, el autor aprovecha para presentar el libro como contrapunto a la tendencia al hermetismo que caracteriza a una parte de la poesía del momento, considerándolo, de acuerdo a una serie de características que se atribuyen generalmente a la poesía de autora, como “franco” y de una limpidez artística, sencillo, espontáneo, “sin ningún atisbo de mimetismo lorquiano” (Pérez Ferrero 8). Al final del artículo, el periodista se refiere, así, al carácter esencialmente “femenino” de los romances de Roca de Togores, justificando la utilización, para referirse a la autora, del calificativo “poetisa” en lugar de “poeta”.

Existe, por otro lado, una ambientación común en el “sur” y, así, tanto en el libro de Federico García Lorca como en el de María Teresa Roca de Togores, hay un andalucismo evidente (Gallego Morell 1993: 11- 26; García Montero 14- 26; Morris 1997; Torrecilla 2008), especialmente en los paisajes descritos, que, en el caso del libro de la poeta madrileña, son fundamentalmente marinos. Estos espacios marítimos son, así, presentados a través de la concatenación de una serie de imágenes, en las que las cosas y los elementos de la naturaleza parecen adquirir vida propia, al tiempo que las personas aparecen metonímicamente referidas por sus gestos y sus objetos. Se podría, así, hablar de una cierta influencia de la estética vanguardista: “Hamacas de agua/ sobre piedras verdes,/ en siesta del Sur/ de aves y redes. (...)//Adiós de abanicos/ y palmas calientes/ a los navegantes/ que del mar no vuelven” (1935a: 21). El mar aparece dibujado como un espacio de muerte: es el lugar al que marchan los barcos que nunca vuelven, una especie de Hades y, por consiguiente, el lugar del no regreso, donde se forja la tragedia cotidiana que es percibida de un modo natural por los que permanecen en tierra: “De todas las que se fueron,/ no ha vuelto la ‘Santa Clara’./ Pero en la playa de Altea/ no había quien la esperara” (ibid. 23). Los pescadores, de “uñas de plata”, pertenecen a los espacios marinos, pues sus “raíces verdes y frías” han sido de la mar desenterradas (ibid. 22). La muerte se dibuja, así, como un abrazo final con el mar, que antes había dado la vida. Al igual que el amor tiene una doble dimensión, pues, en él, Eros y Thanatos aparecen fundidos: “Y un día entre esos días/ sin fechas y sin plazo,/ ese mar de levante/ que te dio su furia y sus halagos,/ se colgará a tu cuerpo/ en un inmenso abrazo/ y allí te quedarás/ con los ojos abiertos a lo alto (...)” (ibid. 12- 13).

Una manifestación del andalucismo del libro sería también la presencia de la religión en su aspecto más folclórico y, por tanto, externo. Uno de los romances está, así, dedicado a la recreación de la Semana Santa, de manera que la imagen del Nazareno

en procesión se convierte en un símbolo de la tradición religiosa española y especialmente andaluza: “Ya venía el Nazareno/ por la calle de los Santos/ la melena mate, mate,/ moreno, moreno, el hábito./ Ya venía el Nazareno/ extraído de un respaldo/ de oliveras y de palmas/ como un Domingo de Ramos;” (ibid. 25). En el único romance que conforma el apartado dos, encontramos una presentación de Granada, que queda condensada en la imagen de la Virgen de las Angustias, que se convierte en un emblema de la ciudad para el sujeto poético, quien, con el sólo deseo de volver a verla, ansía el regreso: “La luna curva y luciente/ con donaire de navaja,/ abre calles y plazuelas/ en los muros de Granada./ Cuando vuelva a Andalucía/ ha de ser para mirarla,/ mi Virgen de las Angustias,/ sola en sus plantas amargas, (...)” (ibid. 33- 35).

Un tema que suele aparecer recurrentemente en la lírica popular es la recreación de la muerte infantil, que representa una alteración del orden lógico, temporal y, por tanto, natural de los acontecimientos. Provoca, por ello, un desasosiego especial que incita al canto y a la rememoración de la infancia truncada, de la inocencia interrumpida y rota para siempre. De ahí que en la recreación de la muerte de un niño se insista en detalles e imágenes que remiten a la pureza de quien ha muerto y que buscan la empatía bien de los lectores, bien de los oyentes. Obsérvese, así, en el siguiente poema, ambientado en un paisaje del sur, la insistencia en el carácter simbólico del ataúd blanco, y de los lazos y bolillos de la cabellera de la niña:

La llevaron en Domingo
con palio de amanecer
entre los campos de olivos. (...)
En su caja blanca, blanca,
con los bordes amarillos,
se fué marchando del pueblo
Josefita la del Pino,
en un dulce suspirar
de ojeras y zarcillos,
desmelenada de lazos,
crisantemos y bolillos. (ibid. 18- 20)

La infancia también está presente en el poemario a través de la canción infantil, forma de la tradición popular que se convierte en modelo para muchos de los textos. Así, por ejemplo, en el apartado III, dedicado a la hija de la poeta –“A María Teresa, mi hija”-, encontramos una serie de poemas inspirados en este tipo de canciones, que se caracterizan por un lenguaje sencillo, por la proliferación de imágenes asociadas a la infancia, por la repetición de un estribillo, etc. El primero de los poemas es precisamente una canción de cuna, en la que la madre se dirige a su hijo pidiéndole que se duerma y presentándole, para ello, un entorno de total seguridad y protección: “Duérmete, mi niño, duerme,/ que todo duerme en el mundo,/ y el mundo todo te quiere,/ el fuego, el gato y el cuco” (ibid. 39). En otras ocasiones, a pesar del tono infantil, existe un cierto aire de tragedia, de manera que la muerte se presiente detrás de una serie de imágenes que remiten a la inocencia, a lo *naïf* y, por tanto, a lo que debería ser un espacio de seguridad. La muerte, representada como un pájaro o un ángel negro, acecha, pues, siempre a los niños, que son los seres más débiles y frágiles: “A las siete de la tarde/ no te quedes junto al río/ que un ángel negro vendrá/ a abrir tus ojos dormidos/ para que bajes de noche/ a los jardines del río,/ a coger juncos de luna / y el corazón de otros niños” (ibid. 45). La infancia se presenta, por lo demás, como el territorio del miedo a lo desconocido, a lo que queda fuera de los parámetros considerados normales, de manera que a veces ni siquiera la presencia protectora de la madre logra transmitir seguridad al niño: “Ya galopa la tormenta/ por los bosques de Vizcaya./- Madre me dá mucho miedo-./ -Duérmete hijo, no es nada-./ La Nada estaba allí puesta/ en los rincones, muy pálida, (...)” (ibid. 47).

Marina Romero (Madrid, 1908- 2001) recibió una formación insólita en el contexto del primer tercio del siglo XX, primero en su infancia en el *International*

Institute for Girls y después en el Instituto Escuela. En el año 1935, gracias a becas de la República Española y del *Smith College*, pudo continuar sus estudios en Estados Unidos, donde trabajó como profesora de Literatura Española hasta 1970. En esta autora, aparecen, pues, unidas las dos facetas de poeta y crítica literaria, llegando a publicar una antología de los escritores del 98 (*Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98*, 1957). Publicó un único libro de poemas, *Poemas. A.* (1935), previamente a la Guerra Civil, desarrollándose su carrera literaria fundamentalmente con posterioridad a esta con títulos como *Nostalgia de mañana*, 1943; *Presencia del recuerdo*, 1952; *Midas. Poema de amor*, 1954; *Sin agua, el mar*, 1961; *Honda raíz*, 1989; y *Poemas de ida y vuelta*, 1999. Publicó asimismo libros de poemas, teatro y cuentos para niños. En 1990 fue nombrada Presidenta de Honor de la Liga Española Pro- Derechos Humanos (Valis 1990a: 11- 12; Pérez 1996: 62-64; Merlo 313- 314)²⁹¹.

El primer libro de poemas de Marina Romero, *Poemas. A.* (1935) se publicó en la Asociación de Alumnas de la Residencia de Estudiantes e ilustrado con viñetas de la pintora zamorana Delhy Tejero (1904- 1968). Al igual que sucedía en el caso de María Teresa Roca de Togores, resulta evidente la influencia de la poesía de Federico García Lorca en su obra, especialmente en la reiteración de una serie de tópicos como la luna y el color verde que están asociados a la tragedia y a la muerte (García- Posada 28- 30 y 34- 36, Miguel Martínez 18- 25). Se trata, además, de un poemario, permeado por la idea de la muerte, frecuentemente vinculada al mar, que aparece dibujado como un espacio que atrae y que resulta a la vez engañoso pues conduce a la destrucción: “Canciones de verde mar:/ ¡ten cuidado con las olas,/ que te quieren engañar!/ Te ofrecen perlas y luces:/ ¡cuidado, que no te maten/ a tiros sus arcabuces!” (poema 9,

²⁹¹ La producción literaria de Marina Romero no ha sido apenas estudiada, con la excepción del artículo de Noël Valis, “The Language of Treasure: Carolina Coronado, Casta Esteban, and Marina Romero” (1990) y de las páginas que se le dedican en Pérez (1996: 62- 64).

Romero 1935a: s.p.²⁹²). El color verde y el mar aparecen, por tanto, asociados en este poema y constituyen, sin duda, dos de los motivos más recurrentes del poemario²⁹³. El hecho de que el mar se convierta en símbolo de la muerte tiene, además, su origen en la tradición: ya en las *Coplas* de Jorge Manrique tenía el mismo sentido de espacio término, en el que desembocan los ríos- vida y, por tanto, mueren. En otro de los poemas, se tematiza, así, la muerte asociada a la infancia, nuevamente representada por el mar, hacia el que se dirige corriendo inexorablemente la niña condenada de antemano: “Corría la niña/ camino del mar,/ corría la niña,/ porque iba a pescar. (...)/ Silbaba la brisa/ sus pies al tocar;/ la niña corría/ camino del mar” (poema 2, *ibid.* s.p.). Análogamente, en otro de los poemas, se presentan los cabellos del niño del color verde de la hierba, imagen que tiene unas innegables connotaciones de muerte, pues, como se indica, el niño que duerme se hace de pronto grande, es decir, se convierte en un ser que ya no ha de crecer más: “¡Qué pequeño era el niño/ cuando dormía!/ Sus cabellos de verde/ hierba crecida, (...)/ ¡Qué grande se hizo el niño/ cuando dormía!” (poema 14, *ibid.* s.p.).

Hay, pues, en *Poemas. A.*, un cierto tono de amargura y de angustia existencial que permea prácticamente todos los poemas del libro, especialmente aquellos en los que aparece un sujeto poético en primera persona. Encontramos, así, recurrentemente una expresión del sentimiento de desposesión, de vacío existencial, de manera que el yo parece encontrarse a la deriva, sin hallar un rumbo que le conduzca a un puerto o a un destino final: “Mi corazón marinero/ voló por mares de plata,/ se lo ha llevado un velero/ rojo como la escarlata./ Los peces le sonreían/ locos y borrachos de agua,/ mi

²⁹² La numeración de los poemas es mía, conforme al orden en el que aparecen en el libro. Se trata de un recurso para identificar más fácilmente los textos en un libro publicado sin paginación.

²⁹³ En el siguiente poema, volvemos a encontrar asociados los motivos del mar y el color verde, identificados con la idea de soledad: “En el mar hay un cantar/ verde de silencios grises./ Como tus ojos, el mar,/ borrachos de azul en sombra,/ cantores de soledad./ ¡Ay, qué colores profundos!/ Verdes ojos, verde mar;/ azul de silencios grises,/ en el mar hay un cantar” (poema 19, Romero 1935a: s.p.) .

corazón lentamente/ llorando se desangraba;/ sin ayes y sin colores,/ me dejó vacía el alma” (poema 7, *ibid.* s.p.). El sujeto poético se halla, pues, escindido y dividido, en un estado de total enajenación (“He perdido mis dos sombras/ allá en el bajo pinar,/ la de este yo que suspira/ no la volveré a encontrar”, poema 23, *ibid.* s.p.) que determina, por un lado, las imágenes negativas y oscuras y, por otro, el proceso de búsqueda de realidades más elevadas: “Longitudes soñadas (...)/ Voy por las noches moradas,/ ¡qué frías!./ voy por el amanecer/ a descubrir tus pisadas./ ¡Ay, amor/ de longitudes soñadas!” (poema 26, *ibid.* s.p.). El amor, la realización en el otro se presenta, así, como la única posibilidad que permite alcanzar una cierta plenitud, una cierta trascendencia: “quiero despertar, a solas/ con la sombra de tus dedos,/ caricias de lontananza/ de un sueño apenas deshecho” (poema 24, *ibid.* s.p.).

En algunos poemas, la influencia de lo popular resulta especialmente evidente, al ponerse en funcionamiento mecanismos característicos de este tipo de poesía, como los paralelismos y la repetición. En el siguiente texto son, así, utilizados para lograr un mayor efectismo en la transmisión de la sensación de amargura y dolor, que es un *leit motif* en el poemario:

¡Qué negra la noche canta,
qué negro canta el silencio,
qué negra la luz parece,
qué negros saben tus besos!
¡Qué blanca la luna marcha,
qué blanco se queda el cielo, (...)
¡Qué rojas son tus pasiones,
qué rojos tus pensamientos,
qué rojo el sabor amargo
de tus besos cenicientos! (poema 4, *ibid.* s.p.)

Algunos romances, de carácter narrativo, se aproximan a la canción infantil, de manera que, por ejemplo, se cuenta la historia de la luna que se va a casar con un Don Juan, mientras las estrellas, que forman su corte, bordan su manto y hacen la fiesta (poema 29,

ibid. s.p.)²⁹⁴. En otro de los romances, confluyen una serie de tópicos que encontramos también en la poesía de Federico García Lorca y que son manifestación, una vez más, de la influencia del poeta granadino en las principales autoras del periodo de preguerra. Encontramos, así, un texto protagonizado por un gitano que teje un collar y al que una voz se dirige para anunciarle un destino aciago –“te estoy viendo los ojos/ cuajados de flor de aceite”-, con lo que el poema adquiere un claro tono premonitorio de muerte: “Estaba tejiendo anillos/ borrachos de aire caliente. (...) / ¿Qué vas a hacer cuando tengas/ hecho ese collar de nieve?/ Lo colgaré en las almenas (...) / Suelta ese collar, muchacho,/ y no seas inocente,/ que te estoy viendo los ojos/ cuajados de flor de aceite” (poema 30, ibid. s.p.).

María Dolores Arana (Zumaya, Guipuzcoa 1910-)²⁹⁵ publicó un único libro, *Canciones en azul* (1935), previamente a la Guerra Civil, tras la cual se marchó al exilio en México, país en el que desarrolló una intensa actividad. Durante esta etapa, la autora, casada con el escritor aragonés José Ramón Arana, editor de *Las Españas*, se dedicó, a diversas actividades didácticas, editoriales y periodísticas, al tiempo que colaboró en algunas publicaciones como *Novedades*, *Las Españas*, *El ruedo ibérico*, *Mujeres* y *Papeles de Son Armadans*. Con posterioridad al año 1936, publicó, así, un poemario sin título y editado manualmente en el año 1940 en Bayona, y *Árbol de sueños* (1953), en México, con prólogo de Concha Méndez (Rivera Rosas 141).

²⁹⁴ “¡Qué hueca estaba la luna!/ En un corro las estrellas/ le estaban bordando el manto/ de nardos y hierbabuena./ La luna se iba a casar/ con un Don Juan: ¡quién la viera!;(…) La noche no tiene hoy/ candil de luz mañanera./ que se ha casado la luna/ y está su corte de fiesta” (poema 29, ibid. s.p.).

²⁹⁵ A pesar de la intensa actividad de esta escritora durante su exilio en México, se tienen pocos datos de su trayectoria previa a la Guerra, con la excepción de la publicación del poemario *Canciones en azul* en 1935. Esta carrera literaria iniciada previamente al año 1936 continuó durante el exilio, publicando. Durante su etapa como exiliada, se dedicó a actividades didácticas, editoriales y periodísticas y colaboró en diversas publicaciones como *Novedades*, *Las Españas*, *El ruedo ibérico*, *Mujeres* y *Papeles de Son Armadans*. María Dolores Arana estaba casada con el escritor aragonés José Ramón Arana, editor de *Las Españas* (Rivera Rosas 141).

Canciones en azul se publicó en la Colección de la Revista *Noreste* de Zaragoza, en *Cuadernos de Poesía*. La ornamentación corre a cargo de Comps Sellés, al tiempo que todo el libro está presidido por una cita de Gerardo Diego: “Porque es azul la mano del grumete, amor, amor, amor de seis a siete”. Como su mismo título indica, el libro está conformado por poemas breves y generalmente en versos de arte menor, de inspiración popular y en los que el azul, color del mar y del cielo, se convierte en símbolo de la libertad que añora un sujeto poético que ansía salir de sí hacia el mundo para poder alcanzar la realización personal: “Te regalo mis días/ y mis noches,/ azul viento,/ viento azul./ Que así te quiero,/ con ese esmalte/ de ojos, ese bogar/ marinero y esas/ ráfagas, antojos/ de destrozarse mi velero” (Arana 1935a: 38). El viento se concreta, asimismo, como el vehículo que posibilita ese camino hacia la liberación, hacia la esencialidad y la desposesión total, ya que permite y facilita el movimiento tanto de los barcos como del propio sujeto: “¡Que me desnude el viento!/ ¡Que me amortaje el viento!/ ¡Quiero vivir y morir en el viento!” (ibid. 46). En algunas ocasiones, este deseo de libertad está expresado de un modo extremadamente minimalista, en poemas brevísimos, en los que cada poema tiene significado en sí mismo: “Yo quiero un velero azul;/ como el de aquel marinero/ de gorra azul” (ibid. 28).

El sueño y la ensoñación se convierten asimismo en otra vía para alcanzar una cierta liberación mediante la salida a un espacio en el que es posible vivir nuevas vidas. El sujeto poético se presenta, por consiguiente, como un ser lleno de anhelos y deseos, cuya sangre y pulso bullen en ansias de libertad: “Percibo el latir violento de los pulsos que derraman mi sangre bermeja por todas las esquinas. En no sé qué noche aprisionante de misterios y fatalidades” (ibid. 24). Con todo, incluso el camino de los sueños no está libre de peligros y dificultades que le causan temores irracionales: “He vivido en mil sueños/ mil vidas magníficas./ Cerradas las pupilas,/ el pensamiento

ignoto.// ¡Y tengo miedo siempre...!/ ¡Y huyo de mi sombra...!/ Mi alma, gota a gota,/ en ansia se desborda” (ibid. 14). Este tono de angustia existencial y de miedo se puede identificar en numerosos poemas del libro que constituyen, sin duda, la otra cara, la visión alternativa a aquello que el título en principio parece sugerir. Así, por ejemplo, el siguiente texto constituye una desmitificación de la eternidad, que es vista como un estado que no resulta deseable, como un invento de Dios, tras el cual sólo queda la nada: “Eternidad fría,/ insípida, falsa./ Oscilación sin pausa./ Muerte y vida. (...)/ Pulsación en el tiempo./ Noche y día./ Descarnada/ mentira de Dios/ y NADA” (ibid. 22).

En otros poemas, sin embargo, la influencia de la lírica popular resulta más evidente, de manera que es posible identificar algunos recursos característicos como la repetición de un estribillo que contribuye a dotar de una cierta musicalidad al texto. Obsérvese, así, el siguiente poema en el que el sujeto poético parece estar reclamando el abrazo del día y la desaparición de la noche: “¡Bésame!/ Traga la luna/ y lávate la cara./ Se enroscó mi alegría/ en los flecos/ de la madrugada./ ¡Bésame!/ Traga la luna/ y lávate la cara/ antes que nazca/ la mañana” (ibid. 43). En algunos poemas es posible identificar un cierto tono infantil, que viene dado por la sencillez del lenguaje, el minimalismo en la expresión y la simplicidad en las ideas expresadas. Así, por ejemplo, en el siguiente poema -que se sirve de la forma de la canción infantil- tenemos como protagonista a un pirata, al tiempo que una rima fácil y deliberada –riman entre sí casi todos los versos en consonante- , da la sensación de que el poema está puesto en boca de un niño: “No mata el pirata./ No quiere oro y plata/ ni vestir su capa escarlata./ Han falsificado su estrella/ - ¡tan bella!-/ con hoja de lata./ ¡Ay! Qué dolor tiene/ el pobre pirata/ de estrella barata” (ibid. 15).

Finalmente, es necesario hacer una breve referencia a dos poetas, Cristina de Arteaga (Zarautz, 1902- Sevilla, 1984) y Josefina Romo Arregui (Madrid, 1913- 1979), que cultivaron una poesía de tipo tradicional –en metros y estrofas clásicos-, que no participaba de las innovaciones vanguardistas y en la que se identifica frecuentemente un cierto tono religioso y moralizante²⁹⁶.

La primera de estas autoras, Cristina de Arteaga, que procedía de una familia aristocrática, fue una de las primeras mujeres en España en doctorarse en Ciencias Históricas en el año 1925, al tiempo que tenía una cierta presencia en el panorama público: daba, así, conferencias sobre cuestiones relacionadas con la mujer desde un punto de vista conservador y, en consecuencia, como se verá, era objeto de entrevistas en diarios de tirada nacional como el *Heraldo de Madrid*. Posteriormente, ingresaría en la Orden de las Jerónimas, a la que perteneció hasta el final de su vida (Jiménez Faro 1996a: 135). En el año 1925, publicó el poemario *Sembrad...*, que obtuvo cierto éxito como pone de manifiesto tanto el hecho de que alcanzara una tercera edición en el año 1928 como las numerosas reseñas que se incluyen al final del libro. *Sembrad...* es un libro que formalmente se caracteriza, según se ha comentado, por un apego a las formas clásicas y por una sencillez expresiva, de manera que el lenguaje apenas aparece manipulado. En él, encontramos un sujeto poético que entrega sus versos con modestia y que los conceptualiza como su misión de amor y, en definitiva, religiosa: “Nada vale esta ofrenda de abril:/ lira dolorosa,/ versos... ¡poca cosa!/ mas todo el tesoro de mi juvenil/ vida generosa. (...)/ ¡Pero habré cumplido mi deber de paz,/ mi misión de amores!” (“Sembrad”, Arteaga 1925: 19- 20). La modestia, de acuerdo a la ideología

²⁹⁶ El cultivo de una poesía de tipo religioso fue frecuente entre las poetas mayores, cuyos poemarios se publicaron fundamentalmente en las dos primeras décadas del siglo XX. Destacan, en este sentido, Filomena Dato de Muruáis (1856- 1926), Antonia Pujal y Serra (cuyas fechas de nacimiento y muerte no he conseguido localizar) y especialmente María Bárbara Tixe de Ysern (1846- ?), quien en prácticamente todos los libros que publicó en el siglo XX trató cuestiones estrictamente religiosas, relacionadas fundamentalmente con el rito católico y con glosas poéticas de algunos episodios de la *Biblia*.

religiosa que impregna el libro, se presenta, así, como la virtud a ensalzar (“Coronas”). Predominan, por lo demás, los poemas de temática amorosa (“Invernal”, “Le quiero”), en los que es evidente la influencia de la estética romántica: el amor se presenta, así, como un vínculo imposible, que es contemplado con nostalgia en sus momentos iniciales de plenitud:

Lo mejor del amor es su angustia primera,
la que pulsa las fibras virginales del ser;
cuando un brote de savia y un sol de primavera
despiertan en la niña... ¡la flor de la mujer! (“Lo mejor del amor”, *ibid.* 49)

Pero a pesar de que el amor humano se conceptualiza como aquello que da sentido a la existencia femenina (“Corazón de mujer”) es finalmente sustituido por el amor a la divinidad, que se presenta como “Jardinero”, al cual espera el sujeto- flor, porque, como destaca “No nací para ser,/ en la fiesta pagana,/ una flor de placer/ que se olvida mañana” (“Pasaste, Jardinero”, *ibid.* 61- 62). Con todo y dada la ausencia física de Dios, el sujeto expresa frecuentemente sus dudas y titubeos, las dificultades que entraña la espera sin el convencimiento absoluto de que finalmente obtendrá recompensa: “Señor, no me has atendido./ Se marchitó mi aleluya./ ¡Otra pasión ha venido! (...)/ ¡Ya mi voluntad no es tuya!” (“Un grito en las tinieblas”, *ibid.* 71- 72).

Josefina Romo Arregui, que publicó un único libro de poesía previamente a la Guerra, *La peregrinación inmóvil* (1932), se doctoró en Filosofía y Letras en el año 1944 y fue profesora en diversas universidades de los Estados Unidos. Además de escribir poesía, desarrolló una importante carrera académica como crítica literaria. Fundó, así, con Miguel Ángel de Argumosa, la revista *Alma* y fue coeditora de *Cuadernos literarios* (1942- 1952). Además de *La peregrinación inmóvil*, escribió otros poemarios con anterioridad al año 1936, algunos de los cuales circularon en edición no venal que no he podido localizar: *Romancero triste* (1935) y *Acuarelas* (1936). Algunos títulos posteriores a 1936 son *Cántico de María Sola*, 1950; *Isla sin tierra*, 1955;

Elegías desde la orilla del triunfo, 1964; y *Poemas de América*, 1967, entre otros (Jiménez Faro 1996a: 193- 194). El 5 de mayo de 1932, Josefina Romo Arregui fue presentada en la sección “Cubilete de dados” del *Heraldo de Madrid* como “una nueva poetisa”, a raíz de la publicación de su primer poemario, *La peregrinación inmóvil*. Se la consideraba, así, una “promesa de la poesía, para la que se abre un porvenir brillante, ya que, en su primer libro, había sabido dar “de manera firme y decidida los primeros pasos” (S.a. 1932a: 8).

El libro *La peregrinación inmóvil* apareció precedido por un prólogo de Rafael Villaseca²⁹⁷. Como su mismo título indica, está presidido por un anhelo de libertad que, ante la imposibilidad de realización, se busca a través de la imaginación y de la ensoñación, “peregrinación inmóvil”, que permite la posesión y alcance de todo aquello que se ansía:

Todo es nuestro sabiendo abrasarlo en la hoguera
vivificante, extraña, de la imaginación;
todo es ruta, no hay tregua, ni languidez, ni espera
si marcháis en su inmóvil peregrinación. (“La peregrinación inmóvil”, Romo Arregui 1932: 9- 10)

La escritura se convierte, desde este punto de vista, en un espacio de protección y refugio contra la falta de concreción y realidad de los deseos: “No anhelo humanas glorias (...)/ que fuera todo verso, que fuera todo amor/ y todo iluminarlo los ojos del Señor” (“Preludio”, *ibid.* 13- 14). El sujeto poético se presenta, así, como un sujeto en conflicto con el mundo, enfrentado a una realidad hiriente que nada le ofrece y que, a su entrega, tan sólo responde con desprecio: “Yo he buscado en la vida/ el amor y el placer,/ y tan sólo he encontrado el egoísmo,/ el hastío y la hiel” (“Nada existe”, *ibid.* 24). Ante la falta de correspondencia en el amor, el sujeto busca la comunión con los

²⁹⁷ Este prólogo resulta interesante en la medida en que, a pesar de la crítica inicial a los prejuicios sobre la creación poética de autoría femenina como pueril, se insiste en que el valor supremo de esta reside fundamentalmente en “la sinceridad de su espíritu y la probidad de su intención” (apud. Romo Arregui 1932: 5- 6), que son precisamente las características que tradicionalmente se han atribuido a la poesía de autora.

elementos de la naturaleza con los cuales entabla una relación simbiótica de intercambio de afectos: “Llevo dentro del alma un amor a las cosas,/ que es la esencia suprema de mi amor a la vida;/ mientras haya jazmines y pomas olorosos,/ ¡qué importa que la dicha para mí esté perdida!” (“El amor a las cosas”, *ibid.* 20- 21). Dios queda, por ello, también convertido en un refugio y en un consuelo por el cual se renuncia al mundo: “¡Señor! Quisiera hundirme/ en un abismo de renunciación./ Darlo todo, consuelo de sentirme/ huérfano de las cosas, rico en Dios” (“Tener que dar”, *ibid.* 48- 49).

Junto a estos poemas de corte religioso tradicional, aparece una serie de textos en los que es más perceptible la influencia de la lírica popular y que forman parte de la sección “Romancillos”. En ellos, bajo la estructura métrica del romance, se tratan una serie de temas característicos como la llegada del año nuevo, las estaciones y las sensaciones a ellos asociadas (“Romancillo de invierno”, “Romancillo de verano”), determinadas festividades (“Romance de la Ascensión”), la apelación a la madre, a la cual se dirige un sujeto infantil bien para preguntarle cosas que, desde su inocencia, no comprende, bien para contarle una historia (“Romance del niño y del mar” y “Romancillo de la ronda de los besos”), etc. Se trata de unos textos que siguen fielmente las pautas de esta forma clásica y en los que no es posible identificar un sujeto poético que toma la voz. En la última sección “Pétalos”, se incorpora también una serie de poemas de corte popular, en algunos de los cuales es evidente la influencia de la lírica infantil en consonancia con el deseo repetido por el sujeto poético femenino de infantilizarse y hacerse pequeño:

Quiero ser pequeñita
como un silfo o un hada,
vivir bajo una seta
de pintas coloradas,
tener sueños de niño
e infantil ilusión,
y cual menuda fresa,
sabrosa y encarnada

que ofrece su dulzura,
tener el corazón. (“Quiero ser pequeñita...”, ibid. 71- 72)

3.2. Los caminos de la transición: la pervivencia de la estética modernista:

Sofía Casanova, Concha Espina, Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi.

Los comienzos de la mayoría de las poetas de preguerra, al igual que sucede en el caso de sus colegas varones, no se podrían entender sin hacer referencia a la estética modernista, que, sin duda, ejerció una notable influencia en la evolución de la poesía española en el primer tercio del siglo XX y marcó los inicios de las grandes figuras del periodo, desde Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez²⁹⁸ a Federico García Lorca, que pertenece a una generación posterior. Buena parte de las autoras de poesía objeto del presente estudio, que nacieron en torno al cambio de siglo²⁹⁹, se formaron, así, en el Modernismo y comenzaron a publicar sus primeros libros de poesía, de inspiración modernista, en un periodo –finales de la década de 1910 y comienzos de la de 1920- en que esta estética estaba viviendo su momento de decadencia (Morris 1988: 13- 15; Debicki 1994: 14- 20).

Es posible, por tanto, identificar, en diverso grado, en la poesía de las escritoras numerosos rasgos y elementos de influencia modernista, que van disminuyendo en cantidad e intensidad a medida que pasa el tiempo y las poetas van adquiriendo una voz propia. Estos elementos conviven, por lo demás, en muchas ocasiones, con el cultivo de una estética de corte tradicional, en la que es también perceptible la ascendencia romántica. Tal es el caso de poetas como Lucía Sánchez Saornil y Ernestina de Champourcin, en cuyos primeros poemas es posible identificar todavía un eco modernista, que va desapareciendo a medida que experimentan y encuentran nuevos estilos más acordes con su nueva concepción de la poesía. En otras autoras, como Elisabeth Mulder o Ana María Martínez Sagi, esta influencia del Modernismo va a ser

²⁹⁸ Sobre la filiación modernista inicial de la poesía de Juan Ramón Jiménez, véanse Bousoño (1987) y Cano Ballesta (2007).

²⁹⁹ Con la excepción de las mayores, Sofía Casanova (1861), Carmen de Burgos (1867), Concha Espina (1869), Casilda de Antón del Olmet (1871) y María de la O Lejárraga (1874), y de las más jóvenes, Mercedes Ballesteros (1913) y Josefina Romo Arregui (1913).

más duradera a lo largo del tiempo, de manera que, en sus últimos poemarios previos a la Guerra Civil, *Paisajes y meditaciones* (1933) e *Inquietud* (1932), es todavía posible encontrar ciertos elementos –como temas y recursos- de ascendencia modernista³⁰⁰. Con todo, es importante destacar que incluso estas poetas, que cultivaron una poesía en la órbita del Modernismo, incorporaron, como veremos, ciertas innovaciones procedentes de la Vanguardia, de manera que, en sus poemas, se da con frecuencia una curiosa amalgama de elementos de diversa procedencia.

En este apartado, estudiaremos, por ello, solamente a aquellas escritoras en las que la pervivencia de elementos procedentes de la estética modernista resulta más identificable y duradera en el tiempo³⁰¹. Dentro del conjunto de autoras incluidas, es posible distinguir, así, dos grupos. De un lado, estarían las mayores como Sofía Pérez Casanova y Concha Espina, cuya poesía sigue de una manera fiel los parámetros y convenciones de la estética modernista, de manera que, en ella, confluyen los principales temas, motivos y estilos³⁰². En segundo lugar, estaría un grupo de dos autoras más jóvenes, Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, quienes, a pesar de haber nacido ya en el siglo XX y de iniciar su carrera literaria a finales de la década de 1920, presentan un estilo claramente influido por el Modernismo en todos sus libros, incluidos los publicados en los años treinta. Asumen, de algún modo, los principales rasgos y convenciones modernistas de aquellos autores –como los simbolistas franceses, Rubén Darío, Antonio Machado, el primer Juan Ramón Jiménez- en cuya lectura se

³⁰⁰ Una cultivadora “epigonal” del Modernismo en la década de los treinta es Marina de Castarlenas, quien en 1934 publicó *Horas azules*.

³⁰¹ Sobre el Modernismo, la Generación del 98 y el fin de siglo, se puede consultar, entre otros, el número especial (editado por José M. del Pino, Peter Elmore y Luis T. González- del- Valle) que la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea* dedica al tema bajo el título *1898, Fin de Siglo and Modernity*. Entre los artículos incluidos, habría que destacar, por su conexión con el tema aquí tratado, los de Cardwell, Fernández Cifuentes y Navajas.

³⁰² Estas escritoras –junto con María de la O Lejárraga y Carmen de Burgos- pertenecen a una generación anterior al resto de escritoras que desarrollaron plenamente su actividad en las décadas veinte y treinta. Este grupo generacional, para el caso de las narradoras, ha sido estudiada por Hurtado (1998). Esta las considera las precursoras de las autoras nacidas a comienzos del siglo XX, quienes llevaron todavía más lejos su búsqueda y su anhelo de la libertad.

habían formado como poetas. Con todo, como veremos, ciertas convenciones y estereotipos aparecen subvertidos, al tiempo que progresivamente va desapareciendo el tono grandilocuente y altamente retórico que caracterizó al primer Modernismo. Finalmente, en tercer lugar, estaría un grupo de autoras cuyos primeros libros y poemarios son claramente modernistas, si bien, con el paso del tiempo, su estilo va evolucionando y van abandonando de una manera progresiva la estética. Estas poetas, que serán estudiadas en aquellas tendencias en que su estilo es más representativo y alcanzan una voz más personal, son Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Ernestina de Champourcin y María Teresa Roca de Togores. En el caso de María de la O Lejárraga, aunque fue una de las pioneras que contribuyó al asentamiento del Modernismo en España, se la ha estudiado en el apartado dedicado al poema en prosa (3.1.3.a), por considerar que es en el cultivo de este, siempre desde una óptica modernista, en el que alcanza sus mayores logros.

En la poesía de todas estas autoras es posible, por tanto, identificar los principales rasgos, elementos y temas caracterizadores de la estética modernista. A nivel formal, es, así, frecuente la incorporación de versos alejandrinos que aparecen frecuentemente combinados en serventesios, estructura métrica revitalizada por los modernistas. Al mismo tiempo, hay un gusto por determinados tipos de composiciones como las sonatas y los nocturnos, puestos de moda por los modernistas hispanoamericanos como Rubén Darío o José Asunción Silva y por algunos españoles como Valle- Inclán. Son asimismo frecuentes las estructuras latinizantes y un léxico culto que determinan un lenguaje altisonante y retórico, fuertemente alejado del tono coloquial. Hay, además, una preferencia por la alegoría, de manera que se introducen en los poemas personajes arquetípicos que resultan representativos de determinados tipos y cualidades humanas como el poeta y los diversos modelos de feminidad, etc. Las

personificaciones son también recurrentes, de manera que, en muchos de los textos, determinadas entidades abstractas como la locura, la mentira, la voluptuosidad y la frivolidad asumen la voz generalmente para transmitir una enseñanza de tipo moral (Pilar de Valderrama, María Teresa Roca de Togores). En menor medida, se identifican referencias culturalistas a la Antigüedad clásica y pagana, si bien sí son frecuentes los ambientes palaciegos y dieciochescos.

En la poesía de las autoras, concurren también algunos de los símbolos y emblemas característicos de la estética modernista. En este sentido, destaca, sin duda, el juego con los colores, entre los que sobresale el azul, que, en consonancia con el significado que tenía en el libro homónimo de Rubén Darío. Este color aparece, así, como representación del ideal, cuya búsqueda emprende un sujeto poemático que se siente prisionero en una realidad material que resulta para él altamente insatisfactoria (María de la O Lejárraga, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi). Subyace, con todo, en la mayoría de los textos, la conciencia de la imposibilidad de alcanzarlo y de la supeditación a un destino fatal que se cumple irremediablemente. Un símbolo interconectado sería, así, el del “jardín interior” que representa el espacio íntimo en el que el yo lírico, adoptando una actitud solipsista, se refugia ante las adversidades y dificultades del mundo exterior. La perspectiva intimista se pone de manifiesto también en la presentación de los paisajes, que son generalmente otoñales, de atardecer u ocaso, y de entornos oníricos. Hay, por tanto, una preferencia por los espacios en decadencia que se convierten en trasunto del estado de ánimo, melancólico y triste, de la voz poética. En la obra de algunas autoras como Ana María Martínez Sagi, hay de hecho una expresión reiterada del sentimiento de abulia y del *tedium vitae*, del sinsentido de la existencia humana, ante la monotonía de los días y ante la falta de correspondencia entre lo soñado y lo anhelado y las barreras de una realidad opresora que limita

fuertemente el deseo de realización personal³⁰³. Estamos, así, ante una manifestación del *spleen* en los términos en que fue conceptualizado por Baudelaire en el poema “Le spleen de Paris”.

Otro símbolo que se repite frecuentemente es el de la fuente, que, en su fluir, adquiere distintas significaciones y que, en el poemario *La canción cristalina*, de Elisabeth Mulder, se convierte en imagen de la poesía evocadora de sensaciones y con capacidad de transformación. Conectado con la imagen de la fuente, estaría el símbolo de la lira, que, también en la poesía de esta autora, se asocia al poeta, que es dibujado, desde una concepción heredada del Romanticismo, como un instrumento que, tocado por la mano de lo desconocido, es capaz de producir sonidos y de transmitir, por tanto, al resto de los seres humanos una verdad, para ellos, desconocida. Constituye, pues, una imagen plástica de la idea romántica después asumida por el Simbolismo y el Modernismo del poeta como traductor del misterio, de lo que está más allá de la “racionalidad” y de las formas tradicionales de conocimiento. Conectada con esta concepción del poeta estaría la imagen del poeta maldito, muy presente en la obra de algunas autoras como María de la O Lejárraga y Elisabeth Mulder. Este es dibujado, así, como un ser que vive marginado y apartado por una sociedad que no sólo no lo comprende sino que lo repudia. Es el poeta- profeta (médium) que busca darse y entregarse a los demás para transmitirles una verdad entrevista y velada y que, como recompensa, tan sólo recibe el rechazo y el insulto. Ante la ausencia de una tradición poética femenina, todas estas autoras asumen, sin embargo, como referentes a aquellos poetas que, como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, representan la idea del malditismo, de la huida - aun a costa de la marginación- del prosaísmo y la mezquindad de la vida para alcanzar una realidad elevada e ideal. Se convierten, para ellas, al igual que para sus

³⁰³ Sobre concepto de abulia en la literatura finisecular, concretamente en relación a los escritores de la llamada Generación del 98, se puede consultar Shaw (1998).

colegas varones, en aliento para continuar con el desarrollo de su vocación poética en un contexto no siempre favorable. En los siguientes términos expresa Luis T. González del Valle la importancia fundamental de estos y otros autores en la gestación del Modernismo hispánico:

(...) las creencias de Swedenborg sirvieron como punto de partida directo e indirecto a la búsqueda de lo eterno y esencial a través de la lengua –de las palabras por parte de muchos simbolistas modernos que también fueron discípulos de Baudelaire. Es decir, para muchos de ellos –Verlaine, Mallarmé y Valéry, por sólo mencionar a tres grandes figuras- es fundamental buscar lo imperecedero –lo eterno- que está presente en las cosas cotidianas sin que uno se dé cuenta de ello usualmente. (68)

En la poesía de todas estas autoras modernistas, hay asimismo una exaltación reiterada del afán de cosmopolitismo y de conocer mundo en su deseo de alcanzar una libertad que exige el desplazamiento hacia lugares lejanos y desconocidos, en los que se verán libres de las fuertes restricciones, muchas de ellas de género, que limitan su vida. El viaje se dibuja, así, como una experiencia de conocimiento y de aprendizaje de la que se apropian, reivindicando para sí la que, hasta ese momento, había sido considerada una prerrogativa masculina. Son, así, frecuentes las referencias a los lugares visitados o en los que se ha vivido, al tiempo que hay una referencia a los medios de transporte que posibilitaban el desplazamiento, como el avión y el barco, y que representan, por ello, el camino hacia la libertad. Por eso, a pesar de la posible nostalgia de la patria dejada atrás y de las dificultades que entraña la situación en unos parámetros desconocidos y muchas veces adversos, en la poesía de autoras como Sofía Casanova y Concha Espina late un hondo sentimiento de orgullo ante la propia independencia y autonomía que posibilita el viaje. Relacionado con este afán de cosmopolitismo, está el gusto por lo exótico, que se pone de manifiesto en la datación de los poemas en diversas partes del mundo y que puede adquirir distintas formulaciones desde referencias a lugares lejanos (que, de algún modo, son asociados bien con formas de vida primitivas y por ello más puras, bien con

un sistema de valores ajeno al español y occidental) a la incorporación personajes, fundamentalmente femeninos, procedentes tanto de lugares exóticos y alejados (Haití, Japón) como de otros grupos culturales (la gitana). En algunos poemas de Elisabeth Mulder, se pueden, así, encontrar muestras de la moda japonesista que, a finales de siglo, triunfó entre los modernistas³⁰⁴.

En este sentido, sin duda, una de las características más destacadas de la poesía de todas estas autoras es la asunción, y muchas veces también reinterpretación, de los diferentes estereotipos de feminidad del Modernismo, desde la mujer angelical, pura y virginal exaltada por los prerrafaelistas, hasta la *femme fatale*, profundamente atractiva y seductora del sujeto masculino, al cual conduce a un destino trágico y fatal. En la obra de la mayoría de las poetisas aquí estudiadas, especialmente de las más jóvenes como Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, es, así, posible identificar variantes de estos modelos de feminidad que, aunque frecuentemente presentados de un modo mimético con respecto a los estereotipos fijados desde una óptica masculina, cuya voz se asume, aparecen, en algunas ocasiones, subvertidos o son utilizados con un sentido transgresor. Este juego ambiguo entre la mimesis y la transgresión es propio, por lo demás, de un momento de transición, de manera que estas poetisas, que se han formado fundamentalmente en la lectura de los escritores masculinos, reflejan sus dudas y titubeos ante los estereotipos planteados por ellos y los nuevos prototipos de feminidad que se estaban abriendo paso.

Entre los estereotipos femeninos modernistas que se repiten con más frecuencia destacan sobre todo las diferentes manifestaciones de la *femme fatale*, modelo que, aunque creado desde una cosmovisión androcéntrica, resultaba atractivo para unas

³⁰⁴ Japón era “un lugar remoto y extraño, marco perfecto para que una época tan reñida con la moral y las convenciones burguesas como lo fue el fin de siglo, pudiese tomarlo como ideal lejano para liberarse de todo tipo de valores europeos, literarios, artísticos, étnicos, sexuales, sociales, técnicos” (Litvak 1990: 40).

autoras que, de algún modo, buscaban alejarse del ideal del “ángel del hogar” y que, por razones distintas a sus colegas masculinos, se sentían atraídas por unos tipos de mujeres, de alguna forma liberadas del yugo del amor y que, gracias a su belleza y atractivo, podían ejercer el poder y el control sobre los hombres³⁰⁵. Por eso y aunque en muchas ocasiones se censuran los comportamientos de estos personajes femeninos y son presentados, desde una perspectiva masculina, como encarnación del mal, en el fondo late una admiración, ya que, frente a la tradicional dependencia femenina en las relaciones, estos personajes, cargados de connotaciones eróticas y, por tanto, profundamente seductores, tienen la capacidad de subyugar y de dominar. Algunas de las variantes de la “mujer fatal” son la diablesa, la vampiresa, la mujer-araña, la sacerdotisa del mal, la bruja, la exótica oriental, etc. Al igual que ha explicado Ángela Ena Bordonada en relación a los modelos de identidad femenina planteados por las novelistas españolas de preguerra, en algunos textos de estas poetisas hay un intento, no siempre explícito, de desmitificar el estereotipo de la mujer seducida y burlada, incidiendo, para ello, en este otro tipo alternativo de mujer, que asume el control sobre el sujeto masculino, al que burla utilizando sus mismas técnicas de seducción:

(...) muchas escritoras construyen unos personajes femeninos que, en una inversión de papeles, toman el papel de seductor o burlador, tradicionalmente desempeñado por el hombre. Adoptan conductas masculinas y lo hacen siempre guiadas por unos intereses prácticos que redundan en su propio beneficio. Viene a ser la demostración del éxito de la mujer en el aprendizaje de un modelo de comportamiento masculino tantas veces repetido. (Ena Bordonada 2001: 108)

Todas estas mujeres, seductoras, malvadas y cargadas de una sexualidad latente encarnarían, por lo demás, el mito de Lilith, que, según la tradición hebraica, fue la primera mujer de Adán, que, formada de “inmundicia y sedimento”, se rebeló al no

³⁰⁵ A partir de las diferentes formulaciones de este prototipo femenino en la literatura y el arte de finales del siglo XIX, Erika Bornay destaca como rasgos psicológicos más distintivos “su capacidad de dominio, su incitación al mal y su frialdad”. Todas estas características van unidas a una fuerte sexualidad, que se desprende también del aspecto físico de la mujer, que se presenta “como una belleza turbia, contaminada perversa”, de cabellera larga y abundante, etc. En su aspecto físico, se reflejan, así, “todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones” (Bornay 114- 115).

querer aceptar la subordinación a su marido, huyendo finalmente del Edén para irse a vivir a la región de los demonios. Representa el prototipo de la mujer mala, que es, a su vez, profundamente seductora y atrayente y que ataca a los hombres durante el sueño, siendo representada iconográficamente con cola de serpiente (Bornay 25- 30). Aunque encarna el primer modelo de *femme fatale* de la tradición judeocristiana, ha sido reivindicada desde una óptica feminista, frente a otros modelos, como los de Eva y la virgen, al estar muy presente en ella el deseo de libertad y de autonomía.

Lo interesante de los modelos de identidad femenina planteados por las poetisas modernistas radica, así, en que, aunque frecuentemente mimetizan la perspectiva masculina, en otras ocasiones profundizan en las imágenes planteadas por ellos y revelan indirectamente las ambigüedades y contradicciones de unos estereotipos, sobre todo el de la *femme fatale* y sus diversas variantes, que siempre habían sido vistos como un “otro”. La transgresión, aunque ocasional, de dichos modelos pone, así, de manifiesto el proceso de búsqueda por parte de autoras como Sofía Casanova, Elisabeth Mulder o Ana María Martínez Sagi, de una voz propia, ya que, aunque formadas poéticamente en la tradición modernista, necesitan hallar un nuevo lenguaje más acorde con sus inquietudes y con su particular situación como mujeres en un momento de transición entre dos modelos de identidad femenina en conflicto, la nueva “mujer moderna” y el tradicional “ángel del hogar”.

Sofía Pérez Casanova (Almeiras, La Coruña, 1861 ó 1862- Poznan, 1958) (más conocida como Sofía Casanova)³⁰⁶ es una de las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX que tuvo un conocimiento más profundo de la realidad internacional,

³⁰⁶ Sobre la trayectoria de Sofía Casanova, se puede consultar Alayeto (1990 y 1992), Hooper y Osorio, así como Simón Palmer (1989) sobre *La madeja*. Se pueden encontrar asimismo referencias a la autora en Ena Bordonada (1990), que incluye la novela *Princesa del Amor hermoso* en la antología que realiza sobre novelas breves de escritoras españolas 1900- 1936.

especialmente a partir de su boda con el filósofo polaco Vicente Lutoslawski en el año 1887. Con él, se trasladó, así, a Rusia y a Polonia, donde le sorprendió la Primera Guerra Mundial, de la que actuó como corresponsal enviando crónicas para el diario *ABC*. Durante la mayor parte de su vida, vivió entre España y Europa, lo que la convirtió en una mujer cosmopolita que hablaba varias lenguas como portugués, francés, italiano, inglés, polaco y ruso. Además de poeta, fue una novelista de éxito, que publicó, entre otras obras, *El doctor Wolski*, 1894; *Princesa del Amor hermoso*, 1909; *El pecado*, 1911; *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, 1920, *Princesa rusa*, 1922; y *Las catacumbas de Rusia roja*, 1933. En el año 1913, se estrenó en el Teatro Español su única pieza teatral, *La madeja*. Realizó asimismo colaboraciones periodísticas en los principales diarios del periodo como *El Liberal*, *ABC*, *El Imparcial*, etc. Recibió la Gran Cruz de Alfonso XII en 1933, siendo propuesta también para el Premio Nobel de Literatura (Ena Bordonada 1900: 153- 154, Simón Palmer 1991: 530-539).

Tras iniciar su carrera como poeta en el siglo XIX, con la publicación de *Poesías*, 1885, y *Fugaces*, 1898, Sofía Casanova publica en el año 1911 *El cancionero de la dicha*, que está dedicado a Mañita, Mietek y Krysina Niklewick y que aparece precedido, siguiendo una de las costumbres para el género en ese momento, de una serie de poemas, de corte modernista, realizados por algunas personalidades destacadas de la época como Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Ricardo León, Manuel S. Pichardo, Federico Ruiz Morcuende, Goy de Silva, Antonio Rey Soto y Vicente Casanova (su hermano). Se trata de unos textos profundamente elogiosos y encomiosos, contruidos sobre una serie de tópicos – es, así, frecuente jugar con la etimología del nombre de pila de la autora, asociándola con la Sabiduría, al tiempo que es común la referencia a las Musas con las que, de acuerdo a una idea extendida, se asocia a la

autora precisamente por su condición femenina³⁰⁷ - y que no aportan información sustancial sobre el contenido del poemario.

Formalmente, *El cancionero de la dicha* está dividido en cuatro partes (“Versos de los lejanos días”, “Ausencia”, “El cancionero de la dicha” y “Los días de hoy”) y en él se da una amalgama de elementos de ascendencia modernista –versos alejandrinos, léxico culto, estructura altamente retórica- que aparecen combinados con otros de inspiración popular – versos de arte menor, estructuras romancescas y asonantadas, etc. Con todo, el fondo del poemario comparte la idea modernista de búsqueda de un ideal, que se sabe de antemano imposible pero que se ansía ante la decepción ocasionada por una realidad que resulta altamente insatisfactoria: “Eres..., lo que no fue ni ser pudiera,/ agua para el sediento peregrino,/ que, convencido de no hallarla, espera...” (“Ideal”, Casanova 1911: 99- 100). En otro de los poemas, la “Princesa de las Nieves”, imagen del ideal y claro trasunto de la princesa de la “Sonatina” dariniana, se convierte en la confidente de un sujeto en agonía que busca acceder al reino de esta, en el que “es real lo intangible y es verdad lo soñado,/ déjame en tus palacios de niebla habitar” (“Princesa de las Nieves”, *ibid.* 104- 106).

El cancionero de la dicha es un libro escrito en la distancia, de manera que la datación de los poemas en diversos lugares de Polonia (Señorío de Drozdowo, Cracovia, Varsovia) y Europa (Moscú, San Petersburgo, Tartaria Rusa, Venecia y Roma) refleja el cosmopolitismo de la autora. En el poemario, se establece, así, un contraste reiterado entre los nuevos lugares habitados por el sujeto poético y la patria dejada atrás, que se ama más intensamente precisamente por la distancia y la ausencia que contribuyen a una idealización de la misma: “Mas sólo el desterrado en su desvelo

³⁰⁷ “Tu fragancia consueta, bien llamada Sofía,/ que en la ciencia del alma eres sabiduría/ y sabes dar piadosos bienes espirituales/ y donas de tu tierra la luz y la armonía” (Pichardo apud. Casanova 1911: XII- XIII); “Tus manos son dos lirios de la ideal pradera/ donde las nueve Musas escancian su beleño” (Goy de Silva apud. Casanova 1911: XV).

siente/ que no hay amor tan grande cual un amor de ausente,/ y que es, cual Dios, misterio de sacra Trinidad” (“La poesía del destierro”, ibid. 171- 173). Por eso y aunque muchos de los textos están presididos por la idea de la nostalgia³⁰⁸, el sujeto poético manifiesta su satisfacción ante el descubrimiento de nuevas realidades. El viaje es, así, exaltado como una forma de conocimiento y de acumulación de experiencias, destacando, en este sentido, el poema “Visión”, en el que el yo lírico traza para sus hermanos, Vicente y Juan, una visión panorámica de la situación política en el Norte de Europa. Realiza, así, poéticamente la función como corresponsal que también hizo periódicamente:

De los árticos mares, hasta la altura
de partir en el Asia; desde la oscura
región de los Lapones, hasta la arena
del Océano grandioso que el mundo llena,
cruza el águila negra con raudo vuelo
sombreado el horizonte, sombreado el suelo.

Con sus garras agudas como puñales,
cae allá en los senderos de los Urales. (ibid. 40- 44)

En los poemas que conforman la cuarta parte del poemario, “Los días de hoy” se hace un recorrido por determinadas imágenes de la cultura hispánica que, para el sujeto que como Sofía Casanova vive “exiliado”, aparece identificada a través de una serie de tópicos como son la Estatua de Juan de Austria en El Escorial, los cuadros del Greco (fundamentalmente *El Caballero de la Mano en el pecho*), determinados hitos de la literatura española (desde el *Cid* hasta el *Don Juan*, de Zorrilla, pasando por el *Quijote* y

³⁰⁸ En uno de los textos, dedicado precisamente a la madre, encontramos, así, un sujeto que mira por la ventana un paisaje nevado y que sueña, identificándolo con el escenario de Galicia y Madrid, que representan el origen, lo conocido y, por tanto, añorado: “Inmóvil contemplando caer la nieve/ y siguiendo los copos en su caída, (...)// ví perderse á lo lejos las seductoras/ imágenes queridas, bramaba el viento.../ ¿Qué sentí? Sentí lentas pasar las horas./ ¿Qué pensé? Tú llenabas mi pensamiento” (Casanova 1911: 54- 56). La patria se convierte, de hecho, en el lugar al que el sujeto regresa para buscar las fuerzas y la inspiración necesarias que le impulsarán a seguir, tal y como se pone de manifiesto en el poema “El dolor”, datado en “Coruña, Playa de Mera”: “Aires de la patria mía/ dad más luz á mis ideas,/ á mi fe más entusiasmos/ y á mi cuerpo savias nuevas” (ibid. 84). Se agradece, así, a los amigos, cuyo amor se ha conservado a pesar de la distancia, y que en la lejanía, a través de sus cartas, libros y otras formas de recuerdo, se convierten en aliento y refugio para un sujeto que se siente, de alguna forma, aislado (“Gratitud”, ibid. 129- 130).

las comedias de Calderón), los poemas de Manuel Machado, etc. De alguna forma, a partir de estas manifestaciones tópicas de la cultura española, se busca difundir la imagen de España en la realidad extranjera en la que Sofía Casanova se halla inmersa.

En algunos de los poemas que conforman *El cancionero de la dicha*, es posible identificar una cierta conciencia de género y un consiguiente deseo de desmitificar ciertos estereotipos femeninos muy presentes en la poesía modernista. Así, aunque en algunos de los textos se reproduce el modelo, en otros, aparecen mujeres que resultan, de algún modo, transgresoras. Así, en “Retratos”, encontramos la presentación de Juana, que encarnaría el prototipo de la mujer de letras, sentada junto a la ventana y que tiene, entre sus libros el *Fausto*, de Goethe³⁰⁹. En el primero de los textos que conforman “Femeninas”, hay, por su parte, una desmitificación del estereotipo de la *femme fatale*, de manera que, frente a la imagen más superficial de esta como una mujer fría, malvada y que desdeñosa rechaza a los hombres que la pretenden, se la presenta como una mujer angustiada y triste, a la que, al igual que a las “almas sin ventura”, un impulso ciego obliga a viajar por el mundo en busca de un amor ideal, de un anhelo imposible. Se trata, además, de un sujeto cosmopolita que se apropia de la imagen del viaje como fuente de experiencias, lo que hasta ese momento había sido una prerrogativa casi exclusivamente masculina:

¡Viajar, siempre viajar! Esa es su vida,
cual si obediente á misterioso impulso,
un fantasma ó la dicha persiguiendo,
su sino fuera recorrer el mundo. (...)
Criaturas extrañas que anhelando
la vida y el amor como lo sueñan,
se abrasan en amores ideales...
¡y pasan insensibles por la tierra! (ibid. 62- 65)

³⁰⁹ “Es rubia, son sus pupilas/ de mirar brillante y lánguido;/ sola está en su gabinete,/ de blanco y oro adornado, (...)// El pálido sol de Otoño/ acaricia con sus rayos/ un bello reclinatorio,/ la alcoba y el lecho albo. (...)// Y sobre preciosos libros,/ de frescas flores al lado,/ abierto está todavía/ un libro de amor, el Fausto” (ibid. 7- 9).

Con todo y a pesar de esta desmitificación, en muchos de los textos el dolor por amor se presenta como un elemento consustancial a la identidad de las mujeres, que se define siempre de un modo relacional en función del vínculo que estas establecen con sus parejas, hijos o progenitores. En los poemas “Mañita” y “Bela”, referidos a las hijas de la autora, encontramos, así, un sujeto femenino maternal, no sólo desvelado y preocupado por el bienestar de sus descendientes, sino también angustiado ante su propia incapacidad para proporcionarles perpetuamente un entorno de seguridad y protección, que ni siquiera en la infancia aparece garantizado: “Apenas se abre á la vida,/ apenas de ese gran sueño/ del no existir envidiable/ su espíritu está despierto,/ y ya se mueve en su fondo/ yo no sé qué de secreto,/ que le hace tornar los ojos/ para mirar á lo lejos...// ¿Qué busca allí su mirada?/ ¿qué voz oye en el silencio?” (“Mañita”, *ibid.* 50- 51). De acuerdo a esta consideración, el amor de las mujeres a la Patria no se manifestaría en su participación en las guerras, sino en su aliento y espera de aquellos que combaten, a los cuales deben aliviar de sus dolores, físicos y espirituales, a su regreso. La mujer se configura, así, como “descanso del guerrero”:

Maternal mano triste que un santo escapulario
das al hijo en la hora que á la guerra se va; (...)

Y cuando, herido, llegue de la tienda al abrigo,
una hermana sumisa calmará su dolor,
y una mano inocente trazará los renglones
del soldado á la novia, juveniles de ardor... (“La Mujer y la Patria”, *ibid.* 156-159)

Concha Espina (Santander, 1869- Madrid, 1955) es, sin duda, una de las escritoras de más éxito y prestigio en el primer tercio del siglo XX, que comenzó a publicar en los inicios del mismo. En la época -y todavía hoy día-, era conocida sobre todo en su faceta como narradora, siendo una de sus novelas más destacadas *La Esfinge maragata*, 1914, que recibió el Premio Fastenrath de la Real Academia y que retrata las

duras condiciones de vida, especialmente las de las mujeres, en la comarca de La Maragatería (León). Sobresale también en su trayectoria la obra de teatro *El jayón*, 1916, que fue Premio Espinosa y Cortina de la Real Academia Española y que se estrenó en el Teatro Eslava el 9 de febrero de 1918. Recibió asimismo el Premio Nacional de Literatura en 1927 por *Altar Mayor*, 1926, al tiempo que fue candidata al Premio Nobel en tres ocasiones consecutivas (1926, 1927, 1928). Colaboró, además, en la prensa del periodo, destacando su colaboración en el *Heraldo de Madrid*, en el que publicó, en la sección “Bordón”, entre 1924 y 1925, interesantes artículos sobre cuestiones de la vida española e internacional. Con todo y a pesar del éxito profesional, la trayectoria de la escritora montañesa no deja de estar plagada de dificultades tal y como revelan las cartas que escribió a Antonio Maura entre 1915 y 1925 y que han sido recientemente recopiladas y analizadas por Simón Palmer (2008b). En ellas, se puede encontrar testimonio de los numerosos obstáculos a los que la novelista, mujer divorciada y a cargo de cuatro hijos, debía hacer frente y que venían sobre todo de las duras críticas formuladas por parte de sus colegas de profesión. Se pidió, así, para la escritora frecuentemente desde asociaciones como la ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), su entrada en la Real Academia de la Lengua, publicándose en este sentido varias cartas y artículos (uno de ellos firmado por Benita Asas Manterola, directora de la asociación) en *Mundo Femenino* (en enero y marzo de 1931, respectivamente), revista en la que ella misma colaboró publicando artículos, como el dedicado a la escritora Consuelo Berges (en el número 80, de noviembre de 1931)³¹⁰.

Como poeta, Concha Espina publicó únicamente dos libros antes de la Guerra Civil: *Mis flores* (1904) y *Entre la noche y el mar* (1933). Con la publicación de *Mis*

³¹⁰ Aunque Concha Espina fue una de las escritoras de más éxito en el primer tercio del siglo XX, en la actualidad no goza del interés de la crítica, de manera que son muy escasos los trabajos que sobre ella se han publicado más recientemente. Cabría destacar, en este sentido, la tesis doctoral de Gérard Lavergne publicada en el año 1986, *Vida y obra de Concha Espina*, y el libro de Elisabeth Rojas Auda, *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida* (1998).

flores en Valladolid en la Tipografía de La Libertad cuando la autora contaba 35 años, se inicia la carrera de Concha Espina como poeta³¹¹. El poemario está dedicado “a la benemérita colonia española de la República Argentina (...)” y está precedido de un prólogo de Enrique Menéndez Pelayo, quien presenta el libro de acuerdo a una serie de tópicos sobre la producción poética de autoría femenina como creación “espontánea de un gentil espíritu femenino, sensible y tierno, amoroso y dúctil” (apud. Espina 1904: 6), al tiempo que destaca a que la temática del libro gira en torno al amor a los hijos y a los padres, así como a la patria, de acuerdo a la consideración de las mujeres como “madres” de la misma (ibid. 8). A nivel formal, *Mis flores* está formado por poemas de tipo tradicional, en los que todavía no es perceptible la influencia de la estética modernista incipiente por esos años³¹². Hay, así, un predominio de formas estróficas clásicas como cuartetos, redondillas, quintetos, etc., apreciándose en algunos textos la influencia de la lírica popular. Temáticamente, predominan en el libro los poemas que tratan temas religiosos, entre los que destacan aquellos dedicados a la Virgen, símbolo de la maternidad (Quance 2009). En “La mujer”, poema que podría ser clasificado como feminista, se defiende a las mujeres de su consideración general bien como malvadas a las que se maldice, bien como seres bondadosos que padecen y a los que, por tanto, se

³¹¹ Una posible reseña de este libro está incluida en el libro de prosa miscelánea de María y Gregorio Martínez Sierra, *Motivos* (1905a). En la sección “Recuerdos de Lecturas”, dedicada a la reseña de algunos libros recientemente publicados (como *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, o *Camino de perfección*, de Pío Baroja), se incluye un texto titulado “Las flores”, en el que, si bien, no se indica el nombre de ningún autor, ciertas referencias remiten al poemario de Concha Espina publicado precisamente un año antes que el libro de los Martínez Sierra: “Un alma de mujer, alma de luz, flor de pureza, *viña plantada en el umbral del hogar*, que cubre á la familia con la sombra bienhechora de sus bondades. Un alma de mujer en capullo, mariposa que comienza á sentir las inquietudes de unas alas que todavía no han nacido (...)” (Martínez Sierra 1905: 197- 198).

³¹² Al igual que Concha Espina en este primer libro, algunas de las poetisas que publicaron poemarios en las dos primeras décadas del siglo XX y que habían ya iniciado su carrera literaria en el siglo XIX cultivaron una poesía de tipo tradicional, en la que todavía no es evidente la influencia de la estética modernista y en la que tratan, con frecuencia, temas religiosos y de su vida cotidiana, predominando una visión moral fuertemente influida por el catolicismo. Es el caso Milagros Arce Herrán y Gertrudis Segovia. En los libros de poesía de Pilar Contreras Rodríguez (1861- 1930), se incluyen asimismo bastantes poemas presentados a concursos y a juegos florales, siendo esta una nota común a la poesía de muchas de estas autoras mayores, que estarían próximas al ideal de la “poetisa romántica” del siglo XIX. De hecho, en la poesía de algunas escritoras como Sarah Lorenzana (1878- ?) y Remedios Picó es muy evidente la influencia poética de Rosalía de Castro.

compadece. Hay, así, un rechazo de la visión estereotipada del sexo femenino, señalándose que “quien su suerte compadece,/ de seguro desconoce/ ese purísimo goce/ que en virtud resplandece” (ibid. 19). En muchos de los poemas de *Mis flores*, hay, además, una exaltación de la Patria, que es mirada con un profundo amor y nostalgia desde la lejanía de Chile, país al que la autora se trasladó junto a su marido. En “A las madres de los soldados españoles combatientes en Cuba”, datado en Santiago de Chile en 1896, el yo lírico se dirige a las madres de soldados que están combatiendo en la Guerra de Cuba para solidarizarse con ellas y darles ánimo en su espera.

El segundo poemario de Concha Espina, *Entre la noche y el mar*, se publicó en Madrid en la Editorial Hernando en 1933 y es un libro en el que la autora hace alarde de su deseo expansivo y de libertad, al tiempo que presenta numerosas concomitancias – sobre todo a nivel temático- con la poesía de otras escritoras del periodo³¹³. El poemario está precedido de la siguiente dedicatoria, que busca, de algún modo, la empatía del público lector: “A quien tome este libro en la mano, a la altura de la mirada, y lo sienta latir como un pulso cordial”, y está dividido en cinco apartados “Portalada”, “Caminos”, “Rezos”, “Confidencias” y “Manojo”. En lo que respecta a la métrica, no existe ningún metro predominante, si bien son más abundantes los versos de arte menor con rima asonante en los pares. Es frecuente la incorporación de un léxico culto, al tiempo que hay un cierto predominio de estructuras altamente retóricas³¹⁴. En algunos de los textos,

³¹³ Este segundo poemario se publica en un momento en el que Concha Espina era ya una escritora de éxito, que incluso había sido nominada al Premio Nobel. En este sentido, aparece en el *Heraldo de Madrid* una entrevista de César González Ruano a la escritora que lleva el significativo título de “Concha Espina y el Nobel” (20 de octubre de 1928). En esta entrevista, en la que la autora da muestras de un gran sentido del humor, niega el hecho de haber solicitado para sí el Premio, pero admite que, al igual que muchos otros escritores españoles, merecería ser candidata, especialmente por la difusión que su literatura ha tenido fuera de España, desde donde, según comenta, se ha solicitado para ella varias veces el galardón.

³¹⁴ El poema “Cassel” –soneto- sería uno de los ejemplos más evidentes del empleo en el poemario de un léxico culto y de un tono grandilocuente: “Vieja ciudad de transparentes filos/ donde transitan perezosas naves,/ tienes del Fulda las sonoras claves/ y de Alemania los mejores tilos” (Espina 1933: 83).

se aprecia una leve influencia de la lírica popular³¹⁵. Se trata, por lo demás, de un poemario en el que subyacen algunos de los tópicos caracterizadores de la estética modernista, especialmente en lo relativo a la expresión reiterada del deseo de cosmopolitismo, que se pone de manifiesto ya en la datación de los poemas en diversos países y ciudades del mundo -como Canadá, Nueva York, Hamburgo, Puerto Rico, La Habana, la República Dominicana-, y de España –Madrid, Santander, Barcelona, etc. En el libro, es asimismo frecuente la incorporación de algunos de los elementos de la modernidad, siendo especialmente relevantes las referencias a la aviación.

Dentro del poemario, destacan especialmente los dos poemas que conforman la primera sección, “Portalada”, que sitúan el contexto de un libro que presenta una cierta unidad temática. En “Bandera”, encontramos, así, un sujeto lírico femenino que va por el mar convencido de su capacidad para llegar a puerto, frente a las voces que lo ponen en duda. Se presenta, pues, como un ser decidido y valiente, que confía en su propia autonomía para alcanzar aquello que se propone: “Dejadme, por Dios, seguir;/ a mi luz y mi pasión,/ caminar,/ que nada os he de pedir:/ me basta mi corazón/ sin razón/ entre la Noche y el Mar” (Espina 1933: 13- 14). Estamos, pues, ante una defensa de la libertad, que continuará en el poema “Yo”, que tiene un claro sesgo autobiográfico. En él, el yo poético –claro trasunto de la autora- se presenta como una mujer de la Montaña, que ha vivido en diversos lugares de Castilla y del otro lado del Océano Atlántico, que ha sufrido, que ha gritado su verdad allá donde ha ido y que finalmente

³¹⁵ Un ejemplo de influencia de la lírica popular en el libro lo podemos encontrar en el poema “Imágenes”, en que La Habana es presentada en una canción a través de una serie de imágenes que remiten al imaginario tradicional español sobre la capital cubana: “*Perla del Caribe: Antilla./ San Cristóbal de la Habana,/ que luce, como en Triana,/ la peineta y la mantilla. (...)// Corpiño rojo de sol/ en el parque de Martí,/ falda corta, negro rol// con plumas de colibrí,/ zapato a lo ponleví,/ y un abanico español*” (ibid. 105).

no reniega de su condición de mujer rebelde y liberada, que no se rinde y aspira, por ello, a seguir viviendo del mismo modo:

Viví en la cumbre,
soporté en los hombros
la vasta pesadumbre
de los astros cercanos
y los negros escombros
de las noches hurañas. (...)

(...) enardecí mi vida
en lejano sendero (...)

Rebelde, sí; pero soy limpia y clara
lo mismo que un arroyo
caminante.
Ninguna hipocresía
en mi semblante;
con el alma desnuda, en mi bravía
cerrazón de inquietudes,
no vestí en honra mía
las ajenas virtudes. (ibid. 18- 23)

El sujeto poético se presenta, pues, en este poema como libre y viajero, faceta esta que se va a seguir desarrollando en el segundo apartado del libro, “Caminos”, en el que encontramos textos dedicados a diversas ciudades alemanas como “Hamburgo”, “Bremen”, “Cassel”, “Helgoland” y “Valparaíso” y que ponen de manifiesto el conocimiento que Concha Espina tenía de la realidad internacional. Incorpora, de hecho, abundantes referencias a la geografía de los lugares, a las peculiaridades de su historia y, en última instancia, a su idiosincrasia. Hamburgo es, así, presentada como una “ciudad indigente”, como un “pueblo vencido”, que el sujeto contempla desde el aire, sin poder evitar las lágrimas ante el antiguo esplendor de la ciudad alemana. Obsérvese, además, en este texto, el relace que adquiere el lenguaje grandilocuente -de ascendencia modernista- empleado, que contrasta con la “decadencia” que se atribuye a Hamburgo: “Y nada más: el rastro/ de unas lágrimas solas/ encima de tu líquido alabastro,/ veloces entre juncos y gladiolas/ a medir su amargura con las olas” (“Hamburgo”, ibid. 61- 64).

En el poema “Bremen”, datado en el año 1922, el sujeto poético se dirige a la ciudad alemana y hace un repaso por las peculiaridades de su historia –con especial énfasis en su condición de ciudad mercantil y comerciante-, manifestando, de este modo e indirectamente, Concha Espina su erudición y su profundo conocimiento de la realidad que describe:

Tú también, como Hamburgo,
fuiste a Rusia y a Méjico y a China
-los viveros del Mundo-
desde el Weser con naves de tu Liga.

Bremen, la fundadora,
comerciante genial, tus alas de navíos
fueron vigías de la mar redonda
en madeja de siglos. (ibid. 67- 69)

En todos estos textos, el viaje es, por lo demás, exaltado como una nueva forma de vida y de conocimiento: “Viajar es comprender/ y sentir,/ recoger,/ esparcir,/ transformar las miradas/ en semillas,/ las pisadas/ en maravillas/ y las memorias/ en jaculatorias” (“Viajar”, ibid. 39). Es, así, frecuente que el sujeto poético se dibuje bien como navegante (“Faro”), bien como piloto de una aeronave (“Aviación”), lo que, sin duda, guarda concomitancias, como se verá más adelante, con las imágenes que de sí misma da la poeta Concha Méndez en sus primeros libros. En “Faro”, encontramos, así, un yo que navega por el mar “a oscuras/ como perdido elemento/ de espacios y singladuras,/ con las canciones maduras/ por el viento” y que encuentra en el “faro” “la luz materna/ el hogar que no se apaga,/ la providente linterna” (ibid. 32- 33). En “Aviación”, el sujeto lírico se presenta como piloto de una aeronave -elemento característico del imaginario futurista-, lo que, sin duda, constituye una imagen evidente de modernidad y, a la vez de transgresión: “Yo los aires alboroto/ con la viva trayectoria/ de un motor./ Y de tu pálida historia/ nunca el silencio se ha roto/ ni el claror” (ibid. 50- 51). En el poema “Alígera”, que está dividido en cinco partes

“Elevación”, “Vértigo”, “Desengaño”, “Dibujo” y “Caída”, encontramos nuevamente un viaje por el aire sobre distintas ciudades y lugares de Alemania, que son contemplados desde lo alto:

El castillo de Postdam se derrumba;
lago y montes igualan su diseño
bajo el motor intrépido que zumba...
¡Qué pálida es la vida en esa tumba,
y Federico el Grande, qué pequeño!

Hannover, Macklenburg, rancho, parcela
del fecundo y mortal imperialismo. (ibid. 79)

Pero a pesar de los numerosos viajes realizados por el mundo, que suponen un enriquecimiento a nivel personal y una apertura de la mente, en algunos poemas como “Mar Caribe” el sujeto poético muestra el contraste entre una mujer negra, a la que presenta plena de felicidad y sensualismo, y su propia palidez y tristeza. Estamos, sin duda, ante una visión superficial del “otro”, resultado de una mirada, en cierta manera, colonial y no libre de prejuicios. El poema es, por lo demás, una muestra de la admiración por lo exótico que, como se ha señalado, caracterizó a la estética modernista:

Subiste a bordo una negra
que no acaba de reír,
plenaria de sensualismo
como los bosques de Haití. (...)

Todo lo busca y lo espera
con ávido frenesí,
en codicias que no alcanzan
ningún perenne matiz.

Y yo no ilumino toda
mi claridad de jazmín
con la pálida sonrisa
de una tristeza sin fin. (ibid. 92)

Junto al tema dominante del viaje, es posible identificar en el poemario otra serie de temas que, si bien ocupan un lugar secundario, resultan asimismo relevantes. Así, en

“Delante de mi estatua”, asistimos a un desdoblamiento del yo poético que se dirige a su propia estatua –“Mujer con ojos que no han llorado,/ mujer de carne que no ha dolido (...)” (ibid. 131)- para pedirle la frialdad de sentimientos de que él mismo carece: “Dame tu hielo para la mente;/ para mi alma, tu rigidez;/ dame tu dura piedra inocente/ para mis labios, para mi frente,/ como un vendaje de candidez” (ibid. 133). Se trata, sin duda, de un poema original, que utiliza un procedimiento novedoso, el diálogo con el propio *alter ego*, como una vía de exploración de los sentimientos internos³¹⁶. En “Mi niño”, encontramos otro de los temas característicos en la producción poética femenina, la expresión del dolor por la muerte de un hijo. La originalidad del poema reside en que, aunque en él se subraya la pena por el fallecimiento del niño, que ya sólo es “canto perdido”, “barro dormido”, se destaca también la intensidad del lazo que lo une con la madre, que siente que sigue viviendo en su propia alma. La vida y la muerte, la alegría y la pena, se presentan, por lo demás, como dos realidades en contraste que resultan en igual grado fugaces: “La hoguera y el hielo,/ tu risa y mi duelo.../ ¡qué tristes!” (ibid. 140).

Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904- 1987) es una de las escritoras más prolíficas del periodo de preguerra, que continuó su trayectoria literaria en la posguerra, convirtiéndose en una novelista de éxito comercial. Procedente de una familia de origen burgués, tuvo una educación esmerada a manos de preceptores particulares, especialmente en idiomas, lo que posteriormente le permitiría ejercer de traductora de una amplia gama de autores, entre los que destacan los simbolistas franceses, Shelley, Keats o el ruso Pushkin (Mañas Martínez 2006: 385). Elisabeth Mulder tenía, pues, un profundo conocimiento de la lírica europea, lo que determina que su carrera literaria –al

³¹⁶ Este poema había sido publicado anteriormente, en junio de 1932, en el número 85 de la revista *Mundo Femenino*.

margen de algunos cuentos y artículos de crítica publicados en diversas revistas y diarios- se inicie con el cultivo de la poesía, llegando a publicar previamente a la Guerra cinco poemarios, todos ellos de inspiración modernista: *Embrujamiento* (1927), *La canción cristalina* (1928), *Sinfonía en rojo* (1929) y *La hora emocionada* (1931), en Barcelona en la Editorial Cervantes; y *Paisajes y meditaciones* (1933) en Barcelona en Atenas A. G. Con posterioridad a la Guerra Civil, se centró fundamentalmente en su carrera como novelista, si bien todavía llegó a publicar en 1949, *Poemas mediterráneos*, con prólogo de Concha Espina. De su producción narrativa en la preguerra, habría que destacar la novela de tesis feminista, *Una sombra entre los dos*, 1934³¹⁷. En el número 95 (diciembre de 1933) de la revista *Mundo Femenino*, bajo la firma H. G., apareció un breve artículo sobre la poeta titulado “La poetisa Elisabeth Mulder”, en el que la escritora es presentada como “palpitante grumo de ternuras, inquieta comezón de analizadoras observaciones, cristalina y exuberante cantera de sensaciones bellísimas expresadas con jugo del corazón y vibración del hondo sentimiento” (H. G. 1933a: 8).

Elisabeth Mulder cultiva una poesía de inspiración modernista, en la que es posible identificar los principales elementos caracterizadores de la estética. Así, junto al verso libre o el verso de arte menor característico de la tradición poética española, encontramos una proliferación de versos alejandrinos, combinados con frecuencia en sonetos en los que los cuartetos son sustituidos por serventesios. Asimismo concurren

³¹⁷ En la posguerra española, Elisabeth Mulder destacó fundamentalmente como narradora, publicando, entre otras, novelas como *Preludio a la muerte*, 1941, *El hombre que acabó en las islas*, 1944, y *Alba Grey*, 1947; y colecciones de cuentos, entre los que sobresalen *Una china en la casa y otras historias*, 1941, *Los cuentos del viejo reloj*, 1941, y *Las noches del gato verde*, 1963. Viajera incansable y con una vasta cultura, la escritora fue asimismo adaptadora teatral (junto a Mari Luz Morales). A pesar de su intensa actividad poética previa a la Guerra y de su abundante producción narrativa de posguerra, la obra de Elisabeth Mulder apenas ha sido estudiada. Habría que destacar, en este sentido, la tesis doctoral de Ana María Mañas Martínez, *La obra narrativa de Elisabeth Mulder* (1988), que resulta hasta ahora el estudio más completo de la novelística de la escritora. Es, en este sentido, también clave su introducción a la edición de *Alba Grey*, publicada en Castalia en 1992. Sobre su poesía, ha publicado el artículo “Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el modernismo y la modernidad” (2006). Para una visión panorámica sobre su trayectoria, resulta asimismo fundamental la información proporcionada por Pérez (1988: 52- 55), y para la poesía, el capítulo que se le dedica en Cole.

en estos poemas algunos de los principales tópicos del Modernismo, desde la fuente y sus diversos significados hasta los diferentes prototipos de mujer, que van desde la *femme fatale* hasta la criatura angelical, pasando por determinadas figuras exóticas. La asunción del lenguaje y los motivos modernistas es tal que en algunas ocasiones resulta difícil identificar la voz personal de la propia autora, que aparece diluida en una serie de convenciones, hasta el punto de que a veces encontramos un sujeto poético masculino. Tal y como se verá, se trata de un fenómeno propio de un momento de transición, de manera que las autoras reflejan sus dudas y titubeos ante los nuevos modelos identitarios. Con todo, esporádicamente, según comprobaremos, ciertos estereotipos femeninos sí aparecen cuestionados. En este sentido, se podría hablar de una evolución en la poesía de Elisabeth Mulder y, así, a partir de *Sinfonía en rojo* (1929), su estilo se va haciendo más personal y alcanza una mayor hondura.

En el primer libro de la autora, *Embrujamiento*, están ya anticipadas las principales características de su poesía, de manera que el primero de los textos, “Salutación al misterio”, resulta ya en sí mismo significativo de la filiación modernista: el misterio se presenta como el elemento que impulsa la vida del sujeto poético quien, de acuerdo a una concepción netamente romántica, se presenta a sí mismo como lira, que, tocada por la “mano sublime” de lo desconocido, es capaz de producir sonidos, notas musicales. La voz poética, se entrega, así, al Misterio –metáfora de la poesía- y se ofrece como intérprete, como espejo en el que se refleja lo infinito:

Tuya soy, oh Misterio, desde el día
que a través de las sombras me miraste
con ese tu mirar brujo que muerde.
Llevo en mi tu inquietud, tu hechicería,
desde la hora aquella en que fijaste
en mis pupilas tu mirada verde.
Yo soy como un cristal, como un espejo
donde se asoma a verse el infinito. (Mulder 1927: 7- 8)

La idea del embrujamiento sugerida en el título está ya, pues, presente desde el primer poema que sirve de marco para el libro, en el que la imagen de la bruja se repite de una manera continuada, simbolizando, la mayoría de las veces, aspectos negativos: el mal, el dolor, el tedio (“¡Ay! ¡Es la bruja más mala/ esta del aburrimiento”, *ibid.* 111), etc.³¹⁸. El sujeto poético que se configura en estos textos es, por lo demás, un sujeto en movimiento, inmerso plenamente en el camino de la vida, que se presenta como dolorosa y amarga³¹⁹, siendo evidente en la mayoría de los poemas un cierto tono melancólico y nostálgico³²⁰. Nada es duradero y estable, de manera que, tal y como se subraya en “Embrujamiento”, el Bien y el Mal, la alegría y el pesar, se suceden sin que sea posible apresarlos:

Es el embrujamiento de las horas que huyen.
En cada loco instante placeres se diluyen
o deja la amargura su sabor infernal.
Nuestros pasos los siguen Sollozo y Carcajada,
y huyendo de la nada caemos en la nada
siempre ante el gran dilema: el del Bien y el del Mal. (*ibid.* 168)

El dolor ocasionado por la conciencia de la *vanitas vanitatis*, es decir del sinsentido de la vida lleva, por lo demás, a la pregunta existencial, al planteamiento de las grandes cuestiones esenciales sin respuesta: “¿Quién nos conduce, quién nos ordena?/ ¿Quién nuestras vidas inspira y llena?/ (...) ¿Por qué sufrimos, por qué queremos?/ ¡Nada sabemos, nada sabemos!” (“Nada sabemos”, *ibid.* 18). Pero incluso esta misma ansia de sabiduría, de trascender las limitaciones del conocimiento y, por

³¹⁸ En conexión con la imagen de la bruja, habría que destacar el personaje de la médium, que aparece en el poema homónimo y que es presentada como una “pálida mujer/ de extraño poder/ que puedes correr/ el velo al Misterio” (“La médium”, Mulder 1927: 150). Según esta definición, la médium sería una especie de *alter ego* del poeta, ya que cumple, en cierto modo, la misma misión que a este se le atribuye en la tradición romántica: ambos son intérpretes y traductores del misterio.

³¹⁹ “No hallo en esta grotesca/ comedieta burlesca/ de la vida, ni una fresca/ sonrisa luminosa./ ¡La tarde es gris y espesa,/ y la niebla me besa/ igual que una diablesa/ cínica y maliciosa!” (“Bruma”, *ibid.* 12).

³²⁰ De acuerdo a la ideología católica, la existencia humana se dibuja como “valle de lágrimas”, de manera que el “dolor”, presentado como una bruja que se aparece, se convierte en una constante al acecho de los seres humanos. Sólo la muerte puede convertirse en una liberación: “Y es inútil la fuerza y la lucha es en vano./ Nadie ha de substraerse al poder inhumano/ que todo lo consume y lo arrolla y lo barre./ La bruja hace un guiñapo de nuestros corazones,/ y con nuestra existencia convertida en girones/ acude a la sabática cita del aquelarre.// Para huir del veneno que la bruja nos vierte,/ sólo existe el antídoto probable de la muerte” (“El dolor”, *ibid.* 68).

tanto, de la propia existencia, de la falta de libertad, es causa de dolor: “¡Vicio de soñar,/ mi mágica droga!/ (Lo mismo que amar/ fascina y ahoga).// El velo de Isis/ quiero levantar/ (y una de estas crisis/ me habrá de matar)” (“Crisis”, *ibid.* 42). El sujeto que se configura es, por tanto, un sujeto en crisis, al igual que el entorno que lo rodea y que, en consonancia con su propia actitud melancólica, es un espacio decadente, nocturno, lleno de ruidos no identificados y, por tanto, generador de temor irracional. Resulta, desde este punto de vista, un paisaje muy del gusto de la sensibilidad romántica: “Es alta noche. Aguardo sin saber lo que espero, (...)/ Oigo pasos extraños en la calle,/ y acelera mi pulso/ sus latidos. Convulso,/ temo que de terror mi corazón estalle” (“Angustia”, *ibid.* 61- 62).

En *Embrujamiento*, aparece ya también el prototipo femenino, típicamente modernista, de la *femme fatale*, es decir de la diablesa³²¹, de la vampiresa, que se presenta como una mujer extremadamente bella en apariencia, pero profundamente malvada. Sus atributos físicos resultan magnéticos y atraen las miradas y las voluntades, que quedan anuladas tras la contemplación. Es un ser casi sobrenatural que embruja: “Tus labios magnetizantes,/ tus labios alucinantes/ y tus brazos extenuantes/ me persiguen con afán./ Con tu piel de nieve y raso/ has amargado mi ocaso/ pues te colocó en mi paso/ la malicia de Satán” (“Ha pasado una diablesa”, *ibid.* 27- 28)³²². En estos versos y como veremos en otros poemas de Elisabeth Mulder, llama la atención la asunción de una voz y una perspectiva masculinas, las cuales pueden ser explicadas si tenemos en cuenta que, en el momento de publicación del libro, la autora apenas tiene veintitrés años, está en pleno proceso de formación y asume, de un modo mimético, las

³²¹ “Maravilla de carne, terrible mujer llama,/ sabia sacerdotisa de la mala pasión,/ tu mirada verdosa un veneno derrama/ que enciende de lujuria perversa el corazón” (“La diablesa”, *ibid.* 95).

³²² En “Venus moderna”, encontramos el retrato de una “mujer moderna”, de “andrógina silueta” y “artificial ‘pose’”, que se presenta como un personaje gentil, alegre y banal, chic y moderno, que sólo por dinero se entrega: “Venus frágil y bonita,/ deliciosa muñequita/ fragante y artificial,/ que te cuidas con esmero/ para darte a don Dinero/ porque es tu único ideal” (“Venus moderna”, *ibid.* 138).

principales convenciones de la estética modernista que se convierte, para ella, en el modelo poético de aprendizaje³²³.

Es importante, por lo demás, tener en cuenta que la voz masculina asumida es la voz del poeta romántico, del poeta maldito, tal y como se puede apreciar en el poema “La diosa verde”, en el que se hace un recorrido por los principales referentes poéticos del Modernismo, desde Verlaine y Baudelaire, hasta Rubén Darío, pasando por Poe y Musset. Todos estos autores representan el ideal de malditismo, de huida del prosaísmo y mezquindad de la vida, al que el sujeto poético, que se identifica a sí mismo como “un bohemio”, busca adherirse con la conciencia previa de la derrota:

Yo también sé de un bohemio que renunciará un día
a la excelsa batalla contra la Mezquindad. La dulce poesía
de su alma de escogido por siempre callará
y de su fuerte espíritu el ensueño huirá.
Tentáculos de monstruo sujetarán su cuerpo,
habrá locas visiones en su cerebro muerto,
sabrás del desvarío que atenaza y que muerde
¡y que truncará su vida la abyecta Diosa Verde! (“La diosa verde”, ibid. 43- 45)

La ausencia de referentes poéticos femeninos determina, por tanto, la asunción por parte de Elisabeth Mulder de unos modelos masculinos, con los cuales busca identificarse y que se convierten, para ella, en aliento para continuar con su vocación poética. Más allá de la imitación de una estética (incluso en aquello que debería ser más personal como la voz poética), lo que esta impostación revela es la carencia de una tradición poética femenina a que toda escritora se enfrenta en el momento de empezar a escribir y que la sitúa, como en este caso, en un difícil dilema, de no fácil solución, entre la mimesis absoluta de unos modelos masculinos y el desarrollo de una voz personal y original a partir de la adaptación de unos códigos que se han configurado a partir de una

³²³ Esta asunción de la voz masculina es evidente en el poema “Bouquet galante”, en el que un sujeto masculino se jacta de sus catorce amadas. De alguna manera, el sujeto configurado encarnaría el mito de Don Juan, que, ya envejecido, ha debido abandonar sus conquistas amorosas: “(...) Más al fin prisionero de una hembra despótica,/ ya no puedo más lauros dar a la musa erótica/ porque mi última amada se llama la Vejez...” (“Bouquet galante”, ibid. 81).

mentalidad y cosmovisión androcéntricas (según estereotipos como la *femme fatale* y el “poeta maldito”³²⁴ revelan). Como señala Catherine Bellver,

The dynamic interplay of absence and presence within the texts of these women brings to light the difficult struggle of the woman poet to inscribe her own subjectivity, voice, and imprint on her general cultural community. This effort of hers highlights that all-encompassing absence to which all members of her gender have been confined. This type of absence might be called ontological and ideological because it includes both the existential vacuum assigned to women and the patriarchal philosophies responsible for this concept. (Bellver 2001a: 14)

En *La canción cristalina*, tal y como el título sugiere, el motivo fundamental y casi único es el de la fuente, que recorre prácticamente todos los poemas del libro y al que, como el poema inicial, “Dedicatoria”, indica, está dedicado: “A las fuentes./ A las aguas rientes./ tristes, cascabeleras o balbucientes.// A la linfa sonora/ que canta, ríe, llora/ y dice su balada o su dolora. (...)” (Mulder 1928: 5)³²⁵. En el segundo poema, “A quien va leerme”, la autora hace entrega del libro a un hipotético lector, al que pide que lo cuide, ya que, si bien es una obra defectuosa, merece la indulgencia, pues es como un hijo “que yo te entrego/ y que a tu encuentro cantando va” (ibid. 7- 8). Estamos, pues, ante una búsqueda de la *captatio benevolentiae* y ante el tópico de la falsa modestia, que aparece recurrentemente en las poetas. Por lo demás, el proceso de creación es equiparado a la maternidad, de manera que la obra se presenta como un hijo, adquiriendo, por ello, una mayor imbricación con la vida de la propia autora y, en consecuencia, también un mayor realce. El libro está plagado de referencias

³²⁴ Obsérvese, así, cómo, en el poema “La araña”, se repiten los estereotipos, de manera que el poeta aparece como un maldito, como un ser alienado y loco, por culpa de una mujer- araña: “¡El pobre poeta!/ -oigo que me dicen-/ Ha ido poco a poco,/ con esa manía, volviéndose loco./ En su vida extraña/ una blanca araña/ ha creído ver,/ y era la alimaña/ ¡sólo una mujer!” (ibid. 72).

³²⁵ El tema de la fuente también ocupa un lugar central en el poemario, *Escorial* (1922), de Esther López Valencia (cuyas fechas de nacimiento y muerte no he podido localizar). El canto de la fuente, melancólico y triste, sugeridor del paso del tiempo, marca el paso de los años en el monasterio del Escorial, al que está dedicado el libro. En él, es, por lo demás, evidente la influencia del gusto romántico por los espacios históricos cargados de significado simbólico. Son, así, numerosos los textos en los que se rememora la vida de la familia real en siglos pasados en el monasterio, con especial atención a la de las mujeres que lo habitaron y a las que, de alguna manera, se presenta como víctimas de su destino: “¡Pobre esclava infeliz! ¿qué no daría/ Por huir la insufrible compañía/ Del capitán, del duque, del prelado.../ Del bellacuelo enano repulsivo/ Que lleva siempre al lado?...// Alta la frente, el ademán esquivo,/ Plegado el labio en dolorosa mueca,/ La infanta, de su corte va delante./ (Se adivinan sus pasos de muñeca/ Debajo del pomposo guardainfante.)” (“El paseo de la infanta”, López Valencia 73- 74).

modernistas, de manera que, junto a la fuente que es el motivo principal que da título al libro, encontramos otros elementos como el “azul”, representación e imagen del ideal, el jardín y el palacio, la tarde, etc. Tampoco faltan composiciones características de la poesía modernista como son los nocturnos (“Nocturno ideal”) o las sonatas. De hecho, aparecen cuatro, identificadas a la manera de las novelas de Valle- Inclán, con cada una de las estaciones del año: primavera, estío, otoño, invierno.

La fuente en su fluir aparece, por lo demás, como imagen de la poesía, de manera que en “El canto azul” es equiparada con “la vieja poesía/ que canta alada y musical/ toda vestida de ideal. (...)// Tú eres el canto azul, que aroma/ valle y jardín, sendero y loma (...)” (ibid. 9- 13). La visión que subyace al texto es, pues, netamente romántica, de forma que la lírica, tal y como el color “azul” sugiere, es identificada con el ideal, destacándose su capacidad transformadora del sujeto. Es una poesía para el alma, que “llena/ a un alma grande, excelsa y buena/ de vibraciones y ternura” (ibid.). De ahí, que la fuente que canta su canción cristalina se convierta en modelo a imitar por parte de un sujeto dotado de vocación poética. Este se presenta, así, como un admirador que busca emularla en su canto, que es definido como “crepúsculo, refulgente ocaso,/ purpúreos girones de incendiado raso/ que el ángel nocturno extingue a tu paso” (“Fontana ideal”, ibid. 18- 19). De hecho, la compenetración entre la fuente y el yo es tal que, en “La fuente me decía...”, esta se convierte en su consejera animándole a la escritura: “La fuente me decía:/ canta tu melodía/ cada día/ sin miedo ni rubor:/ canta tu pensamiento/ y tu ideal mejor” (ibid. 57- 58). Es, pues, un faro, una guía (“Faro”, ibid. 47) para un yo que se reafirma en su vocación poética, lo que no deja de ser transgresor en una pluma femenina en un período como la década de los años veinte, en que las mujeres empezaron a reivindicar y a manifestar su identidad profesional.

Sinfonía en rojo es, sin duda, el mejor libro de Elisabeth Mulder, ya que, si bien en él confluyen los tópicos modernistas, estos son utilizados para llevar a cabo una reafirmación de la identidad personal del propio sujeto. El libro está, por lo demás, precedido de un prólogo, “Pórtico”, escrito por la periodista y escritora Mari Luz Morales, que, aunque subraya la escasez de nombres de buenas poetas desde Safo, destaca la aportación de la mujer moderna en este campo: “La mujer moderna de España trae la aportación nuevecita, flamante, intocada de su antorcha de amor y dolor y poesía, a la hoguera perenne de la lírica de todos los países y todos los tiempos” (apud. Mulder 1929: 8). En este contexto, Elisabeth Mulder es presentada como una poeta profunda, de hondura, que, a diferencia de sus colegas, no se entretiene en “cantar palomitas y flores”, sino que “alcanza y vence las cumbres de la angustia, se abraza a la desolación, se intrinca en los laberintos de la tortura” (ibid. 9- 10). Morales destaca la sinceridad como una característica fundamental de la poesía de la escritora catalana: “Sinceridad es siempre originalidad, y la musa de Elisabeth Mulder es, a mi juicio, ante todo y sobre todo, la musa Sincera” (ibid. 10- 11). Estamos, pues, nuevamente ante un tópico sobre la creación literaria de autoría femenina ampliamente extendido e integrado por las propias escritoras en sus poemas (Nieva de la Paz 2004a)³²⁶. Entre las influencias de Elisabeth Mulder, cita a Baudelaire, Verlaine, Barbey D’Aurevilly y Edgar Allan Poe.

El problema de la identidad aparece ya planteado en el primer poema del libro, “Yo misma”, en el que el sujeto poético expresa su necesidad de salir de sí mismo y de

³²⁶ El carácter transparente de su poesía, la sinceridad de los versos son, de hecho, puestos de manifiesto por la propia poeta en el poema “El verso desnudo”, en el que se insiste en la idea de que estos son escritos desde el sentimiento y la emoción, desde la voz poética que sufre y a la vez goza, sin que medie un proceso de literaturización: “Te lo ofrezco ingenuo, te lo doy desnudo,/ con su sufrimiento primitivo y rudo./ ¡Nada de cendales! Aún no se vistió;/ todavía mi pluma no lo corrigió./ Te lo doy con toda su ruda emoción,/ recién arrancado de mi corazón” (Mulder 1929: 51).

vivir en las cosas, de lograr, por tanto, la comunicación a través de la poesía. Al mismo tiempo, la constatación de la imposibilidad le genera angustia y desasosiego:

¡Si pudiera salir de mí
acaso me salvaría!
Tal vez se marchitaría
como una flor
el dolor
en que mi vida se abisma
si no diera a lo exterior
tan gran parte del horror
de mí misma. (...)

Yo soy mi propio carcelero.
Soy mi tirano y mi señor.
Yo soy el propio constructor
del patíbulo donde muero. (...)

Mientras viva no veré extinto
el fuego de mis hogueras,
como no escaparé del recinto
de mis fronteras. (...) (Mulder 1929: 15- 19)

Hay, pues, en el sujeto poético, una conciencia de que sólo en los versos, en aquello que escribe y por tanto, en aquello en lo que vive y en lo que siente, reside su auténtico “yo”, mientras que el resto – “mi rostro, mi sonrisa/ mi calma, las palabras (...)”- es sólo una máscara (“La máscara”, *ibid.* 20- 21). El sujeto se presenta, por lo demás, como un yo escindido, que manifiesta el miedo hacia sí mismo en mayor grado que hacia otras realidades, ya que se siente prisionero en su propio ser: “¿Cómo a la luz llegar/ si yo a mi paso/ voy creando la sombra?// De nadie desconfío,/ mas de mí sí,/ que soy yo mi enemigo. (...)” (“Soy”, *ibid.* 28- 29). De alguna manera, se percibe en este texto la influencia de las teorías de Sigmund Freud y de Jung en todo lo relativo a las máscaras y a la múltiple identidad del yo, cuya conciencia presenta sombras y zonas de claroscuro.

Junto a estos textos, es posible encontrar en *Sinfonía en rojo* otros en los que se da una reafirmación de la identidad del sujeto, de manera que, por ejemplo, en

“Movilidad”, expresa su deseo de no quedarse estancado y parado, y su identificación con realidades que se caracterizan por su dinamismo, por su capacidad para el movimiento³²⁷. El yo poético femenino rechaza, pues, la imagen de la rosa para identificarse con su fragancia, que es etérea y está dotada de capacidad para moverse libremente: “No quiero ser rosa que luce en un vaso/ sino la fragancia que nos sale al paso. (...)/ No quiero, sumisa, ser senda trillada,/ quiero ser atajo y ruta ignorada” (“Movilidad”, *ibid.* 36- 37). Frente a los espacios cerrados y claustrofóbicos, que remiten a la falta de libertad, hay una reafirmación de la extensión, de los espacios abiertos, de todo lo que hace referencia a la idea de horizonte. El sujeto poético se presenta, así, como un sujeto que confía en sí mismo y en sus propias capacidades, de manera que en “Extensión” ofrece una imagen totalmente positiva y optimista: “El infinito está encerrado/ dentro de nosotros mismos, (...)// ¡Quién lleva en sí los horizontes/ no puede ser aprisionado!” (*ibid.* 45- 46). El yo femenino es, así, un yo orgulloso porque se sabe vencedor tras enfrentarse a los grandes obstáculos – representados por el huracán- y salir triunfante del choque: “Vencí/ yo. (...)/ Al fin el huracán se presentó./ Me dejó dolorida,/ pero salí / con vida./ Vencí / yo. (...)” (*ibid.* 52- 53). Encontramos, por lo demás, una reivindicación de actitudes que tradicionalmente han sido tabú para las mujeres, pues entran en contradicción con la imagen de pasividad y de musas que se les asocia: la fortaleza, la soberbia, la capacidad de resistencia, el orgullo, etc. Así, en “Soberbia”, el sujeto lírico rechaza la defensa, la protección, y realiza una afirmación de su firmeza, de su capacidad para sobreponerse a cualquier contratiempo. Acepta la tortura y el sufrimiento, pero no una actitud proteccionista, que es vista como una humillación:

³²⁷ “No quiero ser lago ni estanque cerrado,/ no quiero ser parque ni huerto murado,/ quiero ser errante, inquieta simiente,/ y arroyo de clara, de libre corriente./ Quiero ser la nube que escapa, distante,/ quiero ser el leve pétalo ambulante,/ quiero ser la brisa caprichosa y loca;/ no quiero ser árbol, no quiero ser roca (...)” (*ibid.* 36- 37).

Yo acepto la tortura,
el fuego, el hierro, los desgarros,
la marcha lacerante sobre agudos guijarros,
el cáliz de amargura,
todo cuanto la saña del verdugo inventó,
¿pero la humillación de defenderme? ¡No! (ibid. 59- 61)

Estas imágenes que remiten a una conceptualización moderna de la identidad femenina conviven con otras que configuran un modelo apegado a los valores tradicionales de la mujer como ser que espera, que recibe, que se convierte en depositaria de la semilla del hombre. Así, en “El surco”, el sujeto poético femenino se presenta como surco, sobre el que recae la simiente y que, en este proceso, queda transformado en creador (si bien no de una forma activa sino pasiva): “Y al arrancarme la cosecha/ me sentiré una creadora/ y aun sonreiré, si por la brecha/ toda mi vida se evapora...” (ibid. 47- 48). De igual manera, en “La hilandera”, el yo femenino se identifica como “hilandera,/ de quimera,/ tejedora de ilusión”, que no abandona su tarea en la monotonía de los días y que se enfrenta a ella contemplándola como la razón de su existencia: “Cuando se llegue a romper/ mi brocado portentoso,/ ¿quién habrá de suponer/ al verlo sin galardón,/ viejo, deshecho y lustroso/ que yo llegué a tejer/ con el hilo doloroso/ de mi propio corazón?” (ibid. 155- 156). La convivencia en el poemario de estos modelos de configuración de la identidad femenina pone de manifiesto que estamos todavía, a finales de los años veinte, en un momento de cambios y transformaciones, de manera que las autoras reflejan, como veremos, en su producción poética las dudas y titubeos propios de los periodos de transición: la imposibilidad de asumir de un modo pleno los nuevos modelos identitarios.

De hecho, en el cuarto libro de Elisabeth Mulder, *La hora emocionada* (1931), vamos a encontrar una serie de retratos femeninos que responden de nuevo a los estereotipos que conformaban el imaginario modernista y que adoptan, de un modo maniqueo, bien el prototipo de la *femme fatale*, bien el de la mujer angelical propio de la

pintura de los prerrafaelitas. Estamos, sin duda, ante un imaginario que responde a una perspectiva masculina, que en este poemario es mimetizada por parte de la autora. Así, por ejemplo, en el poema “Orquídeas”, encontramos referencia a tres mujeres, Karen, Olivia y Estrella, que representan el prototipo de la mujer diablesa y que son presentadas como “tres orquídeas diabólicas del jardín del pecado./ Herosas. Y a cuál de ellas con más sutiles mañas/ para el amor impuro y el ideal truncado”. Son mujeres que representan la locura, la pasión y el horror y que, de alguna manera, son presentadas como encantadoras de hombres, a los cuales conducen a un destino fatal: “Por la ambición de Karen un hombre se ha matado” (Mulder 1931: 16- 17). Estamos, sin duda, ante un tópico modernista creado desde un punto de vista masculino: la mujer llega, de hecho, a convertirse, en estos poemas, prácticamente en encarnación del mal, “Sacerdotisa del Mal”, en vampiresa, que es rechazada por el sujeto como traedora de la muerte y asesina: “Vampiresa milagrera,/ tu conjuro de hechicera/ asesina el Ideal./ Bruja de Amor y de Muerte/ ¡tú me traes la mala suerte,/ como un ópalo fatal!” (“Ópalos”, *ibid.* 58).

En otros casos, las imágenes femeninas presentadas responden al ideal exótico, que también formaba parte del imaginario modernista y romántico. Así, en el poema “Yamari, la danzarina”, encontramos un retrato de una bailarina japonesa en París, que es presentada nuevamente como una “exótica oriental” de “encanto fatal/ que obsesiona y esclaviza” y que atrapa entre sus velos a quien la mira (*ibid.* 21- 23). La danzarina es, así, contemplada desde un punto de vista masculino, que, por un lado, adora aquello que la hace diferente y que, por otro, la percibe desde una perspectiva puramente sexual. En el poema “Teresa”, es, sin embargo, posible identificar nuevamente el ideal de mujer pura y virginal, soñadora, niña- amante exquisita, a la que espera también un destino “fatal”: “Eras igual que un sueño en plena realidad,/ sueño de primavera, perfumado y

sutil,/ ¡oh, extraña criatura de la fatalidad,/ más vehemente y más honda cuanto más infantil!” (ibid. 32- 33). En “Japonesita”, sin embargo, encontramos un cambio de tono, de manera que un yo poético se dirige a un tú, identificado como “mimosilla japonesita/ amarilla figurita”, para solidarizarse con ella y descubrirle la verdad: el hombre blanco cuyo regreso espera no llegará nunca: “(...) ¿piensas todavía en el hombre/ del clima brumoso y gris? (...)// No sueñes, japonesita./ Es la hora de la cita,/ pero él no habrá de venir./ Y en tu alma crédula y buena/ se hace más honda la pena/ y el anhelo de morir” (Mulder 1934: 24- 26). Este poema constituye, por lo demás, un ejemplo perfecto de la moda japonesista, que, a finales de siglo, se impuso entre los modernistas.

Otros estereotipos femeninos que encontramos en *La hora emocionada* son el de la mujer andaluza, la gitana, que, desde antes del Romanticismo y la creación del mito de Carmen por parte de Mérimée, representa también un ideal de primitivismo, pasional y salvaje, y que se ha configurado como quintaesencia de lo atractivo desde una perspectiva masculina³²⁸. Así, en “María de la Soledad”, el personaje poemático homónimo es contemplado como una “dramática trianera”, “mujer ardiente y morena”, a la que se presenta, al igual que sucede en las mujeres andaluzas de los romances de Federico García Lorca, sumida en la amargura (ibid. 36). De igual manera, en “Zambra”, encontramos la imagen de una gitanilla que danza con “un hieratismo casi sacerdotal” y por cuyos ojos “en chispas se desboca/ el fuego de su ardiente sangre primaveral” (ibid. 92). En “Enigma”, aparece, por su parte, el estereotipo de la mujer misteriosa, enigmática, sobre la que el yo poético se plantea retóricamente: “¿Eres perversa, eres buena?/ ¿Dice tu boca si suspira/ la amargura de una pena/ o el baldón de una mentira?” (ibid. 49). En “Rubia convaleciente”, se presenta a la mujer

³²⁸ “La identificación de lo español con lo gitano y lo marginal (bandoleros, toreros, contrabandistas) no se origina con el romanticismo, por tanto, sino que es producto inicialmente de una actitud nacionalista que reacciona a la invasión de las modas y costumbres francesas” (Torrecilla 2001: 342). Sobre la iconografía de la gitana, se puede consultar Quiles y Sauret.

convaleciente, blanca y enfermiza, débil y frágil, que, en un entorno bucólico, se convierte, precisamente gracias a estas características, en musa inspiradora del sujeto poético: “Y débil como una flor/ y frágil como un cristal./ ¡No hay una musa mejor/ a quien hacer el amor/ una mañana estival!” (ibid. 86- 88). Vemos, pues, cómo en la mayoría de los ejemplos comentados hay una asunción de la voz masculina, generalmente de un modo acrítico, plasmándose los principales estereotipos femeninos que formaban parte del imaginario modernista mediante este procedimiento de adopción de una voz masculina.

Es posible, con todo, identificar en algunos textos del libro, como en “El amante egoísta”, una velada crítica a esta ideología androcéntrica. Este poema es, así, el monólogo dramático de un yo masculino que se dirige a un tú femenino implícito, revelando indirectamente su incapacidad para la comprensión del dolor ajeno y su actitud egoísta en el amor. Pone de manifiesto la crueldad de su visión estereotipada y maniquea, que sólo busca el placer en la mujer y que es indiferente a su dolor y sufrimiento. El prototipo del hombre seductor queda, así, desmitificado:

Sí, yo bien veo que a veces una pena secreta
desde tus ojos rubios me asaeta
lo mismo que un ultraje,
y que más de una lágrima indiscreta
se desploma hasta el traje, (...)
Mas si tu cuerpo blanco es sólo mío
nada más me preocupa ni me inquieta.
No me cuentes tu vida. No, no quiero
saber nada de ti. Yo detesto los “casos”. (...)
No me cuentes tu vida ni qué grave
“estado psicológico” es el tuyo:
hasta que pueda interesarme dudo. (...)
yo soy tan sólo un hombre enamorado! (...)
Historias lamentables: historias de mujeres.
Mas, ¿qué es eso? ¡Por fin! ¡Ya ha estallado tu cuita! (...)
¿Qué no me quieres?
¡Oh, Dios! ¡Oh, pobrecita!
¡Y yo hace tanto tiempo que lo sé! (ibid. 50- 52)

En el quinto poemario de Elisabeth Mulder, *Paisajes y meditaciones*, tal y como su nombre indica, hay una proliferación de espacios y escenas (por contraposición a las referencias a personajes que predominaban en los libros anteriores), que son contemplados y que suscitan la reflexión y la meditación de un sujeto poético. Desde este punto de vista, se podría considerar que hay una influencia de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, cuyo ascendente será reivindicado por el poeta contemporáneo de la autora, Luis Cernuda, quien precisamente en 1934 publica *Donde habite el olvido*, uno de los libros de más clara filiación romántica del periodo³²⁹. El cambio de tono trae consigo, además, una transformación del lenguaje, que se simplifica, de manera que, frente a la presencia evidente de rasgos modernistas en sus anteriores libros, en este es cada vez más importante la influencia de la lírica popular. Los versos de arte mayor son sustituidos por otros de arte menor, desaparecen las referencias culturales y el léxico culto, se incorporan múltiples estructuras paralelísticas –frecuentemente en forma de diálogos- que sustituyen a ciertas construcciones de carácter latinizante predominantes en la poesía modernista. El poema “El pino y el mar” constituiría, así, un ejemplo representativo del estilo predominante en el libro, en el que es también evidente la influencia de Federico García Lorca: “Verde sobre verde/ y entre los dos, oro./ Esmeralda vida, como fruta verde,/ y entre los dos, oro./ Y la brisa muerde/ el verde/ y el oro” (Mulder 1933: 11). Estamos, pues, ante la constatación del giro anunciado en el primer poema del libro, “Canto nuevo”, en el que se alude a un vago e hipotético deseo de novedad, de aurora que, frente a lo gastado, pueda enriquecer al alma:

Canto nuevo
de la mañana nueva;
página fresca

³²⁹ El poema “Noche cándida” constituiría un buen ejemplo de la filiación romántica del poemario de Mulder, ya que, en él, no sólo se exalta la noche, espacio romántico por antonomasia, sino que se plantea el beso de la misma con un sujeto necrófilo: “(Como besé tu boca, beso el lirio/ morado de tu frente, dulce muerta.)// Murió la noche en esta noche cándida. / Murió la noche” (Mulder 1933: 53).

tímidamente abierta. (...)
¡Ah, quién pudiera
este sabor de la aurora
dárselo al alma! (ibid. 5)

El afán de novedad e innovación no se concreta, por lo demás, como sí lo hará en otras de las autoras, en una poesía de tipo vanguardista, sino en una vuelta (de acuerdo a la lectura que se hizo de la tradición como vanguardia) a la lírica tradicional que facilita la meditación a partir también de una condensación y sobriedad del lenguaje. A lo largo del poemario, se incorporan, con todo, numerosos elementos innovadores, fundamentalmente a partir de imágenes inspiradas en la greguería ramoniana y que suponen la asociación de referentes alejados entre sí. Así, en el poema “Lluvia”, las gotas que caen son identificadas con “dedos de cristal helado” que “palpan la tarde fría” (ibid. 37); mientras que en “Fin”, la muerte es comparada al fenómeno científico de la condensación: “Licuarse, como este trozo de hielo/ se licuará en los rayos de aquel sol/ subir, como esta agua encalmada/ subirá a aquella nube solitaria (...)” (ibid. 47). Pero, sin duda, la gran imagen greguerística del poemario está en “Bruma”, poema en el que la bruma, que puede ser considerada un motivo característico de una poesía de tipo neorromántico, aparece personificada y descrita en términos matemáticos: “La bruma, con trazo lento,/ practica su geometría/ en la pizarra del tiempo” (ibid. 33).

La reflexión que se plantea en *Paisajes y meditaciones* es, por lo demás, una reflexión de carácter existencial, de manera que, en muchos de los poemas, es posible identificar una cierta nota de angustia y de pesimismo, que se podría conectar también con la tendencia predominante en la década de los treinta. Así, en el poema “La muerte dulce”, la muerte se dibuja como una reintegración final al universo y, por tanto, como una forma de recuperar la armonía frente al fatalismo de la vida que impulsa al sujeto sin que este llegue a discernir el sentido último de los acontecimientos vividos: “Y ser

otra vez nota del concierto infinito/ sin sentirse pulsada ni saber que al final/ se ceñirá de nuevo a una ley inviolable/ que tal vez le prepara otro sino fatal” (ibid. 79- 80). Con el tiempo, un sujeto poético decepcionado descubre, pues, que su existencia no ha cumplido las expectativas que se habían depositado en ella, de manera que permanece la sensación de la imposible realización plena. Lo que no pudo ser condiciona fuertemente su sensación de angustia: “¡Ah, cruel agonía del sueño embrionario/ que nunca nació!” (“Madrigal de lo que pudo ser”, ibid. 71). No desaparece, sin embargo, del todo la esperanza y, así, se confía en que, después de la muerte, habrá algo más que justifique lo vivido- padecido:

¿Esta angustia,
este miedo,
esta vida
ya mustia,
ya herida (...)
esto, todo,
y no más?

¿Esto sólo
que ahora es
por siempre
jamás?
¡Imposible,
imposible!
¡Después
ha de haber más! (“¿Y no más?”, ibid. 55- 56)

Con todo y a pesar del carácter decepcionante de la vida, importa haber vivido y, así, en “Madrigal del retorno”, el regreso, metáfora del final de la existencia, es visto como positivo ya que supone la adquisición de una serie de aprendizajes y de conocimientos, que, en una actitud estática y pasiva, habrían resultado imposibles: “Y volveremos quietos, volveremos gastados,/ escuchando el silencio de nuestro corazón, (...)// Volveremos cuajados del lejano paisaje, (...)/ y- cual vivo trofeo de la marcha inquietante-/ trayendo envejecida la fresca juventud” (“Madrigal del retorno”, ibid. 99- 100). La existencia- viaje redunda, pues, en un mejor conocimiento del propio sujeto, de

sus ambigüedades y contradicciones, de sus sentimientos más íntimos. El poemario termina, por lo demás, con la exaltación de la paz, del sosiego y de la tranquilidad, como una sensación que permita trascender el dolor y el amor (entendemos que “imposible”), que se presentan como las dos grandes emociones que marcan la existencia: “Serenidad. Ni un temblor/ en el anochecer quieto y silente./ Las dos palabras cumbre: dolor, amor,/ inmóviles y mudas en la paz del ambiente” (“Paz”, *ibid.* 107).

Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907- 2000) es, sin duda, una de las poetas más interesantes del primer tercio del siglo XX, que encarnó y llevó hasta sus últimas consecuencias su deseo de ser moderna. Fue, así, por un lado, una mujer profesional, periodista que realizó numerosos reportajes y entrevistas tanto a personajes de la calle como a personas conocidas (colaborando, entre otras publicaciones, en la revista *Crónica*), al tiempo que se mostró muy implicada en la causa femenina, publicando diversos artículos sobre el sufragio femenino y fundando el Primer Club de Mujeres Trabajadoras de Barcelona, en el que se enseñaba a las obreras a leer y escribir, ya que muchas de ellas eran analfabetas. Durante la Guerra Civil, como corresponsal periodista del *Daily Mail* y del *Tiempo de Bogotá* acompañó a la Columna Durruti, exiliándose en el año 1939, primero en Francia y luego en América Latina y Estados Unidos. Regresó en el año 1969. Por lo demás, al igual que muchas otras de sus contemporáneas, practicó el deporte, que en el periodo era, como veremos, un signo inequívoco de modernidad y de vanguardia. Fue lanzadora de jabalina³³⁰, tenista y

³³⁰ Llegó a ganar una medalla de oro en los Campeonatos Femeninos de Atletismo que se celebraron en Barcelona en 1932. *ABC* le dedicó la portada del día 19 de julio de 1932. Bajo el epígrafe “Atletismo femenino. Campeona catalana de Jabalina”, se incluía el siguiente texto: “En el Estadio de Montjuich, el Club Femenino de Sports ha conseguido un gran triunfo con motivo de los campeonatos femeninos de atletismo. Esta bella señorita, Ana María Martínez Sagi, batió el ‘récord’ de Cataluña, a 20, 60 metros, y quedó proclamada campeona de lanzamiento de jabalina” [S.a. 1932b: 1].

esquiadora, así como directiva del Fútbol Club Barcelona en 1933, teniendo como objetivo la creación de una sección femenina dentro del club³³¹. Era, por lo demás, una mujer que tenía una cierta presencia pública en el panorama literario y cultural de la época, tal y como ponen de manifiesto el reportaje que César González Ruano le dedicó en su libro *Caras, caretas, carotas* (1930)³³² y la entrevista que el escritor le hizo para el *Heraldo de Madrid*, “Ana María Martínez Sagi es una excelente deportista, una poetisa admirable y nada menos que toda una mujer” (publicada el 10 de junio de 1930).

Esta entrevista resulta de gran interés en la medida en que, en ella, se establece un contraste entre la visión infantilizada que César González Ruano da de la escritora, presentada como “la dulce y enérgica niña de Barcelona” que sufre por amor y que deja testimonio de dicho sufrimiento en sus versos, los cuales conecta con los de las grandes poetisas hispanoamericanas (Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral),

³³¹ A pesar de que la figura de Martínez Sagi ha sido rescatada como personaje en la novela *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi* (2000), de Juan Manuel de Prada, no ha sido apenas estudiada por la crítica académica, predominando, en cierto modo, una visión “superficial” de la autora. Cabría destacar, en este sentido, el artículo de P. Louise Johnson, “Women Writing on Physical Culture in Pre- Civil War Catalonia” (2007), en el que se analizan, entre otros, los escritos de Martínez Sagi sobre el deporte y su función como miembro de la directiva del F. C. Barcelona. Curiosamente, en el libro *The Lavender Locker Room* (traducido al castellano como *El vestuario de color rosa*, 2006), de la periodista y activista de los derechos de gays y lesbianas Patricia Nell Warren, uno de los capítulos, basado en la novela de Prada, está dedicado a la autora española, “Ana María Martínez Sagi: jabalinas de poesía española”. De la poesía de Ana María Martínez Sagi se publicó asimismo una antología, *Laberinto de presencias*, en el año 1969, en la que se incluyen poemas hasta ese momento inéditos. La antología parece, por lo demás, una edición de la propia autora, quien se lo dedica a su hija muerta: “Después de tantos y tan arduos laberintos recorridos, te dejo este libro; escrito para no morir; para dejar constancia de mi paso y evitar que la vida escapara por las brechas hirientes, que la nostalgia atenazante abría sin cesar” (Martínez Sagi 1969 s.p.). En la solapa, junto a los libros aquí estudiados, *Caminos* e *Inquietud*, se señala el nombre de otros dos, *Canciones de la tierra del mar* y *Sortilegios*, que no he podido localizar. Se indica asimismo que la autora ha recibido los premios Delmira Agustini (Barcelona), Joaquín Cabot (Barcelona) y Cromos (Bogotá). En la antología se incluyen, por lo demás, poemas de un conjunto de libros inéditos, siendo *Canciones de la isla*, el único de los cuales que parece escrito en el periodo de preguerra, tal y como las fechas entre paréntesis, 1932- 1936, sugieren.

³³² En su reportaje, César González Ruano destaca la conexión de Ana María Martínez Sagi con las poetisas latinoamericanas, con las que comparte “la sensualidad pagana de la mujer que respira fuertemente cuando la envuelve la Naturaleza, y huele a humedad, y todo está cargado de una eléctrica euforia de vivir y unos dulces deseos de desaparecer llorando...” (González Ruano 1930a: 101). La presentación que el periodista hace de la joven no está, por lo demás, exenta de contradicciones y, así, aunque en un punto es infantilizada, luego es presentada como “una muchacha joven, de veinte años tal vez escasos”, pero que da impresión “de madurez apretada y soberbia”, “vestida con un sencillo traje negro” (ibid. 104- 105). En la perspectiva del periodista, predomina, con todo, un cierto paternalismo, de manera que llega a señalar: “Pensé en ella con infinita ternura y profundo desinterés de ser protagonista en su existencia. Diana roja del corazón sindicalista barcelonés. Poeta del campo y del mar. ¡Bien plantada!”...” (ibid. 110).

y la imagen que la propia escritora ofrece de sí misma. Ella se presenta, así, como una mujer deportista que practica la natación y el lanzamiento de disco y jabalina y para quien “el sport ha sido el objeto principal de mi vida”. El deporte representa, sin duda, para ella el terreno de la libertad, donde puede gozar todavía de los privilegios de los niños y no está sometida a las imposiciones de la vida adulta, especialmente restrictiva para las mujeres. En él, la poeta encuentra, así, unas posibilidades que la poesía –dada la tradición y también los diversos modelos e influencias- no le permite. De ahí, su frase: “Yo hago sport como una chica y poesías como una mujer” (apud. González Ruano 1930b: 8). En ella, parece darse, así, una disociación entre su actitud vital y su actitud poética³³³:

Pues no sé; que encontré aquello un poco frío, un poco, ¿cómo decirle?... catalogado. Esto es, catalogado como “vanguardista”. Yo no soy ni vanguardista, ni ultraísta, ni clasicista, ni feminista... Me fastidian mucho los “istas” y los “ismos”. De tener algún “ista”, puede que sea sindicalista únicamente. (ibid.)

Ana María Martínez Sagi publicó su primer libro de poesía, *Caminos...* en Barcelona en 1929. Los poemas que lo integran están encuadrados entre dos paratextos, de manera que aparecen precedidos de un “Pórtico”, realizado por la novelista y autora teatral Sara Insúa, y un “Post Scriptum”, de la escritora catalana Regina Opisso de Llorens, a la que también dedica uno de los poemas titulado significativamente “Una amiga”. Al frente del volumen, aparece, además, un retrato de la poeta realizado por Pilar Señan. Estamos, sin duda, ante tres tipos de colaboraciones que constituyen un reflejo perfecto de las relaciones de solidaridad que se establecían entre las artistas e intelectuales del período, quienes se apoyaban mutuamente y contribuían, a través de

³³³ La incompreensión de César González Ruano se pone especialmente de manifiesto al final de la entrevista cuando, a pesar de las respuestas que da Ana María Martínez Sagi y que muestran su decidida voluntad de representarse como una mujer fuerte e independiente, el periodista termina aludiendo de nuevo al aspecto físico de la escritora y minimizando la trascendencia de sus versos, que son calificados como “bellos versos”, propios de su tenacidad racial, de su fuerza femenina, porque “es más decente el corazón de una mujer cantando que haciendo los ‘chantages’ propios de su sexo” (González Ruano 1930b: 8).

esta labor de prologación, a la mutua promoción y difusión de sus respectivas obras. El prólogo de Sara Insúa da, así, unas pinceladas sobre el contenido del libro, destacando que el amor unido al sentimiento de dolor constituye el principal tema:

¡Amor! ¡Amor! Estos son los versos que componen el presente volumen, que nos ha dado a conocer en Ana María Martínez Sagi, un poeta de marca señorial, un poeta egregio, un poema netamente amoroso (apud. Martínez Sagi 1929: 11).

Llama, en este sentido, la atención el uso por parte de Sara Insúa del sustantivo “poeta” en masculino para hacer referencia a la profesión de la escritora catalana. Se trata, sin duda, de un intento de dotar de un mayor prestigio y de una mayor seriedad a la labor profesional de la autora, frente a la opción del sustantivo “poetisa”, que, tal y como vamos a ir viendo, era rechazado unánimemente por prácticamente todas las escritoras, dadas las connotaciones negativas que llevaba asociadas³³⁴. Con todo, al final del prólogo, se destaca que Ana María “es un poeta moderno sin modernismos, femenino sin feminismo” (ibid. 12), negando la filiación feminista de su escritura y obviando la importante labor de reivindicación de los derechos de las mujeres que llevó a cabo. En el “Post- Scriptum”, Regina Opiisso de Llorens insiste, por su parte, en la condición de mujer moderna de Ana María Martínez Sagi, presentándola como “una mujer ultra- sensitiva”, que es a la vez “una fémina ultra moderna, que ama los deportes y los practica con singular entusiasmo” (apud. Martínez Sagi 1929: 92). Destaca, así, por un lado, su condición de mujer deportista, que practica, entre otras actividades, el tenis, la natación, el esquí y el excursionismo; y, por otro, su labor periodística de redacción de “interviews” y escritura de artículos “con una prosa limpia y fluida como un madrigal” (ibid. 93).

³³⁴ Tal y como señala García Mouton, el sentido peyorativo de que aparece cargado el término poetisa determina que sea rechazado por algunas poetisas actuales como Blanca Varela. Destaca, con todo, que otras como Ana Rossetti, a modo de reivindicación feminista, se están empezando a llamar a sí mismas “poetisas”. Tratan, así, de “rehabilitar el femenino, dándole contenido y reivindicando a las buenas poetisas que ha habido y que hay (...)” (García Mouton 220).

Caminos... se caracteriza por la utilización de un lenguaje sencillo, en el que, si bien es perceptible un cierto aire modernista, han desaparecido ya los excesos de esta tendencia estética. La no proliferación de imágenes da, así, al poema un tono narrativo, en el que predominan recursos tales como los paralelismos, las anáforas, las exclamaciones retóricas, etc. Métricamente, destaca la utilización del alejandrino en una parte considerable de los textos, de manera que estos adquieren un cierto tono oracional, tal y como se puede comprobar en el poema “Oración”, conformado por versos de catorce sílabas, rimando en asonante los pares, y en el que el sujeto se dirige a la divinidad para implorarle piedad por las gentes que carecen de fe y, por tanto, de esperanza y consuelo³³⁵. Junto al alejandrino, aparecen otras formas propias de la lírica castellana, tales como las cuartetas y las redondillas en octosílabos o estructuras romancescas, en las que desaparece la solemnidad propia de los poemas en versos de arte mayor.

Tal y como destaca Sara Insúa en el prólogo que precede al poemario, el amor se configura como el tema central, convirtiéndose en el único refugio y consuelo para un sujeto desengañado y escéptico, apresado entre las garras del “ave melancolía”, que busca “un largo beso de amor,/ tan bueno, que haga olvidar/ este infinito dolor/ de soñar” (“Desaliento”, Martínez Sagi 1929: 39). De acuerdo al título del poemario, el amor se presenta como una vía, como un camino para alcanzar una “plenitud relativa” que supla la sensación de angustia existencial y el pesimismo ontológico que informa la mayor parte de estos textos:

Es ley fatal. Tras la risa se esconde
la amargura cruel y lacerante.
El encanto que urdió la alba mañana
se nubló con las sombras de la tarde. (...)

³³⁵ “¡Ha de ser tan amargo caminar por la vida/ con el alma cansada de las cosas inciertas,/ sin tener la esperanza ni el divino consuelo/ de que escuches, piadoso, nuestras hondas tristezas! (...)// Tú que todo lo puedes, haz que encuentren, Dios mío,/ tu inefable presencia que conforta y alienta” (Martínez Sagi 1929: 61).

Tras el goce y el amor, el desencanto
infinito y el hastío de la carne.

Pagamos las falaces alegrías
y los pobres placeres tan fugaces,
con lágrimas de hiel, de sangre y fuego.
Lo sabemos dolor. Pero no obstante... (“Inexorable”, ibid. 59).

Según aparece configurado en estos poemas, el yo femenino encarnaría, así, el prototipo modernista –de filiación prerrafaelita- de mujer débil, enfermiza y pusilánime, que busca la protección del varón como única forma de alcanzar un estado de sosiego y tranquilidad que supla la carencia de una salud no sólo física sino también emocional: “Yo sé que comprenderás todas mis dudas,/ mis temores, mis quimeras, mis anhelos;/ lo que ocultan mis pupilas cuando lloran,/ lo que pido cuando imploro. Lo que espero...” (“Una noche...”, ibid. 49). Estamos, sin duda, ante un modelo de identidad femenina tradicional, que se ajusta a una de las imágenes de la mujer codificadas en la poesía y prosa modernistas –por ejemplo, en las *Sonatas*, de Valle- Inclán-: frente a la *femme fatale*, a la vampiresa, se situaría el modelo femenino angelical, pálido y débil y en un estado próximo a la muerte, que resultaba tan atractivo en el imaginario de los hombres de la época. La puesta en escena de este modelo por parte de una autora progresista como Ana María Martínez Sagi no deja, así, de ser significativo, ya que pone de manifiesto cómo, de algún modo, incluso las autoras ideológicamente más avanzadas, asumían, casi de un modo mimético, unos estereotipos femeninos totalmente codificados y que nada tenían que ver con su realidad. Así, en “Presentimiento”, encontramos un sujeto estático, detenido en estado de espera y que, al igual que una planta, se va poco a poco marchitando y envejeciendo: “Cuando, al fin, llegues, amado,/

acaso será tan tarde, // que habrán muerto mis canciones / y mi juventud fragante, / y serán nieve los labios / que no pudieron besar” (“Presentimiento”, *ibid.* 27)³³⁶.

A lo largo de los poemas que conforman *Caminos...*, se va configurando un modelo de resignación y conformismo, de manera que se impone un ideal de renuncia y ascetismo que conlleva un rechazo de todo aquello que podría suponer una cierta forma de felicidad, ya que, en algún sentido, subyace la idea de que todo es perecedero y transitorio. Estamos, pues, ante una manifestación más de la “abulia”, sentimiento que ocupó un lugar central en el ideario modernista. Por eso, en “Renunciación”, el sujeto femenino aconseja a un tú, identificado como “hermana”, que olvide a un “él”, que se presenta como atrayente y engañoso a la vez: “Aunque sea tu amor y tu esperanza, / la dicha y la ilusión que ambicionaste, / aunque sea tu amparo y tu consuelo / ¡hermana, dulce hermana, has de olvidarle!” (“Renunciación”, *ibid.* 65). En el fondo de estos versos, late, pues, la noción de la *vanitas vanitatis*, del todo para nada, del carácter engañoso de cuanto existe. Si todo es transitorio y está, por tanto, condenado a desaparecer, no merece la pena emprender nuevas acciones y nuevos intentos de comunicación. El ideal estoico del *nihil mirari* se impone, así, como el criterio de actuación que ha de regir la vida del sujeto femenino, que en “Una voz en la noche” se presenta como caminante al que precisamente una voz desconocida le aconseja en este sentido:

Mas llega una voz distante
que me dice: “Caminante,
no te atrevas a soñar. (...)

No cantes, que tus canciones
y tus muertas ilusiones
no lograrán conmover...

³³⁶ En consonancia con esta imagen del sujeto poético femenino que espera, se situaría el modelo de la mujer que se ofrece y se entrega de una forma total y absoluta, y por tanto incondicional, a un tú, con respecto al cual aparece como totalmente dependiente: “¿Qué deseas más? –le dije– / ¡Te daré cuanto poseo! / Mi alma sencilla y buena, / mi melancólico acento, / mi roja boca, mi frente, (...)” (“Ofrenda”, *ibid.* 23).

No implores, todo es en vano.
En este mundo inhumano
siempre es mentira, mujer...

Y habrás de ver, conmovida,
cómo transcurre tu vida
sin ternura, sin amor... (“Una voz en la noche”, *ibid.* 17- 21)

El modelo poético femenino que se configura en estos versos es, pues, un modelo que responde a las pautas que tradicionalmente se han asociado con el ideal de mujer, de manera que, frente a una actitud activa y decidida, asume una posición pasiva y de espera. En lugar de rebelarse y hacer frente a las dificultades, adopta una perspectiva conformista y no se enfrenta de un modo directo a los reveses y dificultades que se le presentan, sino que pone la otra mejilla, “besando, noble, la mano/ ingrata que me castiga” (*ibid.* 15). El yo poético se caracteriza, así, por su bondad, por su ausencia de maldad y de deseo de venganza ante los agravios y afrentas: “Una rosa de bondad/ ofrezco por cada espina,/ un beso por cada agravio,/ un canto por cada herida” (*ibid.* 15). El destino femenino queda, de esta forma, configurado como un continuo sufrimiento y dolor, ante el cual sólo cabe la resignación, la melancolía y la nostalgia de una vida diferente que se sabe de antemano imposible. Sólo desde este punto de vista, manifiesta el sujeto poético una cierta conciencia de género que le lleva a solidarizarse con el resto de mujeres angustiadas y desesperadas, a las que llama “mis pobres hermanas”: “Hay días en que sufro todo el agobio intenso,/ todo el dolor amargo de mis pobres hermanas;/ las que ocultan, estoicas, la angustia de su vida,/ la huella de su herida y el frío de sus lágrimas” (“Tarde gris”, *ibid.* 67). En consonancia con este predominio del sentimiento de abulia, de hastío y de indiferencia, hay en el poemario una preferencia por los paisajes en decadencia, como son los de los atardeceres o los invernales³³⁷.

³³⁷ Se da, de hecho, una empatía y una comunicación entre el sujeto y la naturaleza que lo rodea: “Cielo gris. La tarde/ es fría y larga./ Los hilos de la lluvia/ golpean blandamente mi ventana./ Me dan miedo

Inquietud. Poesías es el segundo poemario de Ana María Martínez Sagi, publicado en la Editorial Ilustra Farré³³⁸. Está precedido de un “Retrato psico- físico de la autora” realizado por Elisabeth Mulder, a través de tres poemas: en el primero de ellos, “Perspectiva”, la escritora define a partir de una serie de imágenes de modernidad el siglo XX, que aparece, así, asociado a “rascacielos. Espíritu de catalepsia./ New York. La obsesión del ‘yo’./ Freud. Asepsia.”. Es, además, el siglo de la deshumanización del arte, en el que ya no hay cabida para romanticismos (“Ya no tienen donde morir las Ofelias”), de manera que sólo se presta atención “a la cifra y la cabeza” (apud. Martínez Sagi 1932: 9). En el segundo de los textos, “Forma”, Elisabeth Mulder individualiza a Martínez Sagi, presentándola, desde una perspectiva romántica, como la autora de poesía “que pertenece a todos los siglos” y de cuyas plantas brota la emoción (ibid. 11). Finalmente, en el tercero de los poemas, “Fondo”, la poeta es vista como un espíritu bueno y puro, que da alma, que esparce “un puñado de estrellas/ sobre las cosas feas/ de la vida” (ibid. 11- 13)³³⁹.

A primera vista, el retrato que Elisabeth Mulder hace de Ana María Martínez Sagi presenta un gran contraste con la realidad de su vida, activa y comprometida con diversas causas sociales. Un análisis en profundidad del poemario (al igual que en el caso de *Caminos...*) deja, sin embargo, entrever la cosmovisión romántica que subyace a buena parte de los textos, en los que la incorporación de las innovaciones

estas tardes/ de invierno tan calladas;/ están hechas de sombra, de silencios,/ de tristeza y de lágrimas. (...)/ Indiferente miro/ cómo solloza el agua./ Está muda la boca/ y está el alma cansada. (...)/ ¡Y yo estoy sola y triste/ abatida y hastiada,/ sin fe, sin ambición, sin ilusiones,/ sin amor y sin ansias!” (ibid. 81).

³³⁸ En el libro no se indica la fecha de publicación, si bien el volumen de que dispongo está precedido de una dedicatoria de la poeta a Gutiérrez Solís fechada en mayo de 1932, lo que nos lleva a suponer que es este el año de publicación.

³³⁹ Esta presentación que Elisabeth Mulder hace de la poeta es correspondida con el poema que Ana María Martínez Sagi le dedica en el interior del libro y que lleva por título precisamente su nombre, “Elisabeth Mulder”. En este texto, la novelista es presentada como una mujer “misteriosa, enigmática y compleja”, lo que lleva a la asociación con la esfinge. Se destaca, asimismo su condición de poeta, de manera que es presentada, siguiendo la imagen romántica, como intérprete de la naturaleza y de lo elevado: “Abismo de inquietud, sima profunda,/ captadora de estrellas/ y de humanos dolores;/ poeta, / de la luz y la sombra,/ de la nube y la tierra” (Martínez Sagi 1932: 59). En el poemario, aparece asimismo un retrato de Halma Angélico (“Halma Angélico”), que es presentada, de acuerdo al modelo clásico, como una mujer dotada de belleza y serenidad a un tiempo (ibid. 95).

vanguardistas se da de una forma muy minoritaria³⁴⁰. En este sentido, el título del libro –compartido, por lo demás, con el del primer poemario de Concha Méndez, *Inquietudes* (1926)- resulta ya significativo, según aparece conceptualizado en el primer poema, “Canto a la inquietud”. En este texto, el sujeto poético expresa, a través de la invocación a la “Inquietud”, que aparece personificada, su necesidad de vivir siempre con deseos, con anhelos –presentados a través de una serie de imágenes que resultan muy plásticas y visuales-, que quedan convertidos en la razón de ser de su existencia:

¡Inquietud, inquietud, no me abandones!
¡Tengo miedo de vivir si tú me faltas! (...)

Quiero sentir cómo bulles en mi sangre,
cómo me fundes en tu ardiente llama,
cómo sacudes mis nervios, y te adentras,
victoriosa hasta el fondo de mi alma. (...)

El torbo abismo en que me hunda. El viento
que me empuje. La sima que me atraiga. (...)

¡Únete a mí! Me entrego sin reservas
como una novia sumisa y confiada.
Desgárrame la carne fieramente
¡con el zarpazo violento de tus garras! (Martínez Sagi 1932: 15)

Este deseo de vivir con inquietudes y anhelos entra en contradicción, sin embargo, con lo expresado en el poema “Lamentación”, en el que, muy en la línea del poemario *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, de Rubén Darío, el sujeto expresa el desasosiego que le provoca la inquietud que “aniquila mi vida”, anhelando en consecuencia el sosiego de la vida no sensitiva, es decir, “¡No pensar! Ser árbol,/ ser piedra, ser torrente, nube, sima” (ibid. 77). La búsqueda del ideal, de la realización de los sueños e imposibles, se presenta, pues, como dolorosa y, por ello, se ansía la

³⁴⁰ Uno de los pocos poemas del libro en que se aprecia la influencia del vanguardismo es “La noche en el puerto”. Se trata de la descripción de un puerto marino a través de la concatenación de una serie de imágenes, en las que es frecuente, por un lado, la personificación de lo inanimado y, por otro, la inclusión de elementos característicos del mundo moderno, de raigambre futurista: “Las estrellas del puerto- verdes, blancas y rojas-/ tiritan de frío sobre las aguas negras./ La noche, oscura y triste,/ es un hambriento lobo con las fauces abiertas./ Los veleros reposan. En los erectos mástiles/ dormida la Quimera./ El gran ojo del faro hace guiños grotescos/ a una barca que sueña” (ibid. 93).

serenidad, que ahora es apelada del mismo modo como antes lo había sido la inquietud: “¡Serenidad, serenidad! (...) / Estréchame en tus brazos y haz que el viento / se lleve mis melancolías. / Déjame el alma limpia de inquietudes, / como una Primavera florecida (...)” (ibid. 79). La “inquietud”, identificada como una Quimera, tiene, por tanto, una doble dimensión, positiva y negativa, pues promete pero no siempre trae realidades, lo que lleva al sujeto poético a expresar su hastío y su cansancio, el *tedium vitae* característico del Modernismo, ante los deseos imposibles que no alcanzan concreción: “No me habléis más. Estoy cansada / de tanta palabra huera. / Quiero vivir así, olvidad, / de espaldas a la Quimera (...) / Ansío quietud y reposo. Callad. / Dame la paz buena de vuestro mutismo” (“Cansancio, ibid. 37- 39). Estamos, pues, ante una paradoja que no parece tener solución, ya que la abulia, sentimiento finisecular por antonomasia, tampoco resulta el estado ideal para un sujeto con excedentes de energía: “Pasa la caravana de mis días en sombra. / Pasa la caravana de mis días en luz. // Me quedé sin anhelos, sin sueños, sin quimeras. / Helada, indiferente a todo humano ardor. (...)” (“Fidelidad”, ibid. 21).

La inspiración modernista³⁴¹ del poemario también resulta evidente en algunos de los textos dedicados a la presentación de diversos paisajes, generalmente descritos de un modo intimista y que remiten a la realidad castellana, que es uno de los grandes temas de los escritores noventayochistas. Destacan, en este sentido, las cuatro sonatas – inspiradas, al menos en el título, en las sonatas de Valle- Inclán-, dedicadas a cada una de las estaciones del año. En la “Sonata de primavera”, encontramos, así, la presentación de una “zagala”, pastorcilla dulce y tranquila, que se convierte en manifestación de uno de los grandes tópicos de la Literatura española desde la Edad

³⁴¹ A nivel formal, es posible identificar en el libro algunos metros que fueron incorporados a la lírica española a partir del Modernismo, fundamentalmente el soneto en alejandrinos, en el que los cuartetos son sustituidos por serventesios. Por lo demás, hay un predominio en el poemario de los versos de arte mayor y de la rima en asonante, si bien se puede encontrar también un número considerable de poemas escritos en versos de arte menor –fundamentalmente octosílabos.

Media como el “menosprecio de corte y la alabanza de aldea” (ibid. 23). En el poema “Sonata de estío” – de carácter impresionista y en el que se van concatenando las imágenes-, se describe un paisaje de Castilla, asolado por sol y el calor, que aparecen representados a través de la metáfora del fuego³⁴². En “Sonata de Otoño”, el paisaje es presentado como un paisaje crepuscular, de ocaso, de manera que concita a la melancolía y es visto desde una perspectiva netamente decadentista. El tono es, por lo demás, muy machadiano: “Al morir la tarde, doliente y grave,/ los árboles tiemblan de tristeza y de frío./ El Otoño arrancó la seda suave/ de sus hojas verdes con fragancia de estío” (ibid. 27). Finalmente, la “Sonata de invierno” nos sitúa en el interior de un hogar, de manera que se presenta la estampa familiar del abuelo contando historias a los nietos en un entorno de protección y calidez, en el que “la leña crepita alegremente” (ibid. 29).

Como se ha visto, uno de los grandes tópicos del Modernismo es el de la *femme fatale*, el de la mujer demonizada que se presenta como una diablesa cargada de connotaciones eróticas y que supone una encarnación del mito de Lilith, que, por un lado, representaría la mujer liberada y, por otro, la mujer vampiresa. En *Inquietud*, Ana María Martínez Sagi nos ofrece, sin embargo, su propia interpretación de esta imagen estereotipada en el poema “La cita”, que se presenta como un monólogo dramático de una mujer fatal -con todos los atributos que se le asocian tradicionalmente- que se dirige a un hombre con intención de seducirlo y que, una vez lo ha conquistado, lo rechaza como una forma de venganza y de mostrar su poder. A pesar del general seguimiento por parte de Ana María Martínez Sagi de los modelos femeninos creados por los hombres, en este texto, estamos, sin duda, ante una vuelta de tuerca a la imagen

³⁴² “Polvo de sol. Carretera,/ dormida entre matorrales.(...)// Luz cegadora. Calor./ Olivos de piel rugosa./ Borrachera de color/ en la tierra perezosa.// Cantan las cigarras. Hora/ de siesta reparadora,/ de indolencia, y de sopor.// Todo el fuego del verano,/ arde y crepita en la mano/ morena, del segador...” (ibid. 25).

tradicional de la diablesa, ya que, aunque se asume el estereotipo, se la presenta como una mujer que ha conseguido liberarse de la dependencia con respecto al hombre³⁴³:

Yo vendría hacia ti, desnuda como el día,
maravillosa y blanca como una aurora.
En las pupilas grises, la fiebre brillaría.
En los labios audaces, la sed devoradora, (...)

Así vendría yo: cruel y fatal
por mil caminos ignorados,
ardiendo en la hoguera sensual
de todos los pecados. (...)

¡Hombre que nada sabes y que todo lo niegas!
¡Tu vida de remanso siempre en calma, me irrita!
- Óyeme: te deseo, mujer. ¿Cuándo llegas?
- Jamás. Ya te he vencido ¡y no acudo a la cita! (ibid. 41)

En la *femme fatale* de este poema, parecen, pues, realizarse los deseos de venganza de todas las mujeres, que, al igual que el sujeto poético femenino de “Desaliento”, han sentido la incompreensión del hombre que pasaba a su lado, seguro de sí mismo, sin atender a las causas de su hastío, de su tristeza: “Pasa el hombre a mi lado: tampoco la adivina/ ¡la voz de él es tan fuerte!// Para que mi acento sea comprendido,/ para que en tu alma mi canto se ahonde,/ tú, que pasas siempre arrogante y erguido,/ ¿qué he de hacer? ¡Responde!” (ibid. 105)³⁴⁴. Estos poemas parecen, pues, manifestación de la conciencia de género de la autora y resultado de su reflexión sobre la situación de desigualdad en la sociedad española del primer tercio del siglo XX. En otros de los textos, aparece, incluso, el tema de la maternidad –concretado en el sentimiento maternal-, que se presenta como consustancial a todas las mujeres, incluso a aquellas que no tienen hijos. Así, por ejemplo, en “La triste realidad”, el sujeto poético expone la dicha que supone la experiencia de la maternidad, aunque se trate tan sólo de

³⁴³ Los nuevos modelos de identidad femenina, transgresores con respecto a los tipificados en la creación de autoría masculina, han sido analizados para la novela por Ena Bordonada (2001).

³⁴⁴ Estamos, sin duda, ante un análisis profundo, desde una perspectiva moderna, de uno de los grandes temas de preocupación de las feministas en la actualidad: los diferentes modelos de socialización de hombres y mujeres como condicionantes de los comportamientos divergentes en las Esferas pública y privada y, por consiguiente, como perpetuadores de la situación de desigualdad (Jonasdóttir).

un sueño, de una mera ilusión: “Yo he tenido un hijo, maravilla de carne,/ esta noche en mis sueños. (...)/¡Cómo era dulce sentirlo/ vivir junto a mi pecho,/ y ampararlo en mis brazos, grandes, grandes, / a él tan pequeño!” (ibid. 73).

Conclusiones:

Frente a concepciones estereotipadas sobre la poesía de autoría femenina, el análisis de la misma desde un punto de vista estético pone de manifiesto la existencia de un rico panorama de escritoras que estaban escribiendo poesía activamente y que participaban de las principales tendencias poéticas del primer tercio del siglo XX y del afán vanguardista y renovador que caracterizó a estas décadas. La producción poética de las autoras configura, así, un rico panorama, en el que, lejos de concepciones y visiones reduccionistas, es posible identificar una multiplicidad de estilos y temas que exigen profundizar para desentrañar un campo que hasta ahora ha sido poco transitado por la historiografía y crítica literarias.

Este análisis desmiente, así, la consideración de la poesía escrita por las mujeres como más conservadora y menos innovadora desde el punto de vista estético. Así, si bien es verdad que algunas autoras –de acuerdo, tal y como se ha comentado, a su menor formación y a sus mayores dificultades para acceder a los mercados editoriales y a los círculos literarios y culturales- se incorporaron más tarde a algunas corrientes estéticas, cultivándolas epigonalmente en épocas en que ya habían pasado de moda, lo cierto es que también participaron en ellas en los momentos en que se estaban gestando. Un caso significativo sería, así, el de María de la O Lejárraga que participó activamente en el asentamiento del Modernismo en el ámbito español mediante la fundación de revistas (*Helios*) y la publicación de libros pioneros (*Flores de escarcha*, 1900). Una parte importante de las autoras se sitúan, por lo demás, en el espectro de la Vanguardia, de manera que, si bien no en todas las etapas de su producción, sus mayores logros se sitúan en la búsqueda de un nuevo lenguaje que les permitiera la expresión de unas necesidades e intereses, también nuevos.

Algunas poetas como Concha Méndez, Josefina de la Torre y María Luisa de Iriarte encontraron, así, en la fusión y combinación entre las innovaciones vanguardistas –yuxtaposición de imágenes de inspiración creacionista, fragmentarismo, cosificaciones y personificaciones, tono lúdico, humorismo, etc.- y algunos elementos procedentes de la tradición poética popular –fundamentalmente metros, estructuras y recursos tales como las repeticiones y los paralelismos- un nuevo lenguaje a partir del cual expresar sus ansias de libertad y su deseo de situarse plenamente en las coordenadas de los nuevos tiempos. En este sentido, sin duda, el aspecto más destacado de la producción poética de todas estas autoras reside en que, junto a los grandes temas de la modernidad –como la ciudad, el cine, las nuevas músicas como el *jazz* y los nuevos bailes como el *fox* y el tango, el deporte, etc.-, presentes también en la poesía de sus colegas varones, en la suya confluyen algunos motivos característicos, que están relacionados con su expresión reiterada del deseo de libertad. El mar, los espacios alejados y exóticos – como tierras polares y esteparias-, el viaje y los medios de transporte como el barco, el avión y el automóvil, se convierten, así, en motivos recurrentes a partir de los cuales el sujeto poético femenino expresa su deseo de trascender la limitación de movimientos a que se ve sometido como consecuencia de un férreo sistema de roles de género que lo constriñe a la Esfera privada. En este sentido, la infancia, como periodo mítico en el que el sujeto infantil está libre de los prejuicios sociales y de género que después condicionarán fuertemente su vida, es exaltada por todas estas autoras.

La adscripción de algunas poetas como Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin a determinados formalismos vanguardistas –ultraísmo, neogongismo y poesía pura, respectivamente-, es decir a la idea de un arte artístico, de un arte con valor en sí mismo, supone un alejamiento y una distancia con respecto a algunos de los estereotipos tradicionalmente asociados a la producción poética de

autoría femenina como espontánea, escasamente trabajada y, sobre todo, fiel reflejo de los sentimientos y emociones del sujeto que escribe. En muchos de los poemas de estas autoras, hay, así, un intento deliberado de huir del sentimentalismo y de la imagen tradicional de la poeta, cuya obra se asocia siempre a una temática amorosa. La suya es, así, especialmente en el caso de Rosa Chacel, una poesía de tipo intelectual, llena de referencias cultas e imágenes novedosas que apelan directamente a la inteligencia estética –y no tanto a la emocionalidad- de los lectores. La poesía de Margarita Ferreras resulta, por su parte, transgresora en la medida en que, de acuerdo a su participación del espíritu surrealista, hay una ruptura de ciertos tabúes y una expresión reiterada de lo instintivo y del deseo sexual femenino, hasta ese momento considerado tabú.

De acuerdo a este afán vanguardista, las poetisas de preguerra mostraron asimismo una especial maestría en la ruptura de las fronteras entre unas formas genéricas heredadas que, en su concepción clásica, resultaban insuficientes para las nuevas necesidades expresivas. Las autoras destacaron, así, en el cultivo del poema en prosa, que les permitió la incorporación de lo fragmentario y de lo anecdótico frecuentemente presentado a partir de estampas, que permitían a una autora como Carmen Conde la recreación autobiográfica de episodios de la infancia, presentada como un tiempo mítico desde la perspectiva del sujeto adulto. En el caso de María Cegarra Salcedo, el poema en prosa se convierte en canal para la reflexión de experiencias de la cotidianeidad y para la expresión del anhelo de libertad, destacando asimismo la incorporación de múltiples referencias científicas. En el cultivo que María de la O Lejárraga hizo del ensayismo lírico, una forma de prosa poética, a comienzos del siglo XX están ya, por lo demás, anticipados tanto los grandes temas de su producción –el amor, la muerte, el papel evocador de la palabra, el sueño, etc.- como el germen de la que después será una propuesta teatral renovadora en la que el componente

lirico y poético tuvo siempre un papel clave. En el caso de María Zambrano, la prosa poética se convirtió en el cauce para la expresión de un pensamiento filosófico original, de manera que, en algunos de los artículos publicados en el periodo de preguerra, están anticipados muchos de los rasgos que después caracterizarán su estilo lírico: metáforas continuadas, referencias abstractas, preguntas retóricas, presentación impresionista, etc.

Las autoras Pilar de Valderrama y Mercedes Ballesteros contribuyeron a la renovación del género teatral, revitalizando un “teatro poético” de corte intimista, que destaca por el carácter simbólico de las acciones y de los personajes y por el deseo de expresar y representar el drama íntimo del ser humano y algunos conceptos abstractos, difícilmente referenciables a partir de las técnicas teatrales tradicionales. La anécdota dramática queda reducida al mínimo y las palabras sustituyen a las acciones como una vía de expresar aquello que sucede fuera de la vista de los espectadores, en el interior de la conciencia. El lenguaje adquiere, pues, una importancia fundamental, de manera que son frecuentes las metáforas, las repeticiones, las preguntas retóricas, etc. En este sentido, habría que destacar también la labor de traducción y adaptación del teatro de Tagore, llevada cabo por Zenobia Camprubí (en colaboración con Juan Ramón Jiménez) y, gracias a la cual, se pudo conocer en España el teatro del escritor indio, que estaba en la base también de muchas de las propuestas del denominado “teatro poético”.

Por lo demás, muchas autoras encontraron en la lírica popular un modelo en el que inspirarse y del que tomar múltiples recursos. Las mayores como Carmen de Burgos, Gloria de la Prada y Casilda de Antón del Olmet cultivaron la fórmula de la copla popular, de inspiración andaluza, en consonancia con la recuperación del folclore que se estaba haciendo por esos años. Aunque se trata de una fórmula tipificada, es posible identificar en algunas de estas composiciones una crítica a la doble moral que se establecía a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos, así como a

los diferentes roles de hombres y mujeres en el amor. En algunos casos, se asumen, con todo, ciertas ideas presentes en la tradición popular y se llega a justificar la violencia de género contra las mujeres. Las poetisas más jóvenes como Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero y Dolores Arana estaban, por su parte, fuertemente influidas por la lectura de la obra de un autor como Federico García Lorca y cultivaron una poesía de raigambre popular de la que había desaparecido ya el fuerte sesgo folclórico presente en la de las mayores. También fue común el cultivo de fórmulas próximas a la canción infantil, en las que la maternidad, y el estereotipo de la “madre coraje”, dedicada en cuerpo y alma a sus hijos, ocupan un lugar central. En otras autoras como Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui, las formas populares se convirtieron frecuentemente en cauce para la expresión de una temática religiosa.

Entre las autoras que cultivaron el Modernismo, habría que distinguir, por un lado, a las mayores como Sofía Casanova y Concha Espina, que incorporaron las principales convenciones de la estética, y a las más jóvenes, como Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, que publicaron poemas de inspiración modernista hasta bien entrada la década de los treinta. En estas últimas autoras, la ausencia de unos referentes poéticos femeninos determinó no sólo la mimesis de determinados modelos identitarios –como la *femme fatale* o el “ángel del hogar”- planteados desde una tradición androcéntrica sino incluso la asunción de una voz poética masculina, que determina que la autoría femenina de los textos quede diluida. Con todo, en no pocas ocasiones, es posible encontrar en poemas de estas autoras una crítica al significado que desde la tradición modernista se dio a estos modelos identitarios, de manera que, más allá de la perspectiva moralista presente en algunos textos, en otros el estereotipo de la *femme fatale* es asumido como un modelo de libertad e independencia femeninas. Estamos,

pues, ante unos fenómenos propios de un momento de transición, de manera que las poetisas reflejan sus dudas y titubeos ante los nuevos patrones de identidad que estaban empezando a surgir. La estética modernista marcó, por lo demás, los comienzos poéticos de una parte considerable de las autoras, que posteriormente, en la búsqueda de nuevas fórmulas expresivas, evolucionaron, como se ha visto, hacia otras tendencias.

La mayoría de las poetisas lograron, pues, el hallazgo de una voz propia y característica en sus libros de poesía, en los que, si bien se puede percibir la influencia de determinadas tendencias generales y de algunas figuras señeras –como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca-, resultan de una gran originalidad al tiempo que permiten identificar el estilo como propio. El análisis en profundidad de las claves y tendencias estéticas de la producción poética de las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX revela, por tanto, un complejo y rico panorama, sólo parcialmente conocido hasta ahora, dado que, en la mayoría de las ocasiones, se ha considerado dentro del canon a un grupo reducido de “escritoras”. El estudio detenido de su poesía contribuye, sin embargo, a un enriquecimiento de lo que se ha denominado “Edad de Plata” de la Literatura española, ya que, si bien es verdad que hay autoras cuya obra no reviste de una gran calidad estética y literaria –como, por otra parte, sucede también entre los varones-, no es menos cierto que, en otras, es posible identificar poemas –e incluso poemarios enteros- de una gran originalidad y sobresalientes desde el punto de vista estético. En todo caso, la obra de unas y otras configura un panorama complejo y variado, de manera que es, por ello, injustificable situarlas, como hasta ahora se ha hecho, en una especie de *ghetto* al margen de las tendencias generales. La riqueza y variedad de su producción exige su incorporación a un canon en el que los dos sexos deben estar reconocidos en igualdad de condiciones.

4. Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas en la creación poética de las autoras

En el primer tercio del siglo XX, la sociedad española está inmersa en un proceso de modernización que afecta también, tal y como se ha visto, a la situación social de las mujeres, que progresivamente se van incorporando a la Esfera pública en la que van adquiriendo cada vez un mayor protagonismo. Los tres grandes hitos que marcan la evolución son, así, el acceso a la educación, la entrada en muchos de los sectores laborales hasta entonces inaccesibles y la consecución del derecho al voto (Arce Pinedo, Capel 1975 y 1986, Fagoaga, Nash 1983). En consecuencia, surge un nuevo modelo de identidad femenina restringido frecuentemente a una élite culta y profesional: el de la “mujer moderna” (*New Woman*). Con todo e independientemente del calado y de la mayor o menor adhesión a este modelo, lo interesante es que abre una fractura en el ideal hegemónico de feminidad imperante hasta ese momento: el del “ángel del hogar”, cuya vida se desarrolla a tiempo completo en el seno del hogar, dedicado a las tareas de crianza y cuidado de los hijos; y a la atención de un marido, encargado de proveer económicamente a la familia.

Las poetisas de preguerra, escritoras que aspiran a insertarse en la sociedad literaria y al reconocimiento público de su labor, se ven afectadas por esta brecha abierta en el sistema de roles de género y, así, irán asumiendo, en diferente medida, los nuevos patrones identitarios. Estamos, con todo, en un momento de transición, de convivencia de dos referentes y, por ello, en ellas se da frecuentemente un conflicto entre el sistema tradicional de valores en que han sido socializadas y el deseo de aproximarse a un nuevo tipo de mujer más acorde con el ideal de la modernidad y con el modelo predominante en Estados Unidos y en algunos países europeos, que, debido a una más temprana industrialización, están en una situación mucho más avanzada en lo

que a igualdad y derechos de las mujeres se refiere³⁴⁵. El análisis de la producción poética de estas autoras desde el punto de vista de las imágenes femeninas que crean y que transmiten resulta, por ello, enormemente productivo, ya que permite indagar, por un lado, en su grado de adhesión a los nuevos patrones de identidad y, por otro, en su reproducción de ciertos valores androcéntricos en los que han sido socializadas y que precisamente, por su hondo calado en el imaginario colectivo, resultan muy difíciles de transgredir, incluso para aquellas autoras ideológicamente más progresistas.

Este proceso de transición entre dos modelos de feminidad se refleja, por tanto, de un modo nítido en las artes, que inevitablemente se hacen eco de las transformaciones sociopolíticas y de los cambios en los roles de género. La Literatura, tal y como destaca Vilches- de Frutos para el caso de las artes escénicas, es “uno de los más potentes instrumentos de transmisión de imágenes”, al tiempo que juega un papel clave en la construcción de la identidad colectiva de los países (2008a: 160). Con todo y puesto que es la “óptica del varón la que ha contribuido fundamentalmente a la propagación desde la narrativa, el teatro y la poesía de unas ciertas visiones y opiniones sobre lo que ha significado en nuestra sociedad el ‘ser mujer’” (Nieva- de la Paz 2009: 108), se hace especialmente necesario analizar las imágenes transmitidas por las mujeres en su creación y tener una visión alternativa que nos permita indagar no sólo en los diversos modelos identitarios (masculinos y femeninos), sino también deslegitimar ciertos estereotipos transmitidos en creaciones de autoría masculina.

En el caso concreto de la poesía, al ser considerada el género íntimo por antonomasia, no es tan común la referencia a los acontecimientos sociales como a la vivencia personal de un sujeto que vive en unas determinadas circunstancias históricas y

³⁴⁵ Para una visión panorámica de la situación a nivel internacional, se pueden consultar algunos de los artículos incluidos en el tomo 5 (“El siglo XX”) de la *Historia de las mujeres en Occidente*, coordinado por Françoise Thébaud (fundamentalmente los de Thébaud, Cott y Sohn) y el volumen de Anderson y Zinsser, *Historia de las mujeres. Una historia propia* (especialmente la novena parte “Tradiciones rechazadas. Historia del feminismo en Europa”).

que, como tal, se ve, en mayor o menor medida, afectado por su entorno. El análisis de las imágenes transmitidas en la creación poética permite, por ello, indagar en el tratamiento dado a algunos universales que se repiten en todas las épocas pero cuya codificación y modo de conceptualizarlos varía notablemente en los diversos momentos dependiendo de la coyuntura histórica: el amor, la muerte, el sentimiento religioso, la libertad, etc.

En la poesía de las autoras de preguerra, se pueden rastrear, así, una serie de temas comunes, cuyo tratamiento difiere sustancialmente del que les dan los varones. En primer lugar, estaría la diferente conceptualización del amor –tradicionalmente asociado a la feminidad, frente al logos, vinculado a lo masculino–, que está, en muchas de las escritoras, conectado al erotismo y cuya codificación está profundamente condicionada por los cambios y permanencias en los roles de género, es decir por el papel atribuido a cada uno de los dos sexos en este tipo de interacciones. Se observan, así, una serie de contradicciones y ambigüedades en el discurso desarrollado, ya que, si por un lado, en algunos poemas, hay un deseo de transgredir ciertos comportamientos y actitudes que tradicionalmente se han asignado a las mujeres –pasividad, espera, disponibilidad–; por otro, en otros textos, hay un plegamiento a dichas convenciones. En este sentido, es frecuente la referencia directa o indirecta a personajes mitológicos femeninos, en los que aparecen representadas diferentes actitudes ante el amor. En segundo término, habría que destacar las imágenes de la maternidad, entendida no sólo en su dimensión biológica sino también social y que lleva implícitas una serie de tareas de cuidado. Se trata, sin duda, de una experiencia prototípicamente femenina, especialmente en un periodo como el primer tercio del siglo XX, en el que, como veremos, las obligaciones asociadas a la maternidad y a la paternidad diferían sustancialmente, al tiempo que la primera era el pilar fundamental en la definición de la

identidad femenina. En conexión con este tema, estaría la recreación que las escritoras hacen de la infancia en su poesía, apareciendo con frecuencia idealizada y descrita como un periodo mítico, en el que se puede gozar de una mayor libertad precisamente porque los prejuicios de género no están tan asentados.

En tercer lugar, una nota común a las poetisas es la expresión de su anhelo de libertad e independencia, dado que muchas veces y a pesar de los importantes avances que se estaban dando, se veían privadas de autonomía. Esta expresión del deseo de libertad se concreta en muchas de las autoras en un anhelo de movimiento, a través del viaje, de manera que el mar y el aire, que permiten la salida, se convierten en los dos espacios centrales. Finalmente, habrá que ver cómo el deseo de saltar desde la Esfera privada (de los afectos) a la Esfera pública (educación, trabajo y compromiso político) da lugar a una pugna, evidente en la obra de las autoras, entre dos modelos de identidad femenina en conflicto. Hay, así, una manifestación reiterada del deseo de traspasar barreras y ganar cotas de libertad y autonomía personal, pero que acaba, en muchos casos, en una vuelta a la esfera de la intimidad, vista como refugio tras la “pública” derrota de las aspiraciones femeninas.

Estamos, pues, ante una serie de temas claves cuyo análisis resulta especialmente ilustrativo, pues nos permite indagar en los modelos de identidad femenina predominantes en la obra de unas autoras que aparecen completamente inmersas en un proceso de transición entre dos ideologías, entre dos modos de conceptualizar los roles de género. El sistema que se ha mantenido vigente durante siglos comienza a tambalearse y, por ello, el nuevo sujeto femenino que las poetisas construyen en su obra es proteico y cambiante, está en continuo proceso de metamorfosis en función de una serie de circunstancias históricas y personales de las escritoras. Resulta, así, revelador de sus vacilaciones con respecto a un nuevo modelo

de identidad femenina, que, aunque atractivo para ellas, no siempre resulta fácil de asumir, pues implica romper no sólo con la educación recibida sino también muchas veces con las propias familias –padres, hermanos, parejas- y círculos de amistad. Como veremos, la transgresión supone un sacrificio que no siempre quieren o pueden soportar y, por eso, en su poesía, junto a las imágenes transgresoras de modernidad, conviven otras que reflejan una actitud más conformista y conservadora. Son frecuentes las dicotomías.

El análisis de todas estas cuestiones contribuye, en última instancia, a indagar en el perfil ideológico de unas autoras que, como veremos, no siempre manifestaron abiertamente, en su producción poética, su posicionamiento con respecto a las cuestiones sociales y políticas que marcan el periodo. En este sentido, es absolutamente necesario tener en cuenta las imágenes femeninas que las poetisas recogen en su producción para definir un aspecto fundamental de su ideología, su visión de los modelos de género, perspectiva esta que debe ser incorporada y tenida en cuenta, junto con el posicionamiento político, religioso y moral, para una definición más abarcadora y completa de la posición ideológica de las escritoras.

4.1. El amor y el erotismo

Aunque el amor es frecuentemente presentado como un universal, existen importantes diferencias en la manera de conceptualizarlo, de forma que se da una evolución a lo largo del tiempo: el concepto de amor en la Edad Media, tipificado en el tópico del “amor cortés”, es muy diferente al concepto de amor actual, que, a su vez, difiere radicalmente del modo como era entendido en el siglo XIX³⁴⁶. Los cambios sociales y especialmente en la situación de las mujeres han determinado, en gran manera, estas diferencias: a medida que los roles de género van transformándose, cambian las necesidades de mujeres y hombres y, en consecuencia, también su visión del amor, es decir su modo de acercarse al otro. Así, por ejemplo, desde el último tercio del siglo XX, la relativa independencia económica de las mujeres como resultado de su progresiva incorporación a muchos de los sectores del mercado laboral determina un cambio de actitud con respecto al matrimonio, que, durante tiempo, había sido para ellas la única salida, lo que condicionaba fuertemente su concepto de “enamorarse”. Con todo, y pesar de las transformaciones en la situación social de la mujer, es evidente que estamos ante una noción que ha sido clave, a lo largo de los siglos, para la definición de los roles de género³⁴⁷.

Tal y como hemos visto, el primer tercio del siglo XX es un periodo de transformaciones en la situación social de las mujeres y, por ello, también un periodo de

³⁴⁶ Sobre la conceptualización social del amor en las diferentes épocas históricas, se han publicado múltiples ensayos que han abordado la cuestión desde perspectivas muy diversas. Por su especial interés y relevancia, se podrían citar, entre otros, los trabajos clásicos de Bauman, Fromm, Lipovetsky, Luhmann y Rougemont.

³⁴⁷ Simone de Beauvoir subrayaba que la diferente concepción que del amor tienen los hombres y las mujeres radica en su diferente situación social, explicándolo en los siguientes términos: “El individuo que es sujeto, que es él mismo, si busca generosamente la trascendencia, se esfuerza por ampliar su dominio del mundo: es ambicioso, actúa. Sin embargo, un ser inesencial no puede descubrir lo absoluto en el corazón de su subjetividad; un ser abocado a la inmanencia no puede realizarse en actos. Encerrada en la esfera de lo relativo, destinada al varón desde su infancia, acostumbrada a ver en él un soberano al que no le está permitido igualar, lo que sueña la mujer que no ha aniquilado su reivindicación de ser humano es superar su ser hacia uno de estos seres superiores, es unirse, fusionarse con el sujeto soberano; para ella no hay más salida que perderse en cuerpo y alma en aquel que se considera lo absoluto, lo esencial” (810).

transición. Los anhelos femeninos de autonomía e independencia chocaban frecuentemente con las teorías “científicas” de médicos como Marañón, Ramón y Cajal y Lafora, que consideraban que la maternidad, es decir la reproducción, seguía siendo todavía la gran meta de las mujeres, su destino biológico. En lo que respecta al modo de entender el amor, se daba esta misma ambigüedad, ya que la situación de dependencia económica femenina determinaba que, en muchos casos, especialmente entre la clase media burguesa, el matrimonio se convirtiera en la única salida, de manera que, tal y como señala Margarita Nelken en 1919, se buscaba con frecuencia la opción más ventajosa, es decir la que reportara beneficios económicos y garantizase la supervivencia. La ausencia de una verdadera igualdad determinaba, en su opinión, que “en ninguna parte, ni en ninguna condición, la vida amorosa de la mujer es más ruin ni más lamentablemente baja y ‘animal’ que en los matrimonios de nuestra clase media” (Nelken 1975: 51). Según la autora, esta situación tenía su origen en la educación recibida, que no preparaba a las mujeres para su incorporación al mundo laboral –y, por tanto, para su independencia económica–, sino que era un mero adorno. Es decir, la formación no se concebía como un modo de elevar intelectualmente y facilitar el acceso al trabajo digno (ibid. 62)³⁴⁸. Junto a esta práctica del matrimonio como un medio para alcanzar un cierto estatus social y económico, pervivía una concepción romántica del amor, propia del siglo XIX y en la que la mujer desempeñaba un rol pasivo que consistía únicamente en esperar la llegada de un “príncipe azul” con el casarse.

Con todo, en el periodo, se abría paso una visión alternativa, característica del nuevo modelo de “mujer moderna”, que, con su actitud, abierta y desenfadada,

³⁴⁸ En esta misma idea insiste Carmen de Burgos, quien destaca que la independencia económica de la mujer determinará un matrimonio de la misma por elección y no por necesidad. Como consecuencia, la unión estará basada en la igualdad, creándose un nuevo tipo de familia: “Al dejar de ser la mujer una carga para el hombre, se facilita el matrimonio y se da una garantía de selección al hogar; pues la mujer, con su situación económica asegurada no se casará con el primero que la pretenda, hostigada por la necesidad. Culta y libre sabrá elegir y el matrimonio se realizará llenando los requisitos necesarios de amor, estimación y conveniencia” (Burgos 2007: 162).

trasgredía los límites impuestos a su sexo y rompía con la tradicional desigualdad de género en el amor: la mujer dejaba de ser el elemento pasivo y a la espera para asumir un rol activo, de forma que no sólo se permitía elegir y buscar, sino que dejaba también de ver el sexo como un tabú. Además y frente a la visión tradicional que concebía el matrimonio como la culminación del amor, las nuevas mujeres modernas “se mostrarían siempre 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 formaran parte” (Luengo López 35). Surge, así, el flirteo, el *flirt*, que consistía en jugar al “enamoramiento” sin ninguna garantía de culminación. Por lo demás, la homosexualidad entre mujeres empezaba a ser vista como una opción más, si bien, al igual que sucedía con la masculina, seguía siendo todavía un tabú. Presuponía, con todo, un nuevo modo de entender el sexo y las relaciones de pareja.

En este contexto de transición, empiezan a escribir y publicar sus poemarios las poetisas de preguerra, que deben, además, enfrentarse al horizonte de expectativas de una crítica y un público con prejuicios sobre la producción artística femenina, en especial sobre la poesía de autora. Todavía pervive en el imaginario colectivo la imagen de la poetisa romántica que hace “bellos versos de amor”, totalmente alejados de la realidad³⁴⁹, lo que lleva a muchas de las autoras de preguerra, como hemos visto y veremos más adelante, a rechazar el calificativo de “poetisas” y a criticar el sentimentalismo exaltado de la poesía de sus antecesoras. Como ejemplo, basta citar la siguiente afirmación de Ernestina de Champourcin en el artículo “3 proyecciones”, publicado en 1929:

Esta poetisa, llamada Marcelina Desbordes o Gertrudis Avellaneda, no sale de sí, ni siquiera entra del todo. Arrinconada en su primer rellano, sólo conoce un

³⁴⁹ Para un estudio de conjunto de las escritoras románticas véanse Kirkpatrick (1992) y Mayoral (1990). Este último es un volumen colectivo, en el que destacan los artículos de María del Carmen Simón Palmer, que ofrece una panorámica general; de Susan Kirkpatrick, que escribe sobre la “hermandad lírica” de 1840, y de Marina Mayoral, que se refiere a las amistades entre las escritoras románticas.

sentimiento fuerte que la estremece hasta el paroxismo; es el amor. Pero... ¿por qué, como las escenas pasionales en las cintas primitivas, el amor de esta mujer nos hace sonreír? ¿Es tan excesiva cuando habla de él que ponemos en tela de juicio su sinceridad! Sin duda la primera lágrima, los primeros suspiros, fueron rigurosamente auténticos... ¿Y después? Es tan fácil estimular una sensación, provocarla de nuevo, cuando nos resulta agradable... (Champourcin 2001: 81-82)

Se da, pues, una cierta paradoja, ya que las poetas románticas constituyen sin duda, el referente femenino de las autoras de poesía del primer tercio del siglo XX; son sus predecesoras en la cadena literaria, cuya incursión en la Esfera pública a partir de la publicación de sus poemarios familiarizó a los lectores con la idea de la mujer que escribe. El tipo de poesía que cultivaron creó, sin embargo, una imagen tópica y tipificada de la que trataban de alejarse unas escritoras, que, en la mayoría de los casos, a diferencia de algunas poetas decimonónicas como Carolina Coronado, no creían en una “escritura típicamente femenina” y buscaban situarse, en condiciones de igualdad, en el mismo canon que sus colegas varones. Como señala Roberta Quance, las poetas del periodo se sentían obligadas a “contradecir, hasta donde podían la imagen de la mujer que habían heredado de otra generación y que persistía en la lírica de autoras más conservadoras” (1998a: 108).

Pero a pesar de este intento de alejarse del tipo de poesía cultivada por las escritoras románticas, es evidente que el amor es un tema central en la obra de las poetas de preguerra, al igual que en la de la mayor parte de sus colegas varones. En este sentido, es importante tener en cuenta que un análisis del tratamiento que se le da permite llegar a ciertas conclusiones sobre el modo como en el periodo eran conceptualizadas las relaciones entre los sexos. Es decir, a partir de su estudio, es posible determinar el papel que se atribuía a hombres y mujeres, en función de su identidad sexual, en el tipo de interacción que conlleva. Resulta, por ello, especialmente interesante explorar hasta qué punto los modelos que las escritoras proponían en su

producción poética respondían al ideal dominante o si bien resultaban, en algún modo, trasgresores. Se trata de comprobar si, en los discursos planteados por las poetisas en relación a un tema tan codificado social y culturalmente como el amor, se deja oír su voz crítica con respecto al modelo de género dominante que, en la Esfera privada –al igual que en la Esfera pública-, atribuía un rol pasivo a las mujeres frente al activo de los hombres³⁵⁰. Este análisis resulta especialmente pertinente en un momento de proliferación de discursos “pseudocientíficos” que trataban de legitimar la división sexual del trabajo en base a una supuesta diferencia biológica entre las naturalezas masculina y femenina. Obsérvese, así, la siguiente afirmación de Jung en su artículo, “La mujer en Europa”, publicado precisamente por la *Revista de Occidente* en el año 1929:

Un rasgo esencial de la mujer es que puede hacerlo todo por amor a un *ser humano*. Pero las mujeres que hacen algo por amor a *una cosa*, son las excepciones mayores, porque eso no responde a su naturaleza. El amor a las cosas es una prerrogativa masculina. Mas como la persona humana reúne en su naturaleza lo masculino y lo femenino, un varón puede vivir lo femenino, y una mujer lo masculino. (Jung 8)

Según el filósofo suizo, el eros, el amor, se presenta como el principio consustancial a la psicología femenina, frente al logos, que sería el principio propio de los varones. El amor se conceptualiza, por consiguiente, como aquello que da sentido a la vida de las mujeres (ibid. 17), como un elemento fundamental en la definición de su identidad.

Con todo y a pesar de ser este es un tema central, se ha podido comprobar cómo la mayoría de las poetisas desarrollaron un discurso ambiguo y contradictorio, ya que, en su poesía, hay, por un lado, una desmitificación y un deseo de transgresión de ciertos

³⁵⁰ Se trata, por lo demás, de una división de roles que todavía se perpetúa hoy día, ya que, tal y como señala el sociólogo Enrique Gil Calvo, “los asimétricos roles sexuales que socialmente se atribuyen a la virilidad y a la femineidad se polarizan antitéticamente”. Es decir, se da una separación entre los “héroes masculinos, siempre acechando mujeres, a la caza y captura de objetos de deseo, obsesiones sexuales, fetiches eróticos y fantasmas perversos y transgresores (...)” y “las heroínas afeminadas, siempre contemplándose en el espejo del encanto, el atractivo y la elegancia: impersonalmente atentas a cómo parecen y resultan” (172).

comportamientos y actitudes que tradicionalmente se han asignado a las mujeres – fundamentalmente, la espera y la disponibilidad para el varón- (Sánchez Saornil, de la Torre), mientras que, por otro, se da un plegamiento a estas convenciones (Arteaga, Muñoz de Buendía). Estamos, pues, ante un discurso que se puede considerar propio de los momentos de transición y que refleja, en gran medida, la situación de profunda desigualdad en que todavía se encontraban mujeres y hombres. La mayoría de las autoras mantiene, así, una posición oscilante y ambigua entre puntos de vista en conflicto (Martínez Sagi, Mulder, Conde): en unos textos, muestran una actitud crítica, de rechazo de la espera y de la pasividad; mientras que, en otros, se construye un discurso que remite continuamente a la sumisión, la resignación y la disponibilidad para el varón. Una de los símbolos más precisos a partir del cual aparece configurado este modelo de mujer preterida y dependiente en el amor es el de la hiedra, planta parásita que solo en el otro puede alcanzar su plena realización, y que aparece asociada también a la rosa, que se destruye, en su propia belleza, para darse como aroma. De igual manera, es frecuente la referencia a la imagen de la mujer como descanso del guerrero y la consiguiente asociación con la tierra y lo telúrico. Por lo demás, el barro, moldeable y dúctil, se asociaría a lo femenino, frente al mármol, duro e infranqueable, identificado con lo masculino.

Detrás de muchos de los poemas de las autoras, hay, además, una referencia directa o indirecta a los grandes mitos clásicos femeninos, con una preferencia por las mujeres abandonadas (Medea, Ariadna, Dido, Penélope) o sacrificadas (Antígona, Ifigenia), al tiempo que son comunes las referencias culturalistas, generalmente a partir de la incorporación de variantes de los dos estereotipos modernistas más evidentes, la *femme fatale* y la mujer angelical. En todos estos personajes arquetípicos están, de algún modo, representados los anhelos de unas escritoras que configuran en su poesía un

sujeto femenino ambivalente, que, por un lado, muestra frecuentemente su voluntad de poder y que, por otro, aparece, sin embargo, sometido a una voluntad masculina. En todo caso, el mito del andrógino, de la comunión perfecta en el otro, prevalece también en muchos de los textos, más como una utopía que como una realidad dada la expresión reiterada por parte de las escritoras de la imposibilidad de hallar la plenitud en el amor (Méndez, Champourcin).

La incorporación del deseo sexual como tema y las connotaciones eróticas de muchos de los poemas constituyen, sin duda, un rasgo innovador y transgresor en la poesía de autoría femenina en el periodo, especialmente en un momento en que la sexualidad y su expresión literaria parecía ser una prerrogativa masculina, si bien contaban con el precedente de las poetas latinoamericanas (Agustini, Ibarbourou, Storni). Entre las diferentes autoras españolas, se da, con todo, una polarización, de manera que, en unas, hay una exaltación del amor espiritual, del amor puro, no contaminado por la dimensión física (Valderrama, Arteaga); mientras que, en otras, se da una expresión directa y reiterada del deseo sexual y del proceso de unión corporal y física entre los dos amantes (Méndez, Ferreras), con abundantes referencias metafóricas al orgasmo. Desde este punto de vista, una de las principales imágenes para remitir al deseo femenino es la del fuego, la de la llama, en la que el sujeto se siente arder y que revela la doble dimensión, placentera y dolorosa, anhelada y fugaz, que las autoras atribuyen al encuentro sexual. Otra imagen relacionada y muy plástica que aparece en la poesía de Margarita Ferreras es la del “pez en la tierra”, es decir, la del pez que está fuera de su hábitat natural y que se “retuerce” en deseos de llegar hasta el mar, donde espera encontrar la realización. En consonancia con estas metáforas, estaría la de la presentación del deseo como “aguja fría”, es decir como algo que hiere y duele pero que, al mismo tiempo, lleva en sí el frío que reconforta.

Hay, finalmente, que destacar la mezcla de elementos eróticos y místicos que se da en la producción poética de una autora como Ernestina de Champourcin, cuya poesía, que experimenta una evolución desde su primer poemario, *En Silencio...* (en el que predomina una visión melancólica del amor), constituye, en este sentido, un ejemplo perfecto de adaptación de la tradición poética –fundamentalmente de la poesía mística- a la expresión de un anhelo de plenitud que parece encontrarse tan sólo en la unión y fusión con el otro, cuya identidad –humana o divina- no resulta del todo clara. Su poesía participa, por lo demás, de la ambigüedad generalizada entre las autoras en lo que respecta a la definición del modelo de identidad femenina: así, en algunos textos –pertenecientes la mayoría a *La voz en el viento-*, encontramos un sujeto lírico activo, que asume una posición dominante, mientras que, en otros –sobre todo pertenecientes a *Cántico inútil-* predomina un modelo de feminidad tradicional. Lo transgresor de su poesía reside precisamente en la reinterpretación que hace de la mística, de manera que plantea la sexualidad, lo erótico, como una vía para llegar hasta Dios.

En muchas de las autoras más conservadoras del periodo de preguerra, siguiendo la idea de Jung anteriormente comentada, el amor se presenta como la esencia femenina. Así, por ejemplo, en el primer apartado del poema “Corazón de mujer” (*Sembrad...* 1925), de Cristina de Arteaga, este es descrito como el elemento que define a las mujeres, de manera que se plantea que aquellas que no saben querer, que no saben entregarse no pueden considerarse tales: “Corazón de mujer,/ que no sabe querer,/ que no sabe entregar/ todo el alma y el ser/ a la angustia de amar,/ no se puede llamar/ corazón de mujer” (Arteaga 1925: 65). Se trata, por lo demás, de un amor que va necesariamente unido al dolor y al sufrimiento, ya que el destino de las mujeres es “sufrir por Ellos” callada y resignadamente, acatando con alegría. De acuerdo al modelo

tradicional de género, la mujer es el elemento pasivo que espera el acercamiento del hombre, cuyo amor se presenta como un regalo, como una dádiva que se acepta del mismo modo que el abandono. Se trata de algo fatal, contra lo que ellas no pueden luchar:

Nacimos las mujeres para sufrir por Ellos.
Juego de sus caricias, blanco de sus agravios,
nacimos, pobre espejo de todos sus destellos,
para sufrir por Ellos, con la risa en los labios.

Jamás sospecharán lo que hemos padecido.
Enemigas del gesto, de la pena ruidosa,
sabemos aceptar el amor y el olvido
con la misma ternura sumisa y silenciosa.

¡Y lo aceptamos todo!... (...)
La mujer se resigna, se sacrifica, reza...
Sabe elevarse sobre su triste estrella. (ibid. 69)

La sumisión y la resignación se presentan, pues, como dos cualidades fundamentales de las mujeres, de acuerdo a la conceptualización tradicional de las mismas como segundo sexo, como sexo dependiente (Beauvoir). De hecho, en el apartado cuarto de este mismo poema, el tú masculino se presenta como apoyo y sostén para un yo femenino débil y sentimental, que necesita protección y que, por tanto, no puede ser autónomo. La plena realización femenina sólo es, así, posible en el otro: “Deja que apoye en tu hombro mi cabeza,/ deja que en ti descansa mi alma de mujer;/ pero acércate más. ¡Me da tanta tristeza!/ la sombra que desciende con el atardecer!...” (Arteaga 1925: 68).

En muchos de los textos de las autoras, el sujeto poético femenino es con frecuencia un sujeto que espera la llegada de un tú masculino que lo salve, bien del tedio y de la abulia de los días, bien de su incapacidad para alcanzar la realización personal de una manera autónoma. Se trata nuevamente de una imagen tradicional, ya que, si bien el amor es conceptualizado generalmente como aquello que da sentido y plenitud a la existencia humana, en estos poemas la mujer aparece siempre en un estado

de espera y no de búsqueda. El modelo que se configura es, pues, opuesto al de la poesía mística, ya que, en ella, es el propio sujeto poético el que sale de sí mismo y emprende el vuelo para encontrar al Amado, en el que espera hallar la dicha y la felicidad. Esta imagen de la espera aparece recurrentemente en la poesía de la escritora barcelonesa Ana María Martínez Sagi, tal y como supo ver la novelista Sara Insúa en el prólogo que hizo para su primer libro, *Caminos...* (1929). En él, destaca, así, que el anhelo del amor concretado en la figura de un hombre que se espera y no llega es el gran tema unificador del poemario:

Los versos de Ana María tienen estirpe gloriosa. Pueden ser la revelación de su alma exquisita y enferma de pasión, que busca en vano el ideal que no se concreta. El hombre soñado y no realizado. Son tal vez la expresión universal del amor que, como hijo del pecado, deja siempre detrás heces, remordimientos, concesiones, arrepentimientos, iras y, en suma, dolor. (apud. Martínez Sagi 1929: 11)

El tema de la espera femenina es una constante en la poesía de Ana María Martínez Sagi, pues, tal y como se refleja en el poema “Fidelidad” (*Inquietud*, 1932), el tú se dibuja siempre como la única posibilidad de salvación para un sujeto poético que se presenta como mudo e inerte, “sin anhelos, sin sueños, sin quimeras” (Martínez Sagi 1932: 21); es decir, sólo el tú le permitiría superar el estado de abulia en que está sumido: “Pero si por mi senda tú pasaras un día/ ¡sé piadoso! ¡No llames la voz que tanto amara!/ Puede que floreciera la yerma vida mía,/ ¡y acaso a tu deseo nuevamente vibrara!” (ibid.). De igual manera, en “Cansancio”, un sujeto femenino cansado y triste, que anhela la quietud y el reposo, se lamenta por la indiferencia del tú amado, el único que podría sacarlo de su estado de laxitud: “Sólo queda intacto mi amor infinito/ para tu recuerdo, que aún reverencio.// Tú a quien llamaría, eres sordo a mi grito./ Callad, pues. Silencio... silencio... silencio...” (ibid. 37- 39). Existe, con todo, una cierta conciencia de que no será posible la realización plena en el amor, ya que, como se destaca en “Presentimiento” (*Caminos...*), aunque el tú llegue, probablemente lo hará tarde, en un

momento en el que el yo, identificado con una planta, estará ya viejo, cansado y marchito, después de la larga espera³⁵¹:

Cuando, al fin, llegues, amado,
acaso será tan tarde,

que habrán muerto mis canciones
y mi juventud fragante,
y serán nieve los labios
que no pudieron besar.

Tendré el alma envejecida,
tendré pálido el semblante,
y estarán mis ilusiones
y mis pupilas suaves. (Martínez Sagi 1929: 27)

Con todo, es importante apreciar cómo en todos estos poemas encontramos un sujeto que sigue amando a pesar de la distancia y del rechazo; es un sujeto que espera y, a la vez, se ofrece aun con la conciencia de que su amor no es correspondido. Se asume, pues, la imagen tradicional de la amante esclava y sumisa, que es, sin duda, una creación del imaginario masculino. El rechazo final determina, así, la destrucción de un sujeto que había puesto todas sus esperanzas en el amor³⁵²:

¡Cómo te hubiera amado! Con qué solicitud
habría serenado la inquietud de tus horas.
Esclava apasionada de todos tus deseos,
siempre amante y rendida, y sumisa y dichosa.

Pero no lo has querido... Pero no lo has querido...

¡Entre tus manos pálidas mi vida quedó rota! (“Mi derrota”, Martínez Sagi 1932: 53)

³⁵¹ Esta imagen del sujeto débil y enfermo después de la larga espera se repite en el poema “Ofrenda”, en el que el yo ofrece al tú cuanto posee, a excepción de su corazón, que se halla estropeado después de esperar durante mucho tiempo: “¿Qué deseas más? –le dije-./ ¡Te daré cuanto poseo!/- Y el corazón, ¿no lo ofreces?/ - ¡Sufrió mucho y está enfermo!/ Morirá si te lo llevas,/ lentamente entre tus dedos...” (Martínez Sagi 1929: 23).

³⁵² Esta misma idea aparece expresada en un poema de *Canciones en azul* (1935), de María Dolores Arana: el sujeto poético abandonado se siente perdido en las profundidades abismales sin la presencia de un tú que lo acompañe y le sirva de refugio: “He quedado hundida en profundidades sin fondo, sin límite./ Hundida en un mundo despoblado de recuerdos, de horas felices./ Donde tú no estabas y todo era sólo./ ¿Qué haría yo allí, sin ti...?” (Arana 1935a: 13).

Solamente en el poema “Tú pensarás” (*Caminos...*), encontramos un sujeto poético femenino en situación de partida, que se despide del amado comunicándose su intención de no regresar jamás: “El día en que me aleje para no volver nunca,/ me marcharé muy lejos, muy lejos de ti, amado” (Martínez Sagi 1929: 32). Con todo, el yo poético se apiada del tú amado y le recuerda que lo seguirá queriendo a pesar de la distancia: no estará presente, pero su amor se mantendrá intacto. La fidelidad se sigue configurando, pues, como una cualidad típicamente femenina: “Pero aunque no responda, que no anide la duda/ en el corazón bueno que adoraba yo tanto;/ que los ojos queridos, de mirada tan pura,/ no condenen, injustos, ni me acusen tus labios” (ibid.).

En todos estos poemas, se configura una relación de desigualdad entre los dos actantes que participan en el vínculo amoroso. Es decir, desde la voz de un sujeto poético femenino, se presenta el lamento de una mujer que ha invertido todas sus fuerzas en el amor a un hombre, a un tú masculino, cuya única respuesta es o bien la ausencia o bien la indiferencia. En cualquier caso, se trata en todo momento de un sujeto- hombre que no ama con la misma intensidad con que lo hace el sujeto- mujer, cuya razón de ser parece residir única y exclusivamente en el amor. De alguna manera, el yo sigue, pues, desempeñando la tradicional función femenina de ser la mantenedora del recuerdo (al igual que algunos personajes mitológicos como Penélope, Antígona o Dido), al que vive apegada de un modo irracional. De hecho, en otro de los poemas de Ana María Martínez Sagi, “Pasión” (*Inquietud*), nos encontramos precisamente con un sujeto femenino abandonado que ha renunciado al amor del tú, al ser consciente de que no existe una reciprocidad, es decir, de que no es amada en el mismo grado que ella ama. Estamos, por consiguiente, ante la imagen de la mujer víctima, cuyo destino final es la soledad: “No... Si no me has de querer intensamente:/ déjame sola ¡qué importa si desmayo!” (Martínez Sagi 1932: 71). En el poema, se da, por lo demás, una exaltación

de la pasión y del amor en términos románticos, es decir, el sentimiento del sujeto poético es presentado como un sentimiento irracional, que aparece hiperbolizado a través del empleo de una serie de imágenes como las del torrente contenido y el fuego sagrado³⁵³.

En muchas autoras, es posible, sin embargo, identificar una voz crítica con el sistema de género vigente que condicionaba el diferente comportamiento de mujeres y hombres en el amor y en las relaciones personales en general. En uno de los textos de *Poemas de la Isla* (1930), de Josefina de la Torre, el yo poético rechaza, así, la tradicional situación femenina de espera pasiva a la orilla del mar, es decir el estado de la mujer que anhela el regreso del hombre amado, que ha partido dejándola abandonada. Se rechaza, pues, el recuerdo, la distancia y la lejanía, y se abraza el olvido como la única posibilidad de realización:

No quiero mirar la orilla,
no quiero mirar el mar,
que me voy quedando sola
con las dos manos vacías.
Amigo, con tu pañuelo
has despertado mi olvido (...)
No quiero mi traje azul,
ni mi delantal de encajes,
que ya me han dejado sola
con los pies dentro del agua. (De la Torre 1930a: 19- 20)

Estamos, pues, ante una nueva modulación de la historia mitológica de Dido y Eneas, que resulta ciertamente arquetípica, tal y como aparece codificada en la *Eneida*, de Virgilio, y en las *Heroidas*, de Ovidio: Dido es la reina abandonada en Cartago por un hombre plebeyo que debe marchar para cumplir su destino; es la mujer que, incapaz de

³⁵³ “Todo el amor oculto que latía en mi alma,/ todo el cariño inmenso que nadie ha adivinado,/ se ha mostrado a tus ojos convertido en torrente,/ que ha venido, impetuoso, a morir en tus brazos./ Y así es, en efecto, mi amor. Como un torrente/ contenido hartó tiempo, como un fuego sagrado/ que me ilumina toda y me enciende la sangre,/ y me convierte en astro. (...)/ Ver la huella sangrante que dejan sus cadenas,/ sentir la quemadura de su fuego embrujado,/ ¡y avivar más la llama!/ ¡y estrechar más los lazos!” (“Pasión”, Martínez Sagi 1932: 71).

soportar la distancia, se acaba finalmente quitando la vida³⁵⁴. Por contraposición, el nuevo sujeto poético de este poema renuncia a la espera y adopta una actitud activa, que resulta altamente trasgresora en el contexto cultural del primer tercio del siglo XX.

En otros poemas, se introduce una voz autorial en primera persona que se dirige a un tú femenino para revelar el diferente comportamiento de mujeres y hombres en lo que respecta al amor. Esta voz es la voz de la experiencia que abre los ojos a un sujeto que espera la llegada de su amante sin ser consciente de que no hay reciprocidad en el sentimiento. Así, en el texto “Japonesita” (*La hora emocionada*, 1931), de Elisabeth Mulder, una voz en primera persona se dirige a la “mimosa japonesita/ amarilla figurita” para desmitificar la imagen del “hombre blanco y fuerte/ que juró siempre quererte”. Ella es, así, presentada como una joven ilusa e inocente, entregada por completo al amor y que espera la llegada de un hombre que, sin embargo, no ha de volver, lejano ya en la distancia y en el sentimiento: “No sueñes, japonesita./ Es la hora de la cita,/ pero ‘él’ no habrá de venir./ Y en tu alma crédula y buena/ se hace más honda la pena/ y el anhelo de morir” (Mulder 1931: 24- 26).

La educación recibida determina, pues, los diferentes comportamientos y “usos amorosos” de hombres y mujeres: frente a la actitud entregada y sumisa de estas, educadas para el amor y el matrimonio, se situaría la indiferencia masculina de aquellos, socializados en la idea de que su vida se ha de desarrollar en la Esfera pública, siendo el amor algo colateral (Lipovetsky). En el poema “Romanza dolorosa” (publicado en la

³⁵⁴ En la carta de Dido a Eneas, incluida en las *Heroidas*, de Ovidio, se reflejan ya las desigualdades que entraña el sistema de género vigente en relación al amor: Dido y Eneas están enamorados, pero es él quien parte y abandona a la reina de Cartago, que queda triste y desolada. Ella, a diferencia de su amante, sí ha sido educada en la idea de que el amor es el destino supremo. Para él, en cambio, existen metas más altas: “Tienes decidido, a pesar de todo, irte y dejar a la desdichada Dido, y los vientos se llevarán al mismo tiempo tus velas y tu promesa. Tienes decidido, Eneas, desatar amarras a las naves a la vez que te desatas tú de tu compromiso, y buscar los reinos ítalos, que no sabes dónde están. Y nada te importa la naciente Cartago ni las murallas que van alzándose ni el sumo poder entregado a tu cetro. Escapas de lo que está hecho, persigues lo que está por hacer. Otra es la tierra que debes buscar a través del orbe, otra es la tierra que buscabas. Mas, aunque encuentres esa tierra, ¿quién te la ofrecerá para que la poseas?, ¿quién dará sus campos a unos desconocidos para que se queden con ellos? Otro amor te está esperando y otra Dido a la que engañar de nuevo, otra palabra tienes que dar” (Ovidio 121- 122).

revista *Cervantes* en 1919), de Lucía Sánchez Saornil, asistimos, así, al diálogo sin comunicación entre un ella y su amado, cuya única respuesta a las preguntas planteadas es el silencio indiferente. El sujeto femenino se presenta, pues, como un sujeto entregado al recuerdo, a la rememoración deleitosa de un tiempo alegre –un “mayo florido y riente”- en el que se amaron. El sujeto masculino, en cambio, parece ausente, fuera de la conversación, casi dormido. De un modo irónico se descubren los mecanismos de funcionamiento de los vínculos humanos y se plantea la imposibilidad de la comprensión y de la comunicación entre los dos amantes, cuyos intereses y modos de percibir el mundo son diametralmente opuestos: así, frente a los ojos desmayados y la languidez de “ella”, se situaría la mirada perdida de él, que permanece ajeno a los sentimientos. La nostalgia es, por lo demás, posible para el sujeto femenino, pero no para el masculino:

Ella tiene los ojos
desmayados... - ¿Me quieres?...
Languidece el idilio
bajo las hojas verdes... (...)

Y aún.- Aquella risa
loca que, tantas veces,
partían los suspiros
y los besos... ¿Me quieres?...-

Él tiene la mirada
perdida sobre el césped.

Ella suspira aún quedo
- era un mayo como este...-. (Sánchez Saornil 1996: 60- 61)

En algunas ocasiones, en los poemas se asume una voz poética masculina, de manera que sirven de contrapunto al resto de los textos en que el vínculo amoroso es presentado desde una perspectiva femenina. Destacan, en este sentido, algunos poemas de *La hora emocionada*, de Elisabeth Mulder. Así, en “El amante egoísta”, un yo masculino se dirige a un tú femenino y revela su indiferencia hacia el estado de ánimo

de la amada, cuya tristeza se convierte para él en un estorbo, en una molestia de la que nada quiere saber: “Yo detesto la escoria/ del pasado de angustia y de miseria/ del que quieres hablarme. (...)” (Mulder 1931: 50- 52). Así, aunque se presenta como un hombre enamorado –“¡yo soy tan sólo un hombre enamorado!” (ibid.)-, rechaza las historias de la amada, que son consideradas “historias lamentables: historias de mujeres” (ibid.). Es el amante egoísta, que tan sólo quiere disfrutar del goce y del placer derivados del encuentro físico con la amante. Se establece, por lo demás, un contraste en el modo de enfrentarse al amor:

Sólo quiero saber que eres tan suave
y tan dulce y pequeña como un ave
que canta apenas y que apenas vuela;
que eres flor cuyo néctar absorbí,
que tu voz me consuela... (...)
Mas si tu cuerpo blanco es sólo mío
nada más me preocupa ni me inquieta.
No me cuentes tu vida. No, no quiero
saber nada de ti. Yo detesto los “casos”. (ibid.)

En “Estampa antigua”, se asume la voz de un aventurero “en un tiempo remoto” que cuenta la historia de su vida y de su amor con una dogaresa, es decir, con la mujer del Dux de Venecia. Estamos ante una historia característica del Modernismo, ya que contiene algunos elementos muy del gusto de esta estética, como el exotismo, la lejanía temporal, el aire trágico, etc. La amada es, así, presentada como una belleza sensual, como “una flor de carne, una rosa- mujer/ aquella dogaresa hecha para querer”, a cuyos pies cae rendido el aventurero. La historia termina, sin embargo, en tragedia, ya que, ante el inminente descubrimiento de la relación por parte del Dux, el amante decide quitarse la vida ahogándose con los cabellos de la amada. Asume, pues, el papel de héroe romántico que prefiere la muerte a la separación y la distancia. La figura femenina aparece, en cambio, tipificada, ya que se presenta como una belleza estática, lánguida y, en cierto modo, decadente, que espera siempre la llegada del amante y que

no adopta una actitud resolutiva: él es quien ejecuta; ella tan sólo espera mientras su destino de mujer se cumple inexorablemente. En este texto, se puede comprobar, pues, cómo el ideario modernista es asumido por la autora, aun cuando implica una clara desigualdad; ni siquiera en el amor, que tradicionalmente se identifica con lo femenino, se da a las mujeres la posibilidad de convertirse en heroínas³⁵⁵:

- Pero a mi pasión, no. Mi pasión es más fuerte.
Vivirá a vuestro lado inmortal e invencida
y será una fragancia que arome vuestra vida. (...)
dejadme vuestras trenzas para hacer un dogal.
Dejad que me acaricie, al morir, la garganta
esa rubia madeja que alucina y encanta. (...)
-¡Yo os ofrezco gustosa mis cabellos de oro! (...)
Ella me sonreía entre tanto, amorosa,
me sonreía al ver mi mano temblorosa...
Y yo al cortar sus trenzas, lívido de emoción,
besándola en la nuca le pedía perdón (...)

Yo guardo este recuerdo de una vida anterior.
Yo fui un aventurero que murió por amor. (ibid. 40- 44)

Frente a este texto, en el que aparece el estereotipo modernista de la mujer bella, lánguida y enfermiza, en definitiva, el modelo de la “mujer angelical”, se situaría “La cita” (*Inquietud*), de Ana María Martínez Sagi. Este poema consiste en un monólogo dramático de una *femme fatale*, que busca al tú amado para incitarle, para provocarle deseo hacia ella y finalmente rechazarlo. Responde al estereotipo de la mujer sensual, plena de erotismo, que decide aprovechar sus armas no sólo para vengarse del tú al que busca atraer, sino para dominar, gracias a su erotismo latente y a su exotismo, a todos los hombres en él (Litvak 1979). Estamos, pues, ante un texto original y novedoso, en la medida en que se ofrece una visión alternativa a la ofrecida en la poesía modernista de

³⁵⁵ En el poema “El poeta y la fugitiva”, perteneciente también a *La hora emocionada*, encontramos de nuevo una voz poética masculina, identificada con un poeta, para quien ella, “flor de carne/ una divina/ y celeste mujer maravillosa”, se convierte en musa inspiradora: “Aquella fascinante y gentil pecadora/ tenía la frente pura y tersa, de Madona, (...)// (...) Me inspiró mil sonetos/ y en su altar fue mi alma como un ferviente exvoto” (Mulder 1931: 82). Siguiendo la tradición modernista y el esquema típico poeta- musa, el poeta representa al hombre como activo y creador, frente a la mujer inspiradora, pasiva y enfermiza.

autoría masculina. En esta, la mujer diabólica, vampiresa, aparece siempre como una proyección del deseo sexual masculino, es decir, como una mujer difícil pero a la que finalmente se logra poseer, redundando la seducción en la mayor valía de la hazaña masculina. En este poema, sin embargo, Ana María Martínez Sagi deconstruye el estereotipo mediante un intercambio de los roles de género: en este caso, el sujeto femenino asume una actitud activa y se identificaría más con la frialdad y racionalidad que con la pasión y el amor. Es una mujer calculadora que aprovecha sus atributos para la venganza, que, por lo demás, ha sido generalmente una actitud proscrita para las mujeres³⁵⁶:

Yo vendría hacia ti, desnuda como el día,
maravillosa y blanca como una aurora.
En las pupilas grises, la fiebre brillaría.
En los labios audaces, la sed devoradora,

abriría una herida incurable
en tu vida sencilla y austera:
Así vendría yo: felina e indomable
como una pantera. (...)

Iría así a la cita, turbadora e incitante
a ofrecerte mis besos.

¡Hombre que nada sabes y que todo lo niegas!
¡Tu vida de remanso siempre en calma, me irrita!
- Óyeme: te deseo, mujer. ¿Cuándo llegas?
- Jamás. Ya te he vencido ¡y no acudo a la cita! (Martínez Sagi 1932: 41)

La trasgresión de los tradiciones roles de género que se efectúa en este poema resulta más evidente al contraste con otros textos, en los que de un modo explícito se plantean algunos estereotipos relacionados con el diferente papel de hombres y mujeres en las relaciones amorosas. Así, en “Mármol” (*Bosque sin salida*, 1934), de María Luisa Muñoz de Buendía, el tú masculino es identificado con una serie de imágenes que

³⁵⁶ Un ejemplo clásico de mujer vengadora presente en la historia española sería el de María la Brava, quien, en el siglo XV, en el contexto de las luchas internas entre diferentes bandos que asolaban Salamanca, se vengó del asesinato de sus hijos persiguiendo a sus asesinos hasta Portugal y mandándolos decapitar. Estamos, pues, ante dos modelos de feminidad que no se corresponden con el ideal hegemónico de pasividad y que, por ello, al igual que sucede en el poema comentado, resultan trasgresores.

remiten a la grandeza y a la frialdad, mientras que el yo femenino aparece empequeñecido y dibujado como pasional: así, de un lado, estarían “Enero frío” y “ancho río”, mientras que del otro, tendríamos el “arroyo” y la “flor de almendro”. Esta oposición se completa mediante el contraste entre el “duro mármol”, es decir lo poderoso, lo férreo, y la “blanda arcilla”, es decir lo sumiso, lo que se pliega, lo que se adapta. Estamos, sin duda, ante unas imágenes que resultan representativas del contraste entre los tradicionales comportamientos masculino y femenino en las relaciones amorosas; frente al hombre poderoso, fuerte y decidido, se situaría la mujer- arcilla, moldeable y dispuesta a plegarse a sus deseos, a sus mandatos: “El arroyo, la flor, la blanda arcilla/ morirán, mas el invierno vuelve/ y el río sigue al mar.// La forma en mármol quedará grabada/ y yo quedaré en ti, sin tú sentirme,/ oculta misteriosa y olvidada” (Muñoz de Buendía 1934: 72).

La falta de correspondencia en el amor, es decir la decepción de las expectativas puestas en el hombre amado determina con frecuencia el rechazo del amor humano, es decir, del amor erótico, y su sustitución por el amor a la divinidad, que, a diferencia de aquel, sí corresponde a las expectativas del sujeto. Esta tendencia es especialmente patente en la poesía de Cristina de Arteaga, de acuerdo a su vocación religiosa³⁵⁷. Así, en “Crepúsculo” (*Sembrad...*, 1925), el yo rechaza al tú y sustituye la “débil brasa” de su amor por “la luz de aquel fuego”, que colma de una manera más completa sus expectativas amorosas: “Y yo, que en las urnas de mis ilusiones/ guardaba las ascuas/ de un amor inmenso que encendió los ímpetus/ de mi vida intacta,/ ¿cómo iba a cambiar la luz de aquel fuego/ por tan débil brasa?” (Arteaga 1925: 47). Con todo, la renuncia al amor del hombre conlleva una cierta dosis de amargura y tristeza, que aparece expresada de forma superlativa: “¡Yo sentí en la boca un amargor de lágrimas!” (ibid.).

³⁵⁷ Como se comentó, profesó en la Orden de los Jerónimos, de la que llegó a ser priora de un monasterio. Sobre la larga tradición de escritura conventual femenina, véase, entre otros, el trabajo de Barbeito Carneiro.

En “Pasaste, Jardinero”, el sujeto poético femenino se presenta como una flor que “vislumbró la promesa/ de unos huertos lejanos”, es decir de los huertos de la divinidad, que es identificada como “Jardinero”. Se trata de una flor que resiste y que lo espera, con el claro deseo de entregarse tan sólo a él y de no caer en veleidades mundanas. Al igual que veremos más adelante, lo religioso y lo erótico se mezclan en este poema, en consonancia con las connotaciones sexuales asociadas a la flor:

No nací para ser,
en la fiesta pagana,
una flor de placer
que se olvida mañana.
Aún persiste el aroma
que encendió mi capullo;
ven, Jardinero, toma
lo que es tuyo.
Quiero ser el agrado
de tu sola mirada,
como huerto cerrado,
como fuente sellada. (ibid. 61- 62)

En estos dos textos de Cristina de Arteaga, existe, pues, un rechazo de la dimensión material y sensual del amor, aspecto este que vamos a encontrar en la poesía de otras autoras. Así, en “Desengaño purificador” (*Huerto cerrado*, 1928), de Pilar de Valderrama, el sujeto poético se refiere al desengaño sufrido al haber entregado su amor puro a un tú que no le correspondió con reciprocidad³⁵⁸. El rechazo determinó, así, que el yo volviera sus ojos a la naturaleza, que se presenta como la fuente pura, la esencia misma. El desengaño amoroso resulta, desde este punto de vista, positivo, ya que, a partir de él, el sujeto poético puede encontrar el verdadero camino: “Un favor te debo muy grande... muy grande.../ que por ti he sabido amar la belleza (...)// Sin tu desengaño yo sería ahora/ amante vencida que sigue tu paso,/ con el cuerpo herido, con

³⁵⁸ “Yo creí en tu amor./ Un amor muy puro, muy firme y leal./ Un amor nacido del fondo del alma/ sin mezcla sensual.// Toda la ternura que dentro guardaba/ fué en busca de ti.../ y creyendo entonces poseer tu alma/ mi alma te dí.// ¡Qué pronto he sabido de tus propios labios/ cuánto me engañé!/ No era tu amor puro, delicado y firme./ como yo pensé...// Y ansiosa mi alma de castos amores/ el deleite sano del campo buscó” (Valderrama 1928: 63- 66).

el alma herida/ y enfangada, acaso” (Valderrama 1928: 63- 66). La nueva y verdadera ruta conduce, pues, a la plenitud y a la realización, ya que el sujeto deja de estar preterido y subordinado a la voluntad veleidosa de un tú, en estado de paso e indiferente al dolor del yo.

Por lo demás, la concepción del amor subyacente a este texto es claramente neoplatónica, ya que se da la exaltación del amor puro y no corrompido por lo material. Se supone, pues, un vínculo amoroso entre almas que está más allá de la dimensión corporal de los sujetos. Así, en otro poema de Pilar de Valderrama, “Beso de almas” (*Huerto cerrado*), hay una referencia al amor entre espíritus, en el que no es necesario ni siquiera el conocimiento real para que se entable la relación entre los sujetos. Es un vínculo no contaminado por lo físico y lo material y en el que hay una alta dosis de empatía que permite una comunicación más allá de las palabras: “Como van los sonidos por las ondas sonoras/ viene tu pensamiento a fundirse en el mío,/ y llegan tus gemidos hasta mí, cuando lloras,/ como llegan mis risas hasta ti, cuando río” (ibid. 59- 61). El vínculo que une a los dos sujetos es, pues, un vínculo ideal que, sin embargo, entraña goce y permite la posibilidad del beso de almas, del encuentro físico, que no se presenta como real sino como sentido, de un modo todavía más intenso, a través de la imaginación³⁵⁹. Además, frente a otro tipo de amores, es un amor puro, que no mancha y que conduce a la realización plena:

Y unidos en un vuelo de santos ideales,
lejos de las pasiones que manchan y envilecen,
flotan en los inmensos espacios siderales
y a los ritmos del alma, los cuerpos enmudecen.

Mientras dure la vida, que se consume a prisa,
de la atracción gocemos el mágico embeleso;
y en las noches calladas, de aromática brisa,
mi espíritu poeta pondrá en el tuyo un beso. (ibid.)

³⁵⁹ Es esta una idea que, tal y como se ha analizado en el apartado 3.1.3.b), aparece también en su obra teatral *El tercer mundo* (1934).

En este poema, se plantea, pues, la posibilidad de un amor que está más allá no sólo de lo material y de lo corporal, sino también de la lógica racional de las palabras: el vínculo amoroso se da entre dos sujetos que se presentan como destinados el uno para el otro -incluso desde su mismo nacimiento- y que se identifican y reconocen aun sin conocerse. Un planteamiento similar se da en el poema “Almas gemelas” (*Sinfonía en rojo*, 1929), de Elisabeth Mulder, en el que hay una referencia al vínculo entre espíritus y se reescribe el mito del andrógino al plantearse la posibilidad de dos seres- mitades cuyo destino los lleva a encontrarse y a fundirse en uno solo³⁶⁰. La misma idea aparece también en uno de los textos que conforman *Poemas de la Isla* (1930), de Josefina de la Torre: un sujeto poético femenino expresa su amor por un tú al que no conoce- “ni te vi nunca la cara/ ni sé el color de tus ojos”- y del que tan sólo sabe el nombre, lo que le basta para enamorarse: “Pero tu nombre ¡qué claro/ lo voy diciendo en el fondo,/ con sus siete letras firmes/ de tres sílabas, sonoro!/ Enamorada ya estoy/ aunque yo no te conozco” (De la Torre 1930a: 37- 38)³⁶¹. Esta concepción neoplatónica del vínculo amoroso supone, de alguna forma, una vuelta al ideal de amor predominante en el siglo XIX durante el Romanticismo: el amor puro era, así, considerado un medio para recuperar el estado de androginia, que, de acuerdo a la teoría de Eliade, representa “no un estado de totalidad sexual, sino la perfección de un estado primordial, ese estado en el que priman la autonomía, la fuerza y el sentido de totalidad” (Diego 28).

Un planteamiento similar subyace también al poemario *Vida a vida* (1932), de Concha Méndez, en el que, como su mismo título indica, se tematiza el proceso de

³⁶⁰ “Vidas iguales, que se completan;/ dos alientos de un mismo destino,/ dos senderos opuestos que se encuentran/ en la cruz de un camino. (...)/ dos corazones que sienten, que lloran, que cantan/ y una sola pasión. (...)/ ¿En qué ignoto crisol se han formado/ -de un solo hálito- las dos?” (Mulder 1929: 96- 97).

³⁶¹ Estaríamos ante una modulación del tópico del “amor de oídas”, que, en la Edad Media, era uno de los lugares comunes de la poesía del amor cortés: en esta, era, así, frecuente encontrar un sujeto poético masculino que cantaba su amor por una dama a la que nunca había visto y que conocía tan sólo por referencias, es decir, por lo que le habían hablado de ella. Se trata, por lo demás, de una idea que también está presente en la poesía de corte neoplatónico de Pedro Salinas, quien, sin duda, es uno de los autores que más influye en Josefina de la Torre.

encuentro y posterior separación de los dos sujetos poéticos. El yo y el tú son, así, dos seres que caminan el uno hacia el otro, destinados a encontrarse y a reconocerse incluso antes del conocimiento real. Al igual que las dos mitades que conforman el andrógino platónico, están predestinados, de forma que, de un modo no racional y no verbalizable, existe entre ellos un presentimiento de la fusión: “Te vi venir presintiéndote,/ por el caminito estrecho.// Era una aurora morena/ casi sin luz y sin viento./ Aurora para mi alma/ que te salía al encuentro” (Méndez 1932a: 21). De acuerdo a esta concepción del amor, en el libro se plantea asimismo que, tras la separación de los dos sujetos, será posible el reencuentro a través del sueño y del recuerdo. Entre ellos seguirá existiendo una cierta empatía o telepatía, ya que no son dos seres disociados, sino un único ser dividido, es decir, dos mitades de una misma unidad³⁶²:

Antes de mi vida,
antes de mi deseo,
antes que mi alma fuera
espejo de mi espejo,
te conocí.

Y alguna vez desarrollando sueños
de tu pasado ya casi perdido,
explorador de tu morada última
te encontrarás conmigo. (ibid. 36)

El amor es, pues, un amor presentido, un amor dibujado en el recuerdo, de manera que previamente al encuentro con el otro el sujeto tiene una intuición de cómo será. Destaca, en este sentido, el poema “Madrigal”, en el que, siguiendo el modelo de la poesía mística, el amado se presenta como “herido”- al igual que el “ciervo herido” que encontramos, por ejemplo, en el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz³⁶³ - que

³⁶² La referencia al mito del andrógino es, así, evidente en otro de los poemas del libro: “QUEDARÁS en mí pasando/ por este pasaje estrecho/ del amor que me estás dando.(...) // De Norte y Sur: dos mitades/ unidas en ese sol/ sangrante de claridades.// Así quedará ya en mí/ y conmigo más allá,/ que en lo mejor que sufrí/ pasaré a la eternidad” (Méndez 1932a: 27).

³⁶³ En este caso, a diferencia del poema de San Juan, el herido, el que busca, es el amado, es decir, el tú, y no la amada, el yo. Con todo, resulta evidente que la imagen que emplea Concha Méndez procede directamente del *Cántico espiritual*: “¿Adónde te escondiste,/ amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido;/ salí tras ti, clamando, y eras ido” (15).

halla en la amada refugio. Esta se dibuja, así, como descanso del guerrero, constituyendo una imagen tradicional de la mujer en la medida en que está relacionada con las tareas de cuidado que tradicionalmente se le han asignado. Estamos, por otro lado, ante una metáfora que va a ser utilizada frecuentemente por las autoras de poesía del siglo XX³⁶⁴: “Ven a mí que vas herido/ que en este lecho de sueños/ podrás descansar conmigo. (...)// Tu retorno lo esperaba./ De un ángulo de mi vida/ voz sin voz me lo anunciaba” (ibid. 19).

Por lo demás, es importante precisar que, en *Vida a vida*, el recuerdo del amor no sólo está referido a la unión espiritual entre los dos sujetos, sino también al proceso corporal de la unión física. La empatía entre los dos seres es tal que incluso es posible la reproducción de lo vivido –también del encuentro sexual- por medio del sueño: “Síntesis de las horas./ Tú y yo en movimiento/ luchando vida a vida,/ gozando cuerpo a cuerpo.// Dices que en estas sombras/ vives en mi recuerdo,/ y son las mismas sombras/ que están en mí viviendo” (ibid. 15- 16). A diferencia del planteamiento de otras autoras, en el que el goce físico se convertía en un componente rechazable en la medida en que impedía la pureza total y absoluta del amor, en el libro de Concha Méndez, la presencia de elementos eróticos ocupa un lugar destacado, de manera que el proceso amoroso es descrito no sólo en términos espirituales sino también físicos. Así, aunque la última cita tiene lugar en un no espacio y en un no tiempo –“Ni había sol, ni luna ni noche, ni día.” (“Última cita”, ibid. 32)- y aunque entre los dos sujetos desposeídos y extrañados –“Y tus ojos no eran tus ojos/ y los míos no sé de quién eran” (ibid.)- no es posible el último abrazo –“Para no abrazarnos/ quedamos inertes,/ faltaban las fuerzas” (ibid.)- , se ansía la liberación final que permitirá el encuentro real entre los cuerpos y la

³⁶⁴ Basta mencionar el ejemplo de la poesía de la nicaragüense Gioconda Belli, sin duda una de las autoras hispanoamericanas de más éxito y proyección internacional. Como ejemplo, se podría citar el breve poema “Yo soy”, en el que el yo poético se identifica con las imágenes de la cama, del suelo, que guardan la semilla del hombre: “Yo soy tu cama,/ tu suelo,/ soy tu guacal/ en el que te derramarás sin perderte/ porque yo amo tu semilla/ y la guardo” (Belli 47).

definitiva superación de la angustia y del dolor. La función maternal, de dar vida, propia del sujeto poético femenino, se extiende, en este caso, no ya hacia el hijo sino hacia el amante, hacia el tú, al que se busca ayudar en la superación de su mal: “¿TE duele la vida/ de tanto esperarme?// Mandaré a mi alma/ que te dé consuelo/ hasta que esta mano/ que me ancla a la ausencia/ liberte mi cuerpo/ y vaya mi cuerpo/ a darte su vida”. (ibid. 34). La unión espiritual se presenta, por tanto, como una vía provisional hasta que sea posible la unión física y, por consiguiente, la fusión completa entre los dos amantes:

¡Qué rizado mar de oro
tu cabello entre mis manos!

¡Qué luz de vida en mi vida
la luz de tus ojos claros!

¡Qué caricias tus caricias!

Y el silencio de esta noche
¡Qué silencio tan profundo!

Me parece estar contigo
en las entrañas del mundo. (“Contigo”, ibid. 35)

Tal y como estos versos dejan entrever, el erotismo ocupa un lugar central en la obra poética de las escritoras de preguerra. Se trata, así, de un tema que va ganando cada vez un mayor protagonismo en su producción, de manera que es frecuente encontrar en sus textos múltiples referencias al deseo sexual, al cuerpo y al proceso de unión física entre los dos amantes. Estamos, sin duda, ante una perspectiva transgresora, ya que, en el primer tercio del siglo XX y a pesar de los avances que se habían dado en los diferentes ámbitos, la expresión abierta de la sexualidad era todavía una prerrogativa masculina, al tiempo que tradicionalmente –y todavía hoy- se ha considerado que las mujeres conceden una mayor prioridad a la vida afectiva, a lo relacional y a los sentimientos que los hombres, siendo, por consiguiente, el amor, frente al sexo, el principal elemento definidor de su identidad (Lipovetsky 27 y 32). De hecho, la

liberación de las actitudes sexuales, incluyendo la liberación sexual de las mujeres, es uno de los procesos en los que actualmente se hallan inmersos tanto los países desarrollados como los países en vías de desarrollo (Fisher 288). Se trata de un camino que necesariamente conlleva una desaparición de la doble moral, que, sin embargo, sí predominaba en el primer tercio del siglo XX, cuando la presencia de lo erótico en la producción de autoría femenina era considerada un elemento cuestionable, que frecuentemente, como sucede en el caso de las escritoras latinoamericanas, llevaba a poner en duda el estatus y la calidad de sus poemarios³⁶⁵. En todo caso, es importante tener en cuenta que, para las poetas españolas del primer tercio del siglo XX, la expresión del deseo erótico está siempre unida al sentimiento amoroso, tal y como permite comprobar un análisis de la obra poética de algunas de las escritoras que en mayor profundidad trataron el tema como Margarita Ferreras, Carmen Conde y Ernestina de Champourcin.

El único libro localizado de Margarita Ferreras, *Pez en la tierra* (1932), está cargado de resonancias eróticas asociadas a la expresión del deseo femenino, que, tal y como se ha comentado, era negado por algunos de los grandes intelectuales hombres – filósofos, médicos y científicos. La presencia de lo erótico es, así, especialmente patente en la primera parte del poemario, en la que aparece en todo momento unido al sentimiento amoroso, que es descrito como un instinto, como una fuerza atávica e irresistible que proviene y conduce hacia el tú. Como consecuencia de la intensidad del lazo, el sujeto poético asume una posición dependiente y subordinada con respecto al otro, cuya tiranía indirecta proviene no tanto de su actitud sino del modo irracional como el vínculo es asumido. La separación de ambos conduce, por ello, al yo a la

³⁶⁵ Como señala Salaün, el Eros representa para las mujeres del primer tercio del siglo XX, “una lucha y una conquista prioritarias, sobre todo frente a las tendencias arcaicamente represivas, nada igualitarias, de la vieja sociedad española, con una Iglesia, sobre todo, que mantiene una presión constante” (2006: 45). Sobre la presencia de lo erótico en la poesía de la escritora latinoamericana Delmira Agustini, se puede consultar Ruiz Barrionuevo.

desolación y desesperación absolutas, hasta el punto de que su voz se presenta como una “voz ensangrentada” (Ferrerías 1932a: 45). El amor, tal y como aparece tematizado en el libro, no es, por tanto, un amor dichoso y en plenitud, sino que, al contrario, es visto como un vínculo intenso pero frágil, ya que, si bien en un principio se da de un modo completo y gozoso, se tiene conciencia de su carácter perecedero, lo que redundará en la ambigüedad (entre el dolor y la dicha) del momento orgásmico:

¡Adiós!
Maquinalmente se movieron mis labios.
Retrocedí al vientre de mi madre
y reía, reía, ajena a mis sentidos,
desmayada la sangre, los ojos dilatados,
con esa blanca risa inerte
de los agonizantes y los recién nacidos. (ibid. 18)

La risa del orgasmo es, así, presentada como una “risa inerte”, sin fuerza, que está conectada con la risa del nacimiento y de la muerte. *Eros* y *Thanatos* aparecen, pues, unidos en el momento de mayor intensidad del placer, que es visto como una progresiva pérdida, como un dejarse ir contra el que no se puede luchar: “Gota a gota,/ se derrama mi fuerza” (ibid. 21). El deseo es, por tanto, más fuerte que la propia voluntad del sujeto, que carece de la capacidad para frenar y contener su sangre, que es presentada plásticamente derramándose por los poros de su piel: “Con las manos heladas/ intento vanamente/ contenerla.// Aceleran su aliento/ las bocas de mis poros/ con sus descargas dulces/ de almizcle y de caoba,/ de sándalo y canela” (ibid.). De acuerdo a esta ambigua consideración del deseo- orgasmo, la llegada del tú no es vista de un modo positivo como una vía para alcanzar la plenitud, sino como un elemento desequilibrante de la estabilidad del sujeto. El otro es el elemento ajeno que cambia el rumbo de la vida y que rompe el equilibrio alcanzado a partir de una fe y de unas creencias asumidas: “¿Quién tira esos hachazos/ cortando las amarras de mi fe?// ¿Quién cambia el rumbo de mi vida?” (ibid. 17). De hecho, previamente al encuentro, el

sujeto tiene conciencia de la brevedad del amor, de la dependencia que crea y de la desolación que se genera tras el abandono y la pérdida. De ahí que se niegue, en un principio, a creer en la posibilidad del enamoramiento: “No quería creer/ que la luz de tus ojos/ era el reflejo mío” (ibid.).

En consonancia con esta visión del vínculo amoroso, en el poema cuarto la llamada del tú es presentada de un modo negativo, de manera que este aparece identificado con una serie de imágenes y sensaciones que remiten a la frialdad y a lo desagradable: “ojos fríos”, “densas emanaciones,/ malsano escalofrío/ de carne soñolienta” (ibid. 20). El sujeto poético entregado al tú es, así, un sujeto desposeído, que se dirige hacia su amante con las venas abiertas, consciente de que, a medida que avanza, camina hacia su muerte, pues, en su visión, el amor implica la disolución en el otro, que es ajeno, y que, por tanto, no es yo: “Quiero hablar y no puedo./ Voy a morir ahogada/ en esas platas muertas” (ibid.). El sentimiento amoroso aparece, pues, conceptualizado como una entrega, como una anulación: “¡Llevo tu voluntad/ como una argolla al cuello!” (ibid. 24). Con todo y a pesar del desgarró que produce el deseo, este es finalmente aceptado sin resistencia:

¡Llevo tu voluntad
como una argolla al cuello!
¡El hielo de tu blancura
me corre por los costados!

Y desgarró yo misma
los bordes de la herida.
¡Ah, qué canción de cuchillo
dice mi sangre saltando! (ibid.)

El deseo resulta, por tanto, paradójico en sí mismo, al igual que la propia actitud del sujeto poético femenino hacia él. Así, en el poema 9, el yo se define, a través de una serie de antítesis, “fruta de oro/ ácida y dulce,/ fría y ardiente” (ibid. 9). El deseo es asimismo identificado como “aguja fría”, es decir como aguja que entraña dolor y placer

a un tiempo, lo que lleva a que, en el poema 12, el sujeto poético se describa como “llama de un cirio” que se consume en intenso martirio. La vida queda convertida, pues, en una paradoja, ya que, si bien la realización del deseo conlleva muerte, esta es preferible al vacío de la abulia: “Y deseo la muerte/ por amor a la vida” (ibid.)³⁶⁶. Con todo, se apela a la piedad del sujeto masculino, que es presentado como “Hombre del pensamiento”, cuya actitud indiferente y carente de emociones causa el sufrimiento del yo, entregado por completo a la pasión destructora que implica su amor: “Hombre del pensamiento,/ te convido a emoción/ y la púrpura cálida/ en cáliz de cristal/ te ofrezco” (ibid.)

La entrega del yo femenino al tú masculino se presenta, por consiguiente, como unidireccional y, así, a través de estas imágenes, Margarita Ferreras está poniendo de manifiesto la subordinación femenina que subyace generalmente al vínculo erótico-amoroso. Lejos de una hipotética igualdad, la relación que se establece entre los dos actantes es una relación de dependencia y sometimiento, que conlleva altas dosis de sufrimiento para el sujeto femenino. Con todo y a pesar del dolor, el yo lleva a cabo una idealización del tú, que aparece en todo momento identificado con una serie de imágenes que remiten a su grandiosidad y a su magnificencia. No obstante y contrariamente a lo que sucede en la mística, este sujeto masculino no está asociado a la divinidad, ya que está investido de una serie de cualidades que engendran un deseo insano y enfermizo, que, en lugar de plenitud, produce dolor y desgarró. Así, en el poema 14, es caracterizado como una entidad infernal y diabólica, que está asociada al fuego, a la luz cegadora, a las garras, etc.:

³⁶⁶ Estamos, sin duda, ante una modulación de la paradoja de Santa Teresa de Jesús: “Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero”. En consecuencia, de acuerdo con esta idea, en el poema 13, el deseo es presentado a partir de una imagen con claras resonancias surrealistas, como “este instinto/ que araña como un topo/ en las sombras amargas/ que me entierran en vida” (Ferreras 1932a: 19). Es decir, a pesar del dolor y el sufrimiento que entraña, el deseo resulta fundamental en la medida en que supone una ruptura, una suspensión de la monotonía de los días. De ahí que, aunque surja “revuelto en oleadas de agonía”, después florezca “en sonrisa” (ibid.).

No puedo mirarle.
Ciega como un sol por dentro.
Su grito paraliza los astros.
Tiene unas largas alas
que se abren lentas en el fuego.

Entre sus garras invisibles
lucha mi cintura
con sacudidas de serpiente.

Y bebo delirante con avaro deleite
el terciopelo de la sangre
que fluye a borbotones
de sus labios ardientes. (ibid. 31)

Frente a la diablesa, prototipo de la *femme fatale*, presente en la poesía modernista de autoría masculina, en este texto, encontramos al hombre- diablo seductor, atrayente hasta el límite de la cordura, y que, en la dependencia enfermiza que se establece con respecto a él, se convierte, de algún modo, en arquetipo y símbolo de un tipo de masculinidad que necesita el sometimiento y el sacrificio de sus víctimas³⁶⁷. De ahí que, en el poema 15, el sujeto femenino ofrezca al tú toda su esencia, “de mi sangre más pura/ la sagrada frecuencia” (ibid. 32). Más adelante, en el poema 17, se llegará a identificar con Cristo, que aparece dibujado como un ser “de verde carne desgarrada/ que sufre conmigo” (ibid. 34). Se presenta, así, esperando la llegada del tú con los brazos en cruz, en una actitud que, tal y como hemos visto, es típicamente femenina: estamos, de nuevo, ante el prototipo de la mujer preterida y sojuzgada, que sólo en el otro se siente realizada. La disolución en el amor y el desgarramiento se presentan, de este modo, como preferibles a la soledad: “Silencio de plata. Pensamiento mudo./ Dentro de mi pecho sigue tenazmente/ el reloj de sangre contando los días/ contando las horas que pasan sin verte” (ibid.).

³⁶⁷ En la tradición occidental, el personaje por antonomasia que encarnaría este modelo sería el conde Drácula, tal y como ha quedado codificado en la novela homónima, *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Este representa, así, el modelo de hombre despiadado y cruel, que se alimenta de sangre humana y que no duda en matar a sus víctimas para conseguir su alimento. Su sometimiento tiene, además, una serie de connotaciones sexuales.

La intensidad del poder de atracción (casi magnético) del sujeto masculino hacia el yo queda condensada en la imagen que da título al poemario y que resulta enormemente plástica: el “pez en la tierra” es, así, el pez fuera de su hábitat natural que se mueve y se arrastra en deseos de regresar y fundirse de nuevo con su medio, el agua, único lugar en que para él es posible la vida. Se entiende, de este modo, que en el poema 6 el sujeto declare: “No moriré mientras tú vivas. (...) / Eres agua y te busco. / Me revuelvo como un pez en la tierra / cuando tú pasas” (ibid. 22). El deseo se presenta, por tanto, como algo casi atávico que empuja hacia la fusión con el tú, hacia el orgasmo, que se dibuja como el momento de mayor intensidad, ya que supone el regreso hacia lo que se siente como propio. Es el momento del abrazo y del reencuentro, en que “Entre los brazos renovados / de las llamas / se retorció mi espíritu de acero” (ibid. 26). Por lo demás, el acto sexual que conduce al orgasmo es conceptualizado como un viaje, que se caracteriza plásticamente a partir de una serie de imágenes de tipo surrealista. Así, en el poema 11, siguiendo con la metáfora que identifica al sujeto con un “pez en la tierra”, este es presentado en estado de expansión, de dilatación y experimentando una serie de sensaciones paradójicas que simbolizan las dos dimensiones, de placer y dolor, implícitas en el deseo. Las imágenes resultan, por ello, ambivalentes. El yo está, por lo demás, en una actitud receptiva, de manera que los diversos elementos del entorno imaginario que recorre interaccionan con él. Desde este punto de vista, su recorrido se aproximaría al viaje imaginario del sujeto místico que sale de sí en busca de la divinidad. En este caso, no se da, sin embargo, una comunión con el medio, sino más bien un proceso de ósmosis, de penetración del espacio en el yo:

Sentí mi cuerpo aletear y desplazarse.
Infundida en aquella
sutilidad vibrante
sacé mi sed de dilatarme.

Besé la nieve de las cumbres,

la boca pasional de los volcanes.

Caí precipitada en un abismo,
ondulé por colinas y valles
y sentí la caricia en el mar
de millones de bocas vibrantes. (...)

Me llamaban con su voz sin sonido
en ciudades dormidas, casas deshabitadas,
nidos vacíos, cauces secos,
árboles mutilados, pozos sin agua.

¡Y entrando por rendijas
de puertas y ventanas
robé alientos de establos y de alcobas
y los vertí en las formas desoladas! (ibid. 27- 28)

Al igual que el deseo y el orgasmo son sentidos de un modo intenso por el sujeto poético, el dolor de la pérdida es presentado en términos hiperbólicos. El yo abandonado es un ser que vive de lleno el desconuelo del desamor, ya que la ausencia del otro, del tú, supone una pérdida de las referencias y de las coordenadas de su existencia, dada la relación de dependencia que se había establecido entre los dos actantes. Existe, en él, además, una actitud reacia a aceptar el abandono, de manera que, en el poema 22, se presenta como un ser que vive en el recuerdo del amado y que sigue implícitamente esperando su regreso: “Mírame/ desangrada en tu recuerdo/ entre el cansado ritmo/ del corazón inútil/ y el estupor helado/ de mis brazos abiertos” (ibid. 39). De alguna manera, el vínculo que se ha establecido entre los dos es tan intenso que, a pesar del rechazo, el deseo hacia el tú sigue estando presente en el yo, cuya existencia está completamente escindida: “¿No oyes las voces de mi sangre?/ Quiere verterse en tus arterias/ y huye de mi cara” (“24”, ibid. 41).

Para el sujeto poético femenino, la dependencia en el amor es, por consiguiente, absoluta, ya que, incluso en el después, en el abandono y la pérdida, sigue estando a la expectativa del tú. Se define, de este modo, a través de la imagen de la hiedra, planta “pseudo- parásita” que necesita siempre vivir en el apoyo de otra realidad y que, por

consiguiente, no es autónoma e independiente en sí misma: “Tiemblo como una hiedra/
enlazada a tu cuello/ y viven mis raíces/ dentro de tus entrañas/ y sonrío en un éxtasis”
(ibid. 44). En el poema 26, por su parte, el yo se identifica (frente a la argolla y el dogal,
esclavizantes) con la rosa, que da su aroma a quien la hiere, es decir, que se destruye
para amar: “Ni argolla, ni dogal/ quiero ser en amor./ Prefiero seguir/ la lección de la
rosa.// Si una mano me hiere/ le daré mi aroma” (ibid. 43). Estamos, sin duda, ante una
imagen que refleja a la perfección el tradicional modo de amar femenino.

En otros poemas, se da, sin embargo, una expresión del sentimiento de rabia y de odio ante el abandono. Así, en el poema 19, el sujeto poético se lamenta por la palabra no dicha y expresa las sensaciones negativas que experimentó en el reencuentro con el tú a través de una serie de imágenes que remiten a la repulsión y al asco y que dibujan, de un modo muy plástico, sus sentimientos de rechazo: “Una tarde de árboles abatidos (...)/ volví a verle.// Y fue un vaivén de náusea/ un choque en el estómago/ un remover de hieles./ El odio,/ en reflujos de marea/ se rompió en mi garganta” (ibid. 36). Esta expresión del sentimiento de rabia hacia el amado determina que la poesía de Margarita Ferreras resulte original y trasgresora en el contexto del primer tercio del siglo XX, ya que, como hemos ido viendo, la expresión de este tipo de emociones no era habitual en la poesía de las escritoras de preguerra. En cierto modo, en *Pez en la tierra*, se pone de manifiesto la ambivalencia de las sensaciones tradicionalmente experimentadas por las mujeres ante el abandono: de un lado, está, así, el sentimiento de dependencia, la conciencia de la imposibilidad de vivir independientemente del sujeto amado; de otro, la rabia por la falta de reciprocidad en la intensidad de lo sentido. Surge, así, en el sujeto femenino, la sensación de desprecio, que implica una conciencia de superioridad, frente al sentimiento de inferioridad que entrañaba la relación amorosa tal y como era concebida en los poemas anteriores. La ternura da paso a la rabia:

Por un torrente turbio de lágrimas y sangre
se abre mi corazón en grietas de desprecio.
Una ternura amarga se me rompe en sollozos.
Desgarra mis raíces un ímpetu de vuelo.

¡Cómo envidio esas bocas de los lagos
que se beben el cielo, los astros y el silencio
y quedan en un éxtasis con los brazos en cruz
viendo girar la rueda estúpida del tiempo! (ibid. 37)

El sujeto poético femenino abandonado es, pues, un sujeto que reivindica su derecho a gritar, a sollozar y a expresar públicamente su rabia y su dolor. Frente al modelo de mujer que sufre estoicamente el desamor, que llega a ser concebido incluso como una deshonra, en estos textos, encontramos un yo que, a pesar de su conciencia de dependencia con respecto al tú, se siente libre para expresar sus sensaciones y emociones y que se autorreivindica: es decir, no hay miedo a expresar el sentimiento de subordinación ni la intensidad del deseo, pero tampoco el dolor y el odio ante el abandono. Estamos, pues, ante un nuevo modelo de identidad femenina que se acepta en su ambigüedad, en su paradoja y que, al igual que los grandes personajes mitológicos abandonados³⁶⁸, reacciona hiperbólicamente como una manera de vengarse, dada la situación de desigualdad en que se encuentra: “Arañaré la tierra, se crisparán mis manos/ en esas hojas últimas que tiemblan en los álamos,/ gritaré por las bocas redondas de los pinos,/ sollozaré en los ojos azules de los lagos” (ibid. 38). A través del grito, de la publicación de su dolor y de su angustia, el sujeto reivindica, pues, la dignidad del sufrimiento y da voz al tradicional silencio femenino. Por lo demás, es importante destacar que, al igual que sucedía en el caso de *Vida a vida*, de Concha Méndez, el desamor da paso a un sentimiento de angustia existencial y de desesperación:

³⁶⁸ Piénsese en Medea, abandonada por Jasón; Ariadna por Teseo o Dido por Eneas. En el abandono, todos estos personajes dan rienda suelta a su rabia y a su odio, desarrollando una serie de comportamientos extremos, como único modo, dada la situación de desigualdad en que se encuentran, de auto-reivindicar su poder: Medea mata a sus dos hijos; Ariadna se casa con Dionisio; y Dido se quita a sí misma la vida. Todos estos personajes mitológicos femeninos han sido frecuentemente tratados en la literatura española, especialmente en las artes escénicas. Para un estudio de la presencia de los mitos en el teatro español del siglo XX, véanse Vilches de Frutos (1983, 2005b) y Ragué- Arias.

¡Gozosa claridad!
¡Gritos de anunciación!
Olores nauseabundos de nardos y azucenas...
Tiemblo como una gota al borde de un cristal.
Late un polen de oro
en torno de mi voz ensangrentada.
Voy como una sonámbula por la vida exterior.
¿Qué voluntad encendida desnuda mis sentidos?
¿Qué auroras se me abren en el alma? (ibid. 45)

Tal y como hemos ido viendo, el análisis del tratamiento del tema del amor en la poesía de las autoras de preguerra desvela el modo cómo estas conceptualizaban las relaciones entre los sexos, lo que conlleva, al mismo tiempo, una definición del propio sujeto, es decir, la plasmación de un modelo de identidad femenina que puede resultar más o menos trasgresor y que puede ser, en ocasiones, paradójico (como es el caso de Margarita Ferreras). El poemario *Brocal* (1929), de Carmen Conde, resulta, en este sentido, significativo, ya que en él encontramos un sujeto femenino en movimiento que realiza un peregrinaje por un mundo cargado de elementos oníricos y surrealistas y que se dirige a un tú, que aparece significativamente identificado como “hombre de todas las noches de luna” (Conde 1929a: 9). En los primeros versos, este se define, así, como guía que conduce al yo desprovisto de voluntad: “Yo no te pregunto adónde me llevas./ Ni por qué./ Ni para qué./ ¿Tú quieres caminar?, pues yo te sigo” (ibid. 7). Aparentemente, en estos versos, el sujeto se presenta, pues, en una situación dependiente y subordinada con respecto al tú. Esta visión contrasta, sin embargo, con su libertad de movimientos y con su ligereza y volatilidad:

Yo, tan delgada como un horizonte, voy por este camino. Cantando. ¡Al viento mis cabellos ondulados, mis cabellos de mapa!
Llevo en las manos una rosa blanca llena de rocío.
Soy esbelta, recóndita. Para llegar a mí hay que saltar cinco ríos y tres álamos.
(ibid. 28)

El sujeto es, por lo demás, un sujeto que se ofrece, que se entrega al tú - “¡Me abriría, para ti, todas las mañanas en tus labios!” (ibid. 30)-, y que busca no sólo ser

poseído por este –“¡Yo seré de viento, de llama, de agua!/ ¿Qué primavera, qué incendio, qué río me ceñirán mejor que tú?” (ibid. 20)-, sino también paradójicamente poseerlo. Así, frente a la tradicional imagen de la mujer como recipiente, como vasija, el tú masculino se presenta a veces como cavidad que el yo puede rellenar y completar: “El agua que correrá en tus ríos, seré yo./ El alba que abrirá las claraboyas, de tu día, seré yo” (ibid. 32). Las resonancias eróticas del poema resultan, por lo demás, evidentes, de tal manera que encontramos referencias al deseo, que, en este caso, al igual que en el libro de Margarita Ferreras, se presenta también como una fuerza de gran intensidad, que conduce hacia el “hombre de la noche”, que carece de una dimensión tiránica y que se presenta como compañero capaz de saciar los anhelos de plenitud del yo:

Fluye mi camino al tuyo, como un arroyo a un pino.
El cielo, que sostiene mi agua, es el mismo que tú has izado.
Nos reclinaremos juntos, cuando los vientos lluevan desde Dios. (ibid. 37)

¿Me dejarás que descorra tus miradas?
¿Me acariciarás cuando mis labios se encienden tras los montes? (ibid. 38)

El tipo de relación que se establece entre los dos actantes poéticos es, pues, una relación que conduce a la realización personal del yo, que en la unión con el otro alcanza una mayor fortaleza –“Yo soy más fuerte que tú, porque me apoyo en ti” (ibid. 47)- que le lleva, por un lado, a identificarse con el cielo y con el viento³⁶⁹, y, por otro, a ser consciente de su poderío y de su capacidad para superar obstáculos³⁷⁰. Por lo demás, existe una fluctuación en los roles, de manera que, aunque en un principio, el yo asume la posición de guiado y conducido, posteriormente se define a través de una serie de símbolos que remiten a su situación central con respecto al tú: se presenta, así, como torre, como aire y, finalmente, como panorama: “¡Asómate a mí, que soy una torre!/

³⁶⁹ “¡Gira, molino!/ Yo soy tu cielo” (Conde 1929a: 43); “No, ¡no era el viento!/ Era yo” (ibid. 46).

³⁷⁰ “Sentía en lo alto, como de mano con estrellas, los finos dedos de la luz atardecida” (ibid. 51); “¡Más alto el cielo, más alto!/ Quiero pasar entre la tarde y tus ojos” (ibid. 52).

¡Asómate a mí; soy aquella palmera de tu huerto, que leía contigo!/ ¡Echa al aire mis campanas y mis palmas!/ Yo soy tu panorama” (ibid. 55). Esta transformación en los roles de los dos sujetos poéticos se confirma, por lo demás, en el tercer apartado del poemario titulado “Círculo máximo”. La condición nómada y dinámica del sujeto poético queda, así, plasmada en las dos acciones paradójicas de ir y venir: “Voy y vengo. Iré y vendré” (ibid. 66). Además, esta situación de provisionalidad y de continuo movimiento determina que el yo no pueda ser inundado por el tú, ya que “estoy lejana de todo” (ibid. 65). Posteriormente, sin embargo, el sujeto se presenta como invasor, asumiendo una actitud claramente activa que no se corresponde con el tradicional rol pasivo que les ha correspondido a las mujeres en el amor y en el acto sexual. Se da, pues, una deconstrucción indirecta y parcial del sistema de género:

Mi luz recorre todo tu paisaje interior.

Me veo en todo, tú hecha mil *yos* chiquititas: yo, sólo perfil. Yo, sólo frente. Yo, sólo hombros.

Invado las galerías de tu silencio, descorro tus ventanas y sonrío...

¡Ríe tú, que mi sonrisa es toda la mañana descalza! (ibid. 69)

De todas las poetas del periodo de preguerra, Ernestina de Champourcin es, sin duda, la que reflexiona más en profundidad acerca del amor, convirtiéndose este en el gran tema de sus dos últimos libros de poesía previos a la Guerra Civil, *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936)³⁷¹. Con todo, en su primer poemario, *En silencio...* (1926), es posible encontrar ya algunos textos referidos a este tópico, que progresivamente va a ir adquiriendo una mayor importancia en su obra. La concepción

³⁷¹ En este punto, es importante hacer referencia a su novela pseudo- autobiográfica *La casa de enfrente* (1936), protagonizada por un personaje femenino –claro *alter ego* de Ernestina de Champourcin -a cuyo proceso de formación asistimos. Es una joven que se va configurando de acuerdo a los nuevos modelos identitarios y que, por tanto, es partícipe de una nueva sentimentalidad, de una nueva forma de entender los vínculos amorosos. Destaca, en este sentido, la incorporación de una serie de pasajes de contenido erótico explícito: “El hombre de enfrente miraba hacia mí mientras su mujer zurcía los calcetines (...) Me alejé de la ventana haciendo caer la ropa que aún me cubría. ¡Qué silencio más hondo! Una estrella fugaz, huyendo de la noche, iluminaba el jardín, y mi desnudez se entreabría solemne bajo los ojos ciegos de un desconocido” (Champourcin 1936b: 13). Otro tema que también ocupa un lugar destacado en la novela es la creación artística, sobre la cual se reflexiona de una manera continuada. En la obra es, por lo demás, evidente la influencia de las teorías freudianas y psicoanalíticas (Landeira 2005: 121- 155).

del amor que predomina en este libro inicial está ligada al neoplatonismo, de manera que aparece desprovisto de la dimensión física de que se irá revistiendo en el resto de sus poemarios. Así, por ejemplo, en “Nocturno”, hay una referencia al amor entre almas que se buscan y se llaman en un entorno de penumbras (es decir en un espacio de sueños) y entre las cuales, a pesar de la distancia física y temporal, es posible la comunicación, es decir el beso, que es sentido con la misma intensidad como si hubiera tenido lugar en la realidad. Entre las dos almas existe, por tanto, una conexión especial que hace posible trasgredir las barreras físicas y temporales:

Quedamente en la penumbra
se buscaban nuestras almas;
como dos pálidas luces, (...)

La mariposa del sueño
volvió a la luna su plata; (...)
y en la copa de aquel lirio
asombrado, nuestras almas,
entre rumores de oro,
quedamente se besaban. (Champourcin 1926: 63- 65)

El amor entre los dos sujetos se configura, pues, como un amor espiritual en el que, a pesar de la lejanía, es posible la comunicación entre ambos a través de los elementos de la naturaleza que actúan de mensajeros. El vínculo es, así, un vínculo secreto, pues entre los dos actantes se establece un código que nadie más conoce: “Cuando llame la luna con sus dedos azules/ al pie de tu ventana,/ cuando turbe una estrella con su luz misteriosa/ la paz de tu morada,/ piensa que la luna es mi mensajera/ y la estrella clara/ es el tenue copo del amor secreto que mi pecho calla” (“En secreto”, *ibid.* 70- 71).

El sujeto lírico femenino que aparece en estos primeros poemas amorosos asume, por lo demás, una actitud pasiva y de espera, frente a la dimensión activa del tú, que se presenta como el elemento dinámico de la relación. Este es, así, quien llega hasta el yo y pasa, dejándolo abandonado y dolorido. El amor se configura, por tanto, como aquello que da sentido a la vida del sujeto femenino a pesar de su conciencia de que la

alegría será breve y de que le espera el abandono. La posible dicha se sitúa, así, en un tiempo futuro:

Yo sé que has de venir tan sólo de camino,
despreciando mi amor, que hollarás con tus pies;
besarás mis dos trenzas, seguirás tu destino,
y en mi alma el dolor enterrará su mies.

Sin embargo, no quiero que demores tu paso;
acerca pronto, amado, ya sé que he de sufrir.
Mas ¿qué importa? Me basta entreverte, y... acaso,
acaso logre hablarte otra vez, y ... morir.

Yo sé que pasarás, más rápido que un sueño,
llevándote prendida mi alma de mujer. (“Vendrás...”, *ibid.* 59- 60)

Estamos, de nuevo, ante el modelo cultural representado por Penélope, la mujer que espera pacientemente la llegada de su amado Ulises, quien previamente la ha dejado con la conciencia de que le espera una misión más importante fuera del hogar. Para ella, no existe, en cambio, alternativa posible. En consonancia con esta idea, en el poema VII de “Acordes nocturnos”, el sujeto poético se identificará con una serie de imágenes que remiten a la pasividad y a la dependencia con respecto a un tú, que aparece referido a través de una serie de símbolos relativos a la acción y al dinamismo: así, frente al yo que sueña ser flor, se sitúa el tú que la deshoja; frente al oro, estaría el aliento que lo funde, etc.³⁷². De alguna manera, nos encontramos ante una modulación de la vieja dicotomía naturaleza- cultura: el sujeto femenino estaría, así, asociado a lo natural, a la reproducción, mientras que el masculino tendría capacidad de intervención sobre la primera, es decir sería creador. En el poema “Lilas blancas”, esta imagen de languidez se concretará en el símbolo de las lilas blancas que se entregan y se ofrecen al tú, cuyo camino pretenden adornar: “Quiero ser un manojito/ de lilas blancas/ y sembrar tus caminos/ de flores castas” (*ibid.* 72- 73).

³⁷²“Yo soñé que era una flor y que tú me deshojabas;/ soñé ser un velo azul y tu mano me trenzaba;/ luego soñé ser de oro y tu aliento me fundía./ Soñé que yo era la noche y tú, amor, eras el día; (...)/ Yo soñé que eras la muerte,/ y fui siguiendo tus huellas” (Champourcin 1926: 97) .

En *La voz en el viento*, tercer poemario de Ernestina de Champourcin, se da, tal y como se ha indicado, un cambio de tono, de manera que encontramos un nuevo sujeto poético que reafirmará su identidad y a través de cuya voz se mostrará la complejidad y ambigüedad del vínculo amoroso, conformado por sentimientos y emociones contradictorias. Así, aunque la dimensión física va ganando cada vez una mayor importancia y se expresa continuamente el anhelo de presencia, pervive todavía en algunos de los textos un deseo de “amor sin cuerpo”, es decir de un amor espiritual, abstracto y sin concreción: “Para ti quiero, amado, la posesión sin cuerpo, (...)//Nunca podrás tenerme sin abrir tu deseo/ sobre la desnudez que sella lo inefable,/ ni encontrarás mis labios/ mientras algo concreto enraíce tu amor...” (Champourcin 1931: 73- 74). La desnudez, el anhelo de pureza exaltado en algunos poemas conlleva, por ello, una renuncia y una desposesión de los atributos materiales del sujeto poético, que se desnuda para ofrecerse de una manera esencial y limpia: “Limpia, en sí; libre ya de ajenas resonancias,/ logrará eternizar mi único latido (...) // Quiero dar a tu amor el místico presente/ de una voz que renuncia a besar con palabras” (ibid. 101- 102). Esta visión del vínculo amoroso entraría en contradicción con lo expresado en otros poemas como “Despecho”, en el que se da rienda suelta al deseo de presencia, de concreción, y al sentimiento de rabia e impotencia originado por su imposibilidad, es decir por la lejanía del tú amado. Frente al texto anterior, la voz lejana se convierte aquí en materialización de la distancia, del deseo no cumplido:

Odio tu voz que burla mi anhelo de presencia
y hace más angustiosa la irrealidad del sueño.
Sin ella dudaría de todas las distancias
y podría crear tu certidumbre en mí.

Sin ella sentiría, entre mis labios, cerca,
el peso verdadero, seguro, de tu boca (...)

Pero tu voz me tiene prendida a lo futuro
y sé que aún no eres porque gritas mi nombre. (ibid. 71- 72)

Con todo, lo interesante del poemario reside en que está construido sobre la base de un lenguaje erótico, que es utilizado con frecuencia para hacer referencia a lo espiritual y a lo abstracto. Así, en el poema 5 de la sección “Poemas ausentes”, aunque aparece tematizado, desde un punto de vista neorromántico, un amor espiritual que no necesita de la presencia física del amado y que alcanza su realización en el sueño, se emplea un lenguaje lleno de sugerencias y connotaciones eróticas: hay, de este modo, referencias a los labios, que se convierten en imagen del deseo, y a la posesión del sujeto femenino por parte del tú masculino: “Seré tuya aún sin ti! (...)/ Se borrará en tus labios la forma de los míos/ y el cielo de tu vida/ tendrá un color distinto al de mi corazón.// Pero sabré ser tuya sin nublar tu camino/ con la huella indecisa de mi andar solitario. (...)” (ibid. 121- 122). De alguna manera, la alusión al cuerpo, a la dimensión física, sirve para mostrar, por aproximación, la intensidad del vínculo espiritual que une a los dos sujetos, que aparecen conectados de un modo permanente y eterno: “Quiero tocar en ti esa esencia impalpable/ que eterniza en lo bello la raíz de tu amor. (...)//¡Besa el cielo desnudo para besar mi cuerpo,/ mientras van nuestras almas a un naufragio de luz!” (ibid. 119- 120)³⁷³.

En *La voz en el viento*, el amor se presenta, pues, como un vínculo espiritual que es expresado a través de una serie de imágenes cargadas de resonancias eróticas y en las que está implícita la dimensión física. Destaca, en este sentido, el poema “Plenitud”, sin duda uno de los más logrados del libro y en cuyo trasfondo está latente la imagen del orgasmo como momento de máximo placer en que se da la fusión entre los dos actantes poéticos: “Inclinaste la boca. Yo levanté la mía,/ y un minuto de cielo/ volcó sobre

³⁷³ La dicotomía presencia- ausencia es utilizada por Bellver para explicar los dos polos entre los que se mueve la poesía de las poetas de las décadas veinte y treinta: la ausencia sería el modo como han sido definidas en el seno de la sociedad androcéntrica (identificadas con la pasividad, con la carencia, etc.); mientras que la presencia haría referencia a su deseo de escapar de la invisibilidad a través de la publicación de su obra y de la realidad creada en ellas: “As already stated, writing creates presence. When women write, they are no longer silent, hidden, or immobile; they enter the field of presence traditionally identified as masculine” (2001a: 15).

nosotros su cáliz asombrado” (ibid. 109). El proceso que conduce al “minuto de cielo” que supone la conjunción es, así, presentado como un camino, como una especie de ascensión en que el yo femenino en su corporalidad y materialidad se va expandiendo y abriendo, preparándose para el encuentro con el tú que ocupa una posición predominante con respecto a él:

Desnuda, contra el cielo,
estrellé en lo invisible el grito de mis venas. (...)

Pulsé la tierra, el aire.
Iban a responderme y mi cuerpo se erguía
esperando el milagro,
la transformación gozosa y fértil de mi instinto
en la arteria escondida que renueva los mundos. (...)

Tortura de existir, diferenciada, sola, (...)
Quise hundirme en el suelo y recibió mis huellas,
diluirme en el agua y su cristal bruñido
eternizó mis ojos...

De pronto una palabra derramó su dulzura
en el surco del aire.

Se hizo carne tu voz y sentí que tu espíritu
inyectaba en mis pulsos el hervor de tu fiebre.
Te escuché de rodillas.
Por fin apareciste
anudando a mi alma el yugo de tu acento. (...) (ibid. 106- 109)

Tal y como se configura en estos versos, el sujeto femenino es un sujeto que, por un lado, inicia una búsqueda de la plenitud en solitario y que manifiesta su poder y su capacidad de acción. Por otro lado, el camino se presenta, sin embargo, como un camino guiado por el instinto, de manera que, frente al yo, se sitúa el tú, cuya voz se materializa, es decir se “hace carne”, y se convierte en el límite a alcanzar. Se da, por lo demás, una cierta ambigüedad con respecto al referente final de este sujeto poético, ya que aparece revestido de una serie de características propias de la divinidad. Se trata, así, de un tú, cuya “presencia –meditadora y fuerte–” se alza por encima del yo, “invadiendo hasta el fondo mis íntimas raíces” e incitándolo, por tanto, a que inicie un

proceso de desposesión y de salida de sí mismo- “Un oculto poder me arrancó de mí misma”-. No existe, por ello, posibilidad de huida, ya que el tú es un ser más poderoso, que a la vez tiene la capacidad de reconfortar y de dar una cierta seguridad al sujeto poético: “Quise huir a otra senda; pero el camino, dócil,/ me reclinó en tu hombro” (ibid.). El camino hacia la plenitud admitiría, desde este punto de vista, una doble lectura en función de la interpretación del referente (bien un amante humano, bien la divinidad) que está detrás del pronombre “tú”: en el primero de los casos, estaríamos ante el recorrido hacia la plenitud física; en el segundo de los casos, ante el camino de la mística.

Esta ambigüedad que recorre todo el libro es especialmente evidente en el poema 10 de los “Poemas ausentes”, en cuyo trasfondo estaría la “Parábola de las diez Vírgenes”, en que se narra la historia de diez doncellas que salen a recibir al novio, que identificado con Jesucristo. Al igual que en el relato bíblico, encontramos en este texto un sujeto femenino que espera, “desnuda” y “apoyada en la curva del cielo”, la llegada del novio. Como las diez vírgenes, se presenta como antorcha encendida que busca fundirse con el amado gracias al fuego presente en sus labios. Lo novedoso del poema es que, en este caso, es el yo quien se dibuja como el elemento activo, es decir como el elemento, gracias al cual se puede producir la liberación del tú: “Te esperaré encendida./ Mi antorcha despejando la noche de tus labios/ libertará por fin tu esencia creadora./ ¡Ven a fundirte en mí!/ El agua de mis besos, ungiéndote, dirá/ tu verdadero nombre” (ibid. 132).

Esta mezcla de elementos místicos y eróticos resulta muy interesante, ya que implica, de algún modo, cuestionar el concepto de divinidad, tal y como había sido configurado en la tradición cristiana. La posible doble lectura de buena parte de los poemas determina, así, el carácter transgresor de algunos versos cuyas resonancias

eróticas referidas a la divinidad rozan lo sacrílego. Así, en el primer poema de la sección “La voz transfigurada”, encontramos un yo poético dominante que dirige al tú hacia su encuentro. Es un sujeto activo que ejerce su voluntad y su poder sobre el amado, que está totalmente subyugado y cuya capacidad de decisión parece haber sido anulada. Frente a la imagen tradicional del sujeto femenino como dependiente en el amor, en este texto encontramos un nuevo arquetipo que parece plenamente consciente de su capacidad de influencia:

Tú no sabes aún que he cercado tu orilla,
que sueñas por la noche el color de mis ojos,
que tus manos, en sombra,
dirigen su tanteo hacia mi soledad.

¡Ignóralo así siempre! (...)

Nunca sabrás que en ti la fuerza se desnuda
para erguir hasta el cielo el soplo de mi vida.
Que tus labios se mueven al encuentro de un beso
modelado en mi boca por tu ardiente obsesión. (ibid. 85- 86)

Una interpretación del texto desde un punto de vista religioso, es decir como referido al amor místico, determinaría la radicalidad de algunas de las afirmaciones contenidas en estos versos: frente al carácter omnipotente de Dios, encontramos aquí un tú dominado, creado, ignorante, etc. El poderío es ejercido tan sólo por el yo poético. De igual manera, en los poemas 5 y 6 de la misma sección, se identifica un sujeto femenino refugiado en la altura y que anima al tú a emprender el vuelo que le permita alcanzarla. Al igual que sucede en la mayoría de los relatos amorosos de la tradición occidental, es el actante masculino el que ha de realizar el camino en busca de la amada, que se presenta como la recompensa que se alcanza al final del recorrido. Lo original de estos poemas de Ernestina de Champourcin reside, sin embargo, en que la perspectiva asumida es la de la amante que, si bien sigue esperando, exige la entrega del tú, es decir la acción que lo haga merecedor de su amor y de su virginidad: “¡Búscame si deseas lo

que siempre fue tuyo!/ Lo que ya floreció al nivel de tu hombro. (...)// Te espero inmunizada contra todos los hielos./ Sólo tú rasgarás mi cortina de estrellas./ Aún te pertenece ese don infinito/ que a cada nuevo instante me transfigura en ti” (ibid. 93- 94). La hazaña del tú amante, su sacrificio tiene que ser, por lo demás, grande, ya que ello redundará en una mayor plenitud para el yo, en una mayor posibilidad de alcanzar la eternidad: “Voy a borrar el límite de todas las orillas/ alargando mi sombra para besar tu luz.// (...) Ingrávida, tensando la curva del impulso,/ aguardo la distancia que me eternice en ti” (ibid. 95- 96). La situación dependiente y subordinada del sujeto lírico no es, pues, conceptualizada de un modo negativo, sino que es vista como una oportunidad, ya que el amor queda configurado nuevamente como una vía de realización³⁷⁴.

El poemario *La voz en el viento* está, por lo demás, conformado por textos que con frecuencia resultan contradictorios entre sí, pues expresan ideas antitéticas que entran en conflicto unas con otras. No es, así, posible hacer generalizaciones acerca del tipo de relación que se establece entre los actantes poéticos, ya que generalmente se da un intercambio de roles. El vínculo es, pues, un vínculo fluctuante en el que ambos sujetos pueden ser tanto activos como pasivos, tanto subordinadores como subordinados. Así, por ejemplo, en el poema 8 de la sección “La voz transfigurada”, se rompe con el sistema tradicional de género que atribuye a la mujer un rol pasivo y esta aparece representada en una posición activa; ella es quien invade, quien penetra, quien enraiza en el otro para poseerlo y, así, alcanzar la plenitud³⁷⁵:

³⁷⁴ Este carácter impulsor y elevador del amor resulta evidente en el poema 3 de la sección “Poemas ausentes”. En él, se puede apreciar como el yo inicia un proceso de ascenso impulsado por la energía transferida a partir de la dimensión física del amor, del encuentro y la fusión con el tú: “No estaré, cuando vuelvas, donde tú me dejaste./ He subido más alto.(...)// He seguido la ruta que me abrieron tus manos/ y busqué nuestro sueño para dártelo a ti./ Te espero jadeante, ceñida a esta dulzura/ que borra de mi pecho la garra del cansancio” (Champourcin 1931: 117- 118).

³⁷⁵ En el poema “Encuentro”, se presenta al tú que surge, es decir que nace del yo (en una clara prolongación de su función natural reproductora), que asume, por consiguiente, un rol activo, ya que, frente lo que sucede en otros textos, no es quien espera sino quien sale a buscar al amado: “En mí y entre las cosas./ Buscándote y gozando la gloria del encuentro.// ¿Qué nube adormilada, qué atropellado rumbo,/ te hacen surgir de mí? (...)// Yo saldré a buscarte” (ibid. 67- 68).

Voy a arraigar en ti. (...)
Quisiera penetrarte y enraizar mi esencia (...)

Ahondaré en ti mismo y abrasará tu sangre
el fuego de la mía rebelde y soñadora.
Invadido por mí, derribarás la cumbre
que te aleja del cielo.

¿No sientes mis raíces? Tu tallo florecido,
ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia. (ibid. 127- 128)

En el poema 9 –que está situado inmediatamente a continuación del anterior-, se retoma, sin embargo, el modelo tradicional, de manera que el sujeto poético femenino es quien se abre, quien se ofrece para ser penetrado por el sujeto masculino. En este caso, el deseo del yo no está referido a poseer sino a ser poseído, a sentirse completamente parte del otro: “Esparce en torno mío su íntima presencia/ y ensancha los minutos para colmarlos de él.// Quiero sentirme suya (...)// Abriré lentamente mi espíritu ceñido/ al surco que trazaron sus últimas palabras” (ibid. 129- 130).

En la segunda parte de *Cántico inútil* (último poemario de Ernestina de Champourcin publicado previamente a la Guerra), “Cumbre sin cielo”, el amor se presenta nuevamente como el gran tema de reflexión. En este caso, la novedad radica en la incorporación de un cierto tono de angustia existencial, de manera que el libro está permeado por la conciencia del sinsentido de la vida, de la futilidad de los esfuerzos por lograr la fusión con el tú amado: “Si nada lleva a nada... ¿de qué sirve este impulso/ que me yergue sin fuerzas al nivel de tu cima?/ ¿De qué sirven mis besos si su ambición no logra/ traspasarte los labios?” (Champourcin 1936a: 77). Desde este punto de vista, el amor se presenta como una sed, como una búsqueda que no puede ser saciada y que resulta, en consecuencia, inútil y dolorosa. La soledad es, por ello, más angustiante, ya

que, si bien es un estado de no realización, no existe garantía de su superación. Lo provisional se convierte en definitivo: “¡Soledad de mis ojos! (...) / ¿Para qué mis pupilas y su afán de belleza/ si no existe el remanso que podría abreviarlas?” (“Soledades” *ibid.* 73)³⁷⁶. Con todo y a pesar de la conciencia de la imposible plenitud, el sujeto femenino se encuentra de nuevo en una situación de espera, de manera que el amor se presenta como una realidad que se apodera de él incluso antes de su llegada: “¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda/ ligándote a mi cuerpo como a un rosal herido” (*ibid.* 69- 70). El dolor y la herida que conlleva son asimismo aceptados con la conciencia de que es preferible el sufrimiento a la soledad absoluta. El sujeto pasa, así, a identificarse con el cisne que muere cantando:

Si me niegas tu éxtasis, no me niegues tu herida.
Doy el goce que enerva por el dardo que abrasa.
Iníciame en la gloria de tu dolor más hondo
y cantaré, muriendo, mi cántico inefable.

Quizás no llegues nunca. Mi espíritu en vela
aguarda sin cansarse tu signo misterioso. (*ibid.* 69- 70)

Pero al mismo tiempo que entraña dolor y sufrimiento, el amor es también un remedio, un paliativo contra la angustia existencial, de manera que en la fusión con el otro se busca el olvido y la superación de pesares de la cotidianidad. Es, pues, el estado excepcional: “¡Abrásame los ojos! (...) / Quiero olvidarlo todo y anularme en la niebla/ que ciñen tus caricias” (“El beso”, *ibid.* 83). De hecho, en el poema “Vida- amor”, se asocia con la capacidad de dar vida, gracias a la identificación del sujeto poético con “un cáliz de vida” que se ofrece al tú: es decir, en la posesión del yo femenino, el tú

³⁷⁶ Las mismas preguntas se plantean en el soneto 10 de la sección “Sonetos”, en la que el sujeto poético se cuestiona por el por qué de la esperanza si luego no va a haber realidad. Al igual que Prometeo, el tú se presenta como un ser que anuncia el fuego, que pone la antorcha en las manos del yo para luego dejarlo abandonado y, por consiguiente, frustrado: “¿Dime por qué pusiste entre mis manos/ esa antorcha que nunca encenderías/ y me anunciaste el fuego, si querías/ ceñir de escarcha mis fervores vanos?” (Champourcin 1936a: 104).

alcanzará la eternidad, la no muerte, pues el sujeto- amor se caracteriza a sí mismo en los siguientes términos: “¡Soy la raíz primera de todos los amores!/ ¡Mi vida es el aliento supremo de la Vida!/ Nada logra su ser sin el zumo que fluye/ por mis venas exhaustas” (ibid. 85- 86). La imagen femenina que resulta de este poema es, en consecuencia, ambigua: de un lado, tenemos un sujeto dotado de unas capacidades propias de la divinidad, con la que comparte su identidad como “fuente de eternidad”; de otro, cumple, sin embargo, una serie de funciones que tradicionalmente se han atribuido a las mujeres: el yo se presenta, así, como el descanso del guerrero, el refugio en el que el tú masculino puede superar su angustia y su vacío. De hecho, en un poema posterior, “Entrega”, el sujeto lírico femenino se ofrecerá al tú, desposeyéndose para ello tanto de lo accesorio como de su pasado. La entrega es, pues, una entrega sin condiciones, en la que también entra en juego la dependencia de un ser que prefiere la muerte a la renuncia y al abandono:

Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria,
renacida de ti y ajena ya a lo tuyo,
iré a tus manos casta,
desnuda de tus besos.(...)

¡Deja que vaya en ti más allá de lo mío!
que abandone mi ser por la gloria del tuyo.
¡Aunque me huyas siempre,
iré a tus manos, muerta! (ibid. 87)

La imagen femenina que se conforma en estos versos es la de la vestal, la de Ifigenia que se entrega en sacrificio para salvar al otro, para colmarlo de plenitud aunque ello suponga su propia disolución. Estamos ante un modelo de feminidad tradicional, que se repite en el soneto 6, en el que el yo se presenta como resultado del amor del tú, fuera de cuyo sentimiento carece de realidad: “Sólo existo en tu amor. La primavera/ que en mis labios descubre tu ternura/ florece para ti y es mi hermosura/ el signo luminoso de tu espera (ibid. 100)”. Más adelante, en los “Romances del camino”,

el tú será dibujado como un imposible guía que no siempre realiza su función, ya que su hostilidad nubla el camino e impide el acceso del yo, que está tan necesitado de su impulso y de su fuerza que llega incluso a rogarle e implorarlo: “Deja que vaya a ti (...)// No he de ver el camino,/ porque tú no lo quieres...;/ pero acércate al menos; / que tus manos se cierren/ sobre mi hombro frágil,/ que tu impulso me lleve, (...)” (ibid. 117-119).

La sección “Dios y tú” constituye, sin duda, uno de los núcleos de reflexión más interesantes de *Cántico inútil*, ya que las dos entidades que, junto con el sujeto poético, han tenido un mayor protagonismo a lo largo del poemario, la divinidad y el tú amante, aparecen desglosadas. Se contribuye, así, por un lado, a una delimitación de roles, lo que facilita la atribución de una funcionalidad a cada una de estos dos actantes. Por otro lado, se ahonda la ambigüedad con respecto al referente final del destinatario de los poemas amorosos comentados con anterioridad, ya que, si aquí Dios y el tú amante aparecen separados, no es posible determinar si dicha acotación sería válida también para el resto de los textos. De hecho, incluso en esta sección, se llega a dar una identificación entre los dos sujetos destinatarios, de manera que, en el primero de los poemas, el yo poético femenino se ofrece al tú, que aparece referido como un Dios al que se busca obstinadamente porque lo ofrece todo. Reside, pues, en él la idea de la plenitud y de la realización:

Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,
porque una ansia divina me despoja en tus manos
y me arranca del cielo, poniéndome en tus huellas
desnuda, sin más báculo que tus propias pisadas.

Sólo Dios. Sólo tú inundando mi vida
con el ímpetu austero que mi avidez no elude (...)

Me obstinaré en buscarte, porque lo ofreces todo
en el único gesto de tu voz, que me asedia
sin modular mi nombre, insinuadamente,
hablando a lo profundo que huye siempre de mí.

(...) Eres Dios, y te busco, hundiéndome en mí misma,
para surgir alzando el signo de tu reino. (ibid. 109)

Ante esta identificación, cabría preguntarse si estamos ante una comparación del tú amante con la divinidad o si el tú es realmente Dios. Lo interesante, con todo, es que los dos tipos de amor, el místico y el humano, son equiparados, llegándose incluso a sugerir en algunas ocasiones que el amor humano es superior al divino. Se utiliza, por lo demás, el mismo lenguaje, cargado de resonancias eróticas, para hablar de los dos vínculos. En el segundo poema del apartado, “Dios y tú”, se plantea, así, la posibilidad de poseer a Dios, es decir, de llegar hasta él a partir del amor físico entre seres humanos: “Dios, en nosotros, férvido. Liturgia misteriosa/ que asciende a lo divino nuestro querer humano./ ¡Dios en el cielo breve de todas tus caricias,/ Dios inmortal y puro en tu mortal amor!” (ibid. 56). Estamos, por lo demás, ante una idea que roza lo sacrílego, pues en la tradición católica la sexualidad ha sido siempre un tabú cuya única legitimación residía en los fines reproductivos. En estos versos, el acto erótico amoroso se configura, sin embargo, como una vía para llegar hasta Dios. De hecho, en el poema 3 de la sección, este aparece representado por sus manos, que constituyen la manifestación de su materialidad, de su dimensión corporal necesaria para que el sujeto pueda llegar hasta él: “Manos de Dios. Prodigio, indómita presencia/ de lo eterno que vive en lo frágil que muere” (ibid. 111). El amor mortal, el vínculo entre humanos, es, por consiguiente, exaltado por encima del amor de Dios, quien se presenta como ignorante de “la divina tristeza/ de este pobre amor nuestro, tan lleno de prodigios” (ibid. 112- 113).

Esta referencia a las manos de Dios –o del amante, según el caso- como representación de su materialidad es recurrente en *Cántico inútil*. Es, así, posible encontrarla en algunos de los poemas que forman parte de la sección “Romances del

camino” con distintas modulaciones y significados. En el segundo de los textos, las manos son unas manos acariciadoras que empujan al sujeto poético para que avance hacia la plenitud: “Tus manos- ya tan lejos-/ me empujaban sin tregua. (...)// Pero en tus manos lentas/ florecieron de pronto/ las caricias aquellas...” (ibid. 121- 122). En el tercer poema, las manos se presentan como aquello que puede hacer superar al sujeto el sentimiento de odio en el que está sumido. Tienen la capacidad de reconfortarlo y, por tanto, de cerrar su llaga: “Necesito unas manos/ que me cierren la llaga/ de esta ira sin freno,/ el roce de unas palmas/ que alisen en mis venas/ la sangre desbocada” (ibid. 123- 124). En el poema quinto, las manos aparecen dibujadas como una antorcha que, por un lado, ilumina al sujeto en su camino, y que, por otro, sirve para encender la “pira fragante” con la que identifica a su cuerpo sellado: “Sobre mi cuerpo en niebla,/ la antorcha de tus manos (...)//¡Acerca nuevamente/ la antorcha de tus manos/ a la pira fragante/ de mi cuerpo sellado!” (ibid. 127- 128). Finalmente, en el poema octavo, las manos se convierten en el atributo más distintivo del tú, al tiempo que en su mención están implícitas una serie de sugerencias eróticas. Las manos son, así, las manos acariciadoras, con las que se sueña en la distancia: “¿Con qué sueñan tus manos?/ Yo las espero, exhausta,/ mullendo con las mías/ el lino de tu almohada” (ibid. 133- 134).

Se establece, pues, una contraposición entre Dios, que representa valores inmutables y eternos, y los amantes humanos, cuyo amor es frágil, perecedero y está condenado al instante. La transgresión reside en que el sujeto poético se llega a plantear que tal vez el principio divino desee la fragilidad de los seres humanos, el carácter material e imperfecto de su amor, entregándole para colmar su deseo sus propios labios. De alguna manera, se da una vuelta a la tuerca a la idea general de la mística, pues se plantea que no es el yo quien encuentra plenitud en Dios, sino que, al contrario, es este quien aprenderá del sujeto femenino qué es el amor humano. Se sugiere, por lo demás,

que la realización plena derivada de la fusión entre ambos será resultado de una unión carnal:

No sabrás por ser Dios lo que ya todos saben:
el ímpetu que une, la angustia que separa
y esa interrogación de las frentes caídas
ante el hosco vacío que devora los sueños.

¿Quién podría ofrecerte el don frágil e impuro
que transforma la carne en un barro de estrellas,
si un nimbo inaccesible de intactas soledades
te arrebatara el derecho al único milagro?

Porque eres Dios te brindo en mis labios mortales
ese beso de arcilla que los tuyos ignoran. (ibid.)

En la penúltima sección de *Cántico inútil*, “Noche oscura”, hay, tal y como su mismo título sugiere, un cambio de tono, de manera que encontramos un sujeto poético abandonado, en soledad y que sufre de un modo intenso el desamor. El proceso previo de expansión y de apertura al mundo da paso a un repliegue en sí mismo y a una definición a partir de una serie de imágenes negativas que remiten al vacío y a la insatisfacción: el cuerpo que antes era fértil se transforma ahora en un cuerpo estéril, se impone un “silencio implacable, sin dulzura de orillas” y el yo se define como “una ánfora exhausta, cuyos labios se cierran/ sobre el goteo amargo de tu profundo hastío” (ibid. 146). El nuevo sujeto lírico femenino es un sujeto dolido por el abandono del tú amante, que ha olvidado el refugio que en él encontró y que no parece sufrir por la pérdida: “ahora que tus manos olvidan sin tristeza/ el límpido refugio que hallaron en las mías,/ ahora que tus noches me borran poco a poco/ y que sueñas sin mí hasta el mismo dolor” (ibid. 145). El dolor y el sufrimiento del yo son, por ello, mayores, ya que es consciente de que sufre mientras el tú olvida y es indiferente. De ahí que reivindique su derecho a gritar, a llorar y a expresar su rabia por el abandono: “Ahora, si te llamo, naufragará mi grito/ en la turbia marea de todos los clamores./ Quiero llorar mi voz, tenue sombra vencida/ por la dura esquivez que hiela tu memoria” (ibid. 147). Con todo

y a pesar de esta reivindicación del derecho a dar rienda a su sufrimiento (lo que supone un cierto afán de superación), el sujeto poético sigue implorando al tú, al cual se acerca ahora sin grandes pretensiones, con humildad y desde el tono menor:

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

Creo en ti sin la gloria de tu voz que promete
ocultos paraísos de insólito dulzura,
creo en ti sin la fiesta de tus labios ungidos
que consagran mi cuerpo en un rito inefable. (...)

En la aridez oscura que puebla mi desierto,
ausente ya de todo, aguardo tu llegada. (ibid. 143- 144)

En estos poemas, encontramos un modelo de identidad femenina tradicional, de manera que aparece el prototipo de mujer dependiente en el amor, que, a pesar de sufrir el abandono, sigue esperando la llegada del amante, que vive ajeno y olvidado de ella³⁷⁷. Es un sujeto que se sigue ofreciendo, incluso para el consuelo de quien previamente la ha dejado: el yo femenino propone, así, un intercambio entre su capacidad para aliviar la sed y la capacidad del tú, del “amante herido”, para ser luz y guía: “Sé la luz de mi noche y yo seré el regato/ que aliviará tu fiebre de caminante herido” (ibid. 150). Estamos, de nuevo, ante el modelo de la mujer como “descanso del guerrero”, que se cosifica y desea, de este modo, transformarse en rosa que adorna y satisface con su perfume y que, en definitiva, se entrega destruyéndose: “Déjame ser la rosa del páramo secreto/ que destruye y calcina tus más firmes raíces, (...)// Estréchame en tus brazos y colmará tu vida/ el íntimo perfume de todos mis capullos,” (ibid. 149). En un último intento por recuperar la plenitud que el encuentro y la fusión con el otro

³⁷⁷ “¡Qué distancia a tu lado, qué agobio de caminos!/ Me rinde la fatiga del ímpetu que eludes./ Tu indiferencia borra ante mi afán despierto/ los últimos jalones del rumbo que seguiste. (...)// ¡Lejos de ti, tan cerca! Mirándote sin verte,/ rozando sin sentirte la sombra de tus besos,/ inmóvil bajo un grillo de estériles caricias/ que pesan en mi carne sin encender mis labios” (Champourcin 1936a: 153).

posibilitaba, el sujeto femenino se ofrecerá en la lejanía. La unión (espiritual pero cargada de resonancias eróticas) tendrá, así, lugar a pesar de la distancia física:

Voy a erguirme sin túnica ante tus ojos claros
que persiguen sin verme un sueño irrealizable,
quiero alzar ante mi desnudez intacta
como una ofrenda que nunca aceptarás.

Seré tuya en silencio. Tus manos abstraídas
ignorantes del don que ha de colmar sus palmas,
se detendrán en mí, advirtiéndome apenas,
entre el vivo relumbre de un espejismo ignoto. (ibid. 154)

Al final, sólo parece quedar la sensación de angustia y de vacío existenciales tras la imposible culminación del deseo y del anhelo expresados tan fervientemente. El último apartado del poemario se titula, así, significativamente “Epílogo de un sueño” y consta de dos partes. En la primera, el sujeto da rienda suelta a su rabia y al consiguiente deseo iconoclasta que surge en él ante la constatación de la imposibilidad definitiva de la alegría, de la dicha plena: “¡Destrozad la alegría! ¿Qué haréis ya de ese nombre,/ hueco cristal caído en ciénagas sin mando?/ Pulverizadlo todo, disgregad para siempre/ su risueño temblor de esbelta luminaria” (ibid. 159- 160). En la segunda parte, se abre, en cambio, una pequeña esperanza, ya que, a pesar de la distancia y de la separación, de la ruptura, el amor sigue apareciendo como una fe superior a la que el sujeto se aferra. Se constata, de este modo, que es imposible borrar definitivamente aquello que tuvo lugar y que originó una felicidad y una dicha tan plenas y completas:

Nuestra fuerza es pequeña para borrarlo todo.
¿Quién apaga en los labios la antorcha de los besos,
quién oscurece el día cuando el alba renace
en el vértice puro que confunde dos bocas?

- Amor, filo que hiere, mano suave que enjuga,
risa y lloro que tiemblan en grávido delirio,
amor, cumbre y barranco, trofeo milagroso
que ilumina el desastre y nubla la victoria-. (ibid. 161- 162)

4.2. La maternidad y la infancia

En uno de los trabajos fundamentales que desde una perspectiva feminista se han escrito sobre la maternidad, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) (en español: *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*), la poeta e intelectual Adrienne Rich destaca que, durante el tiempo de crianza de sus tres hijos en la década de los cincuenta, no sentía la necesidad de escribir poemas sobre ellos, ya que la poesía era, para ella, “el sitio donde vivía sin ser la madre de nadie, donde existía como yo misma” (69). La escritura era, en cierto modo, un refugio, un territorio de libertad en el que podía escapar de la obligación impuesta socialmente de representar, al igual que muchas otras escritoras e intelectuales contemporáneas casadas con académicos, el papel de esposa y madre perfectas (ibid. 65). Esta, sin embargo, no parece ser la tendencia predominante en la obra de buena parte de las poetas del siglo XX, ya que la experiencia de la maternidad, bien como madres en relación con los propios descendientes bien como hijas con respecto a los progenitores, suele ocupar generalmente un lugar destacado. Así, por ejemplo, Bengoechea analiza como un tema recurrente en la poesía contemporánea de autoría femenina en los Estados Unidos el tratamiento que se da a la relación con la madre, que es vista bien como una presencia invisible o ausente, bien como una realidad inalcanzable.

A pesar de que desde la Antropología social se ha intentado demostrar, a partir del ejemplo de ciertas formas culturales ajenas a la occidental, que la asociación entre mujer y madre no es todo lo natural que podría parecer y que el “acto biológico de parir o no a un hijo no convierte a la mujer necesaria e irreversiblemente en madre” (Monreal Requena 59), lo cierto es que, en el imaginario popular y en la trayectoria vital y personal de la mayor de la parte de las mujeres occidentales, la maternidad suele ser considerada una experiencia fundamental que condiciona, para bien o para mal, su vida

y sus proyectos. Este condicionamiento es especialmente evidente en un momento como el primer tercio del siglo XX, en el que, si bien se estaban abriendo paso nuevos modelos de identidad femenina, todavía resultaba predominante el ideal del “ángel del hogar”, de manera que, incluso en aquellos casos en los que las mujeres habían iniciado el camino hacia la liberación y la profesionalización, la crianza y el cuidado de los hijos seguían apareciendo como una competencia suya casi en exclusividad; debían compaginar su rol en la Esfera pública con sus funciones tradicionales de madres y esposas en la Esfera privada³⁷⁸:

Sea como fuere, la incorporación de las mujeres a los espacios productivos redundó en la esfera privada, al tener aquellas que compatibilizar su presencia en los espacios públicos y domésticos. Algunas casadas continuaron en el ejercicio de su profesión hasta que llegaban los hijos, entonces tenían que resolver el conflicto entre la realización personal y la maternidad correctamente entendida. Si elegían lo segundo, se esfumaban sus sueños de libertad personal y de independencia económica. Si se inclinaban por lo primero vivían sumidas en la contradicción, preocupadas por las consecuencias que su abandono del hogar podía tener en la familia y los hijos. Con todo, las transformaciones sociales detectadas no afectaron al aspecto más importante del discurso de la domesticidad: la maternidad, que siguió considerándose la esencia de la identidad femenina. (Aguado y Ramos 145- 146)

Se entiende, de este modo, que la experiencia de la maternidad y del cuidado de los hijos e hijas ocupe un lugar destacado en la poesía de la mayor parte de las poetas de preguerra. Estas, aunque encarnaban en varios casos el modelo de la “Eva moderna”, habían sido socializadas en una serie de ideas sobre la maternidad y el ideal de la “buena madre”. Este último aspecto adquiriría, además, una gran relevancia en el periodo, ya que, a raíz de la difusión de las teorías eugenésicas e higienistas, la supervivencia de los hijos era considerada como una competencia femenina en primera instancia (y casi en exclusividad), al tiempo que se empezaba a producir un discurso científico en torno a

³⁷⁸ No se puede olvidar, por lo demás, que en el periodo de entreguerras empiezan a surgir los diferentes movimientos fascistas, que consideraban la familia como la unidad esencial de la sociedad y que eran profundamente antifeministas. Llevaron, así, a cabo una exaltación de la mujer como “vestal, madre y esposa”, que debía permanecer recluida en el espacio doméstico (Moliner). En España, esta concepción de la maternidad y el matrimonio como los dos únicos fines fundamentales en la vida de la mujer serán posteriormente exaltados, todavía de un modo más intenso, durante el Franquismo (Roca i Girona).

la idea de una “buena maternidad”. Todas las poetas, desde las mayores como Concha Espina y Pilar de Valderrama, hasta las más jóvenes como Elisabeth Mulder o Ana María Martínez Sagi, con independencia del cultivo de una poesía de tipo más tradicional, modernista o vanguardista, trataron, así, en su obra el tema, que presenta modulaciones diferentes en función de los diferentes intereses y sobre todo de la vivencia diferencial de un aspecto profundamente imbricado en la experiencia personal.

Un análisis de la poesía de las escritoras del primer tercio del siglo XX desde este punto de vista confirma cómo la maternidad y las tareas de cuidado y responsabilidad de las criaturas que conlleva constituyen un elemento clave para entender los modelos de identidad femenina transmitidos en los textos. Las poetas de diferentes generaciones e ideologías coinciden, así, en abordar la condición maternal en su creación lírica. El tratamiento dado al tema presenta, sin embargo, múltiples variaciones y matices en las diferentes autoras, de manera que, dependiendo también de las propias circunstancias vitales, harán énfasis en un aspecto u otro de la maternidad. En unos casos es común la referencia al proceso físico de la gestación y posterior crianza y cuidado de los hijos (Valderrama, Muñoz de Buendía, Mulder, Conde), con la frecuente expresión del sentimiento del dolor derivado de la pérdida o muerte de las criaturas (en tanto y en cuanto la mortandad infantil era todavía elevada en el periodo) (Espina, Méndez, Muñoz de Buendía, Mulder). En muchos de estos poemas, la especial relación que se establece entre la madre y el hijo se pone de manifiesto a partir del empleo de formas métricas próximas a la canción infantil y de un lenguaje simplificado en el que abundan los diminutivos, onomatopeyas y otras formas propias del lenguaje de los bebés.

En otras autoras, la reflexión sobre el tema será más abstracta, de manera que se propondrán visiones alternativas como son la equiparación de la procreación con la

propia actividad creadora de las mujeres, que queda, de este modo, naturalizada (Valderrama, Mulder), la presentación de la maternidad desde un punto de vista neoplatónico como un acontecimiento que vive en soledad el sujeto femenino (Méndez) o el cuestionamiento *sui generis* de la reproducción como la finalidad fundamental de la sexualidad humana (Champourcin). En la poesía de corte popular cultivada por Casilda Antón del Olmet, la figura de la madre tiene asimismo un papel fundamental, incidiéndose en la profundidad del vínculo materno- filial, de manera que esta aparece frecuentemente, a la manera de la jarcha mozárabe, como confidente de la hija. En la producción de esta autora, se da, además, una cierta transgresión, al desvelarse la hipocresía social que condena a las madres solteras y, en cambio, alaba a los hombres que abandonan a su descendencia. No existe, sin embargo, en prácticamente ninguna de las autoras un cuestionamiento del modelo hegemónico tradicional de división sexual del trabajo, que asigna a las mujeres el cuidado de los hijos mientras los hombres pueden desarrollarse libremente en la Esfera pública.

Es también un tema recurrente en la poesía de autoría femenina de preguerra la exaltación de la niñez y la rememoración de la propia experiencia de la infancia, que se presenta generalmente como un tiempo plagado de aventuras y de personajes cuyo recuerdo sigue todavía presente en el sujeto adulto, que tiende frecuentemente a la mitificación y que ya no está libre de los prejuicios de la madurez. Es, por lo demás, un periodo de formación y de lecturas, que resultan fundamentales para el surgimiento y posterior desarrollo de la vocación literaria en unas autoras que eran frecuentemente autodidactas³⁷⁹. El tema de la infancia es, por lo demás, central para entender la

³⁷⁹ Cátedra y Rojo, que han estudiado este tema en la historia de la cultura española –concretamente en el siglo XVI–, destacan la relación directa entre las lecturas –sinónimo de formación– y el posterior desarrollo de una vocación profesional: “(...) es para nosotros evidente que, a juzgar por este caso, la niña no aprende a leer y a escribir para, por ejemplo, intentar acceder a un convento (...), sino para ejercer una profesión. Esto es tanto más interesante cuanto que la asociación de lectura y escritura con el oficio indica la interdependencia de ambos, la profesionalidad (...)” (59) .

producción poética de Carmen Conde y Josefina de la Torre, que, en *Júbilos y Versos y estampas* respectivamente, presentan escenas de su infancia, que es dibujada, de un modo mítico, como un tiempo de formación de la identidad, en el que era posible la interacción, sin prejuicios, con quienes estaban en los márgenes del sistema (fundamentalmente mujeres y niños de los estrados sociales más bajos) y con los animales (con los cuales se da una comunicación intuitiva) y en el que predominaba una visión *naïf* e inocente ante fenómenos como la muerte, la ruina familiar o la pobreza. En los dos casos, se establece, además, un contraste entre la mirada infantil y la mirada adulta, que no sólo recuerda con nostalgia sino que también hace balance sobre lo vivido y juzga, en no pocas ocasiones, determinados acontecimientos desde los nuevos parámetros morales e ideológicos. En este sentido, habría que destacar el valiosísimo testimonio que constituye el libro *Júbilos*, de Carmen Conde, del encuentro intercultural en la Melilla de principios de siglo y en los márgenes del proyecto colonial entre una niña socializada en una realidad occidental con un otro, identificado con lo hebreo y lo musulmán.

La poesía de las autoras de preguerra alcanza una de sus mayores originalidades en el tratamiento dado a la maternidad y la infancia, unas preocupaciones que, si bien pueden estar presentes también en algunos de sus colegas varones, lo están de un modo muy diferente, ya que, como veremos, los valores en que unas y otros eran educados son completamente opuestos. Las experiencias de la maternidad y de la paternidad diferían radicalmente, sobre todo si se tiene en cuenta que la primera era contemplada como una necesidad, como aquello que daba sentido a la vida de una mujer; mientras que la segunda era vista más bien como una opción: en la época, era admisible la

existencia de un hombre que decidiera libremente no tener descendencia, mientras que la mujer que optaba por dicha opción era mirada con extrañeza y recelo³⁸⁰. Por lo demás, la asociación mujer –madre lleva implícitamente asociados una serie de matices y significados que hacen referencia a las tareas de cuidado, entendidas como responsabilidad, atención a las necesidades, prioridad de las relaciones, etc. Es decir, en el imaginario de entonces –y también de hoy día-, subyacía la idea de que, porque son educadas y socializadas para la maternidad, las mujeres demuestran una especial atención a las circunstancias y el sufrimiento de quienes están a su alrededor (Gilligan 1982, Camps 17- 19, López de la Vieja 30- 31)³⁸¹.

La identificación mujer- madre está ya, de hecho, presente en algunos de los paratextos –prólogos e introducciones- que acompañan a los poemarios de las autoras, lo que condiciona el horizonte de expectativas del público lector. Es, así, frecuente que se haga referencia a la vida privada de la poeta, determinándose una lectura en clave autobiográfica de los textos, en conexión con determinados acontecimientos vitales. Así, por ejemplo, en el prólogo que Gabriela Mistral hace a *Júbilos* (1934), de Carmen Conde, y que lleva por título “Carmen Conde contadora de la infancia”, la escritora chilena se refiere al hecho de que la poeta cartagenera estaba embarazada en el momento de escritura y publicación del libro, lo que, en su opinión, guarda estrecha

³⁸⁰ Gregorio Marañón explica en los siguientes términos la diferente intervención de hombres y mujeres en el proceso reproductivo, lo que, de alguna manera, dada su consideración de que el sexo influye en toda la vida humana, condiciona la división sexual del trabajo: “Todas las diferencias que, según acabamos de ver, impone el sexo al organismo, y por lo tanto a las actividades de este, nos indican claramente que así como la mujer está construída para realizar una compleja función sexual primaria - concebir al hijo, incubarlo, parirlo y lactarlo-, el hombre, por el contrario, cumple esta función de un modo fugaz como el farolero que toca la boquilla del gas con su pértiga y desaparece dejando la llama encendida” (Marañón 1924: 315).

³⁸¹ Recientemente, Carol Gilligan que acuñó el concepto de “ética del cuidado” por contraposición al paradigma de la “ética de la justicia”, lo definía en los siguientes términos: “Historically this labor of caring has been the special obligation and unpaid labor of women, or the poorly paid labor of women who by virtue of class or caste difference are doubly excluded from the general domain of human freedom. Women living in patriarchal families, societies, and culture are bound internally and externally by obligations to care without complaint, on pain of becoming a bad woman: unfeminine, ungenerous, uncaring” (Gilligan 2003: 157).

relación con la temática infantil del mismo: “Como en una balada, el niño llega a este mundo duro envuelto en la primera faja de unos poemas sobre la infancia” (apud. Conde 1934a: 8). Termina esta introducción con una generalización acerca de la especial vinculación entre mujeres y niños, de manera que la infancia se presenta también como el reino propio de estas, como su espacio:

¡Qué bien se mueve una mujer en su reino! Reino quiere decir aquí montón de niños y memorias de infancia, ambas cosas divinamente servidas en estos poemas.

Se me ocurre a veces que sí es cierto lo que han dicho de nosotras las mujeres, con ánimo de ofendernos y sin ofendernos; que somos niños. (ibid. 13)

Estas palabras de una poeta consagrada en el *establishment* literario y galardonada con el Premio Nobel en 1945 reflejan el profundo calado que en el imaginario colectivo tenía la visión de la mujer como un ser infantil, irracional, hasta el punto de que, incluso aquellas dotadas de capacidades artísticas e intelectuales, parecen situarse en un plano en el que importa más la intuición que el esfuerzo y la preparación³⁸². Con todo y huyendo de las generalizaciones presentes en estas palabras de Gabriela Mistral, no hay que desestimar, teniendo en cuenta el grado de testimonio existencial de un género como la poesía, que el hecho de que las mujeres hayan sido tradicionalmente las cuidadoras de los hijos, tras un periodo de gestación de nueve meses, determine que su experiencia de la maternidad tenga un lugar más o menos central en su producción. Al fin y al cabo, durante una época de su vida, las tareas asociadas a la crianza de los hijos ocupan una parte importante de su tiempo. Este axioma no es, sin embargo, interpretable en un sentido inverso.

³⁸² Esta conexión que Gabriela Mistral establece entre las mujeres y los niños en base a la experiencia que estas tienen de la maternidad no deja de entrañar una cierta paradoja en palabras de una autora que, como ella, no tuvo descendencia y que, sin embargo, encuentra en la infancia uno de los temas centrales de su poesía. De hecho, la maternidad biológica frustrada y sustituida por una maternidad adoptiva es uno de los principales presupuestos con que la crítica se ha acercado a un análisis de su producción poética (Girona 19- 21).

En el prólogo de Pedro Novo que antecede al *Cancionero de mi tierra* (1917), de Casilda de Antón del Olmet, el autor insiste en la dimensión de “cuidadoras de las mujeres” y se refiere, así, al recuerdo que tiene de la joven “dedicando cuidados y ternura sin límite á la santa madre que tuvo” (apud. Antón del Olmet 1917: 6). Se trata de un dato que no resulta esencial para la comprensión del poemario, no aporta ninguna clave interpretativa y, sin embargo, el autor de la introducción lo recoge porque, en su consideración, la mujer poeta, la mujer profesional que publica para ocupar un lugar en la Esfera pública no aparece separada de la mujer hija, de la mujer que realiza las funciones “propias de su sexo” en la Esfera privada. De igual manera, Ernesto Giménez Caballero, en el prólogo que antepone a *Cristales míos* (1935), de María Cegarra Salcedo, la presenta, junto a su madre y su hermana, como una virgen dolorosa consagrada al llanto por el hermano muerto³⁸³: “Cristo de esas tres marías- la madre y las dos hermanas-, el hermano muerto. Cristo que le aparece a María hasta en los aparatos sin bendición de su mesa: ‘Balanza: eres el crucifijo de la mirada’” (apud. Cegarra Salcedo 1935a: 14- 15). Las figuras femeninas están, pues, unidas en el dolor por la pérdida de la figura masculina, para la que todas ellas son presentadas como madres vicarias. Cumplen, pues, con la tradicional misión asignada a la figura de la Madre de “cuidado simbólico”, es decir de proteger a sus muertos para que sigan formando parte de la familia. Son las guardianas de la tradición y de la historia familiar (Moncó 79).

³⁸³ Existe, así, una concomitancia con las figuras de Antígona y su hermana Ismene, condenadas a sufrir y llorar la muerte (y sus consecuencias) de sus dos hermanos enfrentados. Conviene, por ello, recordar aquí las palabras de la Antígona de Sófocles sentenciada a muerte por cumplir con las obligaciones familiares de enterrar al hermano muerto aun cuando el mandato de Creonte lo prohibía: “La última de todos, y en suerte con mucho la más triste, voy también yo, antes de alcanzarme el término de mis días. Pero en mi partida abrigo la esperanza de que seré grata a mi padre, y a ti también grata, oh madre mía, y grata a ti también, mi dulcísimo hermano, pues yo con mis propias manos os bañé al morir y os amortajé y derramé libaciones sobre vuestro sepulcro; y ahora, por haber atendido tu cadáver, oh Polinices, mira el premio que recojo” (Sófocles 72).

El primer tercio del siglo XX es, por lo demás, un periodo en el que se comienza a tomar conciencia de la importancia de la buena crianza de las criaturas. Desde una perspectiva “médica”, se empezaron, así, a divulgar una serie de mecanismos y estrategias dirigidos a que las mujeres se convirtieran en “buenas madres”, en profesionales de la maternidad, ya que, de alguna manera, eran consideradas, por una parte del estamento científico, culpables, dada su incultura, de las altas tasas de mortandad infantil: “desconocían –en el decir de médicos e higienistas- los más elementales principios de la higiene infantil, practicando una crianza en que los errores, descuidos u omisiones en la alimentación, el vestido o en el cuidado de los niños, en general, tenían consecuencias fatales” (Palacio Lis 37). Se buscaba, así, el adiestramiento de las mujeres en conocimientos de Puericultura, que debían combinarse con otros básicos de Medicina, Higiene y Pedagogía (ibid. 63). Además, los niños, a partir de la Declaración de los Derechos del Niño en 1923, se convirtieron en una prioridad para los estados, ya que se tomó conciencia de la necesidad de garantizarles unas condiciones de vida dignas, lo cual redundaría, a su vez, en un necesario crecimiento demográfico. No faltan, por ello, los artículos de denuncia de los problemas de desnutrición que afectan a algunos menores o del trabajo en duras condiciones. Destaca, en este sentido, el publicado por Isabel Oyarzábal de Palencia en el *Heraldo de Madrid*, bajo el título “La nutrición del niño”³⁸⁴. En él, la escritora malagueña, denunciaba que, en la mayoría de los países, no se había logrado una solución integral al hambre y a la desnutrición infantil, destacando que, incluso en aquellos estados en los que más se había avanzado y los niños iban a la escuela, lo hacían muchas veces en

³⁸⁴ Hay que tener en cuenta que Isabel Oyarzábal de Palencia fue la única mujer miembro de la Comisión Permanente sobre Esclavitud de la Sociedad de Naciones desde 1930. Fue asimismo diplomática y embajadora de España en Suecia durante la Guerra Civil. En relación al tema de la maternidad y la educación infantil, publicó, entre otros ensayos, *El alma del niño: Ensayos de psicología infantil* (1921), libro en el que sitúa a la madre como centro del problema de España en ese momento, pues, en su opinión, en ella, reside la posibilidad de resolver el conflicto entre tradición y modernidad (Capdevila-Argüelles 53- 94, Quiles 2008a y 2008b).

penosas condiciones. La inadecuada distribución de los recursos era, en opinión de Isabel Oyarzábal de Palencia, un crimen en cuya erradicación era necesario trabajar: “¿Cuándo veremos corregido el error que a tan manifiesto crimen conduce?... Sea como sea, hay que conseguirlo...” (Palencia 9).

El “amor maternal” es, por lo demás, un concepto que había surgido a finales del siglo XVIII, en una doble dimensión natural y social, destacándose su papel favorable a la especie y a la sociedad (Badinter 117). En el primer tercio del siglo XX, a raíz de la difusión de las teorías eugenésicas e higienistas³⁸⁵, este ideal de la “buena madre” empieza a ocupar un lugar cada vez más destacado en el panorama social y cultural. De hecho, la incipiente industria publicitaria supo detectar este nuevo modelo prominente en el imaginario popular y aprovechar las nuevas necesidades generadas para vender determinados bienes de consumo. En los diarios de la época era, así, frecuente encontrar una gran cantidad de anuncios publicitarios de productos para el cuidado y buena crianza de las criaturas que iban dirigidos a las madres, a las que se presenta como preocupadas por la salud y el bienestar de sus hijos. Una revisión del *Heraldo de Madrid* en el periodo comprendido entre 1918 y 1936 permite comprobar la gran cantidad de anuncios destinados a las “madres” y en los que se trataban de vender productos que sirven de complementos para una buena nutrición de los niños, especialmente de los bebés³⁸⁶.

³⁸⁵ Estas doctrinas, apoyadas y justificadas por la ciencia, se van a ir gestando en las primeras décadas del siglo XX (fundamentalmente durante la Dictadura de Primo de Rivera) para después plasmarse en una serie de proyectos en la Segunda República Española (Álvarez Peláez 116). La eugenesia era, así, defendida por un amplio espectro social, desde la derecha a la izquierda, pasando por los anarquistas de la CNT. El hondo calado de estas teorías determina que en la obra *Ak y la humanidad* (estrenada en 1938), de Halma Angélico, se ofrezca una crítica de estas políticas eugenésicas (Wright 2008).

³⁸⁶ Uno de los alimentos anunciados con más frecuencia era la maizena, que se presentaba como la base perfecta para las comidas del bebé y cuya preparación producía, por tanto, una gran satisfacción en la madre preocupada por la salud y el bienestar de su hijo. De igual manera, la leche condensada “La Lechera” era vista, gracias a su efectividad probada científicamente, como el sustituto perfecto a la lactancia (S.a. 1931c: 4).

Tal y como la publicidad dejaba entrever, las madres eran consideradas, en el periodo de preguerra, las primeras responsables de la salud y el bienestar de sus hijos. A pesar del nuevo ideal de “mujer moderna”, profesional y con una cierta presencia en la Esfera pública, el cuidado de las criaturas seguía siendo todavía competencia suya, de manera que la figura del padre estaba ausente, pues su única misión consistía en la de ser el proveedor económico de la familia, con cuyo salario se podrían comprar todos estos productos. Se mantiene, de alguna manera, el viejo sistema de división sexual del trabajo. El vínculo de la madre con su hijo se presenta, por lo demás, como un vínculo estrecho y profundo, subyaciendo la consideración de que este se convierte, tras su nacimiento, en el centro vital de su progenitora. Asistimos, pues, a la configuración de un prototipo de “buena madre” en base a un supuesto instinto maternal que, aunque no se menciona directamente, está presente en el fondo. La maternidad aparece, pues, naturalizada, perpetuándose la tradicional oposición naturaleza –cultura, mujer- hombre, que el feminismo de la igualdad tan intensamente ha tratado de deslegitimar a partir de la incorporación del concepto de “género”³⁸⁷. Con todo, en la época, esta dicotomía, tal y como reflejan las siguientes palabras de Gregorio Marañón, estaba muy presente: “Puesto que la mujer está formada para ser madre, el instinto varonil ha de orientarse normalmente hacia la posibilidad de una maternidad óptima y no hacia una renta caudalosa” (1924: 323). Para él y otros científicos e intelectuales, la maternidad era concebida como un deber social ineludible (Nash 1993: 629).

³⁸⁷ En el periodo, tal y como destaca Mary Nash, la legitimación científica dada a la consideración de la maternidad como elemento definidor de la identidad femenina se convirtió en criterio de autoridad y, por tanto, en un principio incuestionable (1998: 35). Se entiende, así, que fueran pocas las voces disonantes y cuestionadoras del modelo: “The definition of women’s identity through motherhood was not contested in the early twentieth century, as it was still an essentially unquestioned cultural value. (...) Dissenting voices among women were thus very exceptional” (ibid. 40). Entre las voces disonantes, habría que destacar la de la poeta Lucía Sánchez Saornil, quien en 1935 planteó una crítica a la concepción de la maternidad, de la gestación, como la finalidad última de la mujer, quedando todo en su vida supeditado a esta misión (Nash 1993: 635).

Aunque las autoras manifiestan un deseo de reconocimiento, de pertenecer al mismo canon y estatus que sus colegas varones, su incorporación a la sociedad literaria y cultural se ha dado frecuentemente sin prescindir de la expresión tanto de sus experiencias y sentimientos como de las limitaciones que, como mujeres en una sociedad patriarcal, han condicionado su vida y su propio acceso a la literatura³⁸⁸. En este sentido, la maternidad con todas las obligaciones (fundamentalmente de cuidado) que conlleva es una de esas experiencias claves que más fuertemente condiciona la experiencia vital de las poetisas. De ahí que la figura del hijo, de la criatura pequeña, a la que hay que cuidar y atender y que genera preocupaciones, ocupe un lugar central en su poesía. Así, por ejemplo, en el poema “Hoy quiero estar alegre”, de *Huerto cerrado* (1928), de Pilar de Valderrama, el sujeto expresa su alegría por la recuperación de su hijo que estaba seriamente enfermo: “pese a todo, yo quiero estar alegre,/ pues mi niño, que estaba muy enfermo,/ ha triunfado en su lucha con la muerte,/ se está poniendo bueno. (...)” (Valderrama 1928: 86). Más adelante, en “Manitas de niño enfermo”, de *Esencias* (1930), la misma autora muestra su desolación por la enfermedad del niño pequeño y su deseo imposible de salvarlo, de darle parte de la vida que fluye en su interior. La maternidad se presenta, pues, también como dolor, como preocupación, ya que, si bien la criatura es algo propio a lo que se ha dado vida, una vez nacida queda fuera del control maternal:

(...) ¡Si con savia de mis venas
yo pudiera alimentaros!
¡Si pudiera daros vida,
daros sangre de mis manos...! (...)

(...) Y quedéis transidas, yertas,
como capullos tronchados...

³⁸⁸ Roberta Quance señala, en el prólogo que precede a su libro *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, que su perspectiva a la hora de enfrentarse a la obra de las escritoras está abierta a la diferencia, en la medida en que “históricamente es así como las mujeres se han tenido que plantear su intervención en mundos dominados por varones” (2000: 18- 19).

Manitas del niño enfermo,
¡si vida os dieran mis labios!... (Valderrama 1930: 123- 124)

Una buena parte de los poemas de las autoras inciden, así, en el vínculo especial, en la simbiosis que se establece entre madre e hijo, de manera que este se presenta como el centro, como el referente de la primera, cuyo tiempo queda condicionado a sus necesidades. Así, en el poema “Simplicidad” (*La hora emocionada*, 1931), de Elisabeth Mulder, la máxima felicidad para el sujeto poético consiste en pasear junto a su hijo, que es presentado como su “gran amor”. El cariño materno- filial se dibuja, así, como un amor que, frente al amor erótico de los adultos, no engaña y no traiciona. La dicha está, pues, revestida de la máxima simplicidad:

Íbamos por una senda estival,
contentos, con la ruda alegría del verano;
mi gran amor me asía con su pequeña mano
y su marcha infantil era firme y triunfal. (...)

Me sentía rica y feliz. Acumulaba
simples riquezas. Mi hijo llevaba
un buen trozo de pan y me decía cosas
luminosas. (Mulder 1931: 156- 157)

Pero a pesar de la inocencia y de la pureza con que aparece revestido el amor entre madre e hijo, el sujeto poético de los poemas de Elisabeth Mulder no puede tampoco ignorar los peligros que acechan a la pequeña criatura, de manera que, en “Oración por el hijo” (*La hora emocionada*), se dirige a la divinidad para que lo preserve del dolor y no le dé a beber “tu copa de amargura”. El amor maternal es de tal intensidad que el yo poético se ofrece a sí mismo en sacrificio para evitar cualquier tormento que pueda sobrevenir a su hijo, que es presentado como una parte inseparable de sí: “Que no me lo lastimen, que no me lo arrebaten,/ Señor, yo te lo pido de hinojos, implorante” (ibid. 154- 155)³⁸⁹. De alguna manera, a este poema subyace, una vez más, el tópico de la

³⁸⁹ En “Mañita”, de *El cancionero de la dicha* (1911), de Sofía Casanova, el sujeto poético maternal manifiesta su impotencia ante el hipotético sufrimiento de su hija pequeña, a la cual no puede garantizar siquiera un entorno de protección y seguridad: “A veces, al contemplarla/ que abandonando sus juegos,/

“mater dolorosa”, profundamente arraigado en el imaginario colectivo de la tradición cristiana, en la que todas estas autoras habían sido socializadas (Cea Gutiérrez). La madre, al igual que la Virgen María, aparece, pues, como mediadora ante la divinidad³⁹⁰.

En el poema de María Luisa Muñoz de Buendía, “Mientras tú duermes” (de *Bosque sin salida*, 1934), se hace también referencia al dolor que entraña el amor maternal, que es presentado como “fuego materno que abrasa”: “mientras cantas/ yo sonrío,/ en este corazón mío/ sólo es alegría tu juego,/ fuego materno que abrasa,/ el mal que puede verte/ es mi cariño hacia tí” (Muñoz de Buendía 1934: 13). Pero en la poesía de la poeta onubense no sólo la figura de la madre se convierte en protectora de la criatura, sino que esta aparece recíprocamente dibujada como su prolongación, que, en algún sentido, actúa de catarsis ante el miedo a la muerte de su progenitora: “Ven, nene, ven/ y abrázame fuerte/ ¡que tengo miedo/ de la muerte!” (“Ven, nene, ven”, *ibid.* 16). El hijo queda, así, dibujado como el elemento que da sentido a la vida de la madre: “Antes de que tú nacieras,/ vidita del alma mía,/ el mundo para mi era/ una cajita vacía” (“Copla”, *ibid.* 17).

Por lo demás, en algunas ocasiones, esta especial relación de la madre con la criatura se pone de manifiesto mediante el empleo de formas métricas próximas a la canción infantil y por la utilización en algunos de los poemas de un lenguaje simplificado, en el que abundan los diminutivos y algunos neologismos contruidos

se queda un momento absorta,/ fijando sus ojos negros/ en un punto del espacio/ que no se si es tierra ó cielo,/ siento, que se entenebrecen/ sin causa, mis pensamientos” (Casanova 1911: 50- 51).

³⁹⁰ El papel mediador que la Virgen María tiene en la tradición cristiana ha sido frecuentemente analizado desde una perspectiva feminista, ya que, de alguna manera, en Occidente constituye el modelo de socialización que tradicionalmente se ha propuesto a mujeres y niñas. En este sentido, la advocación de la “mater dolorosa” es, sin duda, una de las imágenes más poderosas, pues en ella está implícita la idea de que la razón de ser de la existencia femenina es sufrir con y por el Hijo. Estamos, pues, ante el origen de la imagen de las mujeres como las plañideras que guardan el luto.

sobre onomatopeyas, propios del lenguaje de los bebés³⁹¹. Esta forma de expresión ha sido denominada por la lingüística anglosajona como *baby talk* o *motherese* y consiste en un registro caracterizado por “frases cortas, preferencia por la versión infantil de las palabras, lentitud de articulación,(...)” (Bengoechea 95- 96):

cochinitos de cauchú, (...)
coplas del sabio cucú,
caramelos de pastores:
la menta y el orozú.
Todo esto te daré
y más, si me quieres tú. (“Y más, si me quieres tú”, Muñoz de Buendía 1934: 21)

Al utilizar un lenguaje que no es propio de su edad adulta, el sujeto poético queda infantilizado, pues asume comportamientos característicos de los niños, en ocasiones, sólo comprensibles en el marco de lo fantástico. Así, en “Por verte pronto, mi bien”, también de María Luisa Muñoz de Buendía, encontramos un yo adulto que interacciona con los elementos de una naturaleza –el arbolito, el agua del arroyo-, que aparece personificada y dotada de atributos y cualidades humanas³⁹².

La misma actividad literaria es, en ocasiones, conceptualizada por las poetas como una prolongación de su función maternal, de manera que describen su obra, el resultado de su creación, a través de la metáfora del alumbramiento de un hijo³⁹³. Así, por ejemplo, Elisabeth Mulder, en el segundo poema, “A quien va a leerme”, de su poemario *La canción cristalina* (1928), en un intento por captar la benevolencia del

³⁹¹ Múltiples ejemplos de este fenómeno se pueden encontrar en el segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor* (1927), en cuyos poemas encontramos, como se comentó brevemente en el apartado 3.2, un sujeto poético femenino que se dirige con frecuencia a un destinatario infantil, concretizado en sus propios hijos, a los cuales habla utilizando un lenguaje sencillo y lleno de apelativos cariñosos: “¡Qué cosa más linda!/ ¡qué cosa más suave!/ ¡si parece leche!/ ¡si parece un ángel!/ Y va dormidito/ el bebé adorable./ Albricias, albricias,/ que lleven los aires” (“¡Chitón!”, Bolinaga 1926: 73-74).

³⁹² “Un arbolillo del campo,/ me preguntó dónde iba/ tan de prisa en la mañana,/ y me dijo que a su sombra,/ dulce descanso tomara;/ pero yo le contesté:/ ‘No tengo tiempo, arbolito,/ voy en busca de mi bien’” (Muñoz de Buendía 1934: 52- 53).

³⁹³ Tal y como señala Gubar, la creatividad artística es con frecuencia equiparada a la creatividad biológica, de manera que la experiencia de la creación por parte de las autoras es conceptualiza –según defienden algunas críticas feministas- como una violación, como una penetración. De ahí que en no pocas ocasiones estas rechacen la imagen de la inspiración para abrazar la idea de la influencia de un maestro (302).

lector, presenta el libro como un hijo que entrega y que, por tanto, ha de ser juzgado con menos crueldad y dureza. Es un hijo “desmadrado”, que va cantando al encuentro de un público y que es resultado del amor, del sentimiento del sujeto poético: “Es la ternura y es la emoción/ lo que ha querido ser mi canción/ tan rumorosa, tan parlanchina” (Mulder 1928: 8). De alguna manera, con esta presentación de la propia producción poética como un descendiente (imperfecto y lleno de errores, disculpables en la medida en que es algo propio) la autora está adoptando el tópico de la falsa modestia, consciente de que, tal y como en esos momentos lo están conceptualizando algunas de las figuras del pensamiento con más influencia, la cultura y, por tanto, el arte y la literatura son esencialmente masculinos³⁹⁴. Es decir, las palabras de este poema- prólogo reflejan la conciencia de trasgresión de Elisabeth Mulder, quien sabe que el ámbito de la actividad literaria no está, en principio, destinado a las autoras³⁹⁵.

La equiparación entre la maternidad y la actividad creativa aparece también en el poema “Creadoras”, del libro *Esencias*, de Pilar de Valderrama. En este texto, hay una exaltación de las esencias creadoras, es decir de la capacidad para la creación que da como resultado una obra artística, que es equiparada a un hijo, en la medida en que ambos son resultado del dolor y del amor, constituyendo, por consiguiente, una prolongación de quien les da vida. Son algo que reside en el interior del sujeto poético, que siente la necesidad de “darlo a luz, purificado”³⁹⁶. La originalidad en este poema

³⁹⁴ Así lo expone Georg Simmel, en su artículo “Cultura femenina”, publicado en la *Revista de Occidente* en 1925: “Nuestra cultura, en realidad, es enteramente masculina -con excepción de muy escasas esferas-. Son los hombres los que han creado el arte y la industria, la ciencia y el comercio, el Estado y la religión” (276).

³⁹⁵ Como señala Hélène Cixous, para las mujeres, el “hablar en público”, incluso “el mero hecho de abrir la boca- es una temeridad, una trasgresión” (55), de manera que la escritura supone uno de los mayores actos de rebeldía.

³⁹⁶ Stanford Friedman explica, en los siguientes términos, el diferente significado que la metáfora del “alumbramiento” en referencia a la actividad creadora tiene para escritoras y escritores: “For women, as for men, use of the childbirth metaphor is psychologically charged and overdetermined. But while men’s use of the metaphor begins in a fascination for the Other, women’s use originates in conflict with themselves as Other. Unlike men, women using the metaphor necessarily confront the patriarchally imposed, essential dilemma of their artistic identity: the binary system that conceives woman and writer, motherhood and authorhood, babies and book, as mutually exclusive. (...). While men’s metaphors often

radica en que la creación intelectual y artística es considerada superior a la creación física, es decir a la maternidad, ya que se considera que “no se da con tanto amor un hijo de la carne como una obra de la mente y del espíritu; con igual dolor, sí, que todo lo que nace merma la vida a quien se la dio; pero es, luego, prolongación de aquella en su esencia; y el que añade una gota más, más vivirá...” (Valderrama 1930: 93- 94).

En muchos poemas, subyace, pues, una consideración de la maternidad como aquello que da sentido a la vida de la mujer, que, incluso antes de ser madre, siente en ella el instinto maternal: “Cuando yo era soltera/ y cogía un niño en brazos/ toda mi sangre ardía/ en divina esperanza” (“Anunciación”, Muñoz de Buendía 1934: 10). En este sentido, sin duda, uno de los textos más significativos es “Maternidad” (*Esencias*), de Pilar de Valderrama, ya que en él encontramos una serie de generalizaciones que estaban muy presentes en el imaginario colectivo del primer tercio del siglo XX. La Virgen María aparece, así, como el referente y modelo para todas las madres, ya que, como sufrió por ellas, estas han de considerar a sus propios hijos no sólo como su “carne” y su “sangre”, sino también y sobre todo como su “alma”. El vínculo materno-filial queda, pues, justificado en un doble sentido: no se trata sólo de una relación natural, sino que es también una relación justificada a través de la religión católica. Las mujeres quedan, en consecuencia, definidas como “arcas maternas que guardan, recatadas, porciones de esta pura esencia”, de manera que, de acuerdo a una idea muy extendida en el período, incluso aquellas que no tienen hijos, bien porque son estériles o renuncian deliberadamente a la maternidad, son igualmente madres³⁹⁷. El instinto

reflec the ethos of their times, women’s metaphors tend to be deeply personal statements about how they try to resolve their cultural conflict with cultural prescription” (85- 86).

³⁹⁷ Sobre este tema reflexionaron frecuentemente en el periodo los Martínez Sierra, tanto en sus obras ensayísticas como en sus piezas teatrales. Destaca, desde este punto de vista, la obra *Canción de cuna* (1911), en la que, como ha analizado Blanco, se plantea una visión alternativa de la maternidad y se reflexiona sobre “el tradicional nexo entre la reproducción biológica y la maternidad”, cuestionándose, por consiguiente, su conexión con la procreación. La maternidad quedaría, así, ligada la función social de “educar, instruir y dar el cariño necesario para que los hijos, en este caso una hija, puedan independizarse de las madres (2009: 73).

maternal aparece, pues, dibujado, frente al instinto paternal, como un sentimiento universal, ya que son infinidad las “mujeres que dedicaron su vida a los hijos ajenos con todo el interés y ternura de una madre” (Valderrama 1930: 121). Con todo, se admite una diferencia entre el amor desinteresado por los hijos ajenos y el dolor por el propio hijo, que adquiere una mayor intensidad, ya que “todo lo que se condensa en un punto adquiere mayor intensidad” (ibid. 121). La maternidad así entendida como dolor y sufrimiento se presenta, por tanto, como una vía alternativa para alcanzar la santidad. Se reconoce, además, finalmente el carácter autobiográfico de unas generalizaciones que parecen proceder de la experiencia personal de la autora:

En estas noches de infinita angustia, la mujer- madre, alcanza el mayor grado de santidad, de belleza, de poesía. De esta poesía honda y amarga, elaborada con dolor y lágrimas en la penumbra nocturna, he recogido la esencia de este poema. (ibid. 122)

La intensidad del vínculo materno- filial determina que la muerte del hijo se convierta en la mayor tragedia para el sujeto poético femenino, ya que en el imaginario de la mayoría de las autoras las figuras de mujer y madre forman un tándem indisoluble. No se puede, por lo demás, olvidar que, si bien en el primer tercio del siglo XX se produjo una reducción de las altas tasas de mortandad infantil, estas seguían siendo todavía elevadas, especialmente durante el primer año de vida de los bebés³⁹⁸, lo que, en la práctica, implica que un número considerable de familias sufriera, en algún momento, la pérdida de alguno de sus vástagos. Desde esta perspectiva, son relativamente frecuentes los poemas que las autoras dedican a la muerte infantil, que se presenta como ilógica, ya que supone una alteración del orden natural de los acontecimientos. El dolor por la pérdida aparece, por lo demás, magnificado en la figura maternal. Así, en “Mi

³⁹⁸ Según diversos estudios, en el año 1906, la tasa de mortalidad infantil (entre 0 y 4 años) representaba en torno al 43% de la mortalidad general, mientras que en el año 1932 constituía aproximadamente el 31%. Estamos, sin duda, ante una fuerte reducción de las tasas de mortalidad infantil, si bien esta seguía siendo todavía elevada durante el primer año de vida de las criaturas. Se sigue, pues, un patrón propio de las sociedades en plena transición demográfica (Sanz Gimeno 136- 137).

niño” (*Entre la noche y el mar*, 1933), de Concha Espina, el sujeto poético realiza un planto por el niño muerto, que se presenta como “canto perdido”, como “barro dormido”, al que ya nadie nombra y que, por tanto, es ya solo un mito. Únicamente permanece en el recuerdo del yo de la madre, que vive en un estado de duelo perpetuo: “La llama crepita/ es mi alma infinita/ que implora; (...)// La hoguera y el hielo,/ tu risa y mi duelo.../ ¡qué tristes!” (Espina 1933: 137- 140)³⁹⁹.

Pero, sin duda, es el libro, *Niño y sombras* (1936), de Concha Méndez, escrito con motivo de la muerte de su bebé al nacer, aquel en el que el tratamiento del tema alcanza una mayor originalidad, ya que la pérdida es presentada en toda su intensidad a partir, también, de la referencia al embarazo y al vínculo no sólo espiritual, sino también físico que, durante ese tiempo, se establece entre la madre y el hijo⁴⁰⁰. De alguna manera, la muerte de este se presenta como una amputación de una parte del propio cuerpo, de forma que, tras la pérdida, queda el hueco, el espacio, lo que determina que la ausencia y el vacío se sientan no sólo espiritualmente sino también desde un punto de vista material. El corazón se presenta, por ello, como “cuna que en secreto te guarda”, es decir que anhela el regreso de la criatura perdida:

Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo.
Se repartió mi alma para formar tu alma.
Y fueron nueve lunas y fue toda una angustia
de días sin reposo y noches desveladas.

Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte.
¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra?
Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda

³⁹⁹ En algunos textos se llega incluso a plantear la desolación y tristeza que produce no ya la muerte del hijo sino el descubrimiento del carácter quimérico e ilusorio del sueño de la maternidad, anhelo que se presenta como definidor de la identidad femenina: “Yo he tenido un hijo, maravilla de carne,/ esta noche en mis sueños./ Mientras dormía, he besado sus ojos/ y he bebido su aliento./ Era rubio y suave,/ cual lo esperaba mi anhelo, (...)// Mientras dormía, era mío, bien mío,/ ¡tan sólo entonces pude retenerlo!// ¡Cómo le lloro al hijo que he besado/ únicamente en sueños!” (“La triste realidad”, Martínez Sagi 1932: 73).

⁴⁰⁰ Una visión alternativa de la maternidad se ofrece en el poemario *Poemas. Sombras y sueños*, publicado por Concha Méndez durante su exilio en México en el año 1944. En él, se insiste sobre todo en el doble vínculo que establece el sujeto poético, por un lado, con la madre muerta, y, por otro, con la hija, que, de alguna manera, se convierte en un consuelo y refugio ante la pérdida de la antecesora (Bellver 1998).

porque sabe que fuiste y te llevó en la vida,
te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas. (Méndez 1936: 9)

En estos versos asistimos, además, a una modulación del tópico cristiano de la *vanitas vanitatis*, ya que el esfuerzo materno, el proceso físico de cambio y transformación que supone el embarazo resulta totalmente infructuoso. El sentimiento de la maternidad frustrada es, por ello, más doloroso: lo que se percibía como cercano, lo que ya casi se podía tocar, desaparece para siempre en un más allá, de manera que se establece una frontera, un límite entre la madre y la criatura: “¿Hacia qué cielo, niño,/ pasaste por mi sombra/ dejando en mis entrañas/ en dolor, el recuerdo? (...)// Y después, tu partida/ sin caricia posible/ de tu mano chiquita,/ sin conocer siquiera/ la sonrisa del ángel” (ibid. 7- 8). Se trata, además, de una frustración que no es percibida por el yo como momentánea y transitoria, sino que, al contrario, la pérdida del hijo es vista como un vacío de alma, que queda ya para siempre junto al niño muerto, que es presentado como un imposible: “He vuelto adonde estaba;/ de ti se habrá llevado un imposible,/ de mí se llevó el alma.// Lo he querido seguir y nada puedo.../ Existe un más allá que nos separa” (ibid. 12).

La pérdida del hijo es, pues, concebida como una frustración de la esperanza, sentimiento que resulta, por lo demás, más intenso en la medida en que se tiene la conciencia de que la maternidad difiere sustancialmente de la paternidad o de otras formas de maternidad vicarias. Así, se considera que la madre va sola al encuentro del hijo, que se presenta como oasis en medio del desierto que hasta ese momento era el mundo para su progenitora. La experiencia física de la gestación marca, en este sentido, la diferencia: desde el momento de la concepción, la madre experimenta un proceso de metamorfosis corporal que afecta asimismo a su estado de ánimo. Estamos, por lo demás, nuevamente ante una imagen de la maternidad como aquello que da sentido a la vida del yo:

Ibas a nacer, yo sólo
iba contigo a esperarte
(La madre va siempre sólo
quien quiera que la acompañe;
el mundo es como un desierto
y el hijo en él un oasis).
Caminabas en mi seno,
mis ojos se hacían más grandes;
la tierra con mar y cielo
era más firme que antes.
Ibas a nacer, el mundo
se afianzaba en mi sangre... (“Recuerdo”, *ibid.* 10)

Pero la presentación física del proceso del embarazo establece, además, una diferencia entre Concha Méndez y el resto de poetas del periodo, quienes, como hemos visto, tratan el tema desde una perspectiva más espiritual. En este sentido, su planteamiento resulta extraordinariamente moderno, entroncando con la visión que se puede encontrar en la obra de algunas poetas actuales, en las que el cuerpo y los diferentes procesos físicos cobran un extraordinario protagonismo (Keefe Ugalde)⁴⁰¹. De hecho y puesto que el embarazo ha sido presentado desde su dimensión material, la muerte del hijo es sentida por el yo en toda su intensidad como “la muerte sin muerte/ de otro cuerpo en mi cuerpo”. Es una muerte, contra la que, a pesar del dolor, el sujeto trata de luchar para no ser arrastrado en el reino de la sombra: “Mis defensas se yerguen/ por luchar contra esto;/ y yo, campo en batalla,/ con los miembros deshechos,/ aposté por la vida/ por las luces de nuevo” (“Noche”, Méndez 1936: 30).

En el poema “Canción”, la muerte del hijo será vista como una restitución a la tierra de aquello que perteneció al sujeto durante “nueve lunas”, es decir, nueve meses. El niño, siguiendo el tono infantil de poema, es, así, identificado como un “arbolillo nuevo/ sin ramas ni fruta”, es decir, como un arbolillo que no ha crecido y que se ha quedado tan sólo en la estructura inicial en que fue plantado: es, pues, lo embrionario. La pérdida está, por lo demás, expresada a través de una canción infantil, lo que resulta

⁴⁰¹ Sobre Blanca Andreu, una de las poetas actuales más destacadas, véase Fernández Insuela (1994).

extraordinariamente significativo, ya que, de algún modo, es como si la madre estuviese intentado explicar al niño en un lenguaje comprensible su propia muerte. Lo que debía ser una nana queda, así, transformado en un *plancto*, en un canto elegíaco: “Ya tiene la tierra algo/ que fue mio nueve lunas. (...)// Brotó en mañana florida/ de esperanzas y de luchas.// (pudo ver el sol/ y no vio la luna)// El ángel que lo guardaba/ se durmió en la noche oscura.// (mi arbolillo nuevo/ tuvo triste cuna...)” (ibid. 13).

A lo largo del poemario, se plantea, pues, un contraste entre el tiempo dichoso y esperanzado previo a la pérdida (de acuerdo al significado de la expresión popular “estado de buena esperanza”) y el tiempo posterior, plagado de tristeza y sentimientos negativos. En este sentido, es importante destacar el poema “Fue”, en el que se presenta la concepción del hijo como un proceso de creación llevado a cabo por la madre en un entorno “utópico”, es decir, en un no espacio situado más allá del sueño, en una realidad no compartida. Se insiste, pues, nuevamente, en la soledad de la madre, que camina sin compañía “al limbo oculto de esas claridades” en busca del hijo. Es, por ello, la propia sangre materna la que diseña “con pulso/ preciso tu contorno” (ibid. 11). La concepción es, así, presentada desde una perspectiva neoplatónica, que resulta ciertamente trasgresora en la medida en que la madre se está adjudicando para sí una función que en la tradición cristiana es desempeñada por la divinidad: ella se presenta como la creadora en soledad. Por lo demás, el hijo permanece como un arquetipo, como una realidad que, por el hecho de haber sido una vez, será ya para siempre en la madre bajo la forma de un eterno dolor: “Hasta que nueva aurora/ te llevé para siempre;/ y es nada más allá del sueño/ donde has resucitado/ para quedar ya en mí/ en una eterna lágrima” (ibid.).

Siguiendo la concepción neoplatónica que subyace a estos textos, el reencuentro con el hijo, transformado en “niño ángel”, ya sólo se presenta como posible en una realidad alternativa, “por las avenidas/ del sueño te encuentre” (“Niño perdido”, ibid.

14- 15). El proceso de búsqueda resulta, sin embargo, en balde, ya que, si bien el sujeto anhela el encuentro con el niño, nunca puede apresararlo completamente, pues permanece la barrera física que impide la caricia, la completa fusión:

Para ti mi mano
caliente de amores,
que ahora a la esperanza
del dolor se abre...
Esta mano mía
que para buscarte
en la noche triste
más allá del aire
se me va conmigo,
y todo es en balde,
que alcanzar no puede
ni sentir tu carne
de niño nacido
con pena y sin aire,
con alas de ausencia
hecho niño- ángel. (ibid.)

Con todo y a pesar de la herida, del dolor por la pérdida⁴⁰², permanece una cierta esperanza en un hipotético encuentro futuro, que es visto como la única razón de ser para un sujeto que vive anegado en un mar, que carece ya de las connotaciones positivas de que aparecía revestido en los anteriores poemarios de Concha Méndez: “Quede en mí la angustia y el anhelo/ y la risa y el llanto en esa espera./ Que algunos ojos para verme un día/ se asomarán al mar donde me muevo” (ibid. 17). Por lo demás y tal y como el título general del poemario sugiere, “niño y sombras”, el dolor por la pérdida del hijo da paso a una angustia más general de carácter existencial, a una reflexión sobre la fugacidad de la vida y la imposibilidad de la esperanza en cualquier tipo de trascendencia: “De lo oscuro venimos y vamos/ a otra noche pulsando caminos./ Y la luz de la vida no sirve” (ibid. 20).

⁴⁰² A lo largo del poemario, se da una cierta contradicción, ya que, si bien, por un lado, se busca la rememoración sobre todo de sensaciones (más que de la auténtica realidad); por otro lado, se rechaza (por doloroso) el recuerdo del día de la pérdida, de la frustración de la esperanza: “Que no venga, no, no venga/ a mi recuerdo aquel día.../ que aquel recuerdo me deja,/ cuando me viene, una herida,/ y ya no me queda sitio/ donde poder recibirla” (Méndez 1936: 16).

Niño y sombras es, pues, un libro trasgresor, en el que se plasma una conciencia en cierta manera feminista, ya que, en él, no sólo se pone de manifiesto el carácter universal del dolor por la pérdida y la muerte del hijo, sino que se reivindica el derecho a expresarlo, incluso en unos momentos de convulsión política y social –como lo son los meses previos a la Guerra Civil-, en los que parece exigirse un mayor compromiso político. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema “Yo sé”, en el que el yo poético, claro trasunto de Concha Méndez, expone su necesidad de expresar su propia vivencia de una segunda maternidad, exitosa frente a la frustración de la primera, aun cuando es consciente de que puede no interesar a nadie. Implícitamente, está destacando el valor de las vivencias íntimas de las mujeres, silenciadas durante siglos en el mundo del arte y de la literatura o presentadas desde una perspectiva androcéntrica que resulta frecuentemente falsa e impostada. En el fondo de su poemario, subyace, pues, un compromiso de género, de manera que los textos son susceptibles de una lectura universal, ya que todas aquellas mujeres afectadas por la pérdida de un hijo pueden sentirse reconocidas en lo expresado por la autora. Sin duda, la dimensión física de la maternidad y las connotaciones sociales que esta tenía en un periodo como el primer tercio del siglo XX determinan una vivencia diferencial de la relación con la propia descendencia por parte de ambos sexos:

Yo sé que a nadie importa
el que tenga una vida
salida de mi vida
con ojos que me ven
y labios que me ríen,
con piecitos suyos
que pisan ya y se mueven
al aire que les llama.
Así ha empezado el mundo
piecitos pisando
la carne que ha dolido. (ibid. 35- 36)

Frente a esta visión de la maternidad como una experiencia liminar en la vida de las mujeres, existen otras perspectivas alternativas que se centran no ya en la maternidad frustrada, sino en la maternidad no realizada, es decir en el proceso físico del encuentro erótico que no tiene como resultado, ni siquiera como objetivo, la reproducción⁴⁰³. Así, Ernestina de Champourcin, en sus dos poemarios previos a la Guerra Civil, *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), plantea la posibilidad del alumbramiento de un hijo desde una perspectiva no centrada exclusivamente en el sujeto poético femenino y como culminación del proceso de fusión en el que se ven inmersos los dos actantes que protagonizan todos sus poemas. Así, en el apartado “Presagios” (*La voz en el viento*), el tú se presenta como resultado de la conjunción de un nosotros, que “para ungirte de gracia/ unieron nuestros labios su fuerza creadora” (Champourcin 1931: 136). Es la consecuencia de un amor eternizado y, por eso, en él subyace una idea de perfección, de realización plena: “En tu frente desnuda se besarán dos cielos/ y vivirá tu amor del nuestro eternizado” (ibid.). Este tú se presenta, por lo demás, como una realidad todavía no nacida, como una realidad sin concreción, hacia la que los dos actantes poéticos caminan en un proceso de autoconocimiento y reconocimiento:

Nadie sabe que eres. Nuestras voces caídas
buscan tu rastro virgen en el silencio inerte,
nuestros labios que aún no aciertan a nombrarte
aguardan, balbuciendo, un grito por nacer.

Tu realidad futura yergue su luz parada
sobre todos los rumbos de nuestro afán despierto.
¡Cada paso que demos hacia nosotros mismos
sembrará en lo invisible un átomo de ti! (ibid. 137- 138)

⁴⁰³ Es importante subrayar el carácter transgresor de esta perspectiva, ya que, como señala Pilar Nieva- de la Paz, en el primer tercio del siglo XX, se daba “una falta absoluta de alternativas cuando no se puede cumplir con la misión fundamental para la realización femenina (...): ser madres”, de manera que “la consecuencia lógica del incumplimiento del rol materno no podía ser otra, entonces, que su ausencia de dignidad social; la identidad femenina de las casadas sin hijos se diluía, por lo que a menudo ellas sucumbían ante la ‘desgracia’, física y psicológicamente” (2008b: 159).

En los dos últimos versos aparece, por lo demás, planteada una cierta ambigüedad, ya que “lo invisible” parece hacer referencia a la divinidad, de acuerdo a la visión que se ha dado, a lo largo del poemario, del amor humano, es decir del encuentro erótico-amoroso entre los dos sujetos como una vía de acceso a Dios. Estaríamos ante una idea ciertamente trasgresora en la medida en que lo divino es presentado como resultado, como producto final del proceso de fusión de dos seres humanos y no al revés. Con todo, independientemente de las posibles interpretaciones, lo interesante del poema es que en él, frente a lo que sucedía en los textos de Concha Méndez comentados con anterioridad, el proceso de alumbramiento está planteado en términos espirituales y no físicos.

Pero, sin duda, la mayor originalidad y novedad que introduce Ernestina de Champourcin en su poesía en relación a este tema está en los poemas “Maternidad” y “Cobardía” (*Cántico inútil*), en los que el hijo, fruto del amor entre un nosotros, se plantea como una imposibilidad, es decir como una realidad que pudo haber sido y finalmente no fue. Así, en el primero de los textos, “Maternidad”, este se presenta como “silencio de la carne sellada” del yo, como un “nombre que no existe” y que, sin embargo, se aparece, ante el sujeto poético, como tentación que bulle entre sus venas. Representa, de algún modo, la perfección imposible de un amor que finalmente no parece llegar a su culminación: “Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible./ ¡Qué grávida dulzura aquieta mi regazo!” (Champourcin 1936a: 79). En “Cobardía”, se constata la imposibilidad, la no realidad de una maternidad, que hasta ese momento había sido siempre vista como potencialidad. El yo poético pide, así, perdón a la criatura no nacida por el gesto cobarde, por el egoísmo de un nosotros, que “te negó a la tierra”, “que cercenó en tus ojos/ los dones de la luz” (ibid. 91). Deliberadamente, hay una renuncia a la concepción por parte de los actantes poéticos que se funden y que buscan

únicamente el goce, la dicha momentánea que lleva consigo la fusión. El encuentro amoroso carece, así, de la función primaria reproductora que tradicionalmente, desde la religión católica, se le asigna. De ahí, el remordimiento y el sentimiento de culpa de un yo, que siente en su propia carne, es decir de un modo físico, la angustia que le origina la criatura no nacida. Con todo, parece darse una contradicción entre la afirmación del hedonismo inherente al encuentro amoroso y la nostalgia de una criatura imposible, cuyo “cadáver de espíritu sin forma” planea, en todo momento, sobre el delirio amoroso de un “nosotros”:

Perdónanos el crimen de haberte despojado
cuando aún ignorabas tu próxima riqueza,
hasta tu mismo nombre que sólo en nuestros cuerpos
hundía vanamente su muda imploración.

Naciste sin nacer; tu muerte no vivida
empañará de angustia la carne que no has roto
proyectando en el alba febril de nuestros besos
un trémulo vagido de estrella agonizante.
(...)
¡Por la cruel nostalgia de tu ausencia imborrable,
perdónanos la dicha que te privó del ser! (ibid. 91- 92)

En la poesía de Carmen Conde, el tema de la maternidad ocupa también un lugar central, de manera que en sus poemarios, tanto previos como posteriores a la Guerra Civil, es posible encontrar diversas figuras maternas. Destaca, en este sentido, *Júbilos* (1934), en el que no hay una referencia directa al proceso de gestación, sino que está constituido por textos en los que se refieren anécdotas, que finalmente ponen de manifiesto el instinto maternal y la tradicional función de cuidado de las mujeres. El modelo paternal está, por lo general, ausente, si bien en un poema como “De noche”, se contraponen, desde la perspectiva de un yo poético niño (trasunto de la propia autora), las figuras del padre y de la madre: el primero aparece configurado como el elemento que da seguridad y confianza, mientras que la segunda se presenta como la ternura y el

amor. El padre se identifica, así, con la noche, territorio del miedo; mientras que la madre se asocia al día, a la luz:

De día, mi madre; con el Sol.

De noche, mi padre; por la Sombra. (...)

Si el mar, aquel mar siempre soliviantado, bramaba contra los pescadores y los niños sin sueño, yo decía: “¡Papá!”, y la voz grave me devolvía al reposo. (...)

Yo tendía la mano temblorosa hacia la mano de trabajador de mi padre, y allí encontraba el sueño. (Conde 1934a: 59)

Con todo, esta equiparación no se mantiene a lo largo de todos los poemas y, así, en “El niño con miedo”, del apartado “Insomnios”, se presenta un entorno nocturno, en el que “las sombras gravitan sobre el lecho” y se oyen “ruidos, pequeñísimos ruidos, sobre nuestro desvelo” y en el que la palabra “madre” adquiere un poder taumatúrgico para el niño desvelado y con miedo. Representa la seguridad, el calor, el único apoyo cierto en la “hora del naufragio”: “¿Por qué no llamar en la noche apretada, ¡MADRE!, y fundirnos junto a ella, tibia siempre de calor de ave, hasta que la luz se desperece?” (ibid. 69)⁴⁰⁴. Este vínculo especial, esta simbiosis entre la madre y la criatura pequeña ocupa, pues, un lugar central en *Júbilos*, de manera que, en numerosos poemas, encontramos el patrón del hijo que conoce el desvelo de la madre, su preocupación, y que busca ponerla a prueba mediante una pequeña travesura. Así, en “La hebrea muerta”, el yo poético niño, trasunto de la propia Carmen Conde, tras la visión de “la hebrea muerta”, se deleita imaginando el sufrimiento que su madre experimentaría si ella muriera. La intensidad de tal sentimiento la lleva a la emoción y a las lágrimas: “(...) y me di a pensar en lo que diría mi madre después de morir yo. Tanto me conmovió su pena, que lloré sin abrir los ojos con una dulce congoja llena de amor

⁴⁰⁴ En el poema “Amanecer”, de *Júbilos*, en el que se recrea una estampa del nacimiento del Niño Jesús, la palabra madre adquiere también un poder taumatúrgico, de manera que el “niño abandonado” que se acerca a la cabaña en que están las tres figuras de la Sagrada Familia la pronuncia mientras se dirige a la Virgen, cuya función maternal adquiere un sentido universal: “El niño pobre, abandonado, sintió que se le apagaba el frío, que un dulcísimo claro vestía su carne de miel... Avanzó hacia el grupo, gritó la inmensa palabra que todo lo resume: ¡madre! (...) Hasta la mujer del manto azul cantó más alto y con mejor voz de cristal” (Conde 1934a: 49- 50).

hacia ella: Hasta dormirme” (ibid. 35). En “El niño equivocado”, encontramos nuevamente una pequeña historia en la que aparecen una madre y su hijo y que tiene un claro carácter ejemplar al poner de manifiesto la intensidad del amor maternal, que es respondido por el intento de la criatura de no hacer travesuras que puedan disgustarla:

La madre le dijo al niño:

- Lo que a ti te haga daño, a mí me dolerá más que a ti. (...)

Llevó muchos días de no saltar, de no correr, para no fatigarse y enfermar. Se veía en una camita, y al lado, en otra, derribada por su mismo mal, su madre. (...)

(“El niño equivocado”, ibid. 57- 58)

Estas historias tienen, sin duda, un trasfondo moral que propone conductas ejemplares de comportamiento infantil. Constituyen, de hecho, los únicos textos del poemario *Júbilos* que podríamos pensar dirigidos a un público menor de edad, ya que su simplicidad y su carácter *naïf* y minimalista recuerdan la estructura y el estilo de ciertos cuentos infantiles ejemplarizantes.

No hay, por lo demás, que olvidar que la importancia de la figura materna en la trayectoria vital de los seres humanos es un tema recurrente tanto en la sabiduría como en la lírica popular (Cuesta Torre). Basta, así, recordar las jarchas mozárabes o las cantigas de amigo, en las que encontramos una voz de mujer que se dirige a su madre como confidente de sus amores. Entre las poetas del periodo de preguerra, se podría destacar a Casilda Antón del Olmet, quien, en sus dos poemarios de inspiración popular, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo cancionero* (1929), incorpora numerosos textos que inciden en el vínculo materno- filial y que, de alguna forma, refrendan la idea transmitida en el refrán castellano, “Madre no hay más que una”. En las coplas que conforman estos dos libros, el amor de madre aparece como el único verdadero, como el único que no engaña, de manera que se la presenta como la sola persona en cuyo cariño se puede confiar: “Madre de mi alma,/ yo no quiero más que tu cariño,/ que es el que no engaña” (Antón del Olmet 1917: 44). Se trata, además, de un amor que va más allá de la

muerte, ya que la madre se presenta como la única que llora, la única que de verdad siente la pérdida del hijo soldado: “El buen soldado/ murió en la guerra,/ sólo su madre/ llora y le reza” (ibid. 35).

Recíprocamente, en otros textos, se expresa el dolor del vástago por la muerte de su progenitora, con la conciencia de que en el momento de la gestación los dos formaron un único ser: “Al ver morir a mi madre/ algo de mí se murió;/ antes de que yo naciera/ formamos uno los dos” (Antón del Olmet 1929: 30). De hecho, el sujeto sin madre se presenta como ciego y digno de lástima: “Ciego soy de nacimiento,/ de mí la gente se apiade,/ que no vi la luz del sol/ ni los ojos de una madre” (ibid. 54). La madre se identifica con el calor, con la seguridad y, por eso, su ausencia definitiva en la muerte supone un cambio radical en la vida del sujeto: “Siento frío en el alma,/ frío en el cuerpo;/ sin calor está el nido:/ mi madre ha muerto” (ibid. 63). En una de las coplas el sujeto poético se llega, así, a plantear por qué la madre que lo trajo a la vida no lo llevó consigo en el momento de su muerte (“La que la vida me dio/ yo no sé por qué, al morir,/ consigo no me llevó”, ibid. 119), al tiempo que se pregunta quién, dada la ausencia de la figura maternal, lo meterá en la “caja de los muertos”, que es equiparada a la cuna: “En la cuna me acostaba/ mi madre cuando era pequeño;/ no sé quién me acostará/ en la caja de los muertos” (ibid. 138).

Entre las coplas que conforman estos dos poemarios de Casilda de Antón del Olmet, es posible encontrar algunas profundamente críticas con las connotaciones y obligaciones asociadas, en el seno de una sociedad androcéntrica como la española del primer tercio del siglo XX, a la maternidad y a la paternidad. Se critican, así, los prejuicios sociales que condenan a la mujer que se queda embarazada y cría a su bebé en soledad y fuera del matrimonio, frente a la alabanza que se hace del hombre que abandona a un hijo y no ejerce, por consiguiente, una paternidad responsable:

Un hijo has abandonado,
y te saluda la gente,
y dice que eres honrado.

Y dice que eres honrado,
y yo recogí al que tuve
y todos me despreciaron. (Antón del Olmet 1917: 48)

En este breve poema, aparece, pues condensada, una crítica al doble rasero moral que se establece a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos y al concepto calderoniano de “honra”, que, sin duda, tiene unas implicaciones muy diferentes para hombres y para mujeres. El sujeto poético femenino que toma la voz en estos textos levanta su dedo acusador contra las convenciones sociales que condenan a las mujeres a priori. Por eso, en otra de las coplas aflora el sentimiento de rabia y un yo madre expresa su deseo de que la criatura no se parezca al padre que lo abandonó: “Al ver á mi hijo dormido/ he rezado una oración,/ para que no se parezca/ á aquel que lo abandonó” (ibid. 64). En todos estos poemas, la madre se presenta, por lo demás, como la figura que nunca falla, la que nunca abandona y permanece siempre al lado de su hijo; frente a la contingencia del padre, que, de acuerdo al modelo tradicional de división sexual del trabajo, es el que parte y el que abandona el núcleo familiar, en unas ocasiones por una causa legítima y en otras ilegítima: “Un niño llora en la cuna;/ velando su madre reza;/ el padre a la guerra fue,/ dejándoles su pobreza,/ para quizás no volver” (Antón del Olmet 1929: 92)⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Tal y como se ha visto en el apartado 3.1.4., el amor maternal también ocupa un lugar central en la obra de otra de las autoras que como Carmen de Burgos cultivó la poesía popular. En su caso, la maternidad se presenta, de hecho, como la mayor felicidad posible para el sujeto femenino: “Es la mayor de las glorias,/ la mayor de las delicias,/ tener un hijo en los brazos/ y gozar con su sonrisa” (Burgos 1901: 34). El amor de madre se dibuja, por ello, como el más puro: “Hay en el mundo un amor/ que es el más grande y más puro/ como el amor de una madre/ no se puede hallar ninguno” (ibid. 46). En otra de las coplas, la intensidad de este amor, lleva al sujeto lírico, posicionado como madre, a empatizar con el futuro sufrimiento de su hija, lamentando implícitamente su incapacidad para liberarla del dolor: “Cuando veo que te ríes/ ¡Qué pena me dá!/ Porque pienso en el fondo del alma!/ ¡Cuánto llorará!” (ibid. 77). En el caso de la poesía de Gloria de la Prada, el amor maternal no parece ocupar un lugar destacado, probablemente como consecuencia de la juventud de la escritora en el momento de publicación de los poemarios.

La tradicional función procreadora y de crianza de las criaturas que se ha asignado a las mujeres las sitúa en un orden más próximo a la naturaleza, por contraposición a los hombres, cuya condición fisiológica menos implicada en la “vida de la especie” les permite una mayor movilidad e independencia. Las mujeres han estado, pues, tradicionalmente asociadas al ámbito doméstico y, de alguna manera, han sido consideradas como inferiores: este entorno, en el que pasan mucho tiempo con los niños, cuya naturaleza es considerada “similar a la de los animales”, tiene una connotación infrasocial con respecto al resto de la sociedad (Ortner). Como consecuencia, se da una infantilización de las mujeres, hecho que queda, tal y como destacan Ángeles de la Concha y Raquel Osborne, condensado en “la aparente cortesía del *dictum* ‘las mujeres y los niños primero’” (7). Desde esta perspectiva, se ha intentado explicar el papel protagonista que con frecuencia la infancia tiene en la literatura de autoría femenina⁴⁰⁶. No se ha tomado, sin embargo, en consideración que esta puede estar presente de muy diferentes maneras. Así, en la poesía de las escritoras españolas de preguerra, es posible identificar poemas como los anteriormente comentados en que se tematiza el vínculo madre- hijo y que, de alguna manera, están conectados con la dimensión social de la maternidad. En otros casos, sin embargo, lo que vamos a encontrar es una exaltación de la niñez o una rememoración de la propia experiencia de la infancia, lo que, en absoluto, constituye un tema exclusivamente femenino. Piénsese, por ejemplo, en la importancia que adquiere el tema de la niñez en

⁴⁰⁶ Es, de hecho, frecuente entre las autoras el cultivo de los géneros literarios infantiles. Así, por ejemplo, entre las poetisas analizadas en la presente tesis, algunas como Josefina Bolinaga, *Elena Fortún* y Gloria de la Prada fueron asiduas colaboradoras de la sección “Gente menuda” del *ABC*, al tiempo que publicaron cuentos y narraciones infantiles. Josefina Bolinaga llegó incluso a escribir un poemario para niños, *Candor. Niños y flores* (1934).

relación a la Guerra Civil en los poetas, varones y mujeres, de la Generación del 50 o en la exaltación que tradicionalmente se ha hecho de la pureza y la inocencia infantiles⁴⁰⁷.

Resulta, con todo, innegable que el tema de la infancia ocupa un lugar destacado en la poesía de las escritoras españolas de preguerra. Existe, así, un número destacado de poemarios que están dedicados a la rememoración de las experiencias de la niñez, que se presenta generalmente como un tiempo mítico plagado de aventuras y de personajes cuyo recuerdo sigue todavía presente en el sujeto poético adulto. Se trata, pues, de libros en los hay un cierto componente autobiográfico, ya que el referente de la vida de las autoras está muy presente. Carmen Conde y Josefina de la Torre, en sus poemarios *Júbilos* (1934) y *Versos y estampas* (1927) respectivamente, son, así, las dos poetas del periodo que mostraron un mayor interés por recrear su propia experiencia infantil, incidiendo en una serie de personajes y acontecimientos que adquieren un carácter simbólico. En ambos casos, hay que tener en cuenta que se trata de libros escritos tiempo después de que tuviera lugar lo narrado, de manera que, aunque se reproduce la perspectiva infantil, está tamizada por los conocimientos y nuevas experiencias de las mujeres adultas que los escriben. Se da, pues, una cierta idealización del tiempo de la niñez, ya que la perspectiva adulta, por un lado, recuerda y añora la realidad vivida en la distancia y, por otro, posee unos conocimientos adquiridos con la experiencia que le impiden una mirada totalmente libre de prejuicios. Predomina, así, la descripción impresionista de personajes y anécdotas: se selecciona aquello que o bien ha permanecido más intensamente en el recuerdo o, que, a través de una sola pincelada, da

⁴⁰⁷ Es, por lo demás, de suponer que, a medida que se dé un cambio en los roles masculinos y femeninos, progresivamente entrará a formar parte de la Literatura una nueva forma de entender el vínculo padre-hijo, de acuerdo también a la nueva concepción de la paternidad. De hecho, tal y como se ha puesto de manifiesto desde la Antropología cultural, la masculinidad, al igual que la feminidad, es también una identidad construida sobre una serie de parámetros que se repiten en casi todas las culturas (Gilmore). Desde este punto de vista, parece evidente que un cambio en los roles y modelos de identidad femenina conllevará también una transformación de los masculinos.

una idea más acertada de lo que determinado ser o acontecimiento supuso en un tiempo remoto.

En el poemario *Júbilos*, de Carmen Conde, sobresalen especialmente los recuerdos de su estancia en la ciudad de Melilla entre 1914 y 1920, es decir entre los siete y los catorce años. Así, por las páginas del libro, junto a los compañeros de escuela de su Cartagena natal que aparecen en la sección “Niños”, desfilan también los otros conocidos y amigos con los que convivió en la ciudad norteafricana y que le descubrieron una realidad ajena y novedosa que la atrajo y la llenó de admiración hacia unas personas – con la que a través de la poesía- siente necesidad de conectar de nuevo y que, en su imaginación, aparecen completamente mitificadas:

No comprendo por qué, al recordarte, te veo como nunca te vi en la realidad.
Emilia Rubí Montoya, (...) ¿Lees tú versos; alcanzarán estos poemas tus manos,
retalladas acaso en manitas de niños tuyos? (...)
¡Diarios empeños entre nosotras para no deshacer el nudo de la radiante
proximidad! (“Emilia Rubí Montoya”, Conde 1934a: 60- 61)

Desde esta perspectiva, este poemario de Carmen Conde, junto con su libro autobiográfico *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos. 1914-1920* (1955), se convierte en un testimonio fundamental del encuentro intercultural entre una niña socializada en una cultura occidental y un mundo que, aunque con elementos en contacto, se puede considerar básicamente oriental. El yo que recorre estos poemas es un yo doblemente excéntrico, doblemente marginado por su condición de niña y mujer en una sociedad androcéntrica. La visión que se ofrece en el libro es, por tanto, una visión privilegiada, a través de la cual se pueden vislumbrar las circunstancias en que se dio el encuentro intercultural en los márgenes del proyecto colonial: la Carmen Conde, niña y protagonista del relato poético, pudo interaccionar fundamentalmente con

niños y niñas, de origen hebreo y musulmán, así como con “mujeres moras” de los estratos sociales más pobres⁴⁰⁸.

Con todo y puesto que estamos ante una obra literaria, no se puede dejar de tener en cuenta que hay, por un lado, una tendencia a la mitificación y, por otro, que, aunque se intenta reproducir la perspectiva infantil del yo, esta no está libre de los prejuicios de la mujer adulta que escribe el libro. Además, incluso la niña, socializada en el ámbito occidental, tenía ciertas ideas preconcebidas de lo “otro”, identificado con lo hebreo y lo musulmán. Así, en su recuerdo, los “moros” se presentan como inmensos, mientras que las “moras” aparecen “tristes y resignadas” y los “morillos desnuditos, con las espaldas hundidas por latigazos sombríos” (“Javiva”, Conde 1934a: 36- 37). Entre todos estos personajes, destaca la mora Javiva, que es descrita en los siguientes términos:

Corría yo junto a ella encantada de oír la greguería de sus collares de oro, de sus sargas de monedas, de sus ajorcas talladas. En un hoy de arena hirviente, mis manos y las de Javiva unieron los destinos del mundo: manos pintadas, tatuadas, de futura esclava del amor obligado; manos claras, libres, de gesto seguro y amplio. (ibid. 36- 37)

Las manos adquieren, en este pequeño fragmento, un significado simbólico, de manera que a través de ellas se representa la oposición entre las dos culturas occidental y oriental en contacto. El yo poético, trasunto de la propia Carmen Conde, transfiere al tú, al otro (en este caso Javiva), una serie de características contrapuestas a las suyas propias: frente a sus manos libres y claras se sitúan las pintadas y esclavas del tú. La “morita”, de alguna manera, deja de ser vista como una niña para ser presentada en su futuro de mujer que ha de vivir para el placer del hombre y probablemente en un

⁴⁰⁸ Desde este punto de vista, el relato de Carmen Conde presentaría concomitancias con los relatos de memorias de los antiguos residentes españoles en el Protectorado español en Marruecos. Al igual que ellos, la poeta pudo convivir y compartir espacio con los diferentes grupos que conformaban la rica realidad intercultural melillense, al tiempo que todos realizaron una mitificación del tiempo vivido en este territorio, al coincidir con el de la infancia y juventud. Para un estudio de estos libros de memorias, véase Rodríguez Mediano y De Felipe.

harén⁴⁰⁹. De hecho, el yo poético no está libre de los prejuicios de su propia cultura sobre el mundo que ahora se sitúa frente a ella; la historia de España, las leyendas e ideologías vigentes condicionan su encuentro con la niña Javiva:

La invitación a subir a casa de Javiva llegó inesperada. Tuve miedo; un miedo insuperable de Historia Sagrada, de Historia de España! Moras negras, envueltas en sus nombres de romancero arábigo- andaluz, hablaban un español oscuro que Javiva me ponía en limpio, sonriendo. (ibid.)

La voz asumida se presenta, por consiguiente, como heredera de la tradición islamófoba del mundo occidental en general y de España en particular. Encontramos, así, por un lado, el temor y el recelo hacia una cultura que se configura como alteridad, como un “Otro”, al que se atribuyen las características opuestas a las que se consideran propias ya desde la Edad Media y la época de Ál- Andalus. Por otro lado, en esta misma cultura, hay una cierta admiración, que se pone de manifiesto en los romances medievales y de la que los dos libros de Carmen Conde son ejemplos perfectos. De hecho, en la descripción del encuentro entre el yo poético y los personajes que pueblan las páginas, destaca, en un primer momento, la exposición de la sensación de extrañamiento de la niña ante lo que se considera “exótico” y, en cierta manera, primitivo, para inmediatamente manifestar la fascinación que sentía ante ello. Así, precisamente gracias a esta admiración –que podemos suponer mutua-, es posible la convivencia entre los niños de culturas diferentes y el intercambio de costumbres, según se puede apreciar en el siguiente fragmento, en que el yo expone cómo aprendió a caminar descalzo enseñado por la morita Freja:

No sabía yo andar descalza!

Freja iba descalza por su casa, y el tierno ruido de sus pisadas me invitaba a odiar el civilizado zapato. (...)

Corrí tanto por los pasillos frescos que se me resquebrajó la piel de mis pies inhábiles. Freja se reía de mi dolor, enseñándome las uñas pintadas de sus piececitos sabios. (“Pies desnudos”, ibid. 33)

⁴⁰⁹ La presentación de esta muchacha termina con su equiparación al desierto, alejado y triste, desolado: “Javiva era sonrosada, luminosa. Recóndita y desolada como un desierto. No olvidé jamás el halo de llamas en que se movía su minúscula cabeza” (Conde 1934a: 117).

Por lo demás, no es casual que todos los personajes que aparecen destacados en el libro sean mujeres y niñas que pertenecen a los márgenes del sistema y que comparten una serie de rasgos, entre los que destacan la pobreza y un cierto halo de tristeza, que exacerban aún más su condición marginal. Desde esta perspectiva, la visión de Carmen Conde es coincidente con la de la mayoría de los viajeros y viajeras a Marruecos, que generalmente destacan la mayor facilidad para acceder y entrar en contacto con los estratos sociales más bajos, es decir con la gente del pueblo⁴¹⁰. En el caso de *Júbilos*, junto a los personajes anteriormente señalados, destacan la hebrea muerta y la hebreílla Masanto, que le enseñó los mercados y que la puso en contacto con toda su familia y tradiciones judías. Con los hermanos de la muchacha se dio, por lo demás, un intercambio de conocimientos, que es indicativo de cómo, entre los niños, entre los que permanecen al margen del sistema colonial, es posible no sólo el contacto, sino también la admiración mutua, hasta el punto de darse un aprendizaje sumamente enriquecedor⁴¹¹:

Salomón me hizo aprender las palabras “espejo”, “agua”, “madre”, en hebreo; y a contar. Yo, en cambio, les repasaba a él y a su hermano Abraham las multiplicaciones.

¡Qué pascuas tan exquisitas, tan llenas de color y de alegría, las que disfruté con ellos! Pascua de la Galleta, Pascua de la Gallina, Pascua de la Cabaña... (“Masanto” *ibid.* 38)

La mirada de la Carmen Conde niña es una mirada atenta no sólo cuando describe la realidad melillense, sino también cuando se refiere a la de su Cartagena

⁴¹⁰ Destaca, en este sentido, el testimonio de la viajera catalana Aurora Bertrana, quien, en su libro *El Marroc sensual i fanàtic* (1936), aclara que las musulmanas pobres fueron sus primeras amigas, ya que “la gente de pueblo es más accesible en todos los lados, y especialmente en tierras de Mahoma, donde las clases acomodadas consideran una marca de distinción la reclusión y el misterio” (apud. Cerarols 73).

⁴¹¹ En *Empezando la vida*, Carmen Conde expone cómo, gracias a la amistad con otras muchachas de origen judío, como las hermanas Clota y Ordoña Zrien, pudo entrar en contacto con unas formas lingüísticas y líricas que entroncaban con las tradiciones populares españolas y que se remontaban a un periodo anterior al año 1492, en que los sefardíes fueron expulsados de la Península Ibérica. No en vano, una de las ramas más fecundas del romancero es la sefardí, en cuya conservación fue fundamental la labor realizada por las mujeres (Díaz- Mas).

natal. Así, aunque perteneciente a una clase más o menos acomodada, fija también su atención en los niños y niñas más desfavorecidos socialmente, descubriendo, de este modo, la cara menos amable de la infancia. En “Los niños pescadores”, describe la situación de miseria y pobreza extrema de los niños pescadores del Cabo de Palos, que llegan incluso a padecer hambre, que es considerada tanto más cruel en la medida en que afecta a la infancia, que debería ser el territorio de la inocencia y la felicidad, en definitiva, el paraíso. Junto a ellos, se situarían las madres que afrontan con tristeza la miseria de sus hijos y su propia incapacidad para proporcionarles alimento. Lo único que pueden darles es amor, un “amor humilde”:

¡Hambre! Hambre que nadie debe padecer, y menos los niños; los morenos, salobres, hermosos niños del cabo de Palos. Siempre desnuditos, descalzos; al viento sus dorados cabellos, (...)

Son muchos los niños de este olvidado remate del sudeste murciano. Hijos de pescadores ennegrecidos en la cosecha insuficiente del mar, que conservan los azules ojos impávidos (...)

Las mujeres son delgadas y tristes, resignadas; hablan con la misma ondulante voz del agua, y en la desierta extensión son islas de inocente amor humilde. (íbid. 41)

Al igual que el hambre, la muerte asociada a la infancia está también presente en *Júbilos* a través del personaje de la hija del torrero, quien es descrita de un modo romántico como una muchacha de “ojos excesivamente grandes, hondos, ensanchados de mirar al mar y de coger desde su ventana las aspas del molino de luz que es faro” (“La hija del torrero”, íbid. 43- 44). La niña aparece, pues, identificada a través de sus ojos, de manera que el sentimiento de la muerte, el terror ante el rayo que cruza el faro se refleja en ellos. La muerte es, así, descrita de un modo profundamente impresionista, ya que no es presentada objetivamente sino que, al contrario, el yo se pregunta por las emociones que pasaron por los ojos de la hija en el momento de la morir⁴¹²:

⁴¹² La primera experiencia de la muerte descrita en *Júbilos* aparece asociada a la realidad melillense y al descubrimiento por parte del yo poético de los cadáveres de unos pescadores que son sacados del mar. Al igual que la propia Melilla, la muerte se presenta para la niña como algo exótico. De ahí que ella y Freja acudan a ver los cuerpos como si de una atracción más se tratase: “Creí que unos hombres tiraban de las

¡Cuánto pavor habrán sentido los ojos de la hija del torrero! ¡De qué blanquísima noche, con nieve y frío mar verdoso, se habrán llenado sus ojos insondables! Porque el faro ya no existe: un rayo lo atravesó de punta a punta, buscando su raíz ahincada a las rocas musgosas! (...)
¡Anchos ojos aterrados, que vivían a compás de la luz sorbida en trizas por el mar! (ibid.)

Asociados a los recuerdos de la infancia, aparecen también los animales, que ocupan un lugar destacado en la vida de la Carmen Conde niña y cuya pérdida saca a la luz la incompreensión del sujeto poético de la lógica de los adultos⁴¹³. Así, en el poema “Golondrina”, se describe cómo entre la niña Carmen Conde y la jaca Golondrina existe una relación empática⁴¹⁴, que se ve rota con la venta del animal por parte del padre, ante la estupefacción de la niña que no comprende por qué debe deshacerse de la que ella considera una amiga. La justificación económica del adulto queda, así, fuera de las posibilidades de comprensión de su mentalidad infantil, que siente con una intensidad superlativa el dolor por la pérdida: “Se le angustió de presagios, el alma. ¿Es que se llevaban el caballo? Pero no dijo palabra. ¡Toda la mañana con su secreto! A mediodía le temblaba la voz, el alma, la sangre bulliciosa otras veces (...)” (“Golondrina”, ibid. 87- 88). De igual manera, el sujeto niño no entiende por qué debe separarse de la burrita “Polvorilla”, que es vendida como consecuencia de la enfermedad que la aqueja (ibid. 84- 86). También, entre “Ana María”, *alter ego* de la Carmen Conde niña, y la perrita “Sultana”, se establece un vínculo especial que la propia capacidad intuitiva del

barcas, jugando, y era que sacaban del mar los restos de un bote de pesca, y a los pobres pescadores ahogados cerca de la Tramontana.../ Se lo conté a Freja a la mañana siguiente; y nos fuimos al cementerio, muy próximo de nuestra casa./ Los hombres estaban hinchados, con las cabezas picoteadas por los peces, y un gigantesco suspiro en los pechos...” (“La playa”, Conde 1934a: 32).

⁴¹³ Tras este protagonismo destacado de los animales en el poemario de Carmen Conde, es también evidente la influencia del libro *Platero y yo*, 1914, de Juan Ramón Jiménez, quien, tal y como se comentó en el apartado 3.1.3.a), fue uno de los autores que ejerció una mayor influencia sobre la escritora.

⁴¹⁴ “La niña se llamaba Carmen; y la jaca, *Golondrina*. La niña tenía seis años y era rubia, con los ojos negros, alegre y traviesa, inquieta cual el viento. La jaca era negra, fina, con un caminito blanco frente al morro. (...)/ Pero antes, Carmen se le metía entre las patas, le acariciaba la boca con un terrón de azúcar o con una flor. Después, ya subida al pescante con Paco el tartanero, llevaba las riendas de *Golondrina*, que al sentir la débil presión relinchaba felicísima./ En Balsapintada la desenganchaban para que pudiera comer con libertad, y beberse cinco cubos de agua, mirando sonámbula a la niña que le reía y llamaba incesante” (“Golondrina”, ibid. 87- 88).

animal es capaz de vislumbrar: “ (Y es que la perra supo por el viento que Ana María no podía vivir sin ella)” (“Sultana”, *ibid.* 91- 93). De alguna manera, el animal, procedente de Melilla, supone un lazo de unión entre los dos mundos en que transcurrió la infancia del sujeto poético, de manera que, cuando la familia regresa de nuevo a Cartagena, se lleva consigo a la perrita. En este sentido, la pérdida del animal en la pequeña ciudad murciana resulta todavía más significativa, pues, de algún modo, se convierte en un símbolo de la expulsión del paraíso infantil que el abandono de la ciudad norteafricana supuso para el yo poético niño; aquello que formó parte de su vida infantil en Melilla está ausente de su nueva vida adulta en Cartagena:

¡Adiós, perrito de manchas negras, asustadizo! ¡Adiós, amigas, que, aunque volvierais, ya no volveríais nunca! (...)
Y fue en el pueblo de Ana María donde se perdió “Sultana” definitivamente.
¡Extraordinaria fue su pérdida, y a ella no debió quedar extraño un antipático pariente de Ana María!
Ella, la perra, que se burló mil veces de los laceros de Melilla, naufragó en un apacible rincón español... (*ibid.*)⁴¹⁵

Finalmente, cabría destacar que la infancia es el periodo de construcción de la personalidad, de la adquisición de una identidad propia, conformada, en gran medida, en el caso de las escritoras, a partir de una serie de lecturas. Adquieren, en este sentido, especial relevancia las figuras femeninas que sirven como modelo y referente y que actúan de guías en el proceso de crecimiento intelectual. En el caso de Carmen Conde, este papel es desempeñado por Miss Mini⁴¹⁶, a la que se dedica un poema homónimo. Esta profesora y pintora, que le dio a conocer la novela *Rafael*, de Lamartine, es presentada como una mujer que “sonreía siempre, rubia y callada, oportuna su voz en todos los momentos de la escuela” (“Miss Mini”, *ibid.* 62- 63). Se trata, pues, de una

⁴¹⁵ Estos textos pueden entenderse también, como se ha destacado desde diversas corrientes del ecofeminismo, como manifestación de la especial relación entre las mujeres y los animales, en virtud de la extensión de los valores propios de la ética del cuidado a la Naturaleza (Puleo 2008: 55).

⁴¹⁶ Miss Mini fue profesora de Carmen Conde en el Colegio Inglés de Melilla. Tal y como se pone de manifiesto en el poema que le dedica, desde el primer momento se convirtió para ella en un referente y un modelo que inspiraría su posterior trayectoria vital y profesional. De hecho, mantuvieron el contacto durante años, llegándose a reencontrar en 1965 (Ferris 2007: 86- 91).

persona de la que el sujeto poético niño se siente todavía cercana en la distancia y en el recuerdo, ya que, de alguna manera, se convirtió en un modelo inspirador del tipo de mujer que ella misma deseaba ser. Le inquieta, por ello, el descubrir si, en la distancia, la profesora se acordará todavía de ella:

Entre todas sus discípulas, ¿hallaría mi recuerdo? Yo era casi rubia, con la frente ancha y recta; los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras, impulsiva, vehemente, inestable... La más inquieta, la más rebelde. Pero, ella, Miss Mini, con su deliciosa cortesía inglesa me invitaba a desayunar los domingos, a pasear; y me dejaba que la viera pintar cuando todas las niñas buenas se iban a sus casas... (ibid.)

En el caso de *Versos y estampas* (1927), de Josefina de la Torre, la infancia aparece también como un periodo mítico, como un periodo de juego, en el que todavía no están presentes las categorías temporales, de manera que el hoy se confunde con el mañana. Existe, además, una cierta armonía con el entorno y la naturaleza, ya que los actos ejecutados carecen de dramatismo y de trascendencia pero también de artificio, tal y como los pies descalzos de las niñas sugieren: “La voz delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas. Y el mar y la tarde se tornaban rosas, sobre las cabezas y en los pies descalzos de todas las niñas” (De la Torre 1927a: 21). Por contraposición, en el sujeto adulto que recuerda existe, sin embargo, la conciencia de que el tiempo es ya irrecuperable: se pueden ejecutar los mismos actos que en la niñez pero se corre el riesgo de no obtener respuesta, de haber matado las quimeras del pasado. Se constata, pues, la muerte de la inocencia del periodo infantil. Así, aunque el yo recuerda cómo jugaba cuando niña con su padre a llamar al eco, en la edad adulta siente miedo de repetir el gesto porque sabe que ya no tiene el mismo sentido, el mismo significado:

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las madres de alguno de aquellos portales marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. Dos o tres veces he llegado esta noche hasta la esquina en el ir y venir del paseo. Tengo un deseo de gritar: “¡Chiquillo, ven, bobo!” Pero tengo miedo de matarlo. (ibid. 25)

De igual manera, el sujeto poético cierra y dice adiós a sus “señoritas de papel”, a las muñecas dibujadas que encuentra en una caja y para las que en la infancia había inventado una historia: “Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel” (ibid. 27). Entonces no eran tan sólo el material de que estaban hechas, mientras que en el presente son ya únicamente un recuerdo con el que el nuevo yo se siente incapacitado para jugar. Es, pues, necesario despedirse de ellas: “Aquí, mis historias. Cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!” (ibid.). La edad, el paso del tiempo, hace, así, al sujeto tomar conciencia de los imposibles, de las barreras, de los muros que ya no se pueden saltar como sí se hacía en el pasado. Sólo puede pervivir el recuerdo de aquellos momentos; recuerdo que, además, resulta doloroso, porque, aunque en el pensamiento y en la imaginación se sigue viviendo en aquel mundo, la realidad acaba por imponerse y por mostrar los límites⁴¹⁷:

Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconsuelo de no poder saltar ahora, y mi pensamiento está saltando por el muro. (ibid. 29)

Incluso los personajes que poblaron la infancia han cambiado y ya no son los mismos. En este sentido, es importante destacar que, al igual que se ha explicado para Carmen Conde, la mayoría de los seres que recorren las páginas del libro de Josefina de la Torre son seres pobres y marginales, cuya situación excéntrica dentro del sistema determina que sean mirados por el sujeto niño como exóticos. La mirada infantil es incapaz de comprender la pobreza, de forma que el mendigo que va a su casa a pedir es visto tan sólo como un personaje exótico, como un viejecito que lleva estampas a los niños. Por

⁴¹⁷ Con todo, a pesar del tiempo y la distancia, todavía perviven ciertos elementos de continuidad con el pasado y la infancia. Así, el sujeto poético del presente encuentra al “loco” que sembraba el terror entre los niños cuando jugaban en la playa. Algo, sin embargo, ha cambiado, ya que la sensación de miedo y de terror que les infundía ha desaparecido: “He visto ‘al loco’ hace unas tardes. Me ha reconocido con sus ojos grandes de llama encendida. Estuvo sentado largo rato en la playa, escarbando la arena donde llegaba el mar de vez en cuando” (De la Torre 1927a: 35).

eso, les resulta incomprensible su posterior ausencia y la explicación que los adultos le dan: “Y Antonio no volvió más. Nunca. Luego oímos hablar de un asilo, de los pobres que piden limosna. No comprendimos nada” (ibid. 52).

Por otro lado, la convivencia sólo era posible en la infancia, dado que el origen acomodado del yo determina la imposibilidad del reencuentro en la edad adulta. Así, la niña pobre de “traje desteñado y sucio, mal peinada y descalza” que buscaba ser su amiga y que se unió durante un tiempo a sus juegos infantiles es en el presente una mujer, a la que el yo ha visto “sentada en un banco de piedra del muelle, en silencio, y toda la ceniza de sus ojos brillaba encendida” (ibid. 46- 47), pero con la que no ha interactuado. En otros casos, la distancia física ha sido la que ha determinado la pérdida del contacto, de manera que la imposibilidad del reencuentro produce dolor en el sujeto no solo por la lejanía sino también por las normas sociales implícitas que en el presente impedirían no sólo el reencuentro sino también el reconocimiento mutuo: así sucede con Rosa la del Café, cuyo recuerdo sigue presente en el yo de un modo doloroso: “¿Dónde está Rosa? ¿qué ha sido de Rosa y de su cruz de carne? Cuando pienso que acaso la conozco, que acaso la he visto pasar alguna vez, siento deseos de salir a la calle, y de murmurar a todas las muchachas risueñas que pasan por mi lado: ¡Rosa la del Café!” (ibid. 61- 62). Con el paso del tiempo, ha desaparecido asimismo la especial empatía que se establecía entre el yo niño y los animales domésticos, que, desde la mirada adulta, son recordados con nostalgia⁴¹⁸.

El paso del tiempo implica también la pérdida de la mirada inocente propia de la infancia, que conlleva la incomprensión de determinados acontecimientos que en la

⁴¹⁸ Así sucede con el perro negro y grande: “El perro nos seguía. Una tarde nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana. Me habían prohibido salir. En la playa no había nadie. El perro buscó largo rato y se echó a dormir, por último. Aquella tarde me hubiera sentado a su lado” (ibid. 23).

edad adulta resultan cotidianos como el amor⁴¹⁹ o la muerte. Así, en uno de los textos del poemario se trata de reproducir la perspectiva del yo infantil ante el fallecimiento de una niña (probablemente una hermana) y de la propia abuela. Se trata de una mirada que identifica el dolor por la pérdida y que es capaz de empatizar con el sufrimiento de quienes están alrededor, pero que tan sólo puede llegar a comprender la muerte de un modo intuitivo e inocente a través de una serie de imágenes plásticas. No aparece todavía el dolor desgarrado característico de la edad adulta:

Aquella mañana blanca, ¡cómo la recuerdo! Nos habíamos levantado un poco más tarde que otros días, después de haber estado unos momentos con el sopor del último sueño (...). A un tiempo todos hicimos la misma pregunta: “Y la niña, ¿cómo está?”. Nadie respondió. (...). Y subimos todos, despacio, en silencio. ¡Qué larga, qué penosa nos pareció la escalera! Y no tuvieron que darnos la noticia. (...) Sobre la cama ancha, blanca de rosas, había una caja de muñecas también blanca. Y luego se la llevaron. (...) Y ya no la vimos más. (ibid. 54- 55)

⁴¹⁹ El encuentro entre dos enamorados es, así, descrito desde la perspectiva del sujeto infantil que lo observa y que lo describe de un modo objetivo, registrando una serie de acciones a las que no se dota de significado: “Aquel día estaba yo en la acera, bajo la ventana, y la muchacha asomada en ella. Luego llegó él y me acarició la cara. Las niñas hacían unos hoyos grandes en la playa, y venía el mar y se los llenaba de agua y piedrecitas. Una nube grande se puso sobre la playa. Ella y él hablaban muy bajo. Yo, de cuando en cuando, levantaba los ojos y les miraba en silencio. (...) En la playa hicieron una montaña alta, y saltaron los niños. Luego la rompieron gritando. Los dos se callaron. Yo cogí un palito y me puse a hacer letras en la acera. Luego él dijo algo y ella bajó los ojos. Luego hubo un largo silencio. Él se llevó la mano a la frente, distraído, y se fue. Ella cerró la ventana” (ibid. 31).

4.3. El deseo de libertad: los símbolos del mar y el viaje

En uno de los ensayos pioneros sobre la escritura de autoría femenina, *A room of one's own* (1929), la novelista británica Virginia Woolf analiza las dificultades que, a lo largo de la historia, las mujeres han encontrado para escribir novela, planteando que el origen de las mismas reside en la falta de una independencia económica, es decir de un cuarto propio. Realiza, así, un repaso por la historia de la Literatura moderna para mostrar cómo los obstáculos a que las escritoras han tenido que hacer frente para poder desarrollar su actividad creadora han sido siempre mucho mayores que los de sus colegas varones. Con todo, destaca algunos casos de autoras, fundamentalmente novelistas inglesas del siglo XIX como Jane Austen, las hermanas Brontë y George Eliott, que pudieron seguir una carrera literaria y escribir obras de gran calidad estética. En un determinado punto, a raíz de una cita de la novela *Jane Eyre*⁴²⁰, plantea, sin embargo, que su autora, Charlotte Brontë, al igual que muchas otras de sus contemporáneas, era consciente de las limitaciones de su obra, que procedían a su vez de las restricciones impuestas a su sexo. Admite, así, Virginia Woolf que, aunque las novelas de todas estas autoras eran buenas novelas, podrían haber sido mejores, o al menos muy diferentes, si las escritoras hubieran podido viajar y conocer mundo, es decir si hubieran gozado de una mayor autonomía e independencia:

Con estas palabras señala ella misma [Charlotte Brontë] no sólo, exactamente, sus propios defectos de novelista, sino los de su sexo en aquella época. Sabía mejor que nadie cuánto se hubiese beneficiado su genio si no lo hubiese desperdiciado en contemplaciones solitarias de los campos distantes; si le hubieran sido otorgados la experiencia, el contacto con el mundo y los viajes. Pero no le fueron otorgados, le fueron negados; y debemos aceptar el hecho de que estas buenas novelas, *Villette*, *Emma*, *Cumbres Borrascosas*, *Middlemarch*,

⁴²⁰ La cita hace referencia al momento en que Jane Eyre, protagonista de la novela, se sube al tejado de la casa para mirar hacia la lejanía, planteándose una reflexión sobre la necesidad- deseo del propio personaje -pero también de las mujeres en general- de trascender los límites del hogar: “Entonces suspiraba por tener un poder de visión que sobrepasara aquellos límites; que alcanzara el mundo activo, las ciudades, la regiones llenas de vida de las que había oído hablar, pero que nunca había visto; deseaba más experiencia práctica de la que poseía (...). ¿Quién me censura? Muchos, no cabe duda, y me llamarán descontenta. No podía evitarlo: la inquietud formaba parte de mi carácter; me agitaba a veces hasta el dolor” (apud. Woolf 114- 115).

las escribieron mujeres sin más experiencia de la que podía entrar en la casa de un respetable sacerdote; que las escribieron además en la sala de estar común de esta respetable casa y que estas mujeres eran pobres (...). (Woolf 117)

Las escritoras han tenido que hacer frente no sólo a un mayor número de dificultades y obstáculos a la hora de empezar a escribir que sus compañeros varones, sino también a unas circunstancias vitales que no siempre han sido las más propicias ni les han permitido disfrutar de la experiencia y conocimiento del mundo que hubieran deseado. A las mujeres, como señala Carolyn Heilbrun, se le han presentado siempre como destinos ideales “estados en los que no hay lugar para aventura, la experiencia, la vida” (24), resultando muy diferentes las vidas que a ellas se le han ofrecido con respecto a las posibilidades concedidas a los hombres (ibíd. 19)⁴²¹. Tal y como en el siglo XVIII destacaba Mary Wollstonecraft en su trabajo clásico *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), se las ha considerado como criaturas no racionales, de forma que, a su parecer, la solución a la situación de desigualdad pasaba por dejar “espacio a sus facultades para que se desarrollen y que sus virtudes se fortalezcan y determinemos entonces dónde se debe colocar todo el sexo en la escala intelectual” (150).

Las autoras han podido, por tanto, acceder a la escritura, pero con frecuencia no han gozado de una libertad completa para ejercerla en sus múltiples facetas no sólo de producción sino también de difusión. La importancia otorgada a su papel en la Esfera privada –desarrollando generalmente tareas de cuidado- ha determinado que, cuando se ha dado el salto a la Esfera pública, este haya estado más limitado que el de los hombres⁴²². Han debido soportar la famosa “doble jornada” y eso, sin duda, constituye

⁴²¹ De ahí que, como subraya Caballé, el análisis de la producción autobiográfica de las escritoras exija siempre una lectura entre líneas para “restaurar la elocuencia de muchos silencios, reconsiderar el valor de las cosas dichas para comprender las dimensiones reales de una identidad silenciada y marginal” (Caballé 1998: 112).

⁴²² Se trata de una idea que ya en el siglo XIX expuso el filósofo John Stuart Mill, quien consideraba que, si las mujeres se quedaban generalmente rezagadas en las pocas carreras en las que se daba entrada a los

una barrera, ya que impide participar completamente de todas las “obligaciones” y posibilidades que ofrece formar parte de la sociedad literaria de su tiempo. Se trata, por lo demás, como destaca Amelia Valcárcel, de unas fronteras y de unas limitaciones contra las cuales a las mujeres les resulta difícil protestar, ya que, aunque son capaces de reconocer que “el gran canon está edificado contra el talento femenino”, no se rebelan no sólo “porque están atomizadas, sino porque creen que tienen mucho que perder” (116). Además, según señala Celia Amorós, el acceso de las mujeres al poder se ha hecho frecuentemente “sin la completa investidura”, lo que ha exigido el espaldarazo de los varones que forman parte del ámbito en cuestión (67).

Estamos, por lo demás, antes unas reflexiones que son perfectamente generalizables para el caso de las poetas de preguerra. Así, aunque la mayoría de estas autoras tuvo, tal y como hemos visto, una intensa actividad en la Esfera pública, no siempre les resultó fácil acceder a los círculos literarios, culturales e intelectuales, al tiempo que encontraron mayores dificultades que sus colegas varones para viajar, ver publicadas o representadas sus obras (en el caso de las que también eran autoras teatrales) o simplemente ser tratadas como “iguales” y no de un modo condescendiente⁴²³. De algún modo y a pesar de los avances que se dieron en la década de los veinte y treinta, se puede afirmar que las mujeres no gozaban de la misma autonomía y libertad de movimientos que los hombres. Como ejemplo, se podría citar el caso de Concha Méndez, quien, a pesar de comenzar sus memorias destacando su carácter aventurero y de insistir continuamente en su condición de “mujer moderna”, tuvo que enfrentarse a la oposición de su familia que no la dejó continuar sus estudios,

dos sexos, ello se debía a que “pocas mujeres tienen tiempo para dedicarse seriamente al estudio”, ya que “los detalles de la vida absorben imperiosamente la mayor parte del tiempo y del ingenio de las mujeres” (217).

⁴²³ Este último es un fenómeno que todavía se da hoy día en las élites profesionales, de manera que, como señala María Antonia García de León, es posible “encontrar testimonios de mujeres profesionales confesando que es casi obligado ‘hacerse la tonta’ en el trato ‘inter pares’ (nunca es entre iguales), que ello facilita mucho la convivencia con los hombres colegas. Ese hacerse la tonta, puede traducirse por la ‘modestia razonable’ exigida a las mujeres que ya analizara Simone de Beauvoir” (75).

que no le permitía leer y escribir y que ni siquiera valoraba su pintura por el hecho de ser obra de una mujer. Hasta muy entrada en la edad adulta, careció de libertad para moverse por Madrid, al tiempo que no pudo ni siquiera ir a la Universidad, aunque afirma que le hubiera gustado (Ulacia Altolaguirre). Las limitaciones son, por tanto, evidentes.

En las escritoras, la educación androcéntrica recibida y las obligaciones que se les suponían en el ámbito privado estaban detrás de una frecuente falta de autonomía. La conciencia de estas restricciones determina, así, que el anhelo de libertad y el deseo de trascender las propias limitaciones se conviertan en uno de los grandes *leit-motifs* de su poesía. Este deseo de libertad se concreta en el anhelo de movimiento, en la búsqueda de distancias y lejanías a partir del viaje, apropiándose, así, las autoras del mito de Ulises, que parte, mientras Penélope queda en tierra. En ellas, aparece una imagen invertida, de manera que, frente al estereotipo de la mujer que, desde la orilla despide al sujeto amado, en estas autoras, encontramos el modelo opuesto. El viaje se emprende, por lo demás, muchas veces a la deriva y sin destino fijo, casi siempre bien a través del mar (en barco) bien a través del cielo (en avión). El azul aparece, así, asociado a la idea de la libertad (Espina, Méndez, Champourcin, De la Torre, Romero, Iriarte). En consonancia con estas imágenes, el sujeto llega, en ocasiones, a presentarse como “piloto” y “capitana” (Méndez), lo que no deja de ser transgresor si tenemos en cuenta que estas eran en la época –y todavía hoy lo siguen siendo- profesiones muy masculinizadas. Las poetas asumen, pues, nuevos patrones identitarios –por ejemplo, el de Lindberg, que realizó el primer vuelo transatlántico-, al tiempo que, en su poesía, es posible identificar frecuentemente un modelo de sujeto femenino fuerte, que confía en sus propias capacidades para superar las dificultades y que se aleja del estereotipo de la mujer débil, pusilánime y humilde, reivindicando la soberbia, que tradicionalmente ha

sido una actitud proscrita para las mujeres. En los relatos femeninos, es posible, además, identificar recurrentemente un sujeto plural, de manera que la individualidad es sustituida por la pluralidad.

Con todo, la conciencia de la imposibilidad real de traspasar los límites, de la oposición entre la realidad y el deseo determina que algunas poetisas adopten una actitud en cierto modo conformista, planteándose el viaje y el movimiento a través del sueño y de la imaginación, que se convierten en dos vías alternativas para la consecución de lo anhelado. El instinto de protección lleva, pues, a un refugio en el recuerdo del pasado y en el pensamiento (Valderrama, Martínez Sagi, Mulder, Cegarra Salcedo, Romo Arregui). El mar tendría, así, un sentido ambivalente, ya que, aunque representa la libertad, también es símbolo de los límites para unos sujetos que se sienten tentados (tentación representada por el canto de las sirenas), pero que finalmente no pueden trasgredirlos. Se generan, así, frecuentemente imágenes contradictorias entre sí, propias de un momento de transición en el que, a pesar de todos los avances en la situación social de las mujeres, a estas todavía les resultaba difícil superar todos los obstáculos que se oponían a sus deseos de independencia y autonomía.

Como se ha indicado, la expresión reiterada del anhelo de libertad y de trascender las barreras impuestas se convierte en uno de los grandes temas que recorre la poesía de la mayoría de las autoras de preguerra, lo que, sin duda, le confiere un sesgo diferencial con respecto a la de sus contemporáneos masculinos. El deseo de trasgresión tiene, en ellas, una mayor relevancia, ya que su situación de partida era muy diferente y cualquier gesto hacia la libertad llevaba asociadas unas repercusiones que no tenía para sus compañeros. Se trata, por lo demás, de un tema que con frecuencia aparece modelizado a través del motivo del viaje, que simboliza el deseo subyacente de

traspasar barreras y límites, de alcanzar lejanías que permitan superar las limitaciones impuestas por el hecho de ser mujeres. En este sentido, el mar y el cielo, ambos “azules”, se convierten en los dos grandes espacios- camino hacia la libertad. Por otro lado, es importante aclarar que el viaje no sólo permite alcanzar otros mundos exóticos y ajenos, sino que, además, constituye en sí mismo una experiencia de autonomía e independencia⁴²⁴.

La imposible realización de los anhelos femeninos determina frecuentemente una paradoja que queda perfectamente condensada en el título del poemario de Josefina Romo Arregui, *La peregrinación inmóvil* (1932). En este sintagma, próximo al oxímoron y que da también título al primer poema del libro, se plantea la posibilidad del viaje sin movimiento, es decir, la opción de abarcar otros mundos de un modo irreal a través de la ensoñación. La poesía, constituye, por lo demás, una vía, un camino, ya que en ella se plasman no sólo los deseos sino también las nuevas posibilidades entrevistas:

Son los mundos, las almas, los seres y las cosas,
que siento yo vibrando con fuerzas asombrosas
en el cáliz sediento de mi alma ignorada,
y sueño se asimilen en mí las dolorosas
torturas de las almas de vida irrealizada. (...)

Todo es nuestro sabiendo abrasarlo en la hoguera
vivificante, extraña, de la imaginación;
todo es ruta, no hay tregua, ni languidez, ni espera
si marcháis en su inmóvil peregrinación⁴²⁵. (Romo Arregui 1932: 9- 10)

⁴²⁴ De hecho, durante el primer tercio del siglo XX, son numerosas las viajeras españolas que se lanzan a la aventura y recorren diferentes lugares del mundo, destacando especialmente las que se desplazaron al norte de Marruecos, que plasmaron en libros de viajes y otro tipo de relatos su experiencia en una realidad colonial, con puntos en común pero sobre con múltiples aspectos diferenciales con respecto a la realidad española. Algunas de las viajeras más destacadas son Carmen de Burgos, Aurora Bertrana, María del Carmen Jiménez Noguera y Mercedes Sáenz- Alonso Gorostiza (Cerarols). Este grupo de viajeras españolas debe ser puesto en relación con un conjunto de mujeres europeas que también viajaron a los países de Oriente y que dejaron testimonio en diversos tipos de escritos autobiográficos: Lady Mary Wortley Montagu, Lady Hester Stanhope, Lady Jane Digby, Isabel Burton, Gertrude Bell, Freya Stark y Agatha Christie (Morató).

⁴²⁵ La paradoja entre el deseo y la realidad es también el tema de otro de los poemas de *La peregrinación inmóvil*, “Manantial”, en el que se expone cómo la intensidad de la sed de infinito del sujeto poético es tal que llega a quemarse y a abrasarse en su propio deseo. En este contexto, Dios se presenta como la única posibilidad de consuelo: “El mío es tan chiquito/ y la tierra de mi alma tan sedienta/ que he creído morir muchas veces/ del fuego de mi hoguera./ Mas Dios no me abandona” (Romo Arregui 1932: 28).

Es, pues, una nota común a la poesía de las escritoras de preguerra la expresión del deseo de lejanía y de distancia, del anhelo de encontrar nuevos espacios amplios en los que sea posible la realización personal y el alcance de la libertad. El sujeto poético que encontramos en sus poemas es, así, un sujeto dinámico y en movimiento, un sujeto que no se conforma y que parece estar siempre a la búsqueda. En este sentido, la palabra “inquietud” resulta altamente definidora de la actitud predominante en los textos de las poetisas. No parece, así, casual que este tema dé título a los poemarios de dos de las autoras más representativas del periodo: de un lado, *Inquietudes* (1926), de Concha Méndez, y, de otro, *Inquietud* (1932), de Ana María Martínez Sagi. Precisamente, en el poema con el que se abre este segundo libro, “Canto a la inquietud”, se explica el significado de este elemento en la vida del sujeto poético: la inquietud se presenta, así, como aquello que da sentido y que hace bullir la sangre, que sirve, en definitiva, de impulso para seguir adelante: “Quiero sentir cómo bulles en mi sangre, (...) / cómo sacudes mis nervios y te adentras, / victoriosa hasta el fondo de mi alma” (Martínez Sagi 1932: 5). Por lo demás, aunque se acepta la dimensión negativa de la inquietud y el desasosiego y el sufrimiento que provoca, el sujeto poético se entrega a ella sin ningún tipo de condición:

El torbo abismo en que me hunda. El viento
que me empuje. La sima que me atraiga.
La nube que me eleve hasta la altura,
y la ola que me arrastre de la playa.

¡Únete a mí! Me entrego sin reservas
como una novia sumisa y confiada.
Desgárrame la carne fieramente
¡con el zarpazo violento de tus garras! (ibid.)

La imagen del yo que se entrega como “una novia sumisa y confiada” constituye, sin duda, una visión tradicional de la mujer que se repite en otros de los textos que conforman la obra de Ana María Martínez Sagi. Se da, en este sentido, una

cierta ambivalencia, ya que, si bien en algunos poemas como “Liberación” hay una exaltación de la libertad del sujeto y una identificación con imágenes de luminosidad⁴²⁶, en otros como “Mandamientos”, aunque se siguen expresando una serie de *desiderata*, estos están más conectados con la tradicional función de cuidado y de atención que se asigna a las mujeres. El sujeto poético se identificaría, así, con una serie de valores de entrega a los demás y con el modelo de la fémica sencilla, noble, pura, sumisa, clara y buena que sabe perdonar las ofensas y que sobre todo sirve de refugio y consuelo: “Serás puerto, remanso acogedor,/ donde puedan anclar los Dolores./ Al que más sufra, darás más amor,/ y cubrirás su camino de flores” (“Mandamientos”, *ibid.* 55- 57). En estos versos, el yo se presenta de acuerdo al estereotipo tradicional de la mujer como “descanso del guerrero”, que, siguiendo al modelo vigente en la tradición católica mediterránea de la Virgen María, consuela a quienes sufren. Esta identificación con el modelo representado por la Virgen es, por lo demás, un tópico de la cultura hispana (Quance 2009). La imagen que se configura en este texto está, así, en conexión con la que se puede encontrar en el poema “Mi anhelo”, en el que el sujeto expresa su ansia de lograr la tranquilidad y el sosiego, asumiendo para ello una actitud inocente y sumisa. Se exalta el ideario de la pequeñez y de la fragilidad como única vía posible de adhesión al ideal católico:

Sentirme pequeña, saberme inocente,
de todo pecado, de toda maldad;
vivir y morir en un ansia ferviente
de bondad. (...)

⁴²⁶ “Soy ahora una luz, una antorcha flamante,/ soy ahora una llama, una estrella, una hoguera;/ el corazón es nítido como un claro diamante,/ el alma es luminosa como una Primavera. (...)// Abandono mis sueños, abandono mis penas./ En un vago letargo, dulcemente me pierdo./ ¡Soy libre de cadenas!/ ¡Libre, de todo libre, menos de tu recuerdo!” (“Liberación”, Martínez Sagi 1932: 47). Obsérvese cómo en estos versos el amor se presenta como el único elemento esclavizante del sujeto poético femenino. Se confirma, de algún modo, la idea expresada por algunas autoras actuales (cabría mencionar a Jonasdóttir) de que la educación sentimental recibida, el ideal de amor, se puede llegar a convertir en una rémora para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

¡Ah, mi anhelo el pobre! Detener el loco
vendaval! Que empuja mi vida agostada.
¡Mi anhelo imposible! (...) (“Mi anhelo”, Martínez Sagi 1932: 75)

Tal y como estos versos dejan entrever, las limitaciones tradicionalmente impuestas al sexo femenino determinan la ambivalencia del deseo del sujeto, para quien resulta difícil escapar al ideario que la sociedad androcéntrica le ha fijado. En este sentido, es importante destacar cómo en una parte importante de los textos de las poetisas es posible identificar una conciencia del encierro, del enclaustramiento en un espacio cerrado del que el yo femenino quiere escapar (Gilbert y Gubar). El anhelo de salir de sí, de trascender las barreras que limitan los movimientos y de lograr la expansión se convierte, de este modo, en uno de los grandes temas de las autoras. En “Yo misma...”, de *Sinfonía en rojo* (1929), de Elisabeth Mulder, se expresan, así, las ansias de salir de la prisión que constituye el espacio interior. Hay un anhelo de normalidad, de trascender el propio solipsismo y de lograr ver el mundo “como los otros lo ven” (Mulder 1929: 15- 19), con la conciencia de que esta es la única escapatoria, la única posibilidad de superar el dolor. En cierto sentido, al texto subyace también el deseo de comunicación, de lograr la comprensión de otros seres humanos como un medio para aliviar y paliar la sensación de angustia existencial: “En vano mi alma buscó/ algo distinto a su ‘yo’/ en la misteriosa prisma/ de la vida donde ahondó,/ porque tan sólo encontró/ un reflejo de sí misma. (...)/ Y es triste, cuando uno ama/ lo externo, vivir así” (ibid.). De hecho, en “Movilidad”, el sujeto poético rechazará las imágenes de estancamiento y se identificará con una serie de elementos que remiten al movimiento y al dinamismo:

No quiero ser lago ni estanque cerrado,
no quiero ser parque ni huerto murado,
quiero ser errante, inquieta simiente,
y arroyo de clara, de libre corriente.
Quiero ser la nube que escapa, distante,
quiero ser el leve pétalo ambulante,
quiero ser la brisa caprichosa y loca;
no quiero ser árbol, no quiero ser roca (...)

No quiero, sumisa, ser senda trillada,
quiero ser atajo y ruta ignorada. (ibid. 36- 37)

En estos versos de Elisabeth Mulder, hay, pues, un rechazo del modelo femenino tradicional asociado al estatismo, frente al dinamismo que se identificaría con lo masculino. De algún modo, se sugiere que el dolor y el sufrimiento del sujeto poético proceden de la falta de libertad para decidir el tipo de vida que se anhela y que nada tiene que ver con la tradicional reclusión femenina en los espacios cerrados y estancados del hogar: “Yo sé/ que esta tristeza mía/ es la inmensa nostalgia de mis alas,/ ¡la nostalgia infinita!” (“De la vida anterior”, ibid. 33- 35). Hay, pues, en el yo una nostalgia, un anhelo de un tipo de existencia diferente a la propia que resulta insatisfactoria. Estamos, con todo, nuevamente ante un deseo ambivalente y contradictorio y, así, en el poema “Laguna”, perteneciente también al poemario *Sinfonía en rojo*, encontramos una expresión del deseo del sujeto poético de ser remanso, laguna y, por tanto, agua estancada: “Laguna,/ donde se mire la luna/ quiero ser;/ remanso/ claro y manso/ donde el sol se hunda encendido/ atraído/ por el agua transparente” (ibid. 159). Igualmente, en “El cauce”, se identifica con la imagen del cauce, sosegado y tranquilo, recipiente a través del cual fluye el agua, que erosiona y a la vez hace germinar⁴²⁷. De hecho, en otro de los poemas, Elisabeth Mulder va a exaltar la libertad interior como un modo de reaccionar y de protegerse ante la falta de libertad absoluta en la realidad: “El infinito está encerrado/ dentro de nosotros mismos, (...)/ ¡Quien lleva en sí los horizontes/ no puede ser aprisionado!” (“Extensión”, ibid. 45- 46). Se trata, con todo, de un arma de doble filo, ya que al ser esta una libertad íntima no puede colmar la sed de infinito y de imposible, la sed de trascendencia: “Sed de infinito, sí,/ es la sed

⁴²⁷ “El cauce soy; el inmutable/ cauce, duro y fijo,/ por donde pasa la caricia inestable/ de la inquieta corriente que dirijo.// Yo no me muevo, pero ella/ corre y salta por mí; (...)// Yo soy la vena henchida,/ el recipiente pleno/ de una fuerza de vida;/ soy el sagrado seno/ donde germina una/ misteriosa semilla; (...)” (“El cauce”, Mulder 1929: 71- 72).

que me abrasa;/ sed de infinito/ el imposible ideal que perseguí/ y el dolor que traspasa/
mi corazón, palpitante rubí (...)" ("Sed de infinito", ibid. 148- 149).

Estamos, pues, ante una serie de imágenes contradictorias entre sí, que son propias de un momento de transición en el que, a pesar de los avances que se estaban dando en la situación social de la mujer, a estas les resultaba difícil trasgredir todos los obstáculos que se oponían a sus deseos de independencia y autonomía. Extrapolando la definición que Rossi Braidotti da para el nuevo sujeto femenino de la posmodernidad, se puede considerar que el yo que aparece no sólo en Elisabeth Mulder, sino también en el resto de las poetas, es un sujeto nómada, con una identidad polivalente y profundamente enraizada en sus circunstancias históricas y vitales⁴²⁸.

A pesar de estas ambivalencias, lo interesante del poemario *Sinfonía en rojo* es que en él se configura un nuevo modelo de sujeto poético femenino fuerte, sin temor y con capacidad de resistencia. Es un yo que se proclama vencedor y que resiste los envites del "huracán que se presenta", metáfora de las dificultades de la vida: "Pasó, pasó ya. Increíble parece, mas lo resistí;/ parecía que iba a arrollarme/ y fracasó./ Vencí/ yo. (...)/ Al fin el huracán se presentó./ Me dejó dolorida,/ pero salí / con vida./ Vencí / yo. (...)" ("Huracán", Mulder 1929: 52). La fortaleza es, pues, una cualidad fundamental del sujeto femenino, que se caracteriza asimismo por su rebeldía y que se configura como un modelo de autonomía e independencia: "Y todavía/ nada me debilita./ Fuerte soy./ He aprendido a mirar/ la vida cara a cara/ y a luchar/ para que no me ahogara. (...)// Y la vida me grita:/ ¡Rebelde! ¡Rebelde maldita!" ("Fortaleza", ibid. 56- 58). Hay asimismo en este sujeto una actitud soberbia y de rechazo de la defensa y

⁴²⁸ De acuerdo a esta concepción, las aparente contradicciones que se detectan no son sino consecuencia del carácter cambiante y dinámico de los sujetos que adoptan una posición feminista en el sentido de reivindicativa de una libertad, de una autonomía y de una independencia: "In my reading, the feminist subject is nomadic because it is intensive, multiple, embodied, and therefore perfectly cultural" (Braidotti 169).

la huida de las dificultades, alejándose del estereotipo de la “mujer débil y humilde” necesitada de apoyo y protección. Además, frente a la imagen preconcebida de esta como un ser voluble, destaca su firmeza:

¿Defenderme? ¡Oh, no! ¿Para qué?
¡La defensa rehúyo! (...)

Yo acepto la tortura,
el fuego, el hierro, los desgarros,
la marcha lacerante sobre agudos guijarros,
el cáliz de amargura,
todo cuanto la saña del verdugo inventó,
¿pero la humillación de defenderme? ¡No! (...)

¿Qué de qué está hecha mi alma?
¡De firmeza! (“Soberbia”, *ibid.* 59- 61)

Aunque la firmeza se presenta en este poema como la cualidad fundamental del sujeto poético, en otros aparecerá identificado como un ser voluble y en continua metamorfosis (en consonancia con su anhelo de distancias y de lejanías): “Soy la variedad misma, el movimiento eterno;/ giro, giro, giro, giro, (...)// Soy inquietud, metamorfosis, renovación/ misteriosa y eternal./ Debe ser un latido multiforme el de mi corazón (...)” (“Variedad”, *ibid.* 43- 44). El carácter cambiante y la transformación se presentan, pues, como un ideal, de manera que en “Renovación” el sujeto poético, retomando la idea religiosa del peregrinaje como camino de perfección, exhortará al tú, identificado como peregrino, a la metamorfosis, a la mutación: “Tú que vas por la Tierra, peregrino,/ ama el encanto de la renovación;/ no seas como la roca, no seas como el pino/ que apenas saben de transformación, (...)// ¡Feliz aquel que puede ser infierno/ y otro día un paraíso fascinante!” (“Renovación”, *ibid.* 92- 93)⁴²⁹.

El anhelo de plenitud y lejanía será retomado por Elisabeth Mulder en sus dos últimos poemarios publicados antes de la Guerra, *La hora emocionada* (1931) y *Paisajes y meditaciones* (1933). En “Saudade”, perteneciente al primero de estos libros,

⁴²⁹ Esta imagen de la peregrina reaparecerá en el poema “La sombra en el mar”, de Concha Espina (perteneciente a su libro *Entre la noche y el mar*), que se comentará más adelante.

la melancolía que se apodera del sujeto lírico le lleva a desear la huida a través del mar por medio de barcos en movimiento, que contrastan con la imagen de la “nave que arrió su velamen/ en puerto brumoso y en triste Océano” (Mulder 1931: 113- 115). Nuevamente, la nostalgia se configura como el deseo de una vida diferente, de una vida plena y en movimiento, en la que serán posibles no sólo la libertad sino también la consecución del ideal y el cumplimiento de los sueños, que están representados por el color azul del mar: “Yo quisiera ser un blanco velero/ de maravilloso y eterno vagar/ y dejar mi estela en el mundo entero/ por las anchas rutas azules del mar. (...)” (ibid.). En el poema, se hace asimismo referencia a diversos lugares del Mediterráneo como Grecia, El Cairo, Venecia y Estambul, plasmándose, de este modo, un anhelo de cosmopolitismo, de conocer mundo que pueda enriquecer la experiencia vital del sujeto⁴³⁰.

El mar como espacio de la libertad a través del cual es posible el alejamiento y por tanto la colmación de las expectativas vitales del sujeto aparece también en el poema “Partir por el mar”, de *Paisajes y meditaciones*: “Partir por el mar/ una noche clara,/ mientras desde tierra/ unos ojos tristes/ traen la remembranza/ de la madrugada,/ ¡y hacen tan difícil/ levantar el ancla!” (Mulder 1933: 69- 70). En estos versos, vemos cómo se da un intercambio de roles, de manera que, frente a la imagen tradicional del hombre que parte mientras un ser femenino dice adiós desde la tierra y espera su regreso, en este caso es la mujer quien marcha alejándose y quedando en tierra el sujeto amado. Este transgresor modelo de identidad femenina busca, pues, aproximarse a Ulises y romper con la tradicional asociación con el ideal representado por Penélope. De hecho, el yo se presenta a sí misma como extranjera que procede del mar y que, por

⁴³⁰ En el poema “Venecia”, de *Paisajes y meditaciones*, Elisabeth Mulder volverá a aludir de nuevo a la ciudad italiana. Las referencias que aparecen en este texto ponen de manifiesto el conocimiento que la autora tenía de la ciudad italiana, al tiempo que la imagen del sujeto como góndola que recorre sus canales refleja su imbricación en el entorno: “¡Venecia, esta primavera/ mi espíritu en tus canales/ era una góndola quieta/ con una luz encendida!” (Mulder 1933: 21- 22).

tanto, ha de partir sin titubeos ni nostalgias (ibid. 89). De ahí que la prerrogativa del regreso, tal y como aparece expresado en “Madrigal del retorno”, sea también suya. La idea del retorno plantea, por lo demás, cuestiones sumamente interesantes, ya que, si se entiende el viaje como un proceso de aprendizaje, la vuelta supone la culminación del mismo y, por tanto, la adquisición de unas experiencias que hasta ese momento habían sido vetadas a las mujeres. La diferencia con respecto a la tendencia masculina predominante en este tipo de relatos es que el concepto de individualidad es sustituido por el de pluralidad, el de competencia por el de sinergia, de forma que el “yo” da paso a un “nosotros”⁴³¹:

Volveremos del viaje nebuloso y fantástico
trayendo envejecida la fresca juventud;
volveremos del dulce país abandonado
con brazadas de estrellas y brumas de inquietud.

Volveremos cansados, volveremos sedientos,
volveremos rendidos de soñar y soñar, (...)

Volveremos cuajados del lejano paisaje, (...)
y- cual vivo trofeo de la marcha inquietante-
trayendo envejecida la fresca juventud. (“Madrigal del retorno”, ibid. 99- 100)

Estamos, pues, ante una idea novedosa y original en la poesía de las autoras de preguerra, ya que, aunque el mar se configura frecuentemente como espacio de la libertad, el viaje es siempre entrevisto con nostalgia desde la conciencia de imposibilidad en la transgresión de los límites. Así, por ejemplo, los dos poemarios de Josefina de la Torre previos a la Guerra, *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la Isla*

⁴³¹ También se utiliza significativamente la primera persona del plural en el poema “Nos iremos muy lejos”, de *La hora emocionada*. En este texto, el sujeto poético exhorta a un tú a emprender un viaje a lugares lejanos como un modo de huir de las limitaciones de la propia tierra, del propio paisaje. En este caso, el viaje no es, pues, un viaje en soledad sino en compañía, siendo su objetivo la transgresión de las limitaciones impuestas y la realización del ideal: “(...) Nos iremos muy lejos,/ tú verás.../ Marcharán con nosotros/ nuestro ideal, nuestro orgullo,/ nuestra chispa de ensueño,/ nuestra luz de ilusión,/ nuestra fe misteriosa/ que salva del abismo/ y el sentimentalismo/ de nuestro corazón. (...)//¿Por qué no decidimos/ a volver a empezar?/ La vida no es un límite/ ni una frontera. Va/ por todos los caminos,/ hacia aquel horizonte,/ y hacia allá, y hacia allá...” (Mulder 1931: 151- 153).

(1930), tienen como trasfondo el espacio de la isla cerrada y acotada por agua, canalizándose a partir de ella la expresión del deseo de libertad, es decir de adquirir distancia y lejanía. La mirada del sujeto poético femenino es, con todo, una mirada melancólica que se lanza desde el estatismo y desde el puro deseo todavía sin concreción. Entre el mar y su ansia hay siempre una barrera: “De nuevo ante la ventana/ sola con el horizonte./ El mar hace lentejuelas/ en su panderó amarillo. (...)/ Nadie se quedó con nada:/ todo volvió entre las olas./ Y aquel anhelo gracioso/ que la llevó entre sonrisas/ le pone sobre la cara/ nuevo antifaz soñoliento” (De la Torre 1927a: 66- 67). En la poesía de Josefina de la Torre, son siempre, de hecho, los sujetos masculinos quienes parten dejando a las mujeres en tierra, llenas de anhelos y esperando el regreso de aquellos que pueden traerles “noticias” de la libertad ansiada: “En la playa, de oros soleada,/ las mujeres esperan a las barcas/ con los ojos al mar, intensamente./ Y en el ramo de velas olorosas (...)/ hay un anhelo cálido y creciente” (ibid. 58). El mar se presenta, pues, como un camino de libertad -“Hoy, mañana, y siempre libres/ caminitos de la mar” (De la Torre 1930a: 84- 85)- reservado a los hombres⁴³², mientras que las mujeres, representadas por la universalización de la experiencia del yo, tan sólo pueden aspirar a la contemplación de las olas en su movimiento:

Quisiera tener muy alto
una ventana pequeña.
Mar y cielo todo el día
que se me entraran por ella. (...)
De la mañana a la noche
cantando mi voz alerta.
Todo el sol y todo el aire
para adornarme la espera.
¡Ay, quien tuviera muy alto
ventana chica y abierta! (ibid. 63)

⁴³² En el poema 17 de *Poemas de la isla*, encontramos un sujeto femenino que se prepara para la llegada de un tú viajero, que regresa del “Sur”, que representa, por distante y desconocido, lo exótico: “Viajero, viajero mío/ muellecito de tu ausencia,/ por ti me he puesto de gala/ este vestidito de seda!/ Cuando llegues, jovencito,/ ven a llamar a mi puerta,/ que aunque te vea de lejos/ siempre me serás sorpresa. (...)/ La mirada que se guarda/ es la que más se desea” (De la Torre 1930a: 64- 65).

El sujeto poemático que se configura en la poesía de María Luisa de Iriarte expresa asimismo su deseo reiterado de libertad y de trascendencia. En un mundo de certezas y de pocas aventuras como el doméstico, el sujeto, hastiado por la monotonía de los días de plomo, se conforma como un ser con “celos de lo no previsto” (“Inquietud”, Iriarte 1933: 27), con ansias de mapamundi, sugeridas por un mar que se acerca sucesivamente a la tierra y que trae, en su premura, “montañas de humana altura” (“Abstraído”, *ibid.* 26). La conciencia final, sin embargo, es la de la pequeñez del camino, la de su limitación que impide cualquier movimiento brusco hacia la lejanía y que conllevaría una liberación, ahora imposible, de las limitaciones que constriñen al espacio privado: “Verdea la distancia/ en descanso de huellas sucedidas.../ Y el camino pequeño,/ idea de camino,/ va guardando los números/ descontados/ al conjunto de anhelos.../ ¡Distanciada distancia!.../ ¡Idea de camino/ el camino pequeño!...” (“Huellas”, *ibid.* 83).

Esta conciencia de la libertad como una opción que tan sólo es posible a través de la ensoñación y de la imaginación aparece perfectamente condensada en uno de los textos del poemario *Cristales míos* (1935), de María Cegarra Salcedo, en el que se pone de manifiesto el carácter absurdo pero a la vez liberador del viaje sin movimiento: “Aún, después de todo, existe la estática./ Sesgada hacia las casas blancas y los molinos, navego sin azul” (1935a: 62). Así, a pesar de las fuertes restricciones y obstáculos que se interponen entre el yo y el mar y que generan una gran angustia –“Entre el mar y yo, tú. Entre mi alma y el mar una amargura infinita” (*ibid.* 51)-, no se excluye la posibilidad de un pequeño espacio, de una pequeña angostura a través de la cual poder emprender el proceso de apertura e iniciar el viaje: “Ya no hacen falta puertos. (...) El mar ha estrechado su inmensidad, y sólo queda una angostura para que pase mi espíritu”

(ibid. 60)⁴³³. El sujeto poético se llega, así, a identificar con “la luz del faro”⁴³⁴, que representa el movimiento estático, ya que, aunque gira continuamente, siempre lo hace en el mismo sentido y permanece, por tanto, en idéntica posición: “Comenzó como todos los días, rítmica, circular, caliente de color, robando sombras, anunciando peligros de geografía con sus gritos de luz” (ibid. 74). Se plantea, sin embargo, una pequeña rebeldía, una alteración del orden cotidiano, es decir un cambio en el sentido del movimiento diario que permita descubrir una nueva dimensión, la otra cara del mar y de la tierra⁴³⁵. En *Cristales míos*, late, pues, un anhelo de expansión y de apertura al mundo, de lograr, en definitiva, la comunicación a través de las palabras, es decir, de la creación: “Quiero ser constelación. Asomar mis instantes de la mano a las balsas del mundo, al puente roto de los pensamientos, ver en la llama la luz, negar la gravedad, y crear para creer” (ibid. 33).

Sin embargo, tal y como se destacaba al comienzo del capítulo, el desarrollo de la actividad como creadoras de muchas de estas autoras estaba fuertemente condicionado por los límites de su experiencia, ya que, a diferencia de lo que sucedía a sus colegas varones, para ellas era más difícil no sólo viajar y entrar a formar parte de los círculos literarios, sino también trascender ciertos condicionantes socio- familiares que limitaban fuertemente su capacidad de acción. En el caso del poemario de María Cegarra Salcedo, encontramos de fondo una sensación de enclaustramiento, de encierro

⁴³³ En otro de los textos del poemario, el mar está asociado a los gitanos, quienes con sus bailes ebrios en la orilla solitaria representan la transgresión de lo convencional, de lo establecido y, por tanto, la posibilidad de una vida más plena y libre de prejuicios: “La caravana de gitanos irrumpió en la soledad de la costa. (...)// La muchacha de cabellos quemados por el sol, daba su voz acompasada para que ellos, ebrios ya- ebrios siempre-, bailasen inseguros.// Cuando bailó el más mozo de la tribu le acompañaron más cantares y palmadas femeninas, y los ancianos se apretaron al estrecho anillo, ensanchándolo.// Tenía el muchacho un mirar ansioso y desengañado. (...)// Aquella tarde no había marineros en la playa. El mar quiso ser cielo inmóvil, y se aquietó, indiferente al desaliento de las barcas” (Cegarra Salcedo 1935a: 56-57).

⁴³⁴ La imagen del sujeto poético como faro que permanece estático mientras el tú parte aparece también, tal y como se ha comentado en el apartado 3.1.1, en el poema “Romance de ausencia”, de María Luisa de Iriarte.

⁴³⁵ “Ella misma, ella sola, rompió su armadura y bajó sin camino, por fuera de los escalones de la lente, por dentro del junco de la piedra, precipitada, suicida, buscando la otra cara de la tierra y el mar” (ibid. 74).

en un espacio de luto, lúgubre y triste, como consecuencia de la muerte del hermano, sin duda una de las figuras centrales del libro que representaría el orden androcéntrico y patriarcal. Las convenciones sociales determinan, así, que las mujeres de la familia, entre las que estaría incluido el yo poético, tengan la obligación de llorar la pérdida del hombre⁴³⁶. Debido a esta obligación impuesta, el contraste que se establece entre la falta de libertad real y el deseo de movimiento y de apertura se convierte en todavía más doloroso, ya que el mar y el camino, aunque podrían ser vías de escape, se transforman en murallas, en obstáculos: la posibilidad de liberación que representan parece estar al alcance de la mano y, sin embargo, no es posible emprender el viaje⁴³⁷. La sensación final es, por ello, de muerte y desolación:

Los caminos y el mar son para mí murallas tendidas a lo largo; pero me llegan los vientos de todas las latitudes dándome agitación de veleta. Movilidad inútil y parada, que sueña en la hoja muerta que la corriente arrastra. (ibid. 24)

Desde este punto de vista, se podría considerar que el mar como símbolo lleva implícitas una serie de connotaciones negativas, ya que ofrece la posibilidad de una libertad cuya concreción no siempre se puede realizar dadas las limitaciones que conforman las coordenadas vitales de los diferentes sujetos femeninos. Así, en uno de los textos que integran *Poemas .A.* (1935), de Marina Romero, se advierte de las canciones engañosas del mar, que, al igual que los cantos de las sirenas mitológicas,

⁴³⁶ Al fin y al cabo, el varón es el proveedor de la unidad familiar desde todos los puntos de vista, incluido el del honor proveniente de la virilidad, de la *virtus*, que debe ser afirmada en todo momento (Bourdieu). Desaparecido el padre, el hermano se convierte, así, en el responsable del honor de todos los miembros de la familia (Pitt- Rivers). Se entiende, de este modo, que su desaparición suponga un hito importante, en la medida en que se tiene la conciencia de que, a partir de ese momento, las mujeres están, de algún modo, desprotegidas. Son más fácilmente atacables en aquello que determina la valía de la unidad familiar.

⁴³⁷ Esta conciencia de la opresión, de la limitación y de la imposibilidad del movimiento, aparece en otro de los textos de *Cristales míos*. En él, el horizonte, que representa la distancia y la lejanía, se convierte en doblemente opresor, ya que su proximidad al sujeto sugiere mundos y posibilidades que de antemano se saben imposibles. El contraste entre la falta de libertad y el deseo es, por lo tanto, evidente: “El horizonte ha venido hacia mí; por esto no puedo moverme. Estoy circundada, oprimida por la limitación. No existe el espacio. Los pies junto a la tierra, la cabeza pegada al cielo.// Llevando el mundo dentro y los ojos vacíos se puede soñar y cantar” (Cegarra Salcedo 1935a: 26). Al final, sólo queda la posibilidad del sueño.

resultan sumamente atrayentes al ofrecer la promesa de una vida diferente que es frecuentemente inalcanzable y, por tanto, ilusoria:

Canciones de verde mar:
¡ten cuidado con las olas,
que te quieren engañar! (...)
Espumas blancas de viento:
¡cuidado que no te engañen,
te quieren contar un cuento!(...)
¡Melódicos centinelas,
no me queráis engañar
izando en falso las velas! (Romero 1935a: s.p.)

El sujeto poético de este texto se enfrenta, pues, al mar con miedo, porque, por un lado, sabe que representa una escapatoria, la opción de la plenitud al margen de las coordenadas que condicionan su vida; por otro, sin embargo, la difícil consecución de las promesas que ofrece determinan la posibilidad de que el hipotético viaje que se emprenda resulte en balde. De ahí que, en otro de los poemas que forman parte del libro, el mar esté asociado con la idea del naufragio y, por tanto, con la muerte, representada por el color verde: “Las olas muerden la arena/ con dentelladas de fuego;/ le dejan su verde vivo,/ se llevan su verde muerto./ ¡Ay, marinero!/, las olas tienen querellas/ de mar adentro” (ibid. s.p.). En otro de los textos, se pone, así, de manifiesto la conciencia de que la intensidad del deseo de libertad puede llegar a condicionar fuertemente la vida del sujeto lírico, de manera que este llegue a vivir más en la expectativa de un futuro hipotético que en su realidad del presente: “Mi corazón marinero/ voló por mares de plata,/ se lo ha llevado un velero/ rojo como la escarlata. (...)/ sin ayes y sin colores,/ me dejó vacía el alma” (ibid. s.p.).

La limitación de movimientos y la conciencia de que la consecución de la libertad absoluta supone un camino largo y plagado de dificultades llevan muchas veces a las poetas a adoptar una actitud conformista, de forma que, tal y como hemos ido viendo, encuentran refugio en la vía del sueño y de la imaginación. Esta estrategia de

sublimación del deseo de liberación es especialmente evidente en la poesía de Pilar de Valderrama, en la que se da una exaltación de la vida interior, como un espacio de resignación que sirve a la vez de consuelo ante los anhelos no realizados⁴³⁸. Así, en el poema “No necesito...”, de *Las piedras de Horeb* (1923), se rechazan los “pintorescos panoramas/ de artificioso encanto” y las “sorprendentes perspectivas/ de sierras y collados”, es decir el ideal de una belleza exuberante, y se busca un nuevo modelo más modesto y menos llamativo, que conduce a la “grandeza de lo eterno”, que “no se ciega por efectos falsos,/ ni se deslumbra por cambiantes gamas,/ por lo que un día trastorna los sentidos” (Valderrama 1923: 35- 37). La imagen que se configura es, así, la del huerto cerrado, que da título a su segundo poemario, *Huerto cerrado* (1928), y al poema homónimo que lo abre. Estamos ante un nuevo espacio íntimo, acotado, en el que el yo poético actúa como jardinero que cultiva sus propias flores, anhelando, a la vez, que su jardín esté rodeado por altos muros que puedan protegerlo de los posibles ataques provenientes del exterior:

Y para que nunca ningún ser profano
a ultrajar llegara mis lirios bermejos,
quisiera crecieran... crecieran... las tapias
hasta confundirse con el ancho cielo.

Por fuera la vida
y yo aislada dentro
sobre el mundo viejo
en mi mundo nuevo...

Y cuando un extraño, mirando el recinto
curioso indagara. “¿Será torre o un templo?”
Alguien respondiera: “Es Huerto Cerrado
donde se cultiva la Flor de los Sueños”. (Valderrama 1928: 9- 11)

⁴³⁸ En el poema “Vida interior”, de *Las piedras de Horeb*, encontramos precisamente una exaltación del espacio íntimo como refugio ante las grandes dificultades y adversidades: “Como busca quien no probó ventura/ refugio en el morir.../ en las grandes tristezas de la vida/ yo me refugio en ti” (Valderrama 1923: 27- 28).

Existe, pues, un autoconvencimiento del yo acerca de las ventajas de replegarse hacia su jardín interior, y, así, en el poema “La acacia de mi jardín”, se presenta a las plantas y árboles que lo habitan –representados por la acacia que da título al poemario– como dotados de una mayor felicidad que aquellos otros integrantes de su especie que se encuentran en un estado salvaje. Se destaca cómo, a pesar de la falta de libertad y de ser vegetación doméstica, las acacias del huerto interior pueden disfrutar de unos anocheceres más puros, ya que se encuentran alejadas del mundanal ruido y de las posibles distracciones que este trae consigo: “Desde mi jardín, callado,/ en ellas piensa mi acacia./ Piensa que ellas no se alegran con las alegres mañanas;/ que al llegar el día, aún dura/ en aquellas la fatiga que dejara/ el bullicio de la gente que trasnocha” (ibid. 49- 51).

La actitud del sujeto poético que identificamos en estos textos podría ser clasificada como conservadora, ya que, frente a la que es la nota predominante en los textos de buena parte de las autoras, en Pilar de Valderrama la conciencia previa de la derrota determina un repliegue hacia el espacio interior. La posibilidad de la libertad ni siquiera llega a plantearse hipotéticamente, ya que el instinto natural de protección contra el sufrimiento llevan al yo a refugiarse en su pensamiento y en el recuerdo del pasado más dichoso: “Sola con mis recuerdos me recojo/ en mi estancia sombría./ Me invade la nostalgia, y el pasado (...)/ con forma tan precisa/ que retorno a vivirlo” (“Poema quinto”, ibid. 135- 136). Con todo, el sujeto poético es consciente de que la vida interior no puede convertirse en una alternativa que sustituya a la vida real y plena en libertad, produciéndose en consecuencia en él un sentimiento de dolor que proviene no sólo de la nostalgia de un pasado dichoso ya irrecuperable, sino también del vacío del presente, poblado de seres fantasmagóricos que no pueden saciar su sed de presencia: “¡Seres queridos se llevó la muerte!/ ¡Bellas quimeras se llevó la vida...!/ Y a

visitarme ahora sus fantasmas/ en mi estancia sombría/ ¿estoy en ella enteramente sola?(...)/ y respirar no puedo, porque siento/ que alguien cerca de mí también respira” (ibid.). Con todo, frente a la dimensión negativa del recuerdo que se resalta en este texto, en el poema en prosa “Recuerdo”, perteneciente a *Esencias* (1930), este se presenta como una vía para “revivir lo pasado... y vivir de nuevo para de nuevo recordar” (Valderrama 1930: 105- 107). Desde este punto de vista, la rememoración se presenta como aquello que da sentido a la vida, en la medida en que permite revivir no sólo aquello que fue placentero y dichoso, sino también, gracias al paso del tiempo y a la distancia, experimentarlo de un modo más pleno, supliendo los posibles vacíos:

El recuerdo es más que lo vivido, porque añade a esto el perfume de lejanía que a aquello faltó; perfume de Distancia, de Tiempo, de Pasado...
¡Exquisito, sutil perfume! (...)

Recordar es más que vivir, porque es revivir, exprimiendo la esencia de lo vivido... (...) (ibid.)

En el caso de Ernestina de Champourcin, encontramos también esta expresión del deseo de escapar de la vulgaridad de la vida cotidiana y de emprender la búsqueda del ideal. Así, en el poema “Anheló”, de *En silencio...* (1926), la tristeza ocasionada por el “vuelo mezquino/ de la vida” determina el anhelo del sujeto poético por hallar nuevos espacios de idealidad en los que sea posible su realización personal. No se tiene, sin embargo, en cuenta la posibilidad de la derrota, ya que se considera que el camino recorrido será siempre más bello y más fructífero desde el punto de vista de la experiencia, que el estancamiento y el conformismo con una vida insatisfactoria⁴³⁹:

Estoy triste ante el vuelo mezquino
de la vida;
todo es pequeño, claro y mustio
bajo el sol; (...)
Sé que voy ciegamente en pos del
imposible;

⁴³⁹ De hecho, las asperezas, las dificultades del camino contribuyen a incrementar el sentido del viaje, de la salida “- sin puertas-/ hacia todo”: “Necesito asperezas/ donde pulir mis plantas/ y tú no me ofreciste/ senderos limadores” (“Viaje”, Champourcin 1931: 13- 15).

¿qué me importa? Por lejos que huya
el ideal,
la ruta será siempre más bella y
más terrible,
y el impulso más fuerte para hacerme
avanzar. (Champourcin 1926: 61- 62)

El anhelo de libertad se convierte, así, en uno de los grandes temas que recorren la poesía de Ernestina de Champourcin, hasta el punto de que el título de su tercer poemario, *La voz en el viento* (1931), hace precisamente referencia a este deseo del sujeto de ir más allá, de romper con las ataduras que antes la sujetaban a un punto fijo y que le impedían emprender el camino sin obstáculos. La imagen del yo es, así, la de un marinero que va a la proa del barco, la de un jinete que galopa y grita lanzando su voz al viento, en busca de la conquista de “cumbres inholladas”, de “vacíos insondados”, “derrumbando certezas en nombre del azar” (Champourcin 1931: 11- 12). Estamos, pues, ante una representación que es fiel reflejo de la actitud iconoclasta y vanguardista de la autora, quien, tal y como hemos visto, buscaba situarse plenamente en las coordenadas de su tiempo, adhiriéndose al ideal de modernidad. De hecho, en el poema “Mirada en libertad”, perteneciente también a este libro, encontramos una manifestación de este deseo de abarcarlo todo a través de la mirada, que se presenta consciente de su propio poderío y que busca, así, apropiarse de los objetos hasta dominarlos: “¡Mis ojos en el viento!/ ¿Qué mirarán mis ojos/ ya sueltos en el aire? (...)/ ¡Yo, límite desnudo,/ he de ceñirlo todo/ hasta dejarlo inmóvil” (ibid. 18- 19). El nuevo modelo de identidad femenina que se configura es, pues, el de una mujer fuerte, consciente de sus capacidades y que aspira a ocupar una posición central en su mundo, siendo, para ello, necesaria la salida previa de sí misma. El yo deja, así, de estar referido, preterido, para pasar a convertirse en referente, en centro, de tal manera que en “Génesis” se llega a definir como “muchacha término”, es decir como muchacha límite que se transforma en guía y en referente, en portavoz de un mundo moderno representado por las “sirenas

metálicas que gritaban en su voz”: “-¡Soy la muchacha término, (...)/ Mis cabellos de níquel/ imantan las estrellas-. (...)// Yo, lente enfocadora,/ ceñiré el universo/ al hueco de tus manos” (ibid. 43- 45).

Junto a esta expresión del deseo de lejanía y de abarcar el mundo, es posible identificar en *La voz en el viento* un movimiento vertical hacia la divinidad. Es decir, desde un planteamiento cuasi panteísta, se contempla la posibilidad de llegar hasta Dios, que representa la perfección ideal, el azul, a partir de la belleza del entorno que rodea al sujeto: “Como dos tallos nuevos,/ emprendamos la eterna/ conquista de lo azul// ¡Subiremos a Dios/ por lo bello del mundo!” (“Ascensión”, ibid. 33- 34). El sentido del viaje, al igual que sucede en la poesía mística, parece estar, así, en el encuentro con la divinidad, representada como un otro, hacia el que el sujeto es conducido a través de los elementos de la naturaleza. El camino adquiere, en este sentido, un carácter simbólico, admitiendo múltiples interpretaciones en función del sentido que se dé al referente que está tras el tú de estos textos: “Todo será camino, el silencio y la estrella,/ el perfume y la rosa.../ todo habrá de llevarme insospechadamente,/ al cielo que cobija la sombra de tus manos” (“Poemas ausentes I” ibid. 113- 114). Con todo e independientemente del sentido que se dé a estos poemas, lo interesante es que en ellos encontramos un modelo de sujeto femenino consciente de su poder, que confía en sus posibilidades para llegar hasta el otro y que no desfallece en su búsqueda: “(...) ¡No trates de encontrarme por sendas conocidas!/ ¡Voy a ti desde todo!/ ¿No sientes que la brisa, reclina mi tristeza/ sobre tu corazón?” (ibid.).

Frente al carácter hipotético del deseo de mundo que encontramos en buena parte de estos poemas, estarían los casos de las poetas Sofía Casanova y Concha Espina. Muchos de los poemas que conforman *El cancionero de la dicha* (1911), de la primera de estas autoras están, así, datados en diversos países de Europa, como Polonia (donde

llegó a vivir durante una parte importante de su vida), Rusia e Italia. En ellos, se hace asimismo una continua referencia a la condición de expatriado del sujeto lírico femenino, que manifiesta de un modo reiterado su nostalgia de la patria anhelada desde la distancia: “¡Oh! noches de mi patria, noches de estío,/ ¡cómo no recordaros desde tan lejos,/ lo mismo cuando hiela la tierra el frío,/ que cuando el sol la quema con sus reflejos” (“En la víspera de San Juan”, Casanova 1911: 57- 61). Con todo y a pesar del dolor que entraña el estar lejos de la patria, el sujeto poético se configura como un ser que tiene un conocimiento más completo de la realidad internacional, de manera que, en uno de los textos “Visión” (dedicado por Sofía Casanova a sus hermanos Vicente y Juan), traza un rápido panorama, en clave poética, de la situación en el Noreste de Europa⁴⁴⁰.

En la poesía de Concha Espina se da también una concreción espacial de este anhelo de ver mundo, de forma que no sólo se pueden identificar poemas en los que aparece un sujeto poético viajero sino que también muchos de ellos están localizados en diferentes lugares del mundo: Valparaíso, diversas ciudades alemanas (Hamburgo, Bremen, Berlín, Cassel, Helgoland), el mar de las Antillas, Puerto Rico, La Habana, la República Dominicana, etc. Así, uno de los textos más representativos del ideario cosmopolita de la autora, “Viajar” (*Entre la noche y el mar*, 1933), está datado en el año 1929 en la ciudad de Nueva York. En él, se da una relación de las connotaciones implícitas en el viaje, resultando esta definición sumamente representativa de lo que

⁴⁴⁰ “De los árticos mares, hasta la altura/ de partir en el Asia; desde la oscura// región de los Lapones, hasta la arena/ del Océano grandioso que el mundo llena,// cruza el águila negra con raudo vuelo/ sombreando el horizonte, sombreando el suelo.// Con sus garras agudas como puñales,/ cae allá en los senderos de los Urales” (“Visión”, Casanova 1911: 40- 44). Sobre la memoria del viaje en la obra de Sofía Casanova, fundamentalmente en *Sobre el Volga helado*, se puede consultar Ena Bordonada (2009), quien subraya precisamente la originalidad del relato de la escritora: “La mayor originalidad la ofrece Sofía Casanova en su relato sobre su viaje por la Rusia profunda que pocos españoles habían tenido ocasión de conocer así, de primera mano. Da cumplida información sobre costumbres de distintos pueblos como los tártaros, los judíos en Rusia, etc., consiguiendo siempre logradas escenas costumbristas. Pero, sobre todo, el viaje por Polonia y Rusia tiene interés por sí mismo: en pleno mes de enero y teniendo como única vía de comunicación el Volga helado” (126).

este suponía en la época, cuando era todavía un privilegio de las clases acomodadas y estaba asociado a un proceso de aprendizaje:

Ir y volver,
guardar vivo el poder
inmenso de unas alas
ligeras como balas,
finas y transparentes
como los claros lentes
con que nos mira el Sol. (...)

Viajar es comprender
y sentir,
recoger,
esparcir,
transformar las miradas
en semillas,
las pisadas
en maravillas
y las memorias
en jaculatorias. (Espina 1933: 37- 39)

Esta identificación del viaje como un camino de aprendizaje que conlleva un enriquecimiento personal era, por lo demás, una prerrogativa masculina, de manera que eran pocas las mujeres que, en la época, tenían la posibilidad de viajar fuera de España y mucho menos de hacerlo solas⁴⁴¹. Destaca, en este sentido, el poema “Mar Caribe”, en que encontramos un sujeto poético femenino que viaja en un barco que va hacia el Trópico y que descubre con fascinación los “exóticos” personajes que van a bordo, fijando especialmente su atención en una “negra/ que no acaba de reír,/ plenaria de sensualismo/ como los bosques de Haití” (ibid. 91- 93). Se establece, así, un contraste

⁴⁴¹ El cosmopolitismo de Concha Espina también queda reflejado en la colaboración periódica que tuvo en el *Heraldo de Madrid* entre 1924 y 1925, con la publicación, en una sección que llevaba el significativo título de “Bordón”, de una serie de artículos sobre cuestiones diversas de la vida española e internacional: la incapacidad española y europea para la vida práctica frente al pragmatismo anglosajón; la decadencia y el atraso de España tras el Desastre del 98; el tradicionalismo y la parálisis de la realidad española; el triunfo de las teorías racistas en Alemania; el mercado editorial español, etc. En todos estos artículos, subyace, pues, una comparación, a modo de contraste, entre los que la autora considera rasgos esenciales de España vista como nación, y los de otros países, europeos y no europeos. La lectura de estas crónicas pone, así, de manifiesto, tanto el conocimiento que Concha Espina tenía de otras realidades ajenas a la española (como resultado de sus viajes) como de los contactos que, por su profesión, tenía en diversos lugares del mundo. Al mismo tiempo, las crónicas reflejan el profundo conocimiento que tenía de los entresijos del mundo literario, de forma que son frecuentes las alusiones a la crítica, a la traducción de las obras a otras lenguas, a los editores, al éxito literario, etc.

entre esta mujer de raza negra, sensual y llena de vida, y el propio sujeto femenino occidental, pálido, triste y carente de la belleza y el atractivo de la primera: “Y yo no ilumino toda/ mi claridad de jazmín/ con la pálida sonrisa/ de una tristeza sin fin;// con la pena que trasciende/ por insondable raíz/ desde la inmensa blancura/ de aquel amor que perdí... (...)” (ibid.). De alguna forma, en el fondo del texto subyace el estereotipo del “buen salvaje” feliz en su inocencia, que no es contemplado en profundidad y en su dimensión auténtica, sino de un modo muy superficial. La habitante de las antiguas colonias es, así, mirada, como destaca Reina Lewis para las mujeres de Oriente, desde la óptica de la subalternidad⁴⁴².

En los poemas de Concha Espina, encontramos, pues, el testimonio de un sujeto poético que encarna, de algún modo, el ideal de modernidad, ya que no sólo ha recorrido diversos lugares de Europa y América, sino que también ha tenido la oportunidad de viajar en avión, el medio de transporte recién inventado que tanta fascinación causó en la época. Así, en “Aviación”, se describe la sensación de poder que el sujeto lírico experimenta a bordo de una pequeña aeronave. De alguna manera, este se presenta como capacitado para abarcarlo todo, desde lo más elevado hasta lo más bajo: “Está la Luna tan baja/ que se toca con la mano/ desde el Mar” (Espina 1933: 49- 52). Al mismo tiempo, manifiesta su admiración y curiosidad por los mecanismos de funcionamiento de un medio de transporte que logra sostenerse en el aire: “Yo dudo, cuando te enciendes,/ si vas dormida o despierta/ a florecer;/ pero sé que, viva o muerta,/ muda y sola, te defiendes/ sin caer” (ibid.). Para el yo, la avioneta representa, por tanto, lo misterioso que, desde el desconocimiento científico, sólo puede ser comprendido de un modo intuitivo.

⁴⁴² Reina Lewis insiste en cómo las mujeres de Oriente han sido miradas “through the lens of subalternity” y reivindica la necesidad de una percepción más profunda y menos maniquea de la situación de las mujeres en las colonias, enfatizando “how women’s progressive or radical politics in one area may be counterbalanced by an investment in oppressive practices in another” (6).

Son, por otro lado, numerosos los textos en que el espacio es descrito desde la altura, de acuerdo a la perspectiva que se tiene desde una aeronave. Así, en el poema “Sol”, el paisaje cántabro es contemplado desde el cielo, ya que, tal y como se indica en la referencia que lo acompaña, está escrito “a bordo del San Ignacio III”, en el aire de Santander, en septiembre de 1916. Se destaca, con todo, la dimensión negativa de la visión que se tiene en el vuelo, identificando todo aquello que se contempla como espejismos que reflejan la sed de verdades y de trascendencia del propio sujeto poético⁴⁴³. Al igual que sucede en muchas autoras, también en este caso, el viaje adquiere una dimensión espiritual. De hecho, en “Alígera”, el vuelo es presentado como una vía para aproximarse a la divinidad, para tener a Dios literalmente “al alcance de la mano”: “Estoy cerca de Dios, aquí su mano/ blandamente me alcanza,/ a una luz infinita, el soberano/ placer de navegar sobre lo arcano/ detrás de una esperanza” (ibid. 73- 80). Con todo, este viaje en busca de la divinidad está condenado al fracaso, ya que, al disminuir la intensidad del viento que impulsaba la aeronave, esta cae al valle, dejando atrás las verdades y las nuevas dimensiones entrevistas: “Ya del viento la furia movedora/ se deslía en un cándido ventalle/ y no puja mis alas aviadora./ Es que mi corazón rinde su prora (*sic*)/ en la tierra dramática del valle” (ibid.).

El vuelo, permite, por lo demás, abarcar espacios más amplios, de manera que en un breve lapso de tiempo se pueden recorrer cientos de kilómetros. Así, en el poema “Hamburgo”, se destaca el hecho de que la ciudad alemana ha sido conocida por el yo “desde un ligero avión”, “como pueblo vencido:/ las torres en la frente,/ los pies en el camino mudo y latente” (ibid. 61- 64). Pero a la vez que se recorre Hamburgo

⁴⁴³ “Ya remontamos el vuelo/ sobre las nubes ronceras/ que abajo tienden su velo;/ y aquí ni el azul ni el cielo/ son de veras. (...)// Son mentira los colores/ y la celeste morada;/ en este *cielo* no hay nada/ más que dos exploradores/ con su brújula encarnada. (...)// Espejismos y ansiedades/ rostro a las cosas divinas;/ sed de perennes verdades,/ como esta de las supinas/ claridades” (“Sol”, Espina 1933: 55- 58).

aéreamente, se pueden sobrevolar otros espacios aledaños, que son presentados de un modo impresionista a partir de las sensaciones que despiertan en el sujeto “aviadora” que se siente afectado por el entorno:

Anduve por tu selva,
navegué en los senderos de tu Marca,
 bebí espumas del Elba
 y, aviadora jerarca,
volé al celeste imperio de mi barca... (...)

(...) Eran mis ojos, llenos
 de caliente rocío, (...)

 Y nada más: el rastro
 de unas lágrimas solas
encima de tu líquido alabastro,
veloces entre juncos y gladiolos
a medir su amargura con las olas. (ibid.)

Junto a la imagen del avión, aparece también la del barco, que es, como hemos ido analizando, un motivo clásico que se repite con frecuencia en la poesía de las autoras de preguerra. En el poema “Lejanías”, encontramos, así, la expresión del deseo de horizonte y de lejanía, presentándose el sujeto femenino como navegante que va a bordo de un barco y que navega “despacio en mis olas”. Es adelantada por otros barcos que van más veloces y que, sin embargo, no llegan tan lejos ya que el viajar es conceptualizado como el sentido de su vida. En ella, se da, así, la constancia propia de quien es consciente de que está emprendiendo una misión más elevada. De ahí que tenga su triunfo asegurado: “La dueña soy/ de toda lejanía./ Por eso/ las naves/ que me dicen adiós/ no pueden ir tan lejos/ como yo” (ibid. 199- 201). De hecho, en “La sombra en el mar”, un tú femenino, claro *alter ego* de la autora, será definido como “peregrina” que recorre el mundo sin brújula y sin saber muy bien cuál es el rumbo que sigue. El peregrinaje adquiere sentido en sí mismo y, así, al igual que en el famoso poema “Ítaca”

(1911), de Cavafis⁴⁴⁴, se destaca la importancia del camino y no de la llegada: “No aceleres tu marcha, peregrina;/ espera que la luz vuelva a caer/ en pálido tramonto:/ la senda que ilumina/ tu planta de mujer/ la encontrarás muy pronto.” (ibid. 161- 167). El camino adquiere, por lo demás, una dimensión trascendente, ya que, de algún modo, se presenta como un recorrido de purificación y de alcance de una realidad más elevada, en la que el yo seguirá vivo incluso después de la muerte. La perseverancia se convierte, en este sentido, en un requisito imprescindible: “No te acabas, mujer;/ lates y resplandeces/ en el alto soporte/ de nuestra creación,/ como un sensible corazón/ ávido de su lumbre./ No has perdido tu norte/ y has ganado tu cumbre” (ibid.).

Entre todas las poetas del primer tercio del siglo XX, Concha Méndez es, sin duda, aquella en cuya obra la expresión del deseo de lejanía y de cosmopolitismo, concretizado en la imagen del viaje, adquiere una mayor trascendencia, convirtiéndose en el gran tema de sus tres primeros libros de poesía. Es posible, en este sentido, identificar, en su producción, diferencias en el modo de tratarlo, de manera que se podría hablar de una evolución a este respecto. Su primer libro, *Inquietudes* (1926), tal y como su mismo título indica, está presidido por la idea de la inquietud, del anhelo de lejanías y de distancias, de nuevos horizontes en los que sea posible el conocimiento y, a la vez, la realización personal. No parece, así, casual que el primer poema que lo abre se titule “Dintel” y que constituya una manifestación del anhelo de hallar nuevos espacios y nuevas posibilidades en otros mundos: “Tiene mi ánimo/ sed de horizontes./ Tiene mi pluma/ sed de cantares” (Méndez 1926: 5). Estamos, por tanto, ante un sujeto poético femenino que, desde el ámbito de lo cerrado, de lo enclaustrado, va hacia lo abierto, hacia lo panorámico, donde es posible la libertad. El dintel adquiere, así, al

⁴⁴⁴ “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca/ pide que el camino sea largo,/ lleno de aventuras, lleno de experiencias. (...)// Pide que el camino sea largo./ Que sean muchas las mañanas de verano/ en que llegues -¡con qué placer y alegría!-/ a puertos nunca vistos. (...)// Ten a Ítaca en tu mente./ Llegar allí es tu destino./ Mas no apresures nunca el viaje” (“Ítaca”, Cavafis 100- 101).

igual que la ventana, un valor simbólico de límite, de frontera que es necesario traspasar física y espiritualmente para lograr la realización. El sujeto poético se ve, por lo demás, interpelado por el rugido de la naturaleza, por el mar imaginado que se acerca a la costa y le trae noticia de otras posibilidades anheladas:

Un mar brioso
ruge en mi costa.
En mí se inician
los avatares.
Pequeña Isla
llena de rosas...
Y después faro
de extraños mares... (ibid.)

En la imaginación del sujeto poético, el mar se convierte, por tanto, en la vía de escape para alcanzar unas nuevas coordenadas en las que sea posible la realización personal en libertad. Se entiende, de este modo, que, en el poema “La virgen del mar”, el yo se presente mirándolo continua e insaciablemente, en la nostalgia bien de la llegada de algo que se espera desde tiempo atrás, bien de la propia huida del espacio acotado de la tierra: “¡Virgen/ de los marineros!/ ¡Virgen/ de los navegantes!/ ¡Yo tengo/ los ojos verdes/ de tanto/ mirar al mar!” (ibid. 29). Los barcos se convierten, de este modo, en mensajeros que traen noticias de otros mundos, de manera que el sujeto poético, que se siente fascinado por los marineros, sale a su encuentro. Así, en el poema “La fragata extranjera”, se puede ver cómo el yo, jadeante y en traje de baño, acude a reunirse con un marinero que llega en barco y que representa, para ella, lo exótico. Le resulta, por ello, sumamente atractivo ya que le permite alejarse de la cotidianeidad. Finalmente, el sujeto queda solo en tierra, pues el marinero debe partir hacia otro puerto: “Nuestras manos/ al fin se abrazaron./ Y los pulsos/ ardientes latían...// Yo volví/ por el mar/ a la playa./ La fragata/ a otro puerto partía...” (ibid. 14- 15). Estamos, nuevamente, ante una modulación de la tradicional división de género que determina la situación de espera de las mujeres, mientras los hombres deben partir a cumplir una

misión más elevada. En este caso, la diferencia radica en que, a pesar de verse obligado a permanecer en tierra, el sujeto es, a la vez, un sujeto anhelante, que está lleno de deseos de trascender una situación estática y anclada, ya que esta le conduce a la infelicidad. De hecho, en el poema “Por la escollera”, se presentará a sí mismo, “por la escollera,/ con el bañador rojo/ y el alma marinera!” (ibid. 43).

Este primer poemario de Concha Méndez puede ser, pues, leído como un canto a la libertad, en el que el mar representa el espacio donde es posible hallar la soledad, que trae calma y tranquilidad y, por tanto, una forma de clemencia y sosiego que se contrapone a las sensaciones experimentadas en la tierra, que se presenta como el territorio del mundanal ruido y del desasosiego. Es un espacio que se dibuja, así, como una especie de Arcadia, de paraíso idílico: “¡Vámonos a la mar!/ ¡Vámonos en busca/ de su soledad!// El fuego está latente./ Huyamos de la gente;/ ¡huyamos de la tierra!/ La santa soledad/ nos brinda su clemencia” (“Canto a la libertad”, ibid. 97- 98). El objetivo del sujeto es, por tanto, partir lo más lejos posible de los espacios que se conciben como opresores y carcelarios, de manera que, junto al mar, las tierras polares y esteparias, por su lejanía y exotismo, se convierten también en destinos ideales soñados. Por eso, a pesar de la climatología extrema de estos lugares, se valora sobre todo la soledad que se presupone en ellos. Esta permite el reencuentro del yo consigo mismo y la posibilidad de la realización y plenitud: “Desconocidos caminos/ los de las tierras polares. (...)/ Costas de mares glaciales./ ¡Qué bien habitar allí,/ entre aquellas soledades!” (“Tierras polares”, ibid. 61). El desconocimiento real de los lugares permite, por lo demás, recrearlos en la imaginación, llegándose a crear la nostalgia de unos espacios que ni siquiera existen en el recuerdo. Se lleva a cabo, pues, una idealización de los mismos, de manera que las tierras esteparias son descritas de acuerdo a la imagen romántica que de ellas se tiene:

Veré el sol
de media noche.
Del mar
las aguas heladas. (...)

¡Que esa luz
de media noche
de lejanas
tierras pálidas;
esas regiones
polares,
son nostalgias
de mi alma!... (“Y marcharé hacia la estepa...”, *ibid.* 88- 89)

Junto a la navegación por el mar, la otra vía para trascender los límites y fronteras del espacio en el que el sujeto siente que está encerrado es el vuelo, de manera que, en el poema “Alas quisiera tener...”, el yo expresa su deseo de tener alas que le permitan elevarse por encima de las tierras y los mares, y conocer diferentes lugares del mundo, en definitiva saciar su sed de cosmopolitismo⁴⁴⁵. El vuelo como tema va a ser, así, fundamental en el segundo poemario de Concha Méndez, *Surtidor* (1928), en el que son numerosas las referencias al deseo de viajar por el aire, bien a través de unas alas que se anhelan, bien a través del avión, que es el medio de transporte propio de los nuevos tiempos y que aparece continuamente exaltado. En este sentido, resulta de gran modernidad la imagen repetida en muchos de los poemas del sujeto poético conduciendo su propia aeronave: “¡Ay, quién fuera aviadora/ para cruzar los espacios/ como el claror de la aurora!” (“Volando”, Méndez 1928a: 24).

En un momento en que las mujeres se estaban incorporando lentamente al mundo profesional, no deja de ser llamativo que una autora como Concha Méndez reivindique para ellas una profesión que incluso en la actualidad está muy masculinizada. Este ejemplo resulta, por tanto, en sí mismo significativo de la

⁴⁴⁵ “¡Alas quisiera tener/ y recorrer los espacios/ viviendo la libertad/ deliciosa de los pájaros!!! ¡Elevarse de la tierra/ y surcar todos los mares/ volando sobre los trópicos,/ sobre las tierras polares!” (“Alas quisiera tener...”, Méndez 1926: 53).

transgresión del sistema de roles que la autora llevó a la práctica tanto en su vida como en su producción poética. En relación a este aspecto, cabría destacar también el poema “Aeronáutica”, en el que se deconstruye la imagen tradicional de la mujer que espera mientras el hombre parte. En este caso, es el sujeto poético femenino quien se aleja en una aeronave a descubrir nuevos mundos y nuevas posibilidades, mientras el sujeto masculino permanece en tierra, mirando con nostalgia la marcha de su amada, a quien pide el regalo de una bufanda que quede como prueba de su amor:

- ¡Dame la bufanda rosa
- volvió a decirme de nuevo-.
Y guardaré entre sus pliegues
la nostalgia de tu cuerpo...!

Le di mi mano enguantada.
Subí a mi departamento.
Él quedó en tierra. (Tendimos
un arco-iris de silencios.) (...)

Ya iba libre en los azules
de plata del universo.
El aire de las alturas
jugaba con mis cabellos.

Y antes de que la distancia
nos obligara a perdernos,
eché a volar mi bufanda
- vela en el mástil del viento-. (ibid. 79- 81)
-

El nuevo modelo de identidad femenina que se configura en estos versos tiene en el dinamismo uno de sus rasgos definidores esenciales. Se caracteriza, así, por la sed de mundo y de conocimientos, por su deseo de emprender aventuras que le reporten un enriquecimiento personal. En el fondo de los textos, late, además, la idea de que este proceso de adquisición de nuevas experiencias ha de realizarse en solitario, ya que, de alguna manera, el sujeto poético es consciente de que sólo él mismo puede guiarse en este camino iniciático que implica la apertura al mundo. De ahí que se defina como “capitana sin mando”, que ha de “zarpar del Polo/ hacia todos los mares” (“He de...”,

ibid. 93). El deseo de trascendencia y de alcanzar hitos hasta ese momento inexplorados lleva a exaltar la figura de Lindberg⁴⁴⁶, el aviador estadounidense que hizo el primer vuelo transatlántico en 1927 entre Long Island y París y cuya hazaña es, de algún modo, presentada como un paso hacia lo incognoscible, hacia “el non plus ultra” :

El único Norte.

De Continente a Continente:
Todo.

El motor;
los dos ¿motores? al unísono. (...)

Más allá, lo ¿incognoscible?

(La luz condecora al héroe)

El vuelo gigante
se asoma a la tierra.

El Planeta disminuye... (“Vuelo”, ibid. 107)

La actitud vanguardista de la autora, tanto a nivel vital como literario, la lleva, por tanto, a exaltar personajes que, como Lindbergh, han roto las fronteras y los límites de lo que hasta ese momento se consideraba un imposible. El deseo de sobrepasar los obstáculos es, por lo demás, la esencia que define al sujeto femenino, quien, tal y como se expresa en el poema “Mapas”, ya desde pequeño soñaba con abarcar lejanías, con recorrer los lugares que sobre el papel eran tan sólo un nombre: “Los mapas de la escuela,/ todos tenían mar,/ todos tenían tierra.// ¡Yo sentía un afán/ por ir a recorrerla!...” (“Mapas”, ibid. 30).

En el tercer poemario de Concha Méndez, *Canciones de mar y tierra* (1930), aunque todavía pervive el deseo de libertad y de cruzar fronteras, este alcanza una mayor concreción, de manera que se puede afirmar, tal y como su mismo título sugiere, que supone la culminación de las expectativas expresadas con anterioridad. El sujeto,

⁴⁴⁶ Reproduzco la ortografía de la propia Concha Méndez. La forma correcta es Lindbergh.

que antes soñaba, se presenta ahora como un ser que ha luchado por la realización de sus sueños, irremediamente, sin ninguna posibilidad de renunciar, ya que hay una fuerza superior que le impele hacia el conocimiento del mundo, porque, tal y como se destaca, “mi sangre corre tanto/ que no puedo detenerla” (“Diques”, Méndez 1930: 27-28). Este ha sido, de hecho, el sentido de su vida (“A todas las albas”⁴⁴⁷) y, por ello, el cumplimiento final de sus sueños después de una larga lucha determina la felicidad y el optimismo que permean este último libro. El sujeto poético que recorre los textos se presenta, así, como un ser que ya ha despertado de su sueño para vivir la realidad que había anhelado: “No me pidáis pasaporte/ porque no soy extranjera, (...)// Ni mandéis carabineros/ por si llevo contrabando;/ mi equipaje eran mis sueños/ y ya se van despertando...” (“Así”, *ibid.* 89- 90).

Muchos de los poemas que forman parte de *Canciones de mar y tierra* están ambientados y datados en diversos lugares de Inglaterra y Argentina, países que Concha Méndez recorrió en el periodo comprendido entre 1928 y 1931. Esta es una experiencia fundamental en su vida que pone de manifiesto cómo llevó hasta sus últimas consecuencias sus deseos de libertad e independencia, oponiéndose a la voluntad de sus padres y a los propios prejuicios de clase⁴⁴⁸. “Canal de Bristol” es, así, uno de los textos más significativos del poemario, ya que en él nos encontramos, a bordo de un barco por el canal inglés, a un sujeto lírico femenino que se presenta como “novia del mar, o su

⁴⁴⁷ En este poema, de tonos claramente albertinianos, el sujeto poético expresa cómo el sentido de su vida es surcar mares y alcanzar lejanías. La clara conciencia de que sólo de este modo podrá alcanzar la dicha y la plenitud la lleva, así, a manifestar su determinación de no rendirse, de no darse nunca por vencida. Por lo demás, al igual que en el poema “He de...” (perteneciente a *Surtidor*), el sujeto se define como capitana, es decir como persona que va al mando. No se trata, pues, sólo de viajar, sino de asumir las riendas del camino: “(...) Yo sólo soy marinera / Mi vida por ver el mar,/ y cien vidas que tuviera (...)/ Y no me quedaré en tierra,/ no me quedaré, no, amante,/ que me han hecho capitana/ de la marina mercante,/ Y he de marcharme un alba/ por los mares adelante” (“A todas las albas”, Méndez 1930: 29- 30).

⁴⁴⁸ En los siguientes términos, expresa Concha Méndez en su libro autobiográfico, *Memorias habladas, memorias armadas*, la importancia trascendental de este viaje: “Dejé Argentina habiendo logrado lo que más quería: escribir y viajar. El viaje era un deseo que nació en mi infancia cuando miré desde mi pupitre los mapas suspendidos en el muro del colegio. Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía. Cuando dejé Argentina prometí que volvería, pero tuve la intención de no volver; porque volver a un sitio en el que ya se ha estado es muy difícil; quería conocer el mundo y me iba a Europa nuevamente” (Ulacia Altolaquirre 83).

amante” y que se siente tan poderosa que se ve impulsada a seguir adelante, a abarcar nuevos mundos y posibilidades: “¡Canal de Bristol un día/ a bordo de aquel mercante!... / -novia del mar me sentía / novia del mar, o su amante” (ibid. 49- 50). La ciudad de Londres es, por su parte, presentada a partir de una serie de imágenes que se van enlazando a la manera cinematográfica y que remiten a las sombras, a lo neblino de la ciudad londinense. De alguna forma, se está sugiriendo la deshumanización de las grandes urbes, en las que los sujetos interaccionan más con los espacios que con las propias personas⁴⁴⁹. Es un mundo en el que el tiempo y los objetos pasan rápido, obligando al yo a ir de prisa para no quedar atrapado. El paisaje urbano es, por lo demás, presentado en la noche, cuya vida, aunque difiere sustancialmente de la diurna, es extremadamente poderosa y atrayente:

Noche.
Una sombra sonámbula
Otra sombra sonámbula (...)
(...) A piccadilly Circus por Hyde Park
Me voy viendo
proyectada en todas las sombras: (...)

¡Silencio!
Esta noche ha debido dormirse
El corazón del mundo.

LONDRES (ibid. 41- 42)

El sujeto poético de *Canciones de mar y tierra* es, por lo demás, un sujeto que está de vuelta, es decir, que ha tenido la oportunidad de viajar y conocer los lugares y ciudades anhelados y que finalmente se tiene que enfrentar a la idea del regreso. Al igual que Ulises, debe volver a la patria, a la tierra de partida y origen, y lo hace con el

⁴⁴⁹ La deshumanización de la urbe moderna es un tema relativamente frecuente en la poesía del siglo XX, también entre las autoras. Destaca, así, el caso de Lucía Sánchez Saornil, quien en “Paisaje de arrabal” presenta el paisaje humano del extrarradio en los siguientes términos: “Bocas hediondas ametrallan la noche/ Los hombres tornan del domingo/ con mujeres marchitas colgadas de los brazos/ y un paisaje giróvago/ en la cabeza/ vendrán soñando en un salto prodigioso/ para que el río acune su sueño” (Sánchez Saornil 1996: 97).

orgullo de quien ha pasado una serie de aventuras y llega cargado de experiencias y nuevos conocimientos. En “Raid”, el yo expresa, así, su anhelo de volver en una gasolinera de tres motores, enarbolando las banderas de los países visitados como una prueba de su condición viajera y cosmopolita. El sujeto femenino desea, pues, apropiarse de la imagen del héroe que vuelve y es ensalzado por sus compatriotas, ya que esta era una posibilidad que hasta ese momento había sido una prerrogativa masculina: “Yo he de volver algún día/ a los puertos españoles (...)//A lo largo del raid, / fluctuando por los mares,/ como escolta llevaré/ cien banderas nacionales.// Un salto de costa a costa/ y unas horas tornasoles” (ibid. 109- 110). En “Toma este sueño”, el deseo de ver mundo se presenta como ya realizado, de manera que el yo traspasa el testigo a un tú femenino, que aparece identificado como “amiga”. Se establece, así, una relación solidaria entre mujeres y el viaje emprendido por el yo sirve para abrir camino a aquellas que vienen detrás. De ahí la imagen de la “entrega del sueño”, del anhelo, lo que supone también un aprendizaje: “Toma este sueño que traigo/ y engárzalo a tu collar./ Amiga, toma este sueño/ que vengo de ver el mar” (ibid. 85- 86).

Con todo y pesar del tono optimista que preside el libro, hay una conciencia del dolor que provoca el viaje. La condición de nómada del sujeto le obliga, así, a partir continuamente de un lugar a otro, rompiendo los lazos que establece y viviendo en soledad y desamparo. La libertad se presenta, sin embargo, como un valor más elevado por cuya consecución merece la pena el sufrimiento. Queda, pues, al final un sentimiento de orgullo por la hazaña realizada. Así, en el poema “12 de enero”, en que aparece tematizada la idea del regreso a la patria, el yo realiza una declaración de intenciones, exponiendo como la búsqueda de la verdad y la libertad compensa su actual estado de soledad y sufrimiento. La meta más noble y elevada justifica, así, los medios y da por bueno todo aquello que se padeció:

(...)- ¡Sola y a la deriva
por mi verdad;
por mi blanca bandera
de libertad!...

Y para despedirme,
en aquel alba,
en todos los espejos
me miré el alma... (ibid. 155- 156).

Como veremos en el siguiente apartado, a partir de su cuarto poemario se producirá un importante cambio de tono: el sentimiento de angustia existencial permeará, así, buena parte de los textos.

4.4. Modelos en transición: Mujer y Esfera pública en la poesía de las escritoras

El análisis de la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo XX desde un punto de vista temático pone de manifiesto las contradicciones y ambigüedades de su discurso en relación al modelo de identidad femenina que plasman. Los nuevos patrones identitarios asociados a la *New Woman*, que se estaba abriendo paso en el periodo y que ocupaba un lugar destacado en la Esfera pública, conviven con otros rasgos y características propias del tradicional “ángel del hogar”, cuya vida se desarrollaba en la Esfera privada. Tal y como venimos insistiendo, se trata de unas vacilaciones inherentes a un periodo de transición, en el que no siempre era fácil para las autoras –y mujeres en general- asumir todos los cambios operados en el sistema de roles de género (Nieva- de la Paz 2009). La fuerte socialización en unos valores conservadores y propios de una sociedad patriarcal, en que la primacía estaba en el varón, generaba frecuentemente, tal y como desde el feminismo se ha puesto de manifiesto, un desconcierto y malestar internos, dadas las dificultades y obstáculos a que debían enfrentarse. En muchas ocasiones, la transgresión implicaba, así, romper con los lazos familiares (un caso significativo sería el de Concha Méndez).

No es posible, en consecuencia, hablar de una actitud unificada de las escritoras de poesía con respecto a los que pueden ser considerados los grandes hitos que marcan la situación social de la mujer en el primer tercio del siglo XX: el acceso a la educación, la entrada en muchos de los sectores del mercado laboral y la consecución del derecho al voto. Tampoco, como hemos ido viendo en los apartados anteriores, hay unanimidad en relación al tratamiento dado a los que pueden ser considerados los grandes temas de la producción poética de autoría femenina: el amor, la maternidad y el cuidado de los hijos y la búsqueda de la libertad. La perspectiva de las escritoras oscila, así, continuamente entre la adopción de una postura que podríamos considerar progresista y

transgresora y un plegamiento a la norma que supondría indudablemente un conservadurismo, que, por otra parte, resulta totalmente comprensible si atendemos a las consecuencias que muchas veces esperaban a las mujeres que rompían con el modelo femenino tradicional.

En este apartado, vamos a analizar, así, de un modo global qué actitud adoptan las autoras con respecto a los modelos de identidad heredados y en qué medida se sienten identificadas con los nuevos roles de género que se están abriendo paso y que implican un salto a la Esfera pública como nuevo espacio de realización. En este sentido, será preciso atender, tanto a las posibles huellas directas o indirectas –a través de motivos, imágenes o temas- en la poesía de la actividad profesional que, al margen de la literatura, desarrollaron algunas de las poetas como al modo cómo estas se ven a sí mismas como escritoras y el valor que dan a su propia producción poética. Finalmente, será necesario indagar en las oscilaciones –generalmente ligadas a un proceso cronológico de madurez- en su deseo y en las posibilidades reales de alcanzar una libertad y autonomía: en la juventud son exaltadas de un modo vehemente mientras que en la madurez se impone un tono más sosegado y reflexivo que hace balance y que se cuestiona sobre las posibles limitaciones de género que frecuentemente impiden una completa realización y que provocan, en varios casos, un retorno al ámbito privado.

El análisis de la poesía de las poetas de preguerra muestra, así, cómo estas no manifestaron una actitud unificada con respecto a los nuevos patrones de identidad femenina que se estaban abriendo paso en el primer tercio del siglo XX. Así, aunque frecuentemente expresaron un anhelo de libertad, un deseo de trascender la Esfera privada (de los afectos como el amor y el erotismo, el sentimiento maternal) y pasar a la pública (del trabajo, de las ideologías y del compromiso), es evidente siempre, en ellas, la conciencia de los límites, lo que determina a menudo la derrota y la rendición de sus

aspiraciones públicas. El análisis de su producción desde este punto de vista revela cómo algunas, de acuerdo también a su propia orientación ideológica, abogaron por el modelo femenino tradicional mientras que otras se adhirieron al ideal de la *New Woman*, configurando en su poesía un sujeto femenino caracterizado por su modernidad y por su deseo de transgredir límites. Con todo, en el discurso de unas y otras es posible encontrar múltiples vacilaciones y contradicciones que son propias de un momento de transición.

Por lo demás, aunque no es común entre las autoras la referencia a una actividad profesional al margen de la literatura -ya que la mayoría de ellas, dado su origen burgués, tenían en la escritura la principal vocación a la que se dedicaban-, es posible identificar algunas excepciones, como los casos de María Cegarra Salcedo, que era química de profesión y que introduce en su poesía numerosas referencias a esta disciplina; y Carmen Conde, que incorpora breves alusiones a su trabajo en la Sociedad Española de Construcción Naval. Se ha podido asimismo constatar como rasgo compartido la valoración positiva que todas hacen de su obra y de su identidad profesional como escritoras, si bien frecuentemente contribuyen a restarle valor como una manera de ganarse el favor del público y de la crítica (Pilar de Valderrama, Cristina de Arteaga, Josefina Romo Arregui y Elisabeth Mulder) y la presentan como un pasatiempo que, al igual que las labores de costura, se realiza en el tiempo libre.

Entre aquellas autoras que como Ernestina de Champourcin, Lucía Sánchez Saornil y Concha Méndez adoptaron una actitud más decididamente vanguardista, se da con frecuencia una evolución asociada al proceso de madurez: el tono exaltado de los primeros poemarios de juventud (cuando todavía existe confianza en la posibilidad de alcanzar una libertad y autonomías totales) da paso a una actitud desengañada (y en cierta forma, angustiada) ante la constatación de la imposibilidad de la realización

plena, de que, al igual que Sísifo están condenadas a seguir “viajando”, a seguir luchando en balde. El proceso de apertura hacia la Esfera pública es, así, sustituido por un progresivo replegamiento hacia lo íntimo, que se convierte en un refugio ante unas circunstancias vitales y sociales adversas y limitadoras. Dentro de este grupo de poetas, habría que resaltar el caso de Lucía Sánchez Saornil, que es la única que, de acuerdo a su filiación anarquista, publicó un libro de temática social sobre la Guerra Civil española, *Romancero de Mujeres libres*, y que, posteriormente en la posguerra, cultivaría una poesía de tipo existencial. El sentimiento de pertenencia y de vivir plenamente las circunstancias históricas de su tiempo, expresado reiteradamente en los poemas de su etapa de militancia vanguardista, se mantiene, por tanto, en este nuevo periodo de su producción, con una especial atención hacia las clases sociales más desfavorecidas y especialmente hacia las mujeres.

Aunque no es frecuente, es posible encontrar en la producción poética de algunas escritoras una reafirmación de su identidad profesional. En este sentido, sin duda, uno de los casos más significativos es el de María Cegarra Salcedo, quien, aparte de poeta, era química y trabajaba realizando análisis químicos en las minas de La Unión. Ejercía, por tanto, una profesión que exigía una gran cualificación y que no era frecuente que las mujeres desempeñasen en el contexto del primer tercio del siglo XX, en que sólo un porcentaje muy minoritario, que se incrementa considerablemente en la década de los treinta, trabajaba en laboratorios⁴⁵⁰. Como consecuencia de esta doble especialización, es posible identificar en sus poemas numerosos elementos que hacen

⁴⁵⁰ En el primer tercio del siglo XX, los dos lugares fundamentales en que trabajaban las científicas eran el Laboratorio Foster, fundado por la química Mary Louise Foster en la Residencia de Señoritas y en el que se formó una parte importante de las investigadoras en ciencia de la España de la época; y el Instituto Nacional de Física y Química (INFQ), conocido como el Rockefeller, en el que en el periodo comprendido entre 1931 y 1935 trabajaban treinta y seis mujeres (en calidad de becarias y colaboradoras, nunca ocupando cargos de dirección). Representaban un 20% del total del personal científico (Magallón Portolés 2009a).

referencia a la actividad profesional desarrollada, que se presenta como complementaria de la labor poética. Uno de los apartados de su poemario *Cristales míos* (1935) se titula, así, significativamente “Poemas de laboratorio”, al tiempo que uno de los textos lleva por título “Ensayo espiritual de los perfumes”. En este apartado, se incorporan numerosos términos técnicos que hacen referencia tanto a materiales y sustancias – la sílice, los hidrocarburos, el ágata, etc.- como a procesos químicos –la saturación, la ebullición, la transmutación, etc. La ciencia se convierte en estos textos en una metáfora, en una imagen que refleja de un modo muy plástico los diversos sentimientos y estados de ánimo del sujeto lírico. Así, en el poema 74, el yo femenino expresa su deseo de transmutarse, de hacerse cada vez más pequeña hasta convertirse en átomo, con el objetivo de conseguir el amor del tú: “Ansia de la transmutación! Para conseguirte, cada vez más pequeña, más minúscula, más átomo” (Cegarra Salcedo 1935a: 103). El estado de espera del sujeto es, por su parte, equiparado con la quietud de una balanza, precisa en su sensibilidad para detectar los pesos: “En una quietud de balanza, que guarda su sensibilidad como un tesoro, mi corazón espera” (ibid. 106).

Es una nota común a estos poemas la desmitificación de la capacidad de la ciencia para explicar los diferentes fenómenos naturales, que, a su vez, son tomados como metáfora de los diversos estados de ánimo del yo. Así, en uno de los textos de carácter epigramático, se destaca el carácter engañoso de la química: “La química lo afirma; pero se engaña. No existe la saturación” (ibid. 101). Estamos, sin duda, ante un planteamiento sumamente moderno, muy acorde con las formulaciones de la teoría cuántica en las décadas veinte y treinta del siglo XX y especialmente con la enunciación en 1927 del Principio de Incertidumbre, por Werner Heisenberg, que sacaba a la luz las limitaciones de la física clásica tal y como era concebida hasta ese momento. En uno de los poemas de María Cegarra Salcedo se destaca, así, como la ciencia no puede llegar a

explicar la muerte de acuerdo a su consideración de los hidrocarburos, es decir de la química orgánica como origen de la vida: “Hidrocarburos que dais la vida: Sabed, que se puede morir aunque sigáis reaccionando; porque no tenéis risa, ni aliento, ni mirada, ni voz. Sólo cadenas” (ibid. 100). En todo estos poemas, la ciencia y concretamente la química se dibujan, pues, como insuficientes y, por tanto, como artificiales, carentes de la vida y del dinamismo de los procesos naturales. De ahí que los ruidos del laboratorio sean conceptualizados como un “viento sin mar y sin molinos”, en la medida en que “les falta actividad de velas agitadas de blancura” (ibid. 102).

Con todo y a pesar de estas consideraciones, en el poema más extenso “Ensayo espiritual de los perfumes”, se da una comparación entre la poesía y el perfume, que es considerado superior (“Un perfume es más que un poema”), en la medida en que está dotado de un mayor dinamismo y de una mayor “materialidad”. Esto determina que, tras su muerte, se sienta de un modo más intenso, más físico, el hueco dejado por la ausencia:

- Un perfume es más que un poema.

Las palabras, por muy bellas, tienen después de muertas -escritas- un esqueleto rígido que estorba. Cadáveres del pensamiento son los libros.

El perfume vive en agonía. Es dolor de olor lo que nos cede, martirio de huida por múltiples caminos simultáneos, sensibilidad en laberinto, emoción desconcertada, secreto esclavo que libra su profundidad.

Cuando un perfume se extingue radica en el infinito y deja en nosotros el hueco de un alma. (ibid. 107)

Esta superioridad proviene asimismo de la capacidad de los perfumes para decir y sugerir, para transmitir, de un modo no verbal, diferentes sensaciones y emociones, generalmente de tristeza y desolación: “Todos los perfumes tienen una voz conmovida, de queja amarga, de desolación” (ibid. 110). En el mundo de la química, los perfumes se dibujan, pues, como “las armas del amor”, que son capaces de traspasar voluntades y de llegar a conmover al sujeto: “Por conductores invisibles del espíritu llega la electricidad del aroma venciendo la voluntad” (ibid. 109). El perfume es, por tanto, un nuevo

lenguaje, de manera que “decir en olor es la expresión más justa” (ibid.). Como consecuencia de esta capacidad de los perfumes para transmitir sentimientos y emociones, se establece una tipología y, así, en función de su fusión con el entorno, se distinguen los alegres de los tristes, los que remiten al amor de los que remiten a la muerte: “No huele lo mismo un perfume a la luz, que a la sombra; en un recinto alegre, que en una casa triste; sobre la carne viva, que sobre el cuerpo muerto” (ibid. 108).

La poesía de María Cegarra Salcedo ofrece, pues, un planteamiento original en el contexto del primer tercio del siglo XX, ya que, en ella, se da una reafirmación de su doble identidad profesional, al tiempo que hay una incorporación de tecnicismos procedentes del ámbito de la química, lo que es reflejo de unos vastos conocimientos en un área en proceso de expansión. El suyo es, así, un caso excepcional, ya que, en el resto de las autoras, las referencias a la identidad profesional, al margen de la poesía, son muy minoritarias, dado que la mayoría –debido también a su origen burgués– tenía en la escritura su principal vocación a la que dedicaban, tal y como se pone de manifiesto en la obra autobiográfica de algunas de ellas, todos sus esfuerzos (Nieva de la Paz 2006). Una excepción sería la también poeta murciana Carmen Conde, quien, desde 1923, trabajó como Auxiliar en la Sala de Delineación de la Sociedad Española de Construcción Naval, estudiando también al mismo tiempo la carrera de Magisterio. En su caso, habría que destacar el poema “La máquina de escribir”, incluido en su poemario *Júbilos* (1934), en el que se plantea el diálogo entre las máquinas de escribir de una oficina, que se quejan de la monotonía de su trabajo, todos los días “desde las nueve de la mañana hasta las cinco y media de la tarde escribe que te escribe...” (Conde 1934a: 98- 100). Una de las máquinas destaca, sin embargo, la suerte de la máquina-protagonista, que es la única que trabaja con una mujer, que, como tal, lleva siempre las manos limpias y perfumadas y que, además, no sólo escribe informes, sino también

cartas en las que hace alusión a su profesión como poeta. Frente a esta mujer, claro *alter ego* de Carmen Conde, se situaría el prototipo de hombre áspero que gobierna a las otras máquinas y que “me pone el cigarro encima, me llena de humo, de borraduras de goma; me hace retroceder con grave frecuencia para enmendar sus yerros” (ibid.). Estas afirmaciones resultan sumamente interesantes, en la medida en que aportan una serie de informaciones sobre el ambiente de trabajo en una oficina que se puede considerar representativa de la mayoría de las oficinas del periodo. Se puede, así, observar cómo la gran parte de los empleados son hombres, mientras que la presencia de mujeres es todavía muy minoritaria, incluso en una de las profesiones, como la de secretariado y administración, en que más rápido se incorporaron. Por otro lado, la contraposición entre el personaje *alter ego* de Carmen Conde y sus compañeros varones pone de manifiesto los cambios que se operan en los ambientes de trabajo a partir de su progresiva feminización, es decir, de la progresiva incorporación de mujeres. Sin duda, estas traen un aire nuevo y un modo de trabajar que humaniza los espacios, probablemente como consecuencia del traslado de estrategias propias de la Esfera privada a la Esfera pública:

Cuando sonaban las nueve de la mañana, entró *ella* en la oficina. Era una muchacha de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos. Acarició el teclado antes de empezar su tarea. (ibid.)

En el primer tercio del siglo XX y a pesar de los numerosos avances que se habían dado en la situación social de las mujeres, la presencia de estas en el mercado laboral era todavía minoritaria⁴⁵¹. En el ámbito de la literatura y de las artes en general, aunque es posible destacar un considerable número de escritoras y artistas de renombre, estas todavía tenían la conciencia de la transgresión que suponía incorporarse a un

⁴⁵¹ Según los datos incluidos por Capel, en el año 1930, la tasa de actividad femenina se sitúa en el 12, 65% sobre el total de la población activa, frente al 87, 34% de los hombres. El porcentaje de mujeres incorporadas al mercado laboral es, por tanto, todavía muy minoritario (un 9, 16% sobre el total del sexo), habiéndose producido incluso un descenso con respecto a la situación a comienzos de siglo, en 1900, cuando la tasa sobre el total de población activa era de un 12, 65% (1986: 48).

espacio hasta ese momento reservado casi exclusivamente para los varones. Por eso, aunque claramente conscientes del valor de su obra, es frecuente que las autoras –y especialmente las poetas- hagan manifestaciones de la escasa calidad, de la escasa valía de su producción, que es presentada como un pasatiempo que, al igual que las labores de costura, se hace en el tiempo libre. Estamos, pues, ante una modulación del tópico de la “falsa modestia”, como un intento de ganar no sólo la *captatio benevolentiae* de los lectores sino también de no sufrir el rechazo de sus compañeros varones y de una crítica que, sin duda, juzgaba su obra, como veremos en el capítulo cinco, de un modo diferente a la de los autores, desde el trato paternalista.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se entiende que Elisabeth Mulder, en el primer poema que abre su libro *La canción cristalina* (1928), lo presente como una perla de mi joyel “defectuosa”, “sin valor” y sin “oriente”, pretextando que “no merezco ceñir laurel” (“A quien va a leerme”, Mulder 1928: 7- 8). Se destaca, así, que “lo que está escrito vale bien poco”, subrayándose el valor de las emociones que generaron los versos, que se presentan como la transcripción de los sentimientos del sujeto lírico: “Un verso, aun malo, siempre es sublime./ Habla de un alma que se redime,/ que del abismo va al montículo” (ibid.). Se insiste, pues, continuamente en que valor del libro no reside en su calidad literaria, sino en su capacidad para transmitir el estado de ánimo del yo, razón por la cual los posibles errores deben ser disculpados por el hipotético lector, al que se demanda indulgencia:

Mira este libro: poquita cosa;
algo de mi alma que temblorosa
tus justas iras teme sufrir. (...)

Si fuera fuerte, si fuera hermoso, si fuera sano,
quizá no fuese tan mío, hermano,
que es cosa frágil mi poesía.
Ya está en tu mano, ya está a tu vista...
¡Cúidalo, hermano, cúidalo artista,
que es un pedazo del alma mía! (ibid.)

La minusvaloración de la propia obra no es, por tanto, más que una estrategia utilizada por la autora para lograr la benevolencia del público lector. Este poema introductorio constituye, así, un paratexto fundamental para alguien que, como Elisabeth Mulder, es consciente de que el horizonte de expectativas con que la crítica se acerca a su producción está cargado de prejuicios e ideas preconcebidas acerca de la producción de autoría femenina. Como, de alguna forma, sabe que el libro no va a ser juzgado en sí mismo, sino en función de su condición femenina, busca ganarse el beneplácito del público lector haciendo alarde de humildad, que, tal y como hemos visto, es una cualidad fundamental asociada al modelo de feminidad tradicional. De hecho, llega a comparar su poemario con un hijo que se entrega y en el cual se disculpan los defectos.

Esta consideración de la intrascendencia de la propia producción está en consonancia con la imagen del sujeto femenino que se configura en el poema “Insignificancia” perteneciente a *Sinfonía en rojo* (1929). Se trata, así, de un texto que refleja, una vez más, las ambigüedades del discurso de las autoras en relación a la autoimagen que ofrecen de sí mismas. Así, aunque en él, el yo femenino se presenta, por un lado, como una cosa insignificante, que vale menos que “la hoja que arrastra el viento”, que “una brizna, una piedra, una flor”, por otro lado, se muestra orgulloso de su insignificancia y pequeñez, que es considerada como consustancial a su propia condición humana frente a la grandeza de la divinidad: “Pero, Señor, no puedo vivir sin arrogancia/ ¡porque estoy orgullosa de mi insignificancia!” (“Insignificancia”, Mulder 1929: 165). En contraposición a la humildad, que es la cualidad deseable en la medida en que forma parte del ideario tradicional de la feminidad junto a la pequeñez y la fragilidad, el sujeto femenino se caracteriza a sí mismo por su soberbia y arrogancia (“¡Ah, si pudiera darte mi humildad como ofrenda!/ Mas tengo una soberbia satánica y

tremenda”, *ibid.*), que son características que, como se viene insistiendo, han estado tradicionalmente proscritas a las mujeres. Se trata de unas cualidades que implican, de algún modo, una actitud rebelde desde la conciencia de la propia valía. De hecho, la mayor parte de los textos del poemario *Sinfonía en rojo* se caracterizan por esta actitud orgullosa y rebelde, que rechaza cualquier forma de sumisión y mansedumbre y que se identifica con imágenes de poder como el rayo, el río, el volcán, etc.: “Señor, ni sumisión ni mansedumbre/ quiero; no soporto lo inicuo de mi yugo. (...)// ¡Si he de morir, Señor, que sea matando,/ como muere el soldado en la batalla!” (“Rebeldía”, *ibid.* 98).

Contrariamente a la imagen de conjunto que muchas veces ofrece, no todas las poetisas de preguerra eran autoras ideológicamente progresistas, sino que muchas eran mujeres con una ideología política y una moral conservadoras que, si bien trataban de abrirse camino en la Esfera pública y de obtener reconocimiento en el ámbito literario, se oponían, de alguna forma, a las diversas reivindicaciones feministas y apoyaban –en teoría, pero no en la práctica– un modelo femenino tradicional⁴⁵². Un caso paradigmático sería, así, el de Pilar de Valderrama, que, tal y como el testimonio de sus memorias deja entrever, no era partidaria de la República⁴⁵³, y que, en su poema, “Creo yo que”, perteneciente a *Las piedras de Horeb* (1923), manifiesta su rechazo del feminismo, como opuesto a la cultura verdadera, es decir, a la esencia de la mujer, que

⁴⁵² Como ejemplos, se podrían citar los casos de Concha Espina quien, a pesar de ser una activa escritora, defendería pocos años después el modelo de feminidad tradicional que se impuso durante el Franquismo, o Cristina de Arteaga, que, a pesar de ser una mujer culta que llegó incluso a doctorarse, acabó finalmente ingresando en una orden religiosa. El mismo fenómeno lo ha estudiado Carmen Simón Palmer para tres escritoras nacidas en el siglo XIX y activas en el primer tercio del XX: Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Eva Canel. Todas estas escritoras eran, así, consideradas conservadoras en la medida en que guardaban de cara al exterior un respeto a las normas sociales relativas a la situación de la mujer; mientras que sus vidas y sus obras no siempre respondían a esta ortodoxia (Simón Palmer 2008a: 21).

⁴⁵³ “Pero llegó la República con sus fatales consecuencias y mi madre moría el 8 de mayo del mismo año. Nunca se borró de mi memoria la noche del 14 de abril cuando yo la estaba velando, mientras el rey don Alfonso XIII salía justamente a aquella hora de España, para no volver más.// Era el prólogo de lo que luego había de venir y que yo vi aquella noche con claridad meridiana, casi de visionaria: el sufrimiento que a los españoles nos aguardaba. Esto, unido al desenlace que esperábamos de un momento a otro, del fallecimiento de mi madre, contribuyó a que esa noche fuese una de las más largas y tristes de mi vida” (Valderrama 1981: 50).

parece residir en el espiritualismo, “que ella tener podría, si quisiera” y que serviría para detener la carrera “que lleva el hombre hacia el materialismo” (Valderrama 1923: 107). La sabiduría (referida con el sustantivo “bachillería”, que lleva asociadas una serie de connotaciones negativas) no se presenta, así, como una característica valorada, por contraposición a la emotividad y al sentimentalismo, que son vistos como las cualidades a resaltar:

Y pienso que en el curso de los días
se sanearían las generaciones,
más que con todas las bachillerías,

con esas interiores armonías
de nuestros femeninos corazones,
que es la mejor de las sabidurías. (ibid.)

Estos versos constituyen, pues, una manifestación del recelo y rechazo frontal que el feminismo generaba frecuentemente en el primer tercio del siglo XX, según se puede comprobar en los escritos de numerosos intelectuales del periodo (Marañón, Simmel, Ortega y Gasset). Por otro lado, es importante destacar que esta consideración negativa de la mujer intelectual contrasta con la actividad desarrollada por Pilar de Valderrama quien, como hemos visto, no sólo escribió poesía y teatro sino que también desempeñó una importante labor de dinamización de la cultura a partir de la creación y gestión del teatro íntimo “Fantasio” y de su participación en el Lyceum Club Femenino. De hecho, en el poema “Me llamaban rara”, perteneciente a *Huerto cerrado* (1928), se expone una visión crítica de la marginación de la creadora en una sociedad en la que todo aquello que se aparta de la norma es considerado excéntrico⁴⁵⁴. En el texto, se expone, así, como el yo femenino sufría, durante su infancia, la marginación y las críticas de sus compañeras y de las personas adultas que no entendían su retraimiento y alejamiento y sobre todo el desarrollo de su actividad como creadora. En la edad adulta,

⁴⁵⁴ El sujeto femenino del texto encarna, así, el estereotipo de la “chica rara”, que, para el periodo de posguerra, será definida por Carmen Martín Gaité como aquella joven que se aparta de la norma y que, por tanto, es considerada “anormal” (1987: 182).

el rechazo permanece, si bien ahora choca con la indiferencia del sujeto, que parece sentirse orgulloso de su labor como escritora y que, por tanto, reafirma su identidad profesional:

Porque un día vieron en mi mano un lápiz
y una hojita blanca
de papel, y en ella
nerviosa trazaba
unos versos breves, que luego leía
temblando, en voz baja... (...)

Si en aquellos tiempos, cuando yo era niña,
así me llamaban,
ahora que el rayito de sol es tan grande,
tan grande... tan grande... que es toda mi alma,
¡que dirán de mí los que entonces
llamábanme *rara*! (Valderrama 1928: 77- 81)

Por otro lado y con independencia del modelo de feminidad defendido (ambiguo, entre tradicional y progresista), Pilar de Valderrama manifiesta una cierta conciencia de género que le lleva a solidarizarse, en el poema “Esencias dolientes” (*Esencias*, 1930), con las mujeres carentes de belleza natural y condenadas por su fealdad a vivir ya para siempre sin conocer el amor: “¿No reparasteis en el gesto doloroso de estas pobres mujeres privadas de amor? (...) pero ¿de qué sirve la belleza si no es para causar con su enorme expresión mayor inquietud, mayor compasión a quien los mira?” (Valderrama 1930: 113- 115). La belleza es, pues, considerada una cualidad fundamental en la mujer, en la medida en que se convierte en el atributo que provocará la atracción del varón y que, por tanto, posibilitará, en última instancia, la consecución del amor, que aparece referido como el centro de su vida. Estamos, sin duda, ante el estereotipo de la mujer esclavizada por su aspecto físico, la mujer fetiche, siempre tratando de evitar el espectro de la vejez y de la decadencia (Buzzatti y Salvo 23). El estereotipo de feminidad subyacente sigue, por lo demás, estando próximo a la imagen del “ángel del hogar”, que desarrolla su vida en la Esfera privada y que se da y entrega a

los demás⁴⁵⁵. La piedad es, así, de este modo, otra de las características asociadas al modelo femenino que se exalta en el poema homónimo “Piedad”, perteneciente también a *Esencias*. Este valor es visto como una especie de lazo de empatía que lleva al sujeto a identificarse con el dolor y el sufrimiento de los otros. Implica, por lo demás, una actitud conformista y, en cierto modo, sumisa ya que conlleva el aceptar resignadamente un estado de cosas que no resulta totalmente satisfactorio. En el caso de las mujeres, nuevamente lo relacional es valorado por encima de lo individual:

Piedad es a la vez compasión del prójimo y dolor propio; dolor hondo, que nos penetra como aguda espada, y nos lleva hasta la entrega, hasta la renunciación. (...)

Por piedad no se abandona al marido- o a la mujer- que ultraja.

Por piedad se acoge al hijo que del ultraje nació. (...)

Por piedad, cuando no queda amor, se da ternura.

¡Tantas bellas acciones son fruto de la piedad, que para enumerarlas sería poco este libro! (“Piedad”, Valderrama 1930: 47- 49)

En los versos de Pilar de Valderrama, subyace, sin duda, un planteamiento moral conservador que juzga, de diferente manera, los comportamientos masculinos y femeninos y que exige de las mujeres el sacrificio, la sumisión y la resignación, frente a la libertad de movimiento de los varones. Estas actitudes conformistas se justifican gracias al aliento de Dios, cuya intervención se implora llegándose a convertir en una presencia fundamental en la poesía de buena parte de las autoras, especialmente de aquellas más conservadoras. Así, en el caso de la poeta de *Huerto cerrado*, se podría citar el poema “Plegaria”, que es una oración a la divinidad, a la que el yo lírico le pide que no le deje caer en el desaliento y que le conduzca por la senda verdadera. Dios se convierte, además, en un refugio contra la soledad y contra la falta de referentes: “Estoy sola, Señor; mi planta incierta/ yo no quiero posar donde se hunda/ toda en el barro, o en la fosa abierta/ para el que andando va sin fe profunda” (Valderrama 1928: 33- 34). De

⁴⁵⁵ De hecho, en el poema “La acacia de mi jardín” (*Huerto cerrado*), se hace, como se ha visto, una exaltación de la domesticidad, de la acacia que crece en jardín, frente a otras integrantes de su especie que se desarrollan en libertad (1928: 49- 51).

alguna manera, la figura de la divinidad suple las carencias de libertad y autonomía de unas autoras, que, aunque educadas en un sistema de género tradicional, sienten la opresión de no poder desarrollar plenamente su vocación profesional y de verse obligadas a desempeñar el rol de madres y esposas perfectas⁴⁵⁶.

Siguiendo el modelo propuesto por Fray Luis de León en *La perfecta casada*, Dios se convierte en una figura de consuelo a la que se recurre para implorar la fuerza necesaria para el cumplimiento de las virtudes de sumisión y abnegación que se dibujan como consustanciales a la condición femenina. Estas cualidades eran, sin duda, claves en el ideario de la religión católica, que desempeñaba un papel fundamental en la educación de las mujeres y que trataba de proponer un modelo tradicional alternativo al de la *New Woman*, pero, “remozado” para responder mejor a las demandas de los nuevos tiempos. Desde el estamento eclesiástico, se era consciente de la necesidad de introducir cambios en un modelo excesivamente tradicional que ya no respondía a las nuevas necesidades de la sociedad (Arce Pinedo). De hecho, las obligaciones asociadas a este *aggiornamento* del modelo tradicional del “ángel del hogar” conllevaban un cierto grado de dificultad, ya que suponía renunciar a muchos de los deseos de éxito de unas autoras que, aunque fervientemente católicas en muchos de los casos, tenían conciencia de sus propias capacidades ansiando para sí el triunfo profesional en el terreno de la literatura. Aunque parecen asumir una actitud modesta y de minusvaloración de la calidad de su propia actividad como creadoras, late con frecuencia en el fondo de sus versos un sentimiento de orgullo y satisfacción ante el desarrollo de su propia vocación. Es decir, aunque son mujeres conservadoras moral e ideológicamente, sí buscan alcanzar la realización profesional a través de la escritura.

⁴⁵⁶ En el caso concreto de Pilar de Valderrama, parece evidente que lo expresado en todos estos textos tiene un claro transfondo autobiográfico, ya que, tal y como revela en sus memorias, no sólo sufrió la infidelidad de su marido, sino que, además y a pesar de su insatisfacción, siguió manteniendo su matrimonio por ofrecer una imagen de familia perfecta. De hecho, el respeto a esas mismas convenciones sociales limitó su relación de “amistad” con Antonio Machado (Valderrama 1981: 42- 47).

Es, así, frecuente, encontrar en sus poemarios textos que recogen esta actitud ambivalente.

Un buen ejemplo sería el poema “Sembrad”, que da título al poemario homónimo de Cristina de Arteaga, *Sembrad...* (1925). En él, el sujeto poético destaca la contribución de su propia actividad creadora al cumplimiento del mandato cristiano de “sembrar” el bien, de ejecutar buenas acciones que redunden en el bienestar general. El yo se manifiesta, así, orgulloso de su poesía y de sus versos, porque, aunque reconoce, sirviéndose del tópico de la “falsa modestia”, que “nada vale esta ofrenda de abril”, que los versos son “¡poca cosa!”, es consciente también de que son su manera de participar en una misión colectiva de raigambre religiosa en la que se siente profundamente implicada. Los versos no están, por ello, destinados a permanecer en el ámbito de lo íntimo y de lo privado, sino que deben trascender a lo público, donde adquieren su verdadero sentido y cumplen su auténtica funcionalidad:

No quiero que sea triste palomar.
¡Palomar vacío!
Ha de ser un río
que, al pasar cantando, sepa fecundar
el huerto baldío.

Brindará la tierra su fruto en agraz,
otros segadores
cortarán las flores...
¡Pero habré cumplido mi deber de paz,
mi misión de amores! (Arteaga 1925: 19- 20)

Esta ambivalencia del pensamiento de Cristina de Arteaga se pone ya de manifiesto en las dos entrevistas a la autora aparecidas en el *Heraldo de Madrid*: “Una campeón del feminismo” (por Antonio Cases, el 6 de abril de 1922) y “Una duquesita que hace bellos libros de versos” (por E. Ruiz de la Serna, el 30 de noviembre de 1925). En la primera de estas entrevistas, en que se pregunta a la autora, entre otras cuestiones, sobre el feminismo, Cristina de Arteaga, aunque reivindica un papel más activo de la

mujer en la Esfera pública y una solidaridad con las clases más desfavorecidas –ejercida a través de la caridad-, sigue defendiendo un modelo de feminidad tradicional y se muestra partidaria de que las mujeres sigan conservando unas cualidades que se le considerarían innatas y que responden a un ideal forjado por los hombres, a los cuales deben animar y enseñar. Entre los modelos femeninos que se citan estarían, así, Teresa de Jesús, Beatriz Galindo *la Latina*, Lucía Medrano y Concepción Arenal⁴⁵⁷. En la segunda entrevista, el énfasis se pone en la actividad poética de la escritora, que emite algunas opiniones que estarían en consonancia con lo expresado en el poema comentado con anterioridad. Destaca, así, que comenzó a escribir poemas “para mí misma, sin ánimo de publicarlos”, presentándolos “como hijos de la emoción poética”, como sinceros y, por tanto, transparentes. Esta aparente espontaneidad de su poesía contrasta, sin embargo, con el conocimiento que la autora parece tener de la literatura hispana, cuando cita la influencia que han tenido en ella autores como el marqués de Santillana, Góngora, Bécquer, Espronceda, Zorrilla, Rubén Darío, Amado Nervo, etc. Se muestra asimismo partidaria del arte de vanguardia, considerando que “nunca debemos rechazar ni desdeñar lo nuevo” (Ruiz de la Serna 1).

Otro caso significativo sería el de la poeta Josefina Romo Arregui, quien, en *La peregrinación inmóvil* (1932), incluye un texto titulado “El nuevo discípulo”, en el que el sujeto, dirigiéndose a su pupilo, manifiesta su sentimiento de orgullo ante la transmisión de una serie de conocimientos y de valores. En este sentido, es importante tener en cuenta que la educación es una profesión en la que la incorporación de las mujeres se dio tempranamente, ya que, de alguna forma, tal y como se insiste también

⁴⁵⁷ “A la mujer europea le atormenta ahora la sed de saber, que ha sido siempre el patrimonio de los hombres. Claro que es el primer paso: pero, ¿no hay, acaso, nada detrás del saber? Hay que pulimentar el alma, hacerla exquisita a los goces interiores más que a los exteriores. Que el hombre encuentre en la mujer lo que Luis Vives exigía” (apud. Cases 3).

en el poema, la enseñanza era considerada una prolongación de la función maternal y de cuidado tradicionalmente asignada de las mujeres⁴⁵⁸:

(...) Y me siento orgullosa de esta nueva tarea,
que es bello en tierra virgen ver pasar el arado (...)

Piensa que si tu madre te dio a ríos su vida,
yo te di el jugo santo que el alma atesora
y he de ofrecerte todo sin que nada te pida
ni en venideros años un recuerdo a esta hora. (...)

Y en mi nuevo discípulo de mirada lejana
pongo todo mi orgullo, pues he visto un instante
brillar las luminosas estrellas de un “mañana”
en las vagas pupilas de su triste semblante. (“El nuevo discípulo”, Romo Arregui
1932: 17- 18)

Esta visión contrasta, sin embargo, con la temática religiosa de otros textos del poemario, en los que el sujeto lírico reafirma su condición pecadora y se dirige a Dios para pedir ayuda en la superación de los males asociados a su mísera condición y aprender los valores de la entrega a los demás: “Todo, Señor, todo te lo pido/ a Ti, Señor, que puedes darlo todo./ ¡Mísera condición!, pues de mí mismo/ no puedo dar más que pecado y lodo” (“Tener que dar”, *ibid.* 39- 40). El ideal de perfección impuesto desde el catolicismo para la “buena mujer” resulta, sin duda, un camino difícil, plagado de angustia y de dolor, de sinsentidos, de manera que la divinidad se convierte en la única presencia cierta que reconforta ante el sufrimiento. La muerte se presenta, por ello, como el instante de máxima dicha en que se da el encuentro definitivo: “Señor, todo es amargo, todo es ruin en la tierra;/ dichoso es el que puede guardar su corazón,/ caminar por la senda de la fé que no yerra” (“Y cuanto más se examina, mayor es su angustia y su dolor”, *ibid.* 41- 42).

⁴⁵⁸ Según los datos proporcionados por Capel, en 1930, la cifra absoluta de población activa femenina en el sector de la enseñanza era de 26. 743, constituyendo un 67% del total de mujeres que ejercían profesiones liberales. Desde el año 1900, en que el total era de 15. 716, se había producido, por tanto, un aumento considerable (1986: 493).

Como se analizó en el apartado anterior, la exaltación de la rebeldía y de la libertad es una nota común a la producción poética de la mayoría de las autoras del primer tercio del siglo XX. Hay, en ellas, un deseo de transgredir los límites de lo permitido, de manifestar su rechazo de un sistema de género que les ofrece pocas posibilidades de realización. En este sentido, el título del tercer poemario de Ernestina de Champourcin, *La voz en el viento* (1931), resulta sumamente significativo: la voz en el viento hace, así, referencia a la intencionalidad del sujeto de gritar, de lanzar su voz a la inmensidad para que sea escuchada y para, así, poder revelar su íntima verdad, lo que hasta entonces se había visto obligado a mantener en silencio y a ocultar. La actitud es, por lo demás, una actitud claramente vanguardista: si hasta ese momento las autoras habían ido siempre a la zaga (estética y vitalmente) de sus colegas masculinos, ahora manifiestan su clara voluntad de ir a la cabeza, de dirigir el rumbo y de descubrir nuevas rutas aunque ello suponga rechazar certezas y caminar sobre la incertidumbre. Asumen para sí el ideario iconoclasta del movimiento vanguardista y “se empoderan”:

¡Encaramada al viento! (...)

Sin látigo ni espuela,
con la única fuerza
de este clamor lanzado
a cumbres inholladas,
con el apoyo efímero
de un soplo vagabundo
sin base, ni raíz.

Galoparé adherida
al filo de los tiempos
y colmaré mi grito
vacíos insondados.

¡Erguida sobre el lomo
de todo lo inestable,
derrumbaré certezas
en nombre del azar! (Champourcin 1931: 11- 12)

Con todo y a pesar de este deseo iconoclasta, en el discurso de Ernestina de Champourcin, al igual que en el del resto de las autoras, se dan una serie de contradicciones que determinan un discurso ambiguo. Así, por ejemplo, junto al poema anteriormente comentado, se encuentran otros textos en los que el mismo sujeto, que antes rechazaba las certezas y que anhelaba la libertad, manifiesta su conformismo, su renuncia a hollar el “último horizonte del camino” y su deseo de “anclar en un puerto de íntimas verdades” (ibid. 99- 100). Hay un rechazo deliberado y, por ello también doloroso, del afán de hacer nuevos descubrimientos, de hallar una verdad más cierta y más satisfactoria. Queda, así, la nostalgia de la empresa que se sabe ya imposible de antemano y que, en consecuencia, no se realiza. El sujeto parece sentirse derrotado incluso antes de emprender la lucha: “Ya jamás rasgaré la epidermis ficticia/ que ocultaba la pulpa del sendero ignorado” (ibid.).

El tono optimista propio de aquellos textos en los que el sujeto manifiesta una actitud decididamente vanguardista convive con un pesimismo existencial que lleva a plantearse el sentido último de la vida, la razón de ser de los esfuerzos realizados si finalmente no es posible la comunicación y la consecución de aquello que se anhela. Al final sólo parece permanecer la soledad, ya que el sujeto se ve incapacitado para saciar sus deseos de mundo y de plenitud. El desengaño determina, así, la renuncia final, porque, ante la conciencia de la *vanitas vanitatem*, del todo para nada, sólo queda cuestionarse: “¿Para qué mis pupilas y su afán de belleza/ si no existe el remanso que podría abreviarlas? (...)//¿Para qué la ansiedad que entreabre mis palmas/ si adhieren a su curva inútiles vacíos?” (Champourcin 1936a: 73- 74). De acuerdo con la ideología cristiana implícita, la existencia humana se configura como “un valle de lágrimas”, como un “tránsito de dolor”, en el que no vale la pena ilusionarse y entusiasmarse. El

ideal estoico del *nihil mirari* acaba por sustituir a la actitud iconoclasta propia del vanguardismo inicial:

Y si todo es inútil, ¿para qué tanta estrella
señalando caminos que en el cielo no existen?
¿Para qué la esperanza endeble y fervorosa
de tantos despertares?

Si nada lleva a nada... ¿de qué sirve este impulso
que me yergue sin fuerzas al nivel de tu cima?
¿De qué sirven mis besos si su ambición no logra
traspasarte los labios? (“¿Para qué?”, *ibid.* 77)

Al igual que en el caso de sus colegas varones, las poetisas de preguerra parecen imbuirse del pesimismo general de la década de los treinta. En ellas, hay también una conciencia de crisis, que aparece unida al proceso de madurez, de llegada a la edad adulta, en la que el ímpetu propio de la juventud da paso a un tono sosegado y reflexivo que permite indagar, sin el belicismo anterior, en la propia trayectoria vital. Descubren, así, el carácter quimérico e ilusorio de muchos de sus anhelos no saciados; la imposibilidad de trascender los límites impuestos a su sexo y de conseguir la plenitud y perfección que se anhelaba de una manera autónoma e independiente. En ellas, la crisis tiene, así, un componente de género, pues supone, de alguna forma, la constatación de que no existe la igualdad efectiva de mujeres y hombres a pesar de los importantes avances legales que tuvieron lugar en la Segunda República: en su trayectoria se cruzan muchas rémoras y muchas cargas que impiden la ruptura total con el pasado y la tradición. Hay, además, una conciencia de que la realización personal no es posible en soledad y, por ello, en la obra de la mayoría de estas autoras, la presencia del otro va ganando cada vez una mayor importancia. El caso de Ernestina de Champourcin resulta, en este sentido, paradigmático, ya que, tal y como hemos ido viendo en los capítulos anteriores, a medida que pasan los años, Dios va sustituyendo al “tú amado” y va adquiriendo cada vez un mayor protagonismo, hasta el punto de que, en sus poemarios

posteriores a la Guerra Civil, la búsqueda de la divinidad, concretizada en el “amor divino”, se convierte en el gran tema unificador⁴⁵⁹.

La trayectoria poética y vital de Lucía Sánchez Saornil se puede considerar también representativa de la evolución general de la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX. El optimismo y el idealismo iniciales de sus poemas vanguardistas dan paso, tras la Guerra Civil y la publicación del poemario de carácter social *Romancero de Mujeres libres* (1937), a una poesía de tipo existencial en la que un sujeto poético en el final de sus días hace balance de su vida expresando el miedo a la muerte, ante la cual Dios, de cuya existencia se duda, se presenta como la única posibilidad de refugio y consuelo⁴⁶⁰. La esperanza es sustituida por la desesperanza (“Pero... ¿es verdad que la esperanza ha muerto?”, “Sonetos de la desesperanza I”, Sánchez Saornil 1996: 160) y el mañana en el que antes se proyectaban todos los sueños y quimeras de realización se transforma en una realidad imposible. Con todo, incluso al final, el sujeto parece seguir rebelándose contra el destino aciago de muerte, manifestando su deseo de continuar viviendo a pesar de todas las desilusiones y de la certeza de la imposibilidad:

Ya no podré decir nunca “mañana”,
ese mañana fabuloso y mágico;
ahora un estupor cruel y trágico
de la tierra, del mar, del cielo emana. (...)

⁴⁵⁹ José Ángel Ascunce explica, así, cómo el deseo de plenitud y eternidad, concretado en un primer momento en la búsqueda del amor humano, da paso a una exaltación del amor divino, como única forma posible de garantizar la dicha en un momento de exilio y de soledad: “Esta necesidad de infinito y realización la encuentra, en un primer momento, en el amor, independientemente de la naturaleza que este pudiera presentar. Significaba el paso de la soledad a la compañía, posibilitando, de esta manera, el abrazo amoroso, razón de salvación para el sujeto poético. Sin embargo, entre todos los posibles amores, el que ofrece más garantías y certezas de plenitud y eternidad es el amor divino. Por eso, el personaje poético opta por el amor divino, porque en este amor encuentra las razones concluyentes de la indagación poética y del deseo personal” (1995: 127- 128).

⁴⁶⁰ “Traigo dudas, que es carga dolorosa/ Igual que te atormentas me atormento./ Sé que bajo el azul del firmamento/ si se apaga una luz, se abre una rosa./ ¿Anda por medio Dios? Esa es la cosa. (...)// Si hallásemos a Dios al otro lado.../ daríamos lo mal por bien pasado” (“Carga dolorosa”, Sánchez Saornil 1996: 162).

Me rebelo a aceptar esta derrota, (...)

Si no es posible, más, decir “mañana”,
si la vida no tiene su diana
¿para qué ya la sangre por mis venas? (“Sonetos de la desesperanza II”, *ibid.*
161)

Sin duda, la conciencia final de la derrota es más intensa y dolorosa porque se pusieron muchas esperanzas de realización y de éxito en la vida y en el futuro. La poesía de Lucía Sánchez Saornil previa al año 1939 recoge, así, el ímpetu propio de la juventud en una autora con una doble militancia, primero en la Vanguardia y después en las filas del anarquismo. La poeta fue, de hecho, tal y como se ha señalado en el capítulo 3, la única mujer considerada integrante del Ultraísmo, tanto en su tiempo por parte de sus colegas varones como en la actualidad por parte de la crítica especializada. En este sentido, se puede destacar que hay en ella una conciencia de pertenencia a la colectividad, de manera que, en los poemas de finales de la década de los diez y principios de los veinte, se da una manifestación reiterada de su deseo de vivir plenamente las circunstancias de su momento histórico y poner a su servicio las innovaciones artísticas. En el poema “El canto nuevo” (publicado en la revista *Cervantes* en abril de 1920), exhorta, así, a sus contemporáneos, a los que apela “hermanos”, a apropiarse del presente, de la “HORA NUESTRA”, que durante tanto tiempo se había esperado. En un tono violento y exaltado, arenga a desarrollar una actitud combativa que derribe lo viejo, el pasado (“borremos todos los caminos,/ arruinemos todos los puentes,/ desarraigemos todos los rosales”, *ibid.* 87- 88) y que permita trazar y construir la ciudad nueva: las viejas vestiduras deben ser destruidas para que los nuevos seres humanos puedan triunfar “desnudos y blancos,/ como las estrellas” (*ibid.*). La generación del presente se considera a sí misma (como, por otro lado, ha sucedido en todo momento histórico) la elegida para erigir unas nuevas

coordinadas, con la certeza absoluta de la victoria sobre las tradiciones y de la consecución del imposible:

Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS. (ibid.)

Es fundamental destacar el sentimiento de pertenencia que Lucía Sánchez Saornil manifiesta en este poema, ya que es representativo del proceso de incorporación de las mujeres a la militancia política y cultural en el primer tercio del siglo XX⁴⁶¹. En medio del rico panorama que se abre en todos los frentes, ellas manifiestan su deseo de participar, de ser consideradas iguales y de contribuir a hacer la historia en la misma medida que sus compañeros varones. La igualdad se convierte en su horizonte y, por eso, la utilización del “nosotros” inclusivo resulta especialmente significativa. Con todo y a pesar de la conciencia de pertenencia a la colectividad, el proceso conlleva una previa concienciación individual que no siempre es sencilla, ya que, como se destaca en el poema “Nostalgia”, exige romper con el pasado y con las costumbres aprendidas (y, por tanto, androcéntricas) que frecuentemente actúan de rémora y que frenan el desarrollo del proceso. A pesar de que entre el canto nuevo y la voz vieja que llega “por el telégrafo del recuerdo” y que es representativa de una antigua forma de sentimentalidad – es la “voz más antigua,/ la que lloró/ por una estrella y por un beso”- hay una enorme distancia, permanece una nostalgia que se manifiesta en una serie de contradicciones y ambigüedades propias del choque entre dos modos de socialización opuestos. De ahí el llanto del sujeto ante el recuerdo del pasado: “Esta tarde/ la ternura de mi voz más antigua,/ me ha hecho llorar/ mis lágrimas más amargas” (“Nostalgia”, ibid. 95- 96).

⁴⁶¹ En el apartado 3.1.2, se ha comentado el artículo que Lucía Sánchez Saornil escribió en la sección “Tribuna Libre. El arte y la vanguardia” a favor de la Vanguardia, “La verdadera y la falsa juventud” (*Heraldo de Madrid*, 25 de enero de 1929).

Pronto, sin embargo, la actitud vanguardista y el sentimiento de pertenencia a una colectividad general dan paso en Lucía Sánchez Saornil al compromiso político bajo la forma de la militancia anarquista, que le lleva a adoptar un compromiso no sólo con las clases sociales más desfavorecidas sino también y especialmente con las mujeres. El suyo es, pues, un anarquismo de signo feminista. No en vano, en abril del año 1936, fundó junto con la periodista Mercedes Comaposada y la doctora Amparo Poch y Gascón, la organización anarquista *Mujeres Libres*, cuyo objetivo era liberar a las mujeres de la “triple esclavitud a la que habían sido sometidas: esclavitud a la ignorancia, esclavitud como mujeres y esclavitud como trabajadoras”. En el seno de esta organización, se publicaba el periódico *Mujeres Libres*, que pretendía cumplir una función propagandística con el fin de atraer a un mayor número de mujeres a las filas del anarquismo⁴⁶².

Poéticamente, la culminación de este proceso fue la publicación en el año 1937 del poemario *Romancero de Mujeres Libres*, dedicado a “Los que cayeron por la libertad”. Estamos ante un libro de circunstancias, escrito, al igual que tantos otros publicados durante la Guerra Civil, con la urgencia que exigían los difíciles tiempos y desde el profundo compromiso con la causa republicana. Como su mismo título indica, formalmente está compuesto por romances, que, a diferencia de otros romances anarquistas con los que comparte una temática común⁴⁶³, tienen, en la mayoría de los casos, protagonistas femeninas que participaron en la contienda y que, sin embargo, han quedado fuera del discurso historiográfico. Así, entre los nombres que se destacan están los de María Silva, que era nieta del mítico Seisdedos de la revolución de Casas Viejas

⁴⁶² Durante este periodo, Lucía Sánchez Saornil escribió, tanto en *Mujeres Libres* como en otras publicaciones anarquistas, artículos sobre la cuestión femenina, tratando, entre otros temas fundamentales, el papel de la mujer en el movimiento libertario, la maternidad, la sexualidad, las implicaciones del psicoanálisis en la causa de las mujeres, etc. (Nash 1999: 127- 130, Capdevila-Argüelles).

⁴⁶³ Lechner destaca como temas comunes a los romances anarquistas “los innumerables combates locales, la voluntad de resistir al enemigo a todo precio, la confianza en la propia causa justa, las referencias a la tierra y el deseo de construir un mundo mejor, más justo” (197).

y que murió en la cárcel con apenas dieciséis años (“Romance de ‘La Libertaria’”); y la lavandera del Guadalmediana, Encarnación Giménez, que fue asesinada, a pesar de su situación de pobreza y miseria, por su compromiso republicano (“Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera del Guadalmediana”). En otras ocasiones, los romances consisten en una exaltación del compromiso de las mujeres, cuya unión traerá consigo la victoria (“Himno de mujeres libres”⁴⁶⁴; “¡Madrid, Madrid, Mi Madrid!...”) o en referencias a la vida cotidiana que queda truncada tras el estallido del conflicto (“El 19 de julio”).

Este libro de Lucía Sánchez Saornil ocupa, por lo demás, un lugar destacado en el panorama poético femenino del primer tercio del siglo XX, ya que, según hemos ido viendo, no se dio, en ninguna de las poetisas, una plasmación tan directa de su compromiso político. No hay, así, en ellas, un cultivo de la poesía social, al tiempo que ni siquiera parece haber un interés por dar cabida explícitamente en sus poemas al reflejo de situaciones de desigualdad e injusticia social. En su caso, tal y como hemos ido viendo, la poesía se configura, casi en exclusividad, como un género del yo, como un género intimista, en el que son muy escasas –y siempre muy tamizadas en los casos en los que aparecen– las referencias sociales directas, si bien la experiencia individual es frecuentemente universalizada para denunciar desigualdades de género. He querido, por ello y a pesar de rebasar el marco cronológico de la presente tesis doctoral, referirme brevemente al *Romancero de Mujeres Libres*, de Lucía Sánchez Saornil, que ofrece una perspectiva de la Guerra Civil muy diferente a la que, por ejemplo, da Carmen Conde en *Mientras los hombres mueren*, el otro gran poemario de autoría femenina que tiene como tema la contienda. En este caso, la guerra es narrada desde el punto de vista de los

⁴⁶⁴ En este texto, resulta evidente como el vanguardismo artístico anterior de Lucía Sánchez Saornil es sustituido ahora por un vanguardismo político. El lenguaje exaltado y combativo se mantiene: “Que el pasado se hunda en la nada/ ¡Qué nos importa del ayer!/ Queremos escribir de nuevo / la palabra mujer.// Adelante, mujeres del mundo” (“Himno de mujeres libres”, Sánchez Saornil 1996: 115).

niños y las madres, víctimas colaterales que sufren las consecuencias de la lucha, de manera que su dolor y sufrimiento dejan de ser privados para convertirse en públicos. Hay un énfasis reiterado en la idea de la cotidianeidad interrumpida. El tono combativo de los poemas de la autora anarquista da paso aquí al alegato pacifista mediante el énfasis en el llanto y en las consecuencias negativas para ellos. La misión femenina en el conflicto se perfila, por lo demás, como pasiva, y, así, no se incita a la lucha sino a una huelga de vientres. La polarización hombres- mujeres, guerra- paz es, pues, evidente:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo,
¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo!
¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la
mujer que parirá a otro hombre para que mate a tu hermano! (Conde 2007: 181-
182)⁴⁶⁵

Pero de entre todas las poetisas del periodo de preguerra, sin duda, es Concha Méndez aquella cuya trayectoria se puede considerar más paradigmática de la evolución que, a nivel estético y como reflejo de una serie de cambios sociales y políticos, se dio en la mayoría de las autoras (y también autores): la actitud vanguardista y el optimismo propios de la juventud vivida en los felices años veinte da paso al tono más reflexivo y sosegado de la madurez, que, a medida que avanza la década de los treinta, se va cargando de una cierta nota de pesimismo y angustia existencial. En el caso de la poeta madrileña, el cambio de acento es perceptible incluso en el mismo título de sus poemarios. *Inquietudes* (1926), su primer libro de poesía, está, así, cargado de anhelos y de deseos. El sujeto se sitúa ante la puerta –dintel de su espacio y otea un horizonte que se presenta lleno de oportunidades. Confía en las propias posibilidades para hacer suyo

⁴⁶⁵ Para un estudio de *Mientras los hombres mueren* en conexión con la novela *Suite francesa*, de la escritora franco- polaca Irène Némirovsky, véase Andrews. Hay que tener, por lo demás, en cuenta que la violencia ha sido considerada desde el feminismo radical como una política patriarcal (Puleo 2005), de manera que generalmente se ha defendido una postura pacifista.

el mundo y, aunque sabe de las dificultades, no parece albergar dudas con respecto a su propia capacidad para trascenderlas:

Tiene mi ánimo
sed de horizontes.
Tiene mi pluma
sed de cantares. (...)

En mí se inician
los avatares.
Pequeña Isla
llena de rosas... (Méndez 1926: 5)

Después del deseo, de la pregunta, de la inquietud, llega a borbotones, en chorro, la respuesta en *Surtidor* (1928). El anhelo se concreta y el sujeto se muestra cada vez más cierto y seguro de aquello que ansía. La continuidad temática reafirma lo que, en un principio, podría ser considerado tan sólo una veleidad de la juventud. El mar se presenta, así, como el destino soñado, al tiempo que hay un claro deseo de situarse plenamente en la modernidad, en los nuevos tiempos que son los del deporte (“Club alpino”, “Regata de canoas”, “Balandros”, “Natación”), de la ciudad como nuevo espacio de realización y oportunidades (“Nocturno de la ciudad”, “Calle desierta”, “Cinelandesca”, “Paisaje urbano”), de la aviación (“Aeronáutica”, “Vuelo”), etc. En comunión con los nuevos entornos y partícipe de todos estos hitos, se va construyendo la imagen de un sujeto femenino moderno que parece haberse desposeído del miedo que tradicionalmente la sociedad patriarcal ha inculcado a las mujeres como una forma de fijar tabúes, espacios- fronteras que no se quería que traspasaran. Al mismo tiempo, el yo declara su independencia y autonomía, su intención decidida de no dejar que nadie se oponga a la realización de sus sueños, de manera que, frente al ideal de la mujer subordinada y dependiente, se declara “Amante, sólo del mar” (“Amante”, Méndez 1928a: 46).

Aunque, el sujeto, como se ha dicho, tiene en cuenta las dificultades, no parece ser consciente de las limitaciones de género. Asume, así, en el tercero de sus poemarios, *Canciones de mar y tierra* (1930), una identidad viajera y en movimiento, dinámica y cambiante, que busca desarrollarse plenamente en un espacio abierto, el del mar y el del mundo. Lejos del ideal burgués del “ángel del hogar” en el que Concha Méndez, perteneciente a una clase acomodada, había sido socializada, el yo quiere situarse en el espacio público, en el ágora, donde es posible la realización de sus sueños y donde se puede hacer aquello que, en su opinión, es verdaderamente importante y que, por tanto, tiene algún tipo de transcendencia más allá de la dimensión privada de las tradicionales labores de costura, cocina y cuidado reservadas a las mujeres en el interior del hogar. En este nuevo ámbito de desarrollo, el yo no desea ser guiado, sino guía, sujeto de su propio destino, de manera que se identifica con la imagen de “capitana”, término que aparece feminizado y que, sin duda, constituye una transgresión, ya que estamos ante una categoría profesional elevada que tradicionalmente, y máxime en un momento tan temprano como el primer tercio del siglo XX, han desempeñado los hombres:

Y me nombren capitana
de una nave sin timón.

Por los mares quiero ir
corriendo entre Sur y Norte,
que quiero vivir, vivir,
sin leyes ni pasaporte. (...)
Si he nacido tierra adentro,
me muero por ver el mar. (“Navegar”, Méndez 1930: 23- 24)

Junto a este anhelo de viaje y de cruzar fronteras, el yo manifiesta su deseo de sabiduría, de traspasar la superficie de las cosas y entrar en su fondo para así comprenderlas mejor y tener una visión holística del mundo. Pero el conocimiento exige también una libertad de movimientos, una agencia que no siempre se ha otorgado a las mujeres como pone de manifiesto el hecho de su tardía incorporación a las enseñanzas

superiores y universitarias, que, en el ámbito español, se remonta (con la excepción de un total de 44 casos aislados en el último tercio del siglo XIX) a la primera década del siglo XX⁴⁶⁶. Por lo demás, en el caso de Concha Méndez, la sabiduría anhelada no es sólo la de los libros, sino también la de la experiencia que exige un adentramiento en una serie de espacios proscritos. Todavía en este momento el sujeto se siente con capacidad para transgredir los límites y, en el poema “Paseos”, se presenta como un buzo que recorre los fondos de la ciudad, la parte oculta a la vista, donde sucede lo invisible que permanece velado a la mayoría de la gente: “Yo voy buzo por el fondo/ de esta ciudad submarina.// Y el alma se me deshace/ en surtidores de sombra./ Y con un timbre de niebla/ siento una voz que me nombra” (ibid. 57- 58).

Pero poco a poco y a pesar de su situación privilegiada, el yo empieza a ser consciente de ciertas limitaciones. En el poema “Yo sé”, aparece, así, condensada su frustración en la metáfora de la “imposibilidad de firmar como rey”, imagen plástica de todos los imposibles. Se trata, por lo demás, de una barrera de género: el yo no puede ser rey no sólo por ser plebeyo y por no pertenecer a la dinastía real, sino que también y sobre todo porque es mujer y, como tal, en un país como España, aunque estuviera en la línea sucesoria, no podría serlo en igualdad de condiciones que un hombre. A lo sumo, podría ser reina consorte:

Yo sé que no seré Rey.
Que nunca podré ser Rey.
¡Qué lástima no poder
lo que se quisiera ser!

Y no lo quiero por reinar;
sólo por poder firmar:

⁴⁶⁶ Entre 1900 y 1910, se reconoció a las mujeres el derecho a matricularse en la Universidad sin tener que solicitar permiso a las autoridades ministeriales, lo que supuso un importante avance. Con todo y a pesar de la progresiva incorporación, en el periodo comprendido entre 1924 y 1936, el porcentaje de estudiantes universitarias alcanzó el 9% del total, un porcentaje ínfimo con respecto a la actualidad pero que constituyó también un notable progreso: la presencia de mujeres en las aulas iba poco a poco adquiriendo carácter de normalidad (Capel y Flecha).

Yo.
El Rey. (ibid. 65)

Este poema minimalista y aparentemente *naïf* constituye un anticipo del nuevo tono que se va abriendo paso en la obra poética de Concha Méndez, a partir de *Vida a vida* (1932). La jovialidad propia de la juventud es sustituida por el desengaño y el pesimismo derivados de la constatación de que la libertad era sólo aparente y de que son muchas las cadenas que se interponen entre el sujeto y la consecución de sus sueños. Se trata, por lo demás, de unas barreras “perpetuas”, que proceden de la tradición androcéntrica que ha limitado durante siglos la libertad de agencia de las mujeres, su autonomía e independencia: “¡Qué perpetua cadena,/ qué cadena de fuego/ me sujeta a este todo!/ Sin libertad posible,/ ¡cómo pesa en mis hombros!” (Méndez 1932a: 26). El yo ha logrado, tal y como deseaba, acumular experiencias que lo hacen más sabio. Se trata, sin embargo, de unos conocimientos que hieren, que duelen porque revelan la imposibilidad de aquello que hasta ese momento se había considerado el sentido de la vida. Por lo demás, al igual que Sísifo condenado a subir y bajar eternamente la misma piedra, el sujeto se ve impelido a seguir viajando, a seguir moviéndose aun con la conciencia de que el suyo es un viaje en balde porque nunca podrá alcanzar completamente la libertad y autonomía que anhelaba en la juventud: “Sin memoria, perdida,/ latente en mí ese sueño,/ herida de experiencias/ la sangre que mantengo/ y herida de esperanzas para hallar en nuevos cielos,/ marchó de fin a fin/ hacia polos extremos” (ibid.).

El proceso de apertura y de apropiación del ámbito público iniciado en los tres primeros poemarios de Concha Méndez es ahora invertido, de manera que el sujeto emprende un nuevo camino de introspección, de refugio en su espacio interior (Valender 1995: 31) como una manera de protegerse no tanto contra los ataques del exterior como contra la falta de correspondencia entre la realidad y el deseo. Hay, ahora,

en la poeta madrileña un rechazo de la dimensión social previa, negándose la búsqueda de la comunicación y empatía con un entorno que no ha resultado todo lo amable que se hubiera deseado. El sujeto busca, por ello, aislarse en su espacio interior, que, a modo de desafío, presenta ante el público lector como un mundo mucho más rico que el exterior y en el que, además, es posible la realización de los deseos. La felicidad que antes residía en el viaje y el movimiento parece estar ahora en el replegamiento, en la retirada hacia lo íntimo:

AHONDAR en mí.
no me encontrareis
por más que me preste
a unirme a vosotros
y os muestre mi alma...
y os hablen mis ojos...

Por más que mi vida
sea el sacrificio
de todos los días
y queráis rendirme
lo que me debéis, (...) (Méndez 1932a: 20)

En el último poemario de Concha Méndez previo a la Guerra, *Niño y sombras* (1936), se ahonda el sentimiento de angustia existencial del sujeto poético, de manera que la vida es presentada de un modo determinista como un tránsito entre dos oscuridades: “De lo oscuro venimos y vamos/ a otra noche pulsando caminos” (Méndez 1936: 12). El nuevo yo es un yo desengañado, que desconfía de sus propias posibilidades de éxito en su anhelo, que ya sólo resulta factible de un modo ficcional. El deseo que antes se presentaba como posible ahora aparece como pasado, y, por ello, en su misma formulación se constata ya la idea de la imposibilidad de su cumplimiento: “¡Que mi mano fuese grande/ tan grande como mis sueños/ y poderlo abarcar todo, (...)” (“Deseo”, *ibid.* 22). En este último poemario, se confirma, por lo demás, la disociación entre el sujeto y la realidad social. La gravedad de las experiencias personales vividas –concretizadas en la pérdida del hijo– determina que el yo se

desentienda del mundo y de todo lo que en él acontece. Así y a pesar de ser ese un momento de convulsiones políticas, de preguerra, reivindica su derecho a la expresión de lo privado, de su intimidad, frente a un mundo distante que lo ignora. Se adelanta al famoso slogan de las feministas de los años sesenta, “lo personal es político”:

aunque sé que todo esto
es algo que hoy se canta
y al cantarlo se ondea
la bandera del día,
quiero hablar de mí, sólo,
frente al mundo distante,
porque llevo en mis ríos
la sangre que me riega
y una voluntad mía
me lleva donde quiero.
Yo sé que a nadie importa
el que tenga una vida
salida de mi vida. (“Yo sé”, ibid. 34- 36)

Frente a la tendencia general de exaltación de la fuerza de la colectividad y de la masa en la poesía del momento (piénsese, por ejemplo, en los poemas de circunstancias de Rafael Alberti o Miguel Hernández), en el texto de Concha Méndez hay un ensalzamiento de la individualidad. Importa el sufrimiento del yo femenino, concreto, que vive en unas coordenadas sociales determinadas y que también, de alguna manera, al literaturizar su propia experiencia, logra conseguir una cierta universalidad. Finalmente, hay que señalar que la metamorfosis experimentada por el sujeto es de tal intensidad que ha desaparecido incluso el sentimiento de orgullo que implícitamente recorría los poemas anteriores. El valor de lo que antes se veía como una gesta, como una hazaña ya no es tal. Las experiencias negativas y de frustración parecen haber dejado un poso más intenso que las positivas:

Yo he llevado sonrisas de dos filos,
y he saltado los mares y las treguas,
y he aceptado combates y he vencido.
Pero ¿a quién he vencido más que al hielo? (...)
Yo he visto y visto y visto cosas que me han dejado
sin sombra de lo que era;

porque las cosas pesan;
igual pesa un paisaje que un dolor,
que una duda.
Y las horas se llenan de pesos y de sombras,
y las horas nos llevan con el peso, callando... (ibid. 38- 41)

Al fin y al cabo, el camino de las mujeres hacia la consecución de la igualdad, hacia el cumplimiento de sus sueños es con frecuencia un camino difícil, plagado de obstáculos, que conduce finalmente a una renuncia a aquello por lo que tanto se había luchado. El pesimismo y la angustia existencial se instalan, pues, definitivamente en la obra de una autora que, si en la juventud había sido el epíteto de la modernidad y optimismo de los tiempos, a partir de 1936, encontrará en la “sombra” una imagen perfecta cuyo sentido es la “oscuridad existencial, como estado de ánimo que abarca la incertidumbre, la ambigüedad y la desesperanza anuladoras del deseo de vivir” (Bellver 2008: 18).

Conclusiones:

El análisis de la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo XX desde el punto de vista de las imágenes y modelos de identidad femenina que transmiten nos ha permitido indagar en su grado de adhesión a los nuevos patrones identitarios que estaban abriendo una brecha en el sistema de género vigente y, por tanto, en los valores patriarcales en que todas ellas habían sido socializadas. El discurso que canalizan a través de la poesía aparece plagado de una serie de ambigüedades y contradicciones que son propias de un momento de transición y de cambio en los roles de género: así, junto a imágenes transgresoras y progresistas, es posible identificar otras más conservadoras de adherencia a un modelo de feminidad tradicional. Los patrones identitarios asociados a la *New Woman*, profesional y activa en la Esfera pública, aunque atractivos para unas poetisas que buscaban ante todo el reconocimiento de su producción, implicaban romper tanto con la educación recibida como con unas familias –padres, parejas, hijos– que no siempre comprendían y perdonaban la transgresión. El sujeto poético femenino que se configura en la poesía es, por ello, proteico y dinámico; está en perpetuo movimiento, en un continuo proceso de metamorfosis, autodestruyéndose y reconstruyéndose de una manera intermitente y reversible. La contradicción se convierte en su gran rasgo definidor.

Los temas escogidos para el análisis son, por tanto, sumamente representativos de la complejidad del proceso de emancipación en que las poetisas de preguerra estaban inmersas. El amor, como código tipificado, es, así, uno de esos temas fundamentales para entender el modo como se conceptualizan las relaciones entre los sexos y para detectar los cambios en el sistema de roles. En este sentido, las poetisas desarrollan un discurso ambiguo y contradictorio en su poesía, de manera que, si bien en algunos de los textos hay un deseo de transgresión del papel pasivo y de espera que

tradicionalmente se les atribuye en las relaciones, en otros se da un plegamiento al modo dominante como una vía para evitar el rechazo. El amor se presenta, de hecho, frecuentemente como el acontecimiento que permite al sujeto femenino superar su estado de abulia y tedio vital, en definitiva el sentimiento de angustia existencial. En relación a este tema, resulta especialmente interesante la incorporación por parte de algunas poetisas del deseo sexual, conteniendo sus poemas numerosas referencias eróticas que resultan en este momento transgresoras, ya que la sexualidad ha sido tradicionalmente considerada un tema tabú para las mujeres.

La maternidad resulta, en este sentido, clave para entender las dificultades del cambio, ya que, como hemos podido comprobar, ocupa un lugar fundamental en la producción poética de la mayoría de las autoras (con independencia de su edad, de su ideología y de su adscripción a una estética tradicional, modernista o vanguardista), que, implícitamente y de acuerdo al ideal de “buena madre” en que habían sido socializadas y que se estaba promoviendo y “profesionalizando” desde el estamento científico y político, es considerada la dimensión central que da sentido a la vida de las mujeres. En este sentido, son relativamente abundantes los poemas que tienen como tema la crianza y el cuidado de las criaturas, así como la preocupación y el dolor por su muerte (en la medida en que las tasas de mortandad infantil eran elevadas). En algunos casos, como el de Concha Méndez, el dolor por la pérdida es descrito desde un punto de vista físico de acuerdo a la dimensión corporal y material del embarazo. Con todo, en ninguna de las poetisas parece haber un cuestionamiento de la maternidad como destino central de la existencia femenina, si bien Ernestina de Champourcin llega a plantear una crítica *sui generis* de la sexualidad orientada exclusivamente a la reproducción. Por otro lado, en conexión con la maternidad, es también un tema frecuente en las poetisas la recreación de la propia experiencia de la infancia que se presenta como un espacio mítico en el que el

sujeto poético femenino no se ve afectado por los prejuicios de género que más tarde condicionarán fuertemente su vida.

La limitación de movimientos y la falta de autonomía e independencia se convierten, para la mayoría de las autoras, en motivos de infelicidad que les llevan a una exaltación continua en su poesía de la libertad y del deseo de trascender las propias limitaciones a través del viaje (por mar o por aire) y del conocimiento de mundo. Con todo, en muchos casos, la imposibilidad real de superar unas circunstancias opresoras y limitadoras, determina que se plantee la huida a través de la imaginación y de la ensoñación, lo que no deja de constituir, en cierto modo, una opción conservadora y conformista, ya que la rebeldía es sustituida por un acatamiento silencioso de las normas implícitamente fijadas.

Por lo demás, tal y como se ha mostrado en el último apartado del capítulo, las poetas no manifestaron una actitud unificada con respecto al cambio en el sistema de roles de género. De acuerdo a su propia orientación ideológica y a su mayor o menor grado de rebeldía con respecto al modelo dominante, asumieron una actitud más o menos pasiva o combativa. Con todo e independientemente de la adscripción a cualquiera de los patrones identitarios, lo cierto es que, incluso en aquellas autoras ideológicamente más transgresoras, se da, con el tiempo, una evolución hacia una visión desengañada y pesimista de la existencia humana ante la constatación de la imposibilidad de cumplir todos los sueños y deseos de realización propios de la juventud. La llegada a la madurez permite, así, hacer balance de lo vivido y determinar hasta qué punto el sistema de género vigente condiciona y limita su vida. El proceso de apertura hacia la Esfera pública da paso, con los años, a un progresivo replegamiento como una forma conservadora de protegerse ante unas adversidades que, en el año

1936, con el estallido de la Guerra Civil, ponen punto final a los sueños y deseos emancipatorios de la juventud femenina.

Se puede, pues, plantear una evolución en la producción poética de las autoras consideradas en su conjunto. Así, aunque los temas mayoritarios siguen siendo el amor (con la variante del erotismo) y la maternidad (con la consiguiente exaltación de la infancia y rememoración de la niñez), adscritos a la Esfera privada, en la poesía de todas las escritoras late un anhelo de libertad, de trascender los límites del hogar y lograr una cierta realización en el espacio público. Dan, así, cabida también a cuestiones relativas a la identidad profesional, a la ideología política, religiosa y de género, etc. El paso del tiempo y el proceso de madurez determinan, sin embargo, en todas ellas una progresiva conciencia de la dificultad -o imposibilidad- de transgredir los límites de lo público, dada la situación de profunda desigualdad entre los sexos. Se da, así, en la mayoría, hacia finales de la década de los treinta y coincidiendo también con la Guerra Civil, un retroceso hacia el espacio privado y un refugio en la intimidad del yo.

Finalmente, es preciso señalar que las imágenes y modelos identitarios que las poetas de preguerra plasmaron en su obra tienen, claramente, un valor antropológico, ya que su universalización al resto de mujeres del periodo -o al menos, a las de una clase media burguesa o acomodada- permite estudiar como estas, en su intimidad y más allá de su actividad pública, afrontaron los cambios en el sistema de roles de género: cómo concebían las relaciones amorosas y en qué medida eran capaces de transgredir la férrea educación católica que les asignaba un rol pasivo y virginal; cómo se enfrentaban a la compatibilización entre su actividad profesional y su vida familiar; cómo se sentían ante la constatación de la imposibilidad de una autonomía e independencia plenas, etc. El estudio de la producción poética de las escritoras permite, en definitiva, visibilizar la experiencia femenina; la intrahistoria de miles de mujeres silenciadas a las que se ha

negado no sólo el acceso a lo público sino también el desarrollo autónomo en la Esfera privada. La voz de las poetas se puede convertir, así, en metáfora por aproximación de la voz íntima de las ciudadanas que en el primer tercio del siglo XX tuvieron que enfrentarse a un cambio de paradigma y a las dificultades que el deseo de ser modernas conllevaba.

5. La recepción crítica de las poetisas españolas de preguerra

Si, como señala Zimmerman, las reacciones ante el arte y la literatura deben ser interpretadas como las reacciones ante la sociedad en una situación social e histórica específica (53), el estudio de la recepción de las escritoras de cualquier época en los diferentes momentos por los que pasa su producción nos dará una imagen no sólo de las claves interpretativas con las que la crítica se acerca a las mismas sino también, en cierto modo, de los valores de género vigentes en dicho momento. Resulta, por ello, fundamental analizar las diferentes claves en la recepción de las poetisas del primer tercio del siglo XX (1900- 1936) desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica. Sólo así se puede comprobar cómo la producción poética de estas autoras ha sufrido cambios en su valoración a lo largo del tiempo, desde las primeras críticas aparecidas en los periódicos, revistas, antologías e historias de la Literatura de su época, hasta las monografías y antologías actuales, pasando por el período franquista, en que se produjo una involución en los derechos y espacios conquistados por las mujeres durante la Segunda República.

El análisis de la recepción de la producción poética de estas autoras cobra especial significado si tenemos en cuenta que estamos ante uno de los períodos de la cultura y de la Literatura españolas más estudiados e interpretados por críticos e historiadores, calificado significativamente como “Edad de Plata”. En el caso de la poesía, como se ha repetido con anterioridad, el panorama aparece dominado por los integrantes masculinos de las diversas generaciones poéticas. Así, aunque estas autoras tuvieron un cierto protagonismo y reconocimiento en la época, tanto por parte de la crítica como por parte de sus compañeros escritores, han sido el tiempo y la labor realizada desde una perspectiva de “género”, muchas veces *avant la lettre*, los que han contribuido fundamentalmente a recuperar la obra de determinadas autoras, que

podemos considerar, desde la actualidad, canónicas. En un primer nivel de atención crítica estarían, así, escritoras como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre; mientras que, en un segundo nivel, con una proyección menor pero ciertamente significativa, estarían nombres como los de Concha Espina, Elisabeth Mulder, Lucía Sánchez Saornil o Pilar de Valderrama. En este sentido, se puede decir que la posterioridad ha jugado a favor de las poetisas, en palabras de Jauss, ha creado una nueva tradición de lectura y ha permitido, todavía de un modo parcial, “un cambio en la orientación en la investigación y una renovación del canon en la práctica” (61).

A lo largo del presente capítulo, veremos también cómo sobre la producción poética femenina han pesado siempre una serie de prejuicios y estereotipos que han determinado, por un lado, la no neutralidad de la crítica a la hora de valorar su obra y, por otro, las reservas del público lector a la hora de acercarse a la misma. Por lo demás, las imágenes consagradas por la crítica, fuertemente condicionada por el horizonte de expectativas de su tiempo, se transmiten no sólo a los/las lectores/as del propio momento histórico, sino también a los futuros, de manera que el horizonte de expectativas estará también condicionado. Leerán, en definitiva, desde unos parámetros similares las obras de aquellas autoras consolidadas y desconocerán por completo a esas otras que fueron olvidadas en su propio momento histórico. De este modo, se gesta una identidad femenina, unas imágenes de mujer, que con frecuencia no se corresponden con la realidad, pues, al perderse el referente inicial, la obra de las autoras, se pierden también infinidad de matices y, sobre todo, la conciencia de transgresión que la misma escritura ha conllevado para las mujeres durante buena parte de la historia. Se olvida, además, que las autoras también tuvieron presencia en el espacio público a pesar de los roles domésticos y privados que se les asignaban.

Se entiende, así, que todo análisis de la producción poética de las autoras del primer tercio del siglo XX exija un desentrañamiento previo de las perspectivas críticas con que su estudio ha sido abordado con anterioridad. Sólo desentrañando los prejuicios y estereotipos manejados, podremos mirar el objeto de estudio con unos ojos más neutrales. Se comprobará cómo las categorías valorativas manejadas a la hora de analizar la producción poética de las mujeres se ajustan siempre a una serie de dicotomías -racional/ irracional- sentimental, objetivo/ subjetivo, mente/ cuerpo, activo/ pasivo, esfuerzo/ espontaneidad...- que, en última instancia, derivan de una gran dicotomía inicial: cultura/ naturaleza. La crítica señala con frecuencia como características de la poesía de las autoras lo sentimental, la presencia del amor como tema recurrente y con frecuencia único, la espontaneidad en la expresión, la frescura, la pureza, la sensibilidad especial, lo maternal, la conexión con la tierra, con lo telúrico, etc. Se trata, en definitiva, de una serie de imágenes recurrentes que presentan a las mujeres como más próximas a la naturaleza, de modo que su poesía estaría, en consecuencia, en un orden inferior a lo masculino: de acuerdo a las características que se le atribuyen, parece requerir un menor esfuerzo, es más espontánea, está menos trabajada, las exigencias estéticas que pesan sobre ella son menores; es más personal, más autobiográfica y responde, por tanto, a unas coordenadas vitales, que determinan que cualquier crítica deba tener en cuenta no sólo la vida de la poeta, sino también su físico, su grado de belleza, su compleción, etc. La poesía en las mujeres se sigue viendo, por tanto, como una especie de actividad secundaria, no como una verdadera profesión.

Partiendo de estas propuestas teóricas y metodológicas, en este apartado, me centraré en el análisis de la recepción de la poesía de las autoras españolas del primer tercio del siglo XX, desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica. Así, en una

primera parte, estudiaré el tratamiento que se dio a la poesía de las poetas en su época, centrándome fundamentalmente en las revistas literarias -la mayoría de ellas poéticas- y culturales más importantes de las décadas veinte y treinta, dado que, como se explicó en la introducción y se ha ido viendo, a lo largo de este trabajo, este fue el momento de mayor intensidad de su actividad poética. De algún modo, en ellas se estaba gestando lo que hoy consideramos el canon del período de preguerra, con lo que es importante ver en qué medida las autoras estaban presentes en estos medios de difusión y el trato que se les daba en comparación con el que recibían sus compañeros varones. Tendré asimismo en cuenta las dos famosas antologías de Gerardo Diego y la *Historia de la literatura española* (1937), de Ángel Valbuena Prat.

En una segunda parte, abordaré el estudio de la recepción de la poesía de las autoras desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad. Trataré, así, de ver qué parámetros valorativos y estereotipos han sido manejados por la crítica, con frecuencia heredados de los primeros lectores coetáneos, cómo han ido cambiando con el paso del tiempo y en qué medida la realización de estudios y antologías específicas de poesía femenina -muchas veces por mujeres, pero no siempre- han contribuido a un mejor conocimiento y difusión de la producción poética de las autoras. Para realizar esta tarea, me centraré en las principales antologías generales que de la poesía del período se han hecho desde la inmediata posguerra a la actualidad; en las antologías específicas de poesía femenina, tanto en las que se refieren a la época objeto de estudio como en las más generales; en las monografías y artículos especializados que han contribuido a la recuperación, valoración y fijación de un canon de las poetas del periodo 1900- 1936, y en las reediciones y posibles antologías que se han hecho de su poesía.

Finalmente, el trabajo realizado nos permitirá conocer cómo se ha ido fraguando, a lo largo del tiempo, a través de la crítica, una imagen de las poetas del primer tercio

del siglo XX, imagen esta que no se corresponde necesariamente con la que ellas plasmaron o quisieron plasmar en sus obras y colaboraciones en revistas y antologías. Se puede, así, hablar de una “heteroimagen” -porque es la imagen que la crítica ha recibido, interpretado y, después, difundido en un proceso no exento de subjetividad- en contraposición a la “autoimagen” -la imagen que las propias autoras querían dar de sí.

5.1. Recepción coetánea: la gestación del canon de las poetas

En la valoración de las categorías manejadas por la crítica coetánea a la hora de acercarse la producción poética de las autoras en el primer tercio del siglo XX es fundamental tener en cuenta no sólo las circunstancias sociohistóricas del periodo (especialmente en relación a los importantes cambios que se estaban dando en la situación social de la mujer), sino también la agria polémica que se había generado, en los medios de debate intelectual, sobre la condición femenina. Sólo teniendo en cuenta este panorama, se pueden comprender tanto la exclusión de las poetas de los principales caminos de circulación de la literatura como las valoraciones que se hacen de su obra, que no es separada nunca de la persona que escribe. De algún modo, la crítica, de origen patriarcal, seguía considerando a las escritoras como musas y no como agentes creadores, utilizando, para referirse a ellas, el lenguaje de la galantería y del amor, y no el lenguaje que realmente correspondería al discurso ensayístico. De ahí que a veces, como veremos, sobre todo en entrevistas o pequeños artículos, las autoras se rebelaran y reivindicaran un trato igualitario con respecto a sus compañeros. Tienen clara conciencia de la importancia de su labor creadora y no querían ser consideradas simples aficionadas.

En este sentido y puesto que era uno de los focos de difusión de la cultura del momento, es fundamental empezar haciendo una breve referencia a la *Revista de Occidente*, que se convirtió en uno de los principales foros en los que se discutía sobre la mujer, bajo el auspicio de las figuras de Simmel y Jung, que habían sido escogidos por Ortega, junto con Gregorio Marañón, para ocupar un lugar central en la revista, si bien “ninguno de los dos figuraba en un ‘canon’ europeo obvio” (Sinclair 36). Estos tres autores defendían, así, la idea de la diferencia innata y esencial entre mujeres y hombres, de modo que se mostraban conformes con las dicotomía naturaleza- cultura –

y sus variantes, immanencia- trascendencia, subjetividad- objetividad, alma- espíritu, Eros- Logos... (Mora 1195)-, que van a ser precisamente las categorías de las que se va a servir la crítica a la hora de analizar la producción poética de las autoras.

En este sentido, resulta ya bastante significativo que en el número 1 de la *Revista de Occidente*, en julio de 1923, Ortega y Gasset, el director de la misma, publique un artículo sobre la poeta francesa Ana de Noailles, que es inmediatamente identificada con Penélope (29), es decir, con la mujer que teje mientras espera el retorno del hombre, de Ulises⁴⁶⁷. Es la mujer del hogar, del ámbito doméstico, frente al ideal de mujer moderna, que estaba empezando a surgir. Por lo demás, el amor y el erotismo aparecen como los temas centrales de su poesía, que está plagada de sensaciones y de voluptuosidad (ibid. 32). Con todo y a pesar de esta espontaneidad, Ortega considera que la lírica como género es esencialmente masculina, porque supone “una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona” (ibid. 36). La mujer, en cambio, no posee esta capacidad, al ser nativamente ocultadora y mirar continuamente hacia dentro (ibid.). De este modo, el género epistolar es el más apropiado para ella, en tanto que es la única forma privada de la literatura (ibid. 37). El filósofo alemán Georg Simmel era también de la misma opinión y, así, en el artículo “Cultura femenina”, aparecido en el número 25 de la *Revista*, expresaba sus dudas acerca de la posibilidad de que las mujeres escribieran una poesía con mayúsculas, al ser este un género inventado y concebido por el varón, dado que, en su opinión, estas estaban mejor dotadas para las “artes reproductivas” como el arte dramático, la ejecución musical y el bordado (287):

⁴⁶⁷ El 22 de enero de 1931, Carmen Conde publicó en el *Heraldo de Madrid* un artículo sobre la poeta Ana de Noailles, bajo el título “La condesa de Noailles y su proyección en España”, en el que se refería al viaje que la escritora realizó por España y del que dejó testimonio literario en forma de un libro, en el que destacaba algunos de los aspectos más estereotípicos de la identidad española, como las imágenes de la Virgen. Frente a la visión que ofrece Ortega y Gasset, Carmen Conde insiste en la condición viajera de la condesa de Noailles, desmintiendo, de algún modo, la visión estereotipada que de ella había ofrecido el filósofo.

Sin duda, es muy difícil, aun en la cultura literaria, dar expresión a los matices femeninos, porque las formas generales de la poesía son creaciones del varón, y como, por ahora al menos, las formas poéticas específicamente femeninas, aunque posibles, quedan aún recluidas en las regiones de Utopía, subsiste una leve contradicción con el propósito de llenar las formas masculinas en un contenido femenino. (ibid. 298)

De la opinión vertida por Ortega y Simmel, se puede deducir que el horizonte de expectativas de la época no era demasiado favorable hacia las mujeres poetas, que eran consideradas, en el mejor de los casos, curiosas excepciones que venían a confirmar una regla general: la de la cultura objetiva -según terminología de Simmel- como esencialmente masculina. Las posibles aportaciones de las poetas sólo podían pertenecer al orden subjetivo y, de ahí, que, como señala el filósofo alemán, haya algo en su poesía, “un cierto dualismo entre el contenido personal y la forma artística” (ibid.). Las mujeres, al escribir poesía, estaban, por consiguiente realizando un acto trasgresor, equiparable al llevado a cabo por Prometeo al robar el fuego a los dioses. Se rebelaban contra la ideología patriarcal imperante en la época -y especialmente en los medios culturales e intelectuales-, que puede ser perfectamente sintetizada en la siguiente frase de Gregorio Marañón: “Esta desigualdad biológica era el tope que marcaba el distinto camino que cada sexo había de seguir en la vida: tú mujer, parirás; tú, hombre, trabajarás” (Marañón 1924: 327- 328). Jung, por su parte, señalaba en otro artículo publicado en la *Revista*: “El varón debiera vivir como varón y la mujer como mujer” (9).

5.1.1. Las revistas literarias: presencia y ausencia de las poetas en el panorama poético de su tiempo

El estudio de la recepción de la producción poética de las escritoras entre 1900 y 1936 exige un repaso por las principales revistas culturales y literarias - fundamentalmente las poéticas, pero no sólo- del período, dada la importancia que estas han tenido a lo largo de todo el siglo XX, pero especialmente en el primer tercio del mismo⁴⁶⁸. Realizaron una función catalizadora de las novedades que se estaban gestando, al tiempo que dieron proyección a los escritores que en ellas publicaban⁴⁶⁹. La consulta de las mismas nos da, por tanto, como señala Guillermo de Torre, “el perfil más nítido de una época, el esbozo más revelador de una personalidad” (*Del 98 al Barroco* apud. Molina 15). En torno al cambio de siglo, entre 1897 y 1912, surgieron, así, las principales revistas modernistas como *Helios* (1903- 1904), *El Nuevo Mercurio* (1907) y *Renacimiento* (1907), que convivían con otras en las que, junto a los temas literarios, había un claro compromiso social y político, *Germinal* (1897- 1899), *Vida Nueva* (1898- 1900) y *Alma española* (1903- 1904) (Molina 35- 38). Pero fue a partir de las vanguardias cuando las revistas adquirieron una mayor relevancia, ya que los diferentes vanguardismos se gestaron fundamentalmente en ellas -*Prometeo*, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra...*⁴⁷⁰- (Díez de Revenga 1995 14; Gullón 1981 9), al tiempo que estas sirvieron de punto de encuentro y difusión de la obra y pensamiento estético de los escritores de la “joven literatura” -*Alfar*, *Carmen*, *La*

⁴⁶⁸ Las siguientes palabras de Leopoldo de Luis resultan, así, sumamente significativas de la importancia que las revistas poéticas tuvieron en la génesis de los grupos literarios: “Decía Vicente Aleixandre que las revistas de poesía tienen la virtud de ‘dar voz’ a una generación. Ciertamente. Hay un impulso, un deseo vocacional que agrupa a los jóvenes ansiosos de plasmar sus balbuceos sobre papel impreso. Gustos comunes, afanes colectivos, reacciones suscitadas por lecturas compartidas. Incluso ‘aires de época’, como decía Guillén. Las páginas de las revistas son las alas para los juveniles vuelos líricos. No hay promoción, no hay grupo amistoso con aficiones literarias, sin intentos de crear su revista” (11).

⁴⁶⁹ Además del volumen fundamental de César Antonio Molina sobre la prensa literaria de la primera mitad del siglo XX, hay que destacar el libro que Fanny Rubio dedica al análisis de las revistas poéticas del Franquismo, titulado *Las revistas poéticas españolas, 1939- 1975*. Referidos a la Generación del 27, sobresalen también los libros de Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918- 1936)*, y Rafael Osuna, *Las revistas del 27: “Litoral”, “Verso y prosa”, “Carmen”, “Gallo”* (1993) y *Revistas de la Vanguardia española* (2005).

⁴⁷⁰ Tal y como se ha visto en el capítulo tres, en todas estas revistas publicó Lucía Sánchez Saornil.

Gaceta Literaria, Litoral, Mediodía, Meseta, Verso y Prosa, etc.-, que posteriormente constituiría la Generación del 27 (García de la Concha 2000: 30), y a la cual se pueden adscribir muchas de las poetas objeto de nuestro estudio. Como ya se ha señalado, para el presente análisis, nos vamos a centrar fundamentalmente en las revistas de las décadas veinte y treinta, ya que, según la información proporcionada por la investigación realizada, es este el momento en el que la actividad poética de las autoras adquirió una mayor relevancia y significatividad, coincidiendo, por lo demás, con el momento en que se inicia la edad de oro de las revistas del 27, especialmente entre 1926 y 1929 (Molina 73).

Dentro del rico panorama de revistas literarias y culturales del primer tercio del siglo XX, ocupa un lugar destacado *La Gaceta Literaria*, que ha sido definida por especialistas como Mainer como “la revista más importante del vanguardismo español” (apud. Hernando 9), según Guillermo de Torre, “el verdadero órgano de expresión de la generación de 1927” (ibid. 10); en definitiva uno de los puntos donde se produjo el alumbramiento del grupo. Tenía, además, un campo mucho más abarcador que las otras revistas de creación y, así, su interés no estaba sólo dirigido hacia la literatura, sino también hacia la cultura en general, tanto española e hispanoamericana como europea. El número de ediciones y la periodicidad son asimismo mayores a los del resto de publicaciones. Por eso, debido a esta excepcionalidad de *La Gaceta* y aunque cronológicamente es posterior a algunas de las otras revistas que vamos a analizar, la estudiaremos en primer término y de un modo aislado, como compendio y síntesis de las demás publicaciones.

Se han revisado, además, para la década de los veinte, *Alfar* (1922- 1927); *Litoral* (1926- 1928); *Mediodía* (1926- 1929); *Verso y Prosa* (1927- 1928); *Carmen* (1928- 1929); *Gallo* (1928) y *Meseta* (1928). Para la década de los treinta, me he

centrado en *Héroe* (1932- 1933); *Cruz y Raya* (1933- 1936); *Octubre* (1933- 1934), *1616: English and Spanish poetry* (1934- 1935) y *Caballo Verde para la poesía* (1935- 1936). Por su interés en la promoción de la creación artística femenina, se hará referencia también a la revista *Noreste* (1932- 1936).

***La Gaceta Literaria* (1927- 1932)**

La Gaceta Literaria es, como se ha dicho, la revista más importante del período, cuyo primer número apareció el 1 de enero de 1927. El director y *alma mater* de la misma era Ernesto Giménez Caballero (*Gecé*), quien “no sólo componía artículos y organizaba el periódico, sino que él mismo actuaba de tipógrafo en la imprenta, y su mujer colaboraba en la administración” (Hernando 33). En un primer momento, el secretario, hasta su marcha a América, fue Guillermo de Torre, siendo sustituido en esta función, a partir de agosto de 1927, por César M. Arconada⁴⁷¹. La revista tenía una tirada bimensual y constaba de un total de 123 números, apareciendo el último el 1 de mayo de 1932. Guardaba conexión con otras revistas europeas, entre las que destacan *Les Nouvelles Litteraires*, de Francia; *La Fiera Letteraria*, de Italia; *Die Literasche-Welt*, de Alemania y *Times Literary Supplement*, de Inglaterra (ibid. 11).

En las páginas de *La Gaceta* se desarrollaron importantes debates acerca de cuestiones diversas como la Vanguardia, el Meridiano intelectual de Hispanoamérica, la relación entre Literatura y Política... Como señala Molina, “refleja muy bien las inquietudes y rumbos imperantes en aquellos años”, siendo, además, “punto de origen y cauce premonitorio de lo que va a ser la literatura y la cultura española a lo largo de esa década infausta” (111- 113). Por lo demás, en sus páginas colaboraron la mayor parte de

⁴⁷¹ Para un estudio de César M. Arconada y otros autores del Nuevo Romanticismo, véase la tesis de Francisca Vilches de Frutos, *La generación del Nuevo Romanticismo: estudio bibliográfico y crítico (1924- 1939)*. Sobre la función como crítico cinematográfico de César M. Arconada, entre otras publicaciones, en *La Gaceta Literaria*, se puede consultar García Jambrina (1999b).

los escritores jóvenes del momento, muchos de los cuales posteriormente constituirían la Generación del 27 (Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Aub, Ayala, Bergamín, Buñuel, Dalí, Diego, García Lorca, Guillén, Jarnés...), así como destacadas figuras consagradas como *Azorín*, Baroja, Gómez de la Serna, Machado, Juan Ramón Jiménez, Ortega, Unamuno, Valle Inclán, etc. Pero la *Gaceta* también reunió en sus filas a algunas de las escritoras e intelectuales más importantes del momento, de tal manera que entre los colaboradores españoles que aparecen en el número 25 de la revista, encontramos, entre otros, los nombres de las poetas Ernestina de Champourcin, Concha Méndez Cuesta, María Luisa Muñoz de Buendía, Josefina de la Torre, Pilar de Valderrama; de la autora teatral Carmen Baroja; de la investigadora María Goyri; de la pedagoga Jimena Menéndez Pidal y de la novelista y ensayista Margarita Nelken.

Entrando en el análisis de la revista, se comprueba que las mujeres tenían una cierta presencia, que se pudo manifestar de diversos modos. Así, por ejemplo, junto a reseñas de libros de autoras y publicación de algunos de sus poemas, cuentos, fragmentos ensayísticos, existen, en algunos números, apartados monográficos en los que se recopilan textos de escritoras, como es el caso de la sección dedicada a las poetas españolas e hispanoamericanas, que, bajo diversos epígrafes, aparece en diferentes números de la revista: “Mapa de poetisas” (nº 7); “Mapa en rosa” (nº 18); “Mapa en carmín” (nº 29)... En el número 4 de *La Gaceta*, hay un artículo firmado por Augusto d’Esaguy titulado “Poetisas portuguesas” y, en el número 15, Juan Chabás firma “Escritoras de Italia”. También podemos encontrar con relativa frecuencia artículos dedicados a las pintoras más destacadas del momento como Ángeles Santos, Norah Borges y Maruja Mallo⁴⁷², de la cual aparecen también varias ilustraciones, como la

⁴⁷² En el número 36, Antonio Espina dedica un artículo a la pintora gallega titulado “Maruja Mallo”; mientras que en el número 79 Ramón Gómez de la Serna escribe sobre la pintora vallisoletana, Ángeles Santos, un artículo titulado “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio”. En el

serie titulada “Novedades literarias de España, en cartel”, que se encuentra en diversos números de la revista en 1930.

Por lo demás, las escritoras, como intelectuales del período, son encuestadas en las diversas indagaciones que realiza la revista sobre cuestiones tan diversas como la Vanguardia y el cinema. Así, por ejemplo, en el número 43, de 1 de octubre de 1928, se publica el artículo “El cinema en España”, en el que Concha Méndez, que es una de sus más fervientes admiradoras en la época, ofrece su opinión sobre la situación del séptimo arte en España⁴⁷³; en los números 83 y 84, de 1930, aparece una “encuesta sensacional sobre qué es la vanguardia” y a ella responden las poetas Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin⁴⁷⁴. Resulta, por lo demás, curioso observar cómo estas dos autoras hacen valoraciones diferentes de la Vanguardia, de manera que, para la primera -fiel seguidora de las teorías de Ortega y, por consiguiente de un cierto clasicismo, manifiesto en su primer libro de poemas-, es un concepto eminentemente político, que nada tiene que ver con la literatura y que queda destruido en su propia definición. Ernestina de Champourcin, en cambio, cree que la “vanguardia” es un “fenómeno psicológico” de juventud, que ha existido y existirá siempre. Desde este punto de vista, su valoración es positiva, pues parece incluirse entre las personas que practican un arte de vanguardia, al menos espiritualmente si no en su creación:

(...) porque la vanguardia indubitable y que se comprende a la primera con la facilidad susodicha, no presentó nunca postulados literarios. La vanguardia, en

número 94, Consuelo Berges firma una reseña de una exposición de Norah Borges: “Una exposición de Norah Borges”.

⁴⁷³ La opinión positiva que la poeta tiene del cinematógrafo, al que sitúa como el arte con mayores posibilidades del momento, es, como se ha dicho, sintomática de su condición de mujer moderna, que participaba plenamente de los principales parámetros de su Generación: “Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hoy: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema” (Méndez 1928b: 6).

⁴⁷⁴ La colaboración de las escritoras la podemos rastrear en muchos otros números. Así, por ejemplo, en “El homenaje a Palacio Valdés”, en el número 27, del 1 de febrero de 1928, encontramos las opiniones de Concha Méndez Cuesta, Rosa Chacel, Carmen Abreu y Concha de Albornoz, entre otras. En la “Encuesta sobre la nueva arquitectura”, aparecida en el número 32, de 15 de abril de 1928, se recoge la opinión de Rosa Chacel.

cuanto vanguardia, sólo presenta un postulado bélico. (...) Desde mi punto de vista político, la vanguardia está hoy autocondecorada con su propio nombre. (Rosa Chacel apud. S.a. 1930d: 2)

(...) He entendido la “vanguardia” como un estado de espíritu inherente a la juventud auténtica, la que no se disfraza de anacrónicas gravedades. (...) Todo joven que vive su época intensamente, actuando sobre ella con elementos de futuro, despertando con su esfuerzo las posibilidades del porvenir, sincero ante sus inevitables evoluciones, es, en mi opinión, un vanguardista. (Ernestina de Champourcin apud. S.a. 1930e: 4)

La Gaceta Literaria contaba asimismo con redactoras, que colaboraban en la revista con relativa frecuencia, como *Luciano de San- Saor*, seudónimo masculino de Lucía Sánchez Saornil, que firma varios artículos sobre cuestiones literarias⁴⁷⁵, y Rosa Arciniega. De la primera nos interesa especialmente el titulado “Notas de un sedentario”, ya que, en él, aunque asume un punto de vista masculino, plantea el tema del escritor que, a través de la creación y, por tanto, de la imaginación, puede viajar a diferentes partes del mundo, lo que, sin duda, está directamente relacionado, tal y como se ha comentado en el capítulo 4. 3, con su condición de mujer que, en el seno de una sociedad androcéntrica, carecía de libertad de movimientos y que debía conformarse con el viaje a través del sueño: “Y cuando el grito de la locomotora ha roto el equilibrio lanzándome de nuevo sobre el asfalto de mi ciudad, he vuelto a pisarla regocijado, jadeante aún del sobresalto de perderla” (*San- Saor* 1930a: 12).

Entre todas las colaboradoras, nos interesa destacar especialmente a María Luisa Navarro de Luzuriaga, quien publicó varios artículos que trataban el tema de la mujer: así, en el número 20, se publica uno titulado “Don Juan y las mujeres”⁴⁷⁶; en el número 60, encontramos un texto que lleva por título “La mujer, elemento atmosférico”, y, en el

⁴⁷⁵ En concreto, Lucía Sánchez Saornil publica tres artículos en *La Gaceta Literaria*: “Notas de un sedentario” (en el nº 87, de 1 de agosto de 1930); “Telescopio invertido” (en el nº 90, de 15 de septiembre de 1930) y “El autor y el lector frente al libro” (en el nº 99, de 15 de febrero de 1931).

⁴⁷⁶ Para el análisis de la figura del Don Juan en el teatro, el cine y el ensayo del siglo XX y principios del siglo XXI, resulta fundamental la monografía de Sarah Wright, *Tales of Seduction. The Figure of Don Juan in Spanish Culture* (2007). En este libro, una parte importante está dedicada al estudio de la visión de este personaje mítico en la obra de Gregorio Marañón fundamentalmente, pero con alusiones a Gonzalo Lafora y Ortega y Gasset, entre otros.

número, 61, otro titulado “Feminidad y feminismo”. En estos textos la autora responde a las teorías de los grandes intelectuales del período que trataban de esencializar a la mujer, atribuyendo a la biología su supuesta inferioridad y su reclusión en el espacio privado. Considera, así, que el pensamiento de estos autores es, en el fondo, profundamente conservador y apuesta por el progreso de las mujeres jóvenes que “participan ya activamente en la vida con propia y consciente responsabilidad” (Navarro de Luzuriaga 1929a: 2). En este sentido, resulta sumamente interesante el que Navarro de Luzuriaga plantee la necesidad de un cambio de actitud en los hombres, especialmente en los intelectuales, que deben dejar de valorar a las mujeres con una actitud condescendiente, que ha de ser sustituida “por un aprecio justo y una amistad de iguales” (ibid.). La autora se muestra plenamente convencida de que en los nuevos tiempos que corren ya no tiene sentido el papel tradicional de la mujer, condenada a la reclusión en el hogar, que ha de transformarse para ser más acorde a sus necesidades e intereses. Por lo demás, no deja de ser trasgresor el que en el primero de estos artículos se atreva a criticar al prestigioso doctor Gonzalo R. Lafora⁴⁷⁷ - cuyo libro *Don Juan, los milagros y otros ensayos* reseña-, destacando su tendencia a equiparar al “hombre cultivado” con la “mujer vulgar”. Según ella, si se diese una comparación equitativa, el resultado sería bien diferente y la reacción de mujeres y hombres ante el amor sería

⁴⁷⁷ Resulta sumamente interesante y, a la vez, transgresora la reivindicación que María Luisa Navarro hace de la sexualidad femenina en la crítica que plantea al libro de Lafora. Ella argumenta que han sido los prejuicios impuestos a lo largo de las décadas de cristianismo sobre las mujeres los que han contribuido a matar su sexualidad, que, sin embargo, aflora de manera natural en aquellas que se han liberado: “Y permítame el doctor Lafora una ligera alusión al supuesto indiferencia o frialdad sexual de la mujer. En muchas que lo confiesan así... es una pose. Tantos siglos de catolicismo han inculcado la aberración contra lo carnal. En su concepción patológica y anormal del amor llega aquél a desposeer de este atributo a toda una madre de Dios y hasta a su abuela Santa Ana. Pero, afortunadamente, no es esto siempre verdad. Y en los casos en que los amantes noten que sus mujeres no vibran ya entre sus brazos... háganles el psicoanálisis a ver si por casualidad encuentran en éstas el cadáver de su capacidad sensual, muerta en el momento en que sus pobres espíritus se dieron cuenta de que su envoltura carnal era solamente el recipiente de las excitaciones sexuales despertadas por otros cuerpos que los suyos” (Navarro de Luzuriaga 1927: 2).

equivalente. La escritora se atreve incluso a esbozar una leve crítica a Ortega y Gasset por su actitud galante hacia las mujeres.

En el seno de *La Gaceta Literaria*, se prestaba, por tanto, atención a lo que podemos denominar, siguiendo terminología de la época, “cultura femenina”. Evidentemente, aunque las valoraciones no eran siempre positivas, lo interesante es que, al incluirse artículos como los anteriormente señalados, se creaba un contrapunto que posibilitaba el diálogo entre posiciones no siempre coincidentes, pero que nos permiten rastrear los cauces por los que se desarrolló el debate en la época⁴⁷⁸.

En el contexto de las intelectuales, artistas y escritoras que colaboraban en *La Gaceta*, las poetisas españolas ocupan un lugar destacado, ya que no sólo aparecen “pequeñas antologías de poesía femenina”, sino que también con relativa frecuencia se incluyen sus poemas en otras secciones más generales, se reseñan sus poemarios, se las entrevista e incluso algunas, como Rosa Chacel, Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil, publican pequeños artículos referidos a aspectos diversos, principalmente el cine. Se puede, pues, afirmar que la poesía de las poetisas despertaba interés en la época, especialmente en los círculos intelectuales. Contrariamente a lo que pueda parecer, no estaban recluidas en *ghettos* aislados y algunas de ellas conquistaron espacios, que, como *La Gaceta*, eran símbolos de la cultura “prestigiosa”, creados dentro del sistema patriarcal y, por consiguiente, en principio, reservados también a este.

En algunos números de *La Gaceta*, aparecen, así, secciones dedicadas a la “poesía femenina”. En el número 7, de 1 de abril de 1927, encontramos “Mapa de poetisas”, en el que se incluyen poemas de las españolas Ernestina de Champourcin y

⁴⁷⁸ Un ejemplo de la valoración negativa de los importantes cambios que estaban acaeciendo en la situación social de la mujer estaría en los folletos paródicos que Giménez Caballero empezó a publicar en *La Gaceta Literaria*, en los que emitía una dura crítica hacia el Lyceum Club y las mujeres que lo frecuentaban. Como se ha visto en el apartado 2.3, el primero de ellos apareció en el número 117, de noviembre de 1931, bajo el título “La Femenidad de mi República”; mientras que los otros dos se publicaron en los números 119 y 122, bajo el título “Las mujeres de Cogul”.

Pilar de Valderrama, de la francesa Claire Gall y de la argentina Norah Lange; en el número 18, de 15 de septiembre de 1927, está “Mapa en rosa”, con poetas como Concha Méndez, Pilar de Valderrama y María Luisa Muñoz de Buendía; en el número 29, de 1 de marzo de 1928, encontramos “Mapa en carmín”, en el que aparecen poetas como la portuguesa Fernanda de Castro y las españolas Ernestina de Champourcin, Carmen Conde y Mercedes Ballesteros⁴⁷⁹. Los títulos dados a las secciones responden de alguna manera a los estereotipos que en la época había sobre la producción poética de las mujeres y que siguen pesando todavía hoy día. Así, la poesía femenina se asocia con lo rosa, con el carmín -que es el color rojo encendido, pero también el pintalabios-, colores que se pueden considerar simbólicos de lo sentimental y lo pasional, rasgos que generalmente se le atribuyen, frente a la poesía de los hombres, que sería más intelectual y, en palabras de Ortega, la auténticamente lírica (1923: 36). Por lo demás, la utilización del término “poetisa” en lugar de poeta resulta igualmente significativa, pues nuevamente remite a un tipo de sujeto creador femenino que responde a unos estereotipos -sentimentalidad, énfasis en lo emocional, el apegamiento a la tierra...-, de los que las poetas del período tratan de alejarse, reivindicando una igualdad con respecto a sus homólogos masculinos.

Junto a estos textos incluidos en secciones específicas, a lo largo de los diferentes números de la revista, encontramos con relativa frecuencia poemas de algunas de las autoras más representativas del período como Ernestina de Champourcin (en los números 48, 70, 84, con el título genérico de “Poema” o “Poemas”) y Carmen Conde (en los números 37, 54, 56- “Oda al gato Félix”-, 73- “Surcos”) y de otras menos conocidas hoy día, pero de cierta proyección en la época, como Elena Cruz López (nº 118 -“Cuentos ingenuos”-, nº 120- “Canción de ciego”); María Luisa Muñoz de

⁴⁷⁹ La relación de textos poemáticos publicados por las autoras españolas en los números de esta y las otras revistas consultadas está incluida en el Apéndice II.

Buendía (nº 22, “Poemas andaluces”) y Margarita de Pedroso (nº 123). Al igual que sucedía con los poemas de las diferentes secciones de “poesía femenina”, estos son representativos de la producción poética de sus autoras y se ajustan a la línea estética cultivada por estas en el momento de escribirlos. Con todo, resulta interesante destacar algunos por su innovación y vanguardismo y por su intento de alejarse de los parámetros que tradicionalmente se asocian a la poesía de las mujeres. En este sentido, de Ernestina de Champourcin, interesan los poemas, “Génesis” y “Ventana abierta” (aparecidos en el número 70, de 15 de noviembre de 1929), en los que se aprecia claramente la influencia de la Vanguardia y se da una incorporación de elementos futuristas.

Otro poema destacado es la “Oda al gato Félix”, de Carmen Conde, publicado en el número 56, de 15 de abril de 1929. Este texto es interesante porque es representativo de la admiración que el cine originó entre los escritores e intelectuales del período. Carmen Conde participa, pues, del clima cinéfilo que se respiraba en *La Gaceta Literaria* y dedica, así, este poema al gato Félix, uno de los personajes animados más conocidos del cine mudo y que, tal y como aparece aquí descrito, ha sido ya elevado a la categoría de mito. En este texto, destaca la utilización de extranjerismos y de un lenguaje dinámico que trata de reproducir plásticamente las escenas cinematográficas:

Viajero de los mares árticos; explorador de las cámaras oscuras; Apolo con brazos sucesivos, del mito cinelándico. (...)
Gato “trade- mark”. “Made in U. S. A”.
Gato extrarradiado por el gran frontón del écran. (Conde 1929c: 2)

En muchos de los poemas seleccionados, se aprecia de un modo evidente un cierto tono infantil. Así, por ejemplo, el mismo título, “Cuentos ingenuos”, de Elena Cruz- López, apunta ya en este sentido de infantilización del yo poético, que asume una voz ingenua para narrar episodios de diversa índole. Se aprecia también la influencia de la poesía de Federico García Lorca y Rafael Alberti, al que la autora dedica “Canción de

ciego”. Este poema presenta, así, un tono trágico en el que se juega con los principales tópicos de la poesía del granadino: la muerte, los ojos desposeídos, la carne, las flores... Hay, por lo demás, una materialización de los cuerpos de los sujetos, a los que poco a poco se va arrebatando su espíritu. Otros poemas de tono y temática infantil serían los textos de María Luisa Muñoz de Buendía, aparecidos en el sección “Mapa en rosa”- “Niña bordando”, “Marinera” y “Luna Lunera”- y que remedan la canción infantil, o el poema en prosa “Júbilos”, de Carmen Conde, en “Mapa en carmín”.

En otras ocasiones, los poemas de las autoras se incluyen en otras secciones más generales dedicadas a aspectos diversos como el cine, los deportes o a diferentes regiones del ámbito hispanohablante: Portugal, Canarias, América, etc. Se aprecia, así, nuevamente el reconocimiento que desde la revista se prestaba a la producción poética de las escritoras, consideradas ahora representativas también en contextos internacionales. Así, por ejemplo, en el nº 11 de *La Gaceta*, aparece el apartado de “Poemas en mapa”, dedicada a Argentina, y se incluye un poema de Norah Lange. En el número 50, en la sección “Gaceta Americana”, aparecida en el número 58, hay un poema de la uruguaya Juana de Ibarbourou -“Corazón dolido de sueño”. En número 90, se incluye un apartado titulado “Poesías”, en el que aparecen tres poemas de la chilena María Monvel, junto a textos de Ángel Valbuena.

En el caso de las poetas españolas, también ellas vieron publicados sus poemas en estas secciones más generales y, así, en el número 14, de 15 de julio de 1927, aparece la sección “Poemas en mapa” dedicada a las Islas Canarias, incluyéndose el poema de Josefina de la Torre, “Mediodía”, junto con textos de Alonso Quesada, Fernando González, Pedro Perdomo Acedo, Claudio de la Torre, Luis B. Inglott, Domingo Rivero y Montiano Placeres. En la presentación que Valbuena Prat hace de la poesía de los hermanos de la Torre, destaca el carácter moderno de la misma, señalando que “ella se

afana en un paisaje estilizado”, mientras que él es un excelente prosista (1927: 3). Como se ve, la valoración que se hace de una y otro difiere sustancialmente. Encontramos de nuevo un poema de Josefina de la Torre en la sección “Castilla, Portugal: Poemas”, en el número 76, junto con textos de Ángel Valbuena, José María Luelmo, Antonio Botto, Mario Saa, Edmundo de Bettencourt, Branquinho da Fonseca y Joao Bensaude. Finalmente, en el número 21 de la revista, aparece una sección de deportes y, en ella, se incluye un poema de Concha Méndez, “Natación”, que después será incluido en el poemario *Surtidor* (1928) y que resulta característico del estilo de la autora en esta etapa: se utiliza de manera simbólica la natación y su léxico para connotar un dinamismo y una vitalidad, característicos de la Vanguardia y de esta etapa de la poesía de la poeta.

Pero en *La Gaceta Literaria* se incluyeron asimismo reseñas de los poemarios de las autoras, así como entrevistas, artículos dedicados a su producción, etc. El análisis de todos estos textos resulta fundamental, ya que, al tener una autoría masculina, reflejan la ideología de quien los hace y, por consiguiente, los modos de pensar y de sentir de los intelectuales varones con respecto a la poesía de las mujeres. En este sentido, es sumamente interesante empezar analizando la entrevista que César M. Arconada realiza a Ernestina de Champourcin en el número 38, de 15 de julio de 1928. En esta entrevista, destacan las respuestas contundentes de la entrevistada, la confianza en su propia vocación poética y en su concepción de la poesía y de la relación que las poetisas tienen con ella. Así, a la pregunta de Arconada sobre si la poesía resulta más accesible a las mujeres que a los hombres -contrariamente a lo que pensaba Ortega-, ella responde que “de ninguna manera, los hombres son tan accesibles como nosotras a la emoción poética” (apud. Arconada 1928: 1). Es decir, Champourcin huye de cualquier interpretación maniquea y no se deja arrastrar por concepciones basadas en la biología y

en una supuesta desigualdad de partida entre hombres y mujeres, tal y como parece sugerir la pregunta planteada por Arconada. De hecho, se muestra claramente contraria al “verso empachoso y sensiblero” de ciertas poetas que cultivan una poesía de sollozos, clasificable como femenina. Por lo demás, sus ideas acerca de la poesía, aunque dice no tener una concepción sobre la misma, son claras y, muchas veces, heredadas de la tradición moderno-romántica que la precede. Lo interesante, sin embargo, es que las asume y las hace suyas sin ningún tipo de titubeo o pudor, expresándolas de un modo contundente y contradiciendo incluso al entrevistador. Así, por ejemplo, ante una sugerencia de Arconada del poeta como un ser pasivo y contemplador, ella protesta y pregunta: “¿Por qué este afán de incluir al poeta, al contemplador, en el grupo de los estáticos y de los inactivos? La contemplación es una acción” (ibid. 2).

Igual de contundente se muestra Concha Méndez en la entrevista que se le hace en número 69, de 1 de noviembre de 1929. En este caso, la autora responde fundamentalmente sobre su viaje a Inglaterra, concretamente a Londres, y sobre su futuro periplo por América Latina. De sus respuestas, se puede deducir también un claro deseo de autoafirmación, de autorreconocimiento de su propia producción, la cual, en su caso concreto, se inserta en las coordenadas de los viajes. En este sentido, la imagen que proyecta es la de una mujer valiente, decidida y segura de sí misma, en definitiva de una mujer moderna que huye de viejos romanticismos y de viejas nostalgias de un pasado en el que carecía de la libertad conseguida con el paso del tiempo: “Yo ya no recuerdo cuando era una chica ‘bien’ en un ambiente de burguesía. Ni cuando era ayudante de médico y dirigía gimnasia sueca. Ni cuando era nadadora en el Cantábrico. (...) Todo esto pertenece al otro ‘yo’ que se ha ido y que sólo dejó en mí el escorzo de una sombra” (apud. S.a. 1929b: 3).

Pero estos deseos de las poetas de ser reconocidas como iguales con respecto a sus compañeros varones no siempre encuentran la respuesta adecuada en los críticos masculinos de *La Gaceta Literaria* en particular y de la prensa literaria en general. Así, por ejemplo, en el número 3 de la revista (1 de febrero de 1927), aparece una semblanza de la poeta María Teresa Roca de Togores, realizada por Melchor Fernández Almagro, quien valora a la autora fundamentalmente por su belleza, quedando la poesía relegada a un segundo plano. La mujer sigue siendo concebida como la mujer musa, la mujer pasiva, no como la mujer poeta. Merece, así, la pena transcribir parte del texto para comprobar el alcance de la crítica, que curiosamente lleva por título “Caja de sorpresas”:

La primera obligación de la mujer es ser guapa. La inteligencia es la gracia que añade, o el suplemento que se excusa. (...)

Resueltamente guapa en su auténtica primavera. Sorpresa de las sorpresas. Yo había leído miles de versos. Pero jamás había yo visto a la Poesía, de carne, entre humana y frutal, hecha y derecha. Y la poesía estaba allí. (Fernández Almagro 1927: 1)

Es posible encontrar en *La Gaceta* otros muchos ejemplos de valoración de las poetas y las autoras no tanto por su producción poética, como por su físico. Así, generalmente, en las críticas, primero se alaba la belleza de la escritora, a la que se dedican una serie de epítetos que denotan una consideración de la misma como musa inspiradora, y después se entra en el análisis de su poesía, la cual suele ser valorada de un modo atemperado y condescendiente: la gracia física de la poeta excusa cualquier defecto de su obra, atribuible, en todo caso, a una inmadurez y a una falta de lecturas, aspectos que son considerados comunes entre las mujeres. Así, por ejemplo, en una reseña, por César M. Arconada, del libro de Mercedes Ballesteros, *Iniciales*, aparecida en el nº 64, de 15 de agosto de 1929, se aprecia este tipo de crítica que perdona los defectos y los achaca a la inmadurez de la joven bella, que ni siquiera se plantea la escritura de modo serio, sino como simple entretenimiento: “Cuando una muchacha -

bella- se entretiene sobre el tapiz de sus diez y seis años en hacer estas miniaturas, es que hay -en ella- un temperamento. (...) Probablemente, Mercedes Ballesteros es demasiado joven para tener algo más que vocación, que instinto poético” (Arconada 1929a: 4). De igual manera, en el artículo, “Poesías de mujer”, aparecido en el nº 109, de 1 de julio de 1931, Luis Riudavets de Montes, valora a las tres poetas americanas analizadas, Delmira Agustini, Raquel Saenz y Ana Amalia de Clulow, por su belleza y juventud en primer término. La segunda, por ejemplo, es descrita con las siguientes palabras: “una mujer bonita, en plena mocedad. Nació en tierras uruguayas aun no hace... No; no confesamos su edad. Baste saber que es joven, sugestiva, de ojos inmensos y soñadores; como requiere un temperamento ardiente, muy femenino, franco, sin dobleces” (Riudavets 7).

La propia Ernestina de Champourcin, que tan contundente se mostraba en la entrevista, es objeto de este tipo de valoraciones y, así, en el número 123, de 1 de mayo de 1932, Ernesto Salazar y Chapela, en la crítica del poemario *La voz en el viento*, considera la poesía como algo natural e innato a la mujer, ya que “si la mujer es de suyo un foco inagotable de motivos poéticos, la mujer debe estar dotada por Dios para dejar en el papel su huella, la sombra de aquel foco” (Salazar y Chapela 16). Es decir, si la mujer primero es musa por su belleza, lo lógico es que también se convierta en sujeto activo de la creación, proyectando en sus propios poemas sus extraordinarias cualidades físicas y espirituales: “Quiero decir que toda mujer dotada de música interior y exterior - espiritual y física, entendámonos- puede buenamente dejar sobre el papel la gráfica de su melodía, la línea de su voz” (ibid.). En el caso concreto de Ernestina de Champourcin, Salazar y Chapela no se atreve, sin embargo, a hacer totalmente extensible esta consideración y, así, habla de que su espíritu se proyecta sobre su obra,

de manera que “lo poético y lo femenino” se funden en *La voz en el viento* “para lograr un tipo de poesía caliente” (ibid.).

De algún modo, sigue, pues, imperando en *La Gaceta Literaria* la consideración de la poesía de las mujeres como una poesía de tono menor, centrada en lo emocional y sentimental, menos perfecta desde el punto de vista técnico que la de los hombres, y con escasa hondura, al ser los temas tratados mucho más superficiales. Así, por ejemplo, el caudal poético de Carmen Conde es valorado por César M. Arconada como un caudal “que no resistiría una prueba de profundidad, pero resiste bien cualquier prueba de transparencia”, es decir, “es pequeño, pero es claro” (1929b: 2). La poesía de las mujeres parece ser, pues, vista como clara en un doble sentido: por un lado, la sencillez permite que sea fácil de entender; por otro lado, es transparente, sincera, “sin velos ni alegorías”, como dirá E. Díez- Canedo en el artículo que dedica a Alfonsina Storni (1). Estamos, pues, ante una manifestación de la falacia intencional, que pretende reconstruir la intención del autor a través de la obra y que con frecuencia determina los parámetros de análisis y lectura de la poesía de las autoras. La crítica olvida que para ellas también son ciertos los famosos versos de Fernando Pessoa: “El poeta es un fingidor./ Finge tan perfectamente/ Que hasta finge que es dolor/ El dolor que en verdad siente”.

Otras revistas

Alfar, denominada *Revista de la Casa América- Galicia* hasta 1923 y editada en una primera etapa en La Coruña entre 1922 y 1927, es una de las revistas más importantes de la década de los veinte, en la que se puede rastrear la evolución del arte nuevo, al tiempo que es un punto de confluencia de la literatura española e hispanoamericana. No era, por lo demás, considerada tan sólo como una revista literaria, sino también como revista de arte, lo que le “daba un sentido más amplio y la acercaba a

la clasificación de las revistas culturales” (Molina 97). En ella encontramos, así, tanto poemas y textos literarios, como láminas de cuadros y dibujos, entre los que destacan los de algunas artistas del período como Norah Borges y Sonia Delaunay⁴⁸⁰.

En lo que se refiere a la cobertura dada a las escritoras de poesía, hay que señalar que se presta especial atención a las poetas hispanoamericanas, de las cuales algunas son muy conocidas en la época (Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Norah Lange), mientras que otras tienen una proyección menor (las argentinas Helena Martínez-Murguiondo y María Clemencia López- Pombo; las uruguayas M^a Carmen Izcua Barbat de Muñoz Ximénez y Luisa Luisi)⁴⁸¹. El número de poetas españolas que publican en la revista es más pequeño y, así, junto a textos de autoras más conocidas como Concha Espina y Josefina de la Torre, se publican poemas de Cleofé Puertas de Raedo⁴⁸² y María Luisa Iriarte.

Merece la pena resaltar el artículo de Guillermo de Torre, “Tres nuevas poetisas argentinas”, aparecido en el número 29 de la revista, en mayo de 1923. Este texto, escrito para encabezar los poemas de Norah Lange, M. Murguiondo y María Clemencia López- Pombo, es interesante en la medida en que es sintomático del sentir general de los intelectuales en relación a la poesía escrita por mujeres. La toma de partido por el calificativo “poetisas” en lugar de por “poetas” resulta ya bastante significativo, en la medida que refleja una consideración estereotipada de la poesía “femenina”, como más

⁴⁸⁰ Contemporánea a *Alfar*, es la primera revista dirigida por Juan Ramón Jiménez, *Índice* (1921- 1922), que constaba de cuatro números en los cuales no publicó ninguna autora. Tampoco en la segunda revista del poeta andaluz, *Sí* (1925), con un solo número, aparece ningún nombre femenino. En la tercera de sus revistas, *Ley* (1927), también de un único número, se publicaron tres poemas de Carmen Conde (“Casa”, “Pregón” y “Queja”) que se integrarán en el libro que posteriormente será *Brocal* (1929). Se refleja, así, de este modo, cómo en un momento en que Juan Ramón Jiménez va perdiendo ascendente entre los escritores de la Generación del 27, que habían publicado en sus dos primeras revistas (Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín y Dámaso Alonso, entre otros), empieza a patrocinar la poesía de las autoras.

⁴⁸¹ El poemario *Poemas de la inmovilidad y canciones al sol* (1926), de Luisa Luisi, se publicó en Barcelona en la Editorial Cervantes, mientras que el libro *Frutal*, de Carmen Izcua Barbat de Muñoz Ximénez fue editado en Madrid tanto en la Imprenta de Juan Pueyo como en Marineda (Imprenta del Ministerio de la Marina) en el año 1924.

⁴⁸² No he podido localizar la procedencia geográfica de esta poeta, si bien su poema está datado en Bilbao.

sentimental, más sincera, centrada en lo amoroso y en la conexión con la naturaleza, la cual aparece en toda su materialidad: “Pues la cualidad femenina, neta y desenfadadamente femenina, hasta los límites más audaces de la sinceridad erótica, es la que más resplandece en estas sentimentales cantoras porteñas” (Torre 8). Se cree, pues, en una identidad de fondo que late en toda la poesía escrita por mujeres, tal y como se puede apreciar en el artículo que Ortega y Gasset dedica a la poesía de Ana de Noailles:

Porque entonces descubrimos que esa intimidad femenina, tan deliciosa bajo la luz de un interior, puesta al aire libre resulta la cosa más pobre del mundo. La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo. Me parece vano querer cegarse ante esta evidente realidad que explica tan bien la labor de la mujer en la historia y la perpetua mala inteligencia interpuesta entre ambos sexos. Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes. (Ortega y Gasset 38)

Con todo, es fundamental subrayar la importancia de que alguien con un notorio prestigio como crítico y antólogo, Guillermo de Torre, dedique un artículo al elogio de la producción poética femenina, destacando la rebeldía y el componente transgresor que hay en el hecho de que las mujeres tomen la pluma para escapar de la condición de musas, de objetos pasivos, y pasen a ser sujetos activos de la escritura:

Se diría, por otra parte, que fatigadas acaso de las caprichosas interpretaciones de sus espíritus a través de cerebros masculinos, ellas descienden al fin de sus sitiales délficos y permutan su condición pasiva de figuras sugeridoras de lirismos, por el de poetisas activas, creadoras de Belleza, diciéndonos palabras insólitas. (Torre 8)⁴⁸³

Como ya se ha indicado, sólo aparecen cuatro poetas españolas entre las páginas de *Alfar*: Concha Espina, de la que no se incluye ningún poema, sino dos textos en

⁴⁸³ En términos similares, se expresa Cristóbal de Castro, en el prólogo a su selección *Teatro de mujeres* (1934), en la que se publican cuatro obras de teatro: *Al margen de la ciudad*, de Halma Angélico; *El tercer mundo*, de Pilar de Valderrama y *El amo y El taller de Pierrot*, de Matilde Ras. El autor compara a las escritoras con los Argonautas, de manera que estas, al igual que ellos, se lanzan a la búsqueda de un nuevo Vellocino, de la expresión y ahondamiento en sus propios temas, en sus propios problemas: “De ahí que las escritoras contemporáneas, con espíritu renovado y renovador, al sentir ese ‘imperativo categórico’, al ahondar en ‘la tragedia biológica de la mujer’, se lancen, como nuevos Argonautas, a la conquista de su Vellocino (...) y aborden, ante ‘la tragedia biológica’, los problemas sexuales y sus derivados de toda índole: problemas de amor, problemas del hogar, problemas de la economía, problemas de la política, etc., etc.” (9).

prosa -“El pan negro”, aparecido en el número 38, de marzo de 1924 y “El gesto español”, en el número 46, de enero de 1925⁴⁸⁴-; Josefina de la Torre -“Poemas”, en el número 48, de marzo de 1925-; Cleofé Puertas de Raedo -“Un alto en el camino”, en el número 32, de septiembre de 1923- y María Luisa de Iriarte -“Alma”, en el número 55, de diciembre de 1925 y enero de 1926. Entre todas estas autoras, destaca principalmente Josefina de la Torre, cuyos poemas antologados, “Domingo”, “Versos de tu recuerdo” y “Noche”, serán incluidos en el libro, *Versos y estampas*, publicado en el año 1927. Como se ha comentado, son versos de arte menor y de estilo *naïf*, que giran alrededor de una serie de ejes temáticos que informan el libro: el sol, la playa, el mar... El poema de Cleofé Puertas de Raedo tiene, por su parte, una clara influencia romántica, mientras que el texto de María Luisa de Iriarte, “Alma”, tal y como su mismo nombre sugiere, tiene un tono modernista: “¡Eres mío! ¡Eres mío!.... ¡Estás preso en lo arcano/ del extraño dominio que vuelves contra mí!...” (Iriarte 1925- 1926: 21).

La revista malagueña *Litoral*⁴⁸⁵ (1926- 1929), dirigida por Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa, es, sin duda, una de las revistas más emblemáticas de la Generación de 1927, dedicada exclusivamente a la poesía y en la que colaboraban también algunos de los artistas plásticos más importantes de la Generación: Dalí, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia... Era un escaparate perfecto tanto de las diversas modalidades estéticas del 27 -vanguardismo, neopopulismo, gongorismo- como de las personas que integraban el grupo o formaban parte de su órbita. De ahí que resulte significativa la ausencia de mujeres en los nueve números aparecidos entre 1926 y 1929. Solamente en la tercera época de la revista, que se editó

⁴⁸⁴ Este texto se podría calificar como prosa poética y, en él, se plantea una reflexión sobre la esencia española, en unos términos muy próximos al lenguaje utilizado por los escritores noventayochistas: “Es una vieja ciudad de muecas antiguas, con un parque suntuoso, con un museo...// Y entramos en el ‘jardín abandonado’ en busca de la señora Poesía, que está triste de su inmortalidad, como Calipso. Ensimismada, errabunda, tiene su hora romántica bajo los pinos” (Espina 1925: 11).

⁴⁸⁵ Paul Valéry y Rafael Alberti, por su parte, la consideraban “la mejor revista lírica europea de aquellos años”, mientras que algunos autores como Julio Neira han llegado a hablar de la “Generación de *Litoral*” (apud. Briesemester 100).

en el exilio en México en 1944, se incluyen textos de dos escritoras: “La verdad”, de Ernestina de Champourcin, aparecido en el número segundo de septiembre de 1944; y “Sombras”, de Concha Méndez, incluido en el número especial dedicado “A la memoria de Enrique Díez- Canedo” (tercera época, agosto de 1944). El tono de los poemas, como no podía ser de otro modo, es un tono pesimista, marcado por la angustia existencial y fuertemente influido por el contexto histórico de derrota y exilio: silencios, secreto pavor, sombras, fantasmas pegados a la tierra, etc. Interesa, no obstante, destacar la importancia fundamental de que estas dos autoras hayan sido incluidas en la tercera época de la revista, que pierde, como señala Molina, su sentido generacional pero que agrupa a toda la clase intelectual del exilio (273- 274). Su inclusión puede ser entendida, por tanto, como una manifestación más de su imbricación -y reconocimiento- en el contexto socio- político de su tiempo.

Mediodía, revista sevillana, dirigida por José Lloset y Marañón, era otra de las que se movía en la órbita de la *joven literatura*, si bien, como señala César Antonio Molina, la conexión con la Generación del 27 es menor, pues algunas de las principales figuras canónicas -Alberti, Aleixandre, Cernuda, Diego, Lorca...- apenas llegaron a colaborar en ella (103). Se publicó en tres etapas: una primera, de 1926 a 1929, que constaba de catorce números; una segunda, en 1933, de tan sólo un número; y una tercera, en 1939, de tres números. Es una revista ecléctica, si bien en la primera época se caracterizó por una defensa de la depuración estética, en la línea de la poesía pura y alejada del vanguardismo (ibid.).

Solamente dos poetas mujeres colaboraron con sus poemas en *Mediodía*: Carmen Conde publicó “Atlas” –incluido en *Brocal*- en el número IX, de enero de 1928, y, en el número XII, de junio y julio del mismo año, aparecieron “Ascensión” y “Arco- Iris”, de Ernestina de Champourcin. El texto de la murciana es un poema en

prosa que nos sitúa en un paisaje solitario, desde el que un “él” indefinido contempla trenes imaginarios que se ausentan mientras él permanece. Los dos poemas de Champourcin están, por su parte, constituidos por versos de arte menor y se adscriben a la tendencia de la poesía pura cultivada por su maestro Juan Ramón Jiménez, en consonancia con la línea de la revista en ese momento. Los textos destacan por su plasticidad y por la expresión del sentido de plenitud del yo: “Renovación de mi sola/ en la noble curva tensa/ del infinito explorado...” (Champourcin 1928c: 4).

Mediodía contó asimismo con la colaboración de Maruja Mallo, de cuyo cuadro “Escaparate” apareció una reproducción en el número XII, de junio y julio de 1928. En el número XIII, de octubre de 1928, aparece un artículo firmado por José María Quiroga Plá, “Más en torno a un pintor nuevo”, que está dedicado a Maruja Mallo, a la que se presenta curiosamente como “pintor” y no como “pintora”, probablemente en un intento de destacar el valor de su pintura mediante una masculinización⁴⁸⁶: “Baste, pues, con lo dicho, como noticia de primera hora, acerca de este nuevo pintor que, con indiscutible derecho, llega a ocupar su puesto en la primera fila de nuestro arte joven” (Quiroga Plá: 6). Se destaca asimismo el carácter poético de su producción plástica.

Verso y prosa, subtitulada “Boletín de la joven literatura”, era una revista murciana publicada entre enero de 1927 y octubre de 1928, continuación del Suplemento literario del periódico *La Verdad* e impulsada por Jorge Guillén y Juan Guerrero Ruiz. Ha sido considerada por Cossío como “la revista de la Generación que ofrece un conjunto más preciso de este momento de la poesía española” (apud. García de la Concha 2000: 33), llegando a publicar en ella los principales nombres de la misma: Alberti, Guillén, Prados, Cernuda, Aleixandre, Lorca, Diego, Altolaguirre, tc. Las dos únicas poetas de las que se publicaron textos en la revista son Josefina de la

⁴⁸⁶ Sobre los procesos de feminización de las profesiones en el español actual con referencias al proceso histórico, véase Lledó, quien ha seleccionado un vasto corpus de nombres con las diversas opciones posibles.

Torre (“Estampa de los siete años”, aparecido en el número 1, de enero de 1927; “Canción”, en el número 5, de mayo de 1927; “Poemas”, en el número 8, de agosto de 1927) y Carmen Conde (“Escorzos”, en el número 10, de octubre de 1927; e “Istmo”, en el número 12, de octubre de 1928). En el número 11, de junio de 1928, se incluyeron dos reproducciones de cuadros de Maruja Mallo (“Composición” y “Estampa”) y una crítica de Fernández Almagro titulada “María Mallo”.

De la importancia de publicar en *Verso y prosa*, nos da cuenta Carmen Conde en las respuestas que ofrece a la entrevista que se le hace en el número especial editado en enero de 1977 con motivo del 50 aniversario de la salida de la revista, incluido para la edición facsímil. La autora destaca, así, el carácter generacional de estas revistas y lo difícil que era publicar en ellas, especialmente para las mujeres:

Eran revistas, cada una en su punto, para el mundo entero no para una sola provincia. (...) Los colaboradores de la página literaria de “La Verdad” y después de “Verso y prosa”, pertenecientes a “la nómina de la joven literatura”, como dijo Melchor Fernández Almagro, no han defraudado a nadie. Eran y siguen siendo. Los que empezaban a ser, han sido y son. (apud. S.a. 1977: s.p.)

De los textos de Josefina de la Torre publicados en la revista, “Estampas de los 7 años” y “Canción” pertenecen a *Versos y estampas*, poemario publicado en el año 1927, mientras que los cuatro fragmentos de “Poemas” son textos inéditos que después pasarían a formar parte de *Poemas de la Isla* en el año 1930. En el momento de publicación de los poemas en la revista murciana, Josefina de la Torre era, por tanto, una joven poeta de veinte años, que apenas había empezado su carrera literaria pero que ya tenía una cierta proyección. En este sentido, se la puede considerar una poeta precoz, al igual que a Carmen Conde, que nació en el mismo año 1907 y que ve publicados en la revista dos largos poemas en prosa, de carácter minimalista, fuertemente influidos por la estética de Juan Ramón Jiménez y de Gabriel Miró. En este sentido, me interesaría destacar el fragmento final de “Escorzos” dedicado al personaje de *El Obispo Leproso*,

Doña Purita la Soltera. Esta mujer soltera, sometida a las burlas de su sociedad, se dibuja en el poema de Carmen Conde, como una mujer que se sueña diferente, una mujer que ha logrado la realización de sus anhelos, mientras la Oleza acechadora la observa desnuda tras su ventana⁴⁸⁷.

En los siete números de la revista *Carmen*, publicada en Santander entre 1927 y 1928 y dirigida por Gerardo Diego desde Gijón, no publicó ninguna poeta, al igual que tampoco lo hicieron en *Lola*, subtitulada “amiga y suplemento de *Carmen*”, editada en Sigüenza y centrada fundamentalmente en la narración de los acontecimientos externos del mundillo literario. Resulta, pues, especialmente significativa la ausencia de mujeres en los siete números de la revista de Gerardo Diego, sobre todo si tenemos en cuenta que originalmente fue concebida como “un documento de época”, “una antología representativa de nuestra poesía militante” (“Proyecto de presentación” apud. García de la Concha 2000: 34). Las mujeres quedaban, por tanto, excluidas del panorama poético del momento y, por consiguiente, del canon de la “joven literatura”. En este sentido, es importante destacar que tampoco aparecía ninguna poeta en la revista granadina *Gallo*, creada por García Lorca en el año 1928 y que constaba tan sólo de dos números.

Entre 1928 y 1929, se publica en Valladolid por José María Luelmo y Francisco Pino la revista *Meseta*, que tuvo su continuación en *DDOOSS Revista de Poesía* (1931) y *A la nueva ventura* (1934), editadas ambas en Segovia por los mismos autores. Como señala Molina, *Meseta* no es una revista explícitamente identificada con la Generación del 27, si bien, por la lista de autores que en ella publican y la atención que se presta a la producción de poetas como Guillén y Salinas, se puede decir que se movía en su órbita (106- 107). Rosa Chacel y Carmen Conde fueron las dos únicas mujeres que publicaron en *Meseta*, mientras que en la continuación, *A la nueva ventura*, podemos encontrar un

⁴⁸⁷ “Doña Purita ha buscado en el espejo, otra Doña Purita que no se llama nada. Que no será soltera. Que no será nadie. Y ha buscado también, para su carne bien olorosa, el largo acariciado de los dedos del rosal lleno de luna” (Conde 1927d: s.p.).

texto poético de Maruja Falena titulado “La voz del viento”. En número 6, de 1929, hay un artículo de José Arroyo, dedicado a la pintora Ángeles Santos (“La pintura de Angelita Santos”), al tiempo que, en el primer número de *DDOOS*, se incluyen dos reproducciones de cuadros de Maruja Mallo, “Basuras” y “Lagarto”⁴⁸⁸.

De Rosa Chacel, se incluyen tres poemas en el número 4, de abril de 1928: “Reconvención”, “Censura” y “La triste en la isla”. Estos textos se apartan del clasicismo estricto del primer libro de poemas de la autora, *A la orilla de un pozo* (1936), presentando un carácter más narrativo. De Carmen Conde, por su parte, aparece un poema “Júbilos” en el número 5, de diciembre de 1928, que posteriormente se incluiría en el libro homónimo publicado en 1934. El poema de Maruja Falena, titulado “Voz del viento”, forma parte del libro entonces inédito “Rumbos” y se caracteriza por su minimalismo, por su proximidad a la poesía neopopular y por la presencia del viento, que trae reminiscencias de un amor al yo poético.

La revista *Héroe*, publicada en Madrid entre 1932 y 1933 y que constaba tan sólo de seis números, interesa especialmente porque fue editada por la poeta Concha Méndez en colaboración con su marido Manuel Altolaguirre, a quien había conocido en el año 1931. En esta revista publicaron los principales poetas del grupo del 27, la mayoría de los cuales estaban ya en la cima de su prestigio y en una etapa de transición hacia el nuevo arte humanizado que estaba empezando a surgir. Es importante destacar el papel importante que tuvo Concha Méndez como impresora de la revista y que no siempre ha sido lo suficientemente reconocido, pues ha sido eclipsada por Manuel

⁴⁸⁸ A lo largo de este capítulo, estamos viendo cómo las pintoras también desempeñaron un papel importante en las revistas de la época, de manera que colaboraban en la parte gráfica, se hacían reseñas sobre su pintura y se publicaban sus ilustraciones. Esta participación activa no es más que una plasmación de la importancia que tenían en la Esfera pública en el primer tercio del siglo XX, adscribiéndose, desde el primer momento, como María Blanchard, una de las primeras pintoras cubistas, al nuevo arte de vanguardia recién surgido. Algunos de los nombres que destacan Diana Saldaña y David Cortes son: María Blanchard, Norah Borges, Olga Sacharoff, Soledad Martínez, Maruja Mallo, Delhi Tejero, Francis Bartolozzi, Ángeles Santos, Montserrat Casanova, Rosario de Velasco y Remedios Varo (191). De todas ellas, las que con más recurrencia encontramos en las revistas son Norah Borges, Maruja Mallo y Ángeles Santos. Véanse también en los ensayos de Mangini (2001) y Kirkpatrick (2003).

Altolaguirre, quien se había dedicado al arte de la imprenta desde su juventud. En este sentido, merece la pena recoger el testimonio de Morla Lynch acerca de la labor de la poeta, que era también la encargada de la gestión económica: “Concha Méndez, con ademanes de muchacho fornido y una agilidad magnífica, mueve palancas, coloca y saca papeles y aprieta tornillos. Y en torno nuestro todo vibra. La imprenta es la que manda y domina” (*En España con Federico García Lorca* apud. Briesemeister 95).

En este sentido, se puede suponer que el hecho de que en todos los números de *Héroe* se incluyan textos de las poetas del período está en gran medida determinado por la condición de poeta Concha Méndez, que, sin duda, favorecería a aquellas contemporáneas suyas que, aunque con obras de calidad, habían sido excluidas de las principales vías de circulación de la literatura y el arte, salvo contadas excepciones. Se puede, pues, afirmar que realizó una importante labor de apoyo a sus colegas escritoras. En *Héroe*, se incluyeron, así, poemas de Rosa Chacel (“Narciso” en el número 2, de 1932); de Ernestina de Champourcin (“1” y “2”, en el número 3, de 1932); de Margarita Ferreras (“Con las ventanas abiertas” y “Llamas de azucena”, en el número 4, de 1932); de Margarita de Pedroso (“Inicia tu vida”, en el número 5, de 1933); y de la misma Concha Méndez (“Vida a vida” y “¿Dónde?”, en el número 1, de 1932; “No sé dónde”, en el número 3, de 1932; “Última cita”, en el número 4, de 1932; y “Poema”, en el número 6, de 1932).

Además, dos poetas, Rosa Chacel (en el número 2, de 1932) y Concha Méndez (en el número 5, de 1933), son protagonistas de las semblanzas realizadas por Juan Ramón Jiménez al comienzo de cada número bajo el epígrafe “Héroe español”. El hecho de que el maestro de la Generación dedique estos fragmentos a nuestras poetas- los otros “héroes” son Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Emilio Prados- es significativo de la valoración que Juan Ramón hacía de las jóvenes poetas,

concediéndoles protagonismo en el círculo de la Generación del 27. Por lo demás, las semblanzas tienen un alto contenido poético, destacándose en ellas la energía y vitalidad de las escritoras, manifestada desde la misma infancia. Desde este punto de vista, se puede suponer que el poeta supo captar la esencia de las autoras, su voluntad de superar los obstáculos impuestos y los roles derivados de su condición de mujeres en una sociedad androcéntrica que les reservaba el espacio doméstico. Con todo, en las semblanzas, se da, al mismo tiempo, una leve infantilización de las poetas, que son presentadas como “niñas mayores”, que, precisamente debido a esta condición, conservan aún la capacidad de soñar y de transgredir. Esta imagen procede, en el fondo, de una condescendiente mirada masculina:

Rosita Chacel, niña mayor que se nos va otra vez con el sobresaliente, cansada, súbita, al rosal grana y verde de su porvenir, siguiendo, con dos hojas dos alas su aro, voluntad al viento, abiertos bucles negros. (Jiménez 1932: s.p.)

Concha Méndez era la niña desarrollada que veíamos, adolescentes, con malla blanca, equilibrista del alambre en el casino de verano; la que subía con blusa de marinero del aire, prologuista de la aviación (...) Pero cuando la volvemos a ver en casa es la muchacha sin ir... (Jiménez 1933: s.p.)

En cuanto a los poemas antologados de las autoras, cabe señalar que todos están presididos por un tono de angustia existencial, perceptible incluso en aquellos textos más vitalistas, próximos al erotismo, como el poema “Vida a Vida”, de Concha Méndez o los dos poemas de Margaritas Ferreras. El tiempo aparece, así, como un elemento imperceptible que está midiendo la vida de los sujetos poéticos y estableciendo una distancia entre ellos y los objetos del deseo. De ahí que el acto amoroso sea planteado como una lucha en Concha Méndez -la mayoría de sus poemas incluidos forman parte del poemario *Vida a vida*, publicado también en el año 1932 por “La tentativa poética”-, como un agotamiento que deja sin fuerzas al sujeto del deseo en Margarita Ferreras. El amor es, por lo demás, un amor sin posibilidad de realización, de manera que el Narciso del poema homónimo de Rosa Chacel se convierte en un símbolo perfecto de esta

imposibilidad, ya que, enamorado de su propia imagen, el personaje mitológico aparece continuamente como aquel que no puede abrazarse, que se encuentra siempre en la distancia de su reflejo⁴⁸⁹. Por lo demás, los dos poemas seleccionados de Champourcin – que después formarán parte de la sección “Noche oscura”, de *Cántico inútil* (1936)- son un perfecto ejemplo de la utilización del lenguaje de la mística por parte de la autora con una connotación erótica, lo cual resulta, a un tiempo, trasgresor y conservador, pues, a través de este lenguaje, la mujer sigue siendo codificada como un ser pasivo, receptáculo del amor del amante, que se queda vacío tras la marcha de este:

La ausencia de tus manos labra en mi cuerpo estéril
un silencio implacable sin dulzura de orillas. (...)
Nada llega hasta mí.
¡Qué doliente vacío ha dejado en mi piel
la huella de tus besos! (Champourcin 1932a: s.p.)

Los poemas publicados en *Héroe* son representativos de un momento concreto de la evolución de la poesía de las autoras en consonancia con el fenómeno general de rehumanización del arte que se estaba dando en la década de los treinta y con el clima de crisis existencial que se empezaba a extender después del *crack* de 1929 y de los felices años veinte.

Entre 1933 y 1936, se publica la revista *Cruz y Raya*, subtitulada “Revista de afirmación y negación”, que se centró, tal y como indica César Antonio Molina, “en aspectos filosóficos y políticos” (191), aunque presentando una cierta preocupación por el estado del arte y la literatura. En esta publicación, se pueden encontrar textos de María Zambrano, como el titulado “Por el estilo de España”, que consiste en una reseña del libro de Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, que constituye un intento de desentrañar la esencia de España, los valores vigentes en el Siglo de Oro mediante el estudio de la dramaturgia de Lope de Vega. La reflexión sobre este trabajo da pie a María Zambrano

⁴⁸⁹ “¿Para qué la vida, en fin, si vida acaba/ en el umbral de la mansión oscura/ donde moras sin hálito en el vidrio/ que con mi aliento ni a empañar alcanzo?” (“Narciso” Chacel 1932: s.p.).

a disertar sobre lo español, sobre su ser y esencia e introducir la dicotomía entre la palabra de la razón, el logos, y la palabra imaginativa del poeta. Constituye, en definitiva, un texto sintetizador de algunas de las claves temáticas de la obra de la filósofa⁴⁹⁰.

En lo que se refiere a *Octubre*, titulada “Escritores y artistas revolucionarios” y publicada entre 1933 y 1934 por María Teresa León y Rafael Alberti, es una revista revolucionaria dirigida al pueblo. Interesa porque refleja no sólo la evolución de sus directores hacia una poesía de corte comprometido, sino también la de otros poetas del 27 como Emilio Prados y Luis Cernuda (Molina 212) En la revista no publicó, sin embargo, ninguna poeta, lo cual es comprensible si tenemos en cuenta que las principales autoras de poesía del período no se inscribieron en la órbita política de esta revista -si bien estaban fuertemente comprometidas con la causa de la República-, produciéndose a veces desavenencias, como es el caso del enfrentamiento entre el matrimonio Altolaguirre- Méndez con el matrimonio Alberti- León: la poeta madrileña explica en sus memorias su decepción y enfado con los directores de *Octubre* al haber sido incluidos ella y su marido como firmantes de un manifiesto comunista⁴⁹¹. Conviene, con todo, destacar los textos que María Teresa León publicó en la revista, especialmente su obra de teatro *Huelga en el puerto*.

Publicada en Londres por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre y con una tirada de diez números entre enero de 1934 y octubre de 1935, la revista literaria *1616: English and Spanish poetry* ocupa un lugar destacado entre las revistas de la década de los treinta, al ser también la única en que, junto con textos escritos en castellano,

⁴⁹⁰ Además de este texto, María Zambrano publicó, en *Cruz y Raya*, otro dedicado a su maestro, “José Ortega y Gasset: señal de vida”.

⁴⁹¹ “Por aquellos días Alberti se destaca como comunista. Durante los últimos tiempos no había vuelto a venir a las reuniones de nuestra casa (...) Alberti se comportó con nosotros de manera desleal y muy desagradable, ya que un día se le ocurrió tomar los nombres de Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, el de Manolo y el mío para incluirnos en un manifiesto comunista para el cual necesitaba el apoyo de los escritores. Los tomó, poniéndonos en peligro, y sin que ninguno de nosotros estuviera de acuerdo con la infiltración de esta ideología en España” (Ulacia Altolaguirre 99).

aparecen otros en lengua inglesa de autores extranjeros (entre ellos, las únicas escritoras son Freda Bond y Janet H. Perry). Es asimismo significativo el hecho de que muchos de los textos de autores españoles aparezcan traducidos al inglés. Así sucede con los poemas de Concha Méndez incorporados en los números 3 y 10 que aparecen, en ocasiones, en una doble versión inglés- español. *Qué angustia o noche en torno a mis orillas?* (que posteriormente se incluiría en *Niño y sombras*, 1936) se publica junto a su traducción realizada por Edward Sarmiento en el número 3; mientras que, en el número 10, se incluyen varios poemas. Están, así, las traducciones al inglés *Anchor of dream...* (cuyo poema original en castellano no he podido localizar), y *What atmosphere of Mist...*, de *¿Qué atmósfera de niebla* (*Niño y sombras*, 1936), realizadas ambas por Stanley Richardson, y *A weeping...* (tampoco en este caso, se ha localizado el original), por Edward Sarmiento. El poema “Voy por ti” (inédito en el periodo) aparece en una doble versión española y traducida “Tis for you I go” por S. France. De la misma autora, aparecen, en el número 1, “Dos canciones”, dedicadas a S. S. France y que se incluirán posteriormente en *Niño y sombras*. Todos los poemas de Concha Méndez publicados en la revista participan ya, por tanto, del tono pesimista y angustiado que caracterizan a su producción poética en la década de los treinta. La otra autora incluida en la revista es María F. de Laguna, de la que se publican en el número 3, “Eje” y “Optimismo”.

Otra revista fundamental de la década de los treinta, es *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), cuyo director “nominal” fue el poeta Pablo Neruda, pero que fue editada en Madrid por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Esta revista de poesía tuvo una tirada de cuatro números y en ella colaboraron los principales poetas de la Generación del 27, así como otros autores más jóvenes tradicionalmente considerados dentro de la llamada “Generación del 36” como Serrano Plaja, Miguel Hernández y

Leopoldo Panero. En esta revista, partidaria de la “poesía y el arte impuros” (de acuerdo con el proceso de rehumanización que se había iniciado en la década de los treinta), las dos únicas poetas que colaboraron fueron Concha Méndez, cuyo poema “Yo sé” se publica en el número 3, y Rosa Chacel, cuyo “Soneto” aparece en el número 4, de enero de 1936, situándose, de algún modo, en la línea poética defendida por el poeta chileno.

Finalmente, y al margen de las revistas anteriormente comentadas, habría que aludir a la zaragozana *Noreste*, que se empezó a publicar en Zaragoza en el otoño de 1932 y que se extendió hasta el año 1936. Está incluida por César Antonio Molina en su ensayo entre las revistas culturales, si bien en ella hay una preferencia por la poesía, sin excluir la prosa y el ensayo. En su origen, la publicación pretendía ser una revista abierta a todas las tendencias y modas, de manera que en ella publicaron autores muy diversos en cuanto a estilo y edad: Buñuel, Gil-Albert, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Lorca, Neruda... También las autoras publicaron continuamente en la revista, de manera que se pueden encontrar poemas de María Dolores Arana, Carmen Conde, Maruja Falena, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Marina Romero y María Zambrano. Colaboraron asimismo en la parte gráfica Maruja Mallo y Norah Borges.

Aunque no entraremos en el análisis de los catorce números de la revista, conviene hacer referencia al nº 10, de julio de 1935, dedicado a la literatura escrita por mujeres. La publicación de este número monográfico vino acompañada de una exposición nacional de pintoras celebrada en Zaragoza, en las Salas de la Librería Internacional. Por lo demás, “las contribuciones poéticas equivalen a un censo de lo más significativo de la nueva literatura femenina española” (Mainer 1989: 16). Así, en este número de la revista, se publicaron poemas de María Dolores Arana (“Canciones en azul”); Mercedes Ballesteros (“Tienda de nieve”); Carmen Conde (“La voz”, que es un poema en prosa); María Cegarra Salcedo (“Abril”); Ernestina de Champourcin

(“Creación”); Maruja Falena (“Rumbo”)⁴⁹²; *Elena Fortún* (“Tomasito el pequeño”); María Luisa Muñoz de Buendía (“Árbol- Balada”); Margarita de Pedroso (“Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español”); Rosario Suárez Castiello (“Capricho azul”); Josefina de la Torre (“Un poema”); Ruth Velázquez (“Divagaciones”) y María Teresa Roca (“Un poema”). Junto a los textos de estas autoras, aparecían reproducciones de Menchu Gal, Nisia Masdeu, Marisa Pinazo, Ángeles Santos, Rosario de Velasco y Ruth Velázquez⁴⁹³.

Trece son, pues, las poetas españolas cuyos textos aparecen antologados en este número colectivo. La mayoría de estas autoras no tenían, sin embargo, como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, una gran proyección en la prensa literaria del momento, ya que, salvo Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, María Luisa Muñoz de Buendía, Margarita de Pedroso y Josefina de la Torre, las otras apenas publicaban en las revistas más importantes del período. Se echa, además, en falta la presencia de Concha Méndez entre la nómina de colaboradoras, sobre todo si tenemos en cuenta que en el año 1935 ella ya era una poeta conocida, al tiempo que había publicado en otros números de la revista.

A pesar de estar ante un número monográfico dedicado a la poesía de las escritoras, se recurre también a tópicos a la hora de valorar su poesía. Así, por ejemplo, en la reseña que se hace del poemario de María Dolores Arana, *Canciones en azul*, se destaca la espontaneidad del mismo, así como la ausencia de técnica y la sencillez de los versos, lo que contrasta, según el reseñador, con la obsesión que por los aspectos

⁴⁹² Maruja Falena (nacida en 1905) tuvo una intensa colaboración en *Noreste*, publicando en varios números de la misma. Su único libro de poemas, *Rumbo* (1935), apareció, además, en la colección “Cuadernos de poesía”, de la publicación.

⁴⁹³ En este número también apareció el poema “Tango por una niña difunta”, de la poeta uruguaya Juana de Ibarbourou.

técnicos muestran los versistas y los poetas en su madurez⁴⁹⁴. Esta valoración llama más la atención si tenemos en cuenta que aparece junto a una reseña del libro del poeta Seral y Casas, *Cadera del insomnio*, que es valorado como un libro con la “firmeza de la madurez, concreta, lograda, que subraya todos los perfiles del artista” (S.a. 1935a: s.p.). María Dolores Arana, en cambio, era tan sólo presentada como una joven promesa, al igual que Ruth Velázquez, cuyo libro *Sol de la noche* aparece reseñado en la sección “Libros y revistas”⁴⁹⁵.

Finalmente y a modo de curiosidad, hay que señalar que el monográfico dedicado a la producción literaria femenina termina con una denuncia de los concursos de *misses*, en los que las mujeres son tratadas como objetos durante unos días para después tener que regresar a su vida cotidiana, en la que, como ha correspondido ancestralmente a la mujer española, tendrán que dedicarse a las tareas de aguja y quedar recluidas en el hogar:

Espectáculo de barraca, donde a la de ojos más grandes, y boca más pequeña, y caderas más maternales, la llamarán “Miss 1935”. (...) Luego ellas se volverán al pueblo. A la aguja. A la silla, a la ventana. A lo que es consustancial con la mujer española. Con esta raza sentada de mujeres. Esta raza tabú. (S.a. 1935b: s.p.)

⁴⁹⁴ Esta visión tradicional de lo femenino que se ofrece en el número homenaje de *Noreste* va a ser criticada, tal y como recoge Mainer en su artículo sobre las poetas del 27, por la revista valenciana *Nueva Cultura*. En este sentido, Manuela Ballester fue la encargada de hacer la réplica llegando a afirmar: “El conjunto de obras que menciona *Noreste* no es más que una muestra de la vuelta y revuelta de los manidos tópicos que han brotado tantas veces de las vanguardistas inquietudes masculinas. Es significativo que a través de estas muestras no se perciba ni siquiera latente el espíritu femenino porque quizá ese adjetivo ha perdido para muchos su exacto significado (...). Puede preguntarse a ellas y cabe suponer que no sabrán contestar: ¿cómo repercuten en vuestras entrañas las cosas? O tan sólo, ¿cuál es vuestra verdad y vuestro deseo?” (apud. Mainer 1989: 17).

⁴⁹⁵ En estos términos aparece descrito el poemario en la reseña: “El libro- ‘Sol de la noche’- no puede eludir su carácter de primera producción, lo cual dicho así pudiera interpretarse torcidamente. Ampliemos: encierra, junto a las incertidumbres expresivas de los primeros pasos, la gracia fresca de ingenua sí que verdadera poesía que suele también acompañarles” (S.a. 1935c: s.p.).

5.1.2. Antologías e Historias: las poetas en el contexto generacional

La antología de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915- 1931* (1932), aunque recogía también a autores de otros grupos generacionales, supuso la entrada de la Generación del 27 en la historia literaria (García de la Concha 2000: 44), ya que nacía, tal y como reconocía su autor, con el propósito de recoger a aquellos poetas que habían alcanzado el “logro”, no siendo este ni casual ni excepcional, sino reiterado y consciente. Quedaban, por tanto, fuera quienes no llegaban a un límite de mínimos de calidad, así como los más jóvenes, pues no había transcurrido tiempo suficiente para que su personalidad apareciera diáfana. El resultado de la aplicación de estos criterios de selección por parte del antólogo es un corpus de diecisiete poetas⁴⁹⁶, entre los que no aparece el nombre de ninguna mujer.

Como consecuencia de la polémica suscitada por la antología, que recibió críticas incluso de aquellos autores incluidos que posteriormente pasarían a formar parte del canon de la Generación -como es el caso de Pedro Salinas-, se publica una nueva edición, ampliada y puesta al día con respecto a la anterior, *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*, en el año 1934. Se amplían, así, los límites y las fechas 1915- 1931 son sustituidas por el criterio de la contemporaneidad. Destaca, en este sentido, la incorporación de dos poetas mujeres en esta nueva nómina ampliada con respecto a la de 1932: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, las cuales habían publicado ya algunos libros de poesía al tiempo que colaboraban en las revistas literarias más importantes del período.

La inclusión de estas dos autoras no nos da, sin embargo, pistas sobre la valoración que Gerardo Diego hacía de su poesía, ni de la de otras poetas. Podemos

⁴⁹⁶ Los diecisiete poetas incluidos en esta primera edición de la antología son: Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre.

suponer, con todo, que las incluye siguiendo los mismos criterios que le llevaron a incorporar al resto de poetas. En lo que se refiere a la selección de los poemas antologados, en el caso de Ernestina, se hizo por consenso de la autora y del propio antólogo, mientras que los seleccionados de Josefina de la Torre responden a su propio criterio, si bien, matiza, ha contado con la expresa autorización de la poeta (Diego 1934: 12). Interesa, por lo demás y puesto que esta es la costumbre de la antología, ver la semblanza que cada una de las poetas hace de sí, de su vida y de su poética. De este modo, tenemos la autoimagen que quieren proyectar.

En el caso de Ernestina de Champourcin, aparece en el lugar 27 de la antología, por delante de algunos poetas posteriormente considerados canónicos como Aleixandre, Cernuda y Altolaguirre. Como suele ser habitual en sus declaraciones de la época, las palabras que preceden a sus poemas tienen un claro carácter autoafirmativo, de manera que se niega a dar abundantes datos sobre su biografía, indicando únicamente la fecha de nacimiento. El resto es una semblanza literaria, en la que destaca su desdén por el calificativo “poetisa”⁴⁹⁷, que es rechazado por todo lo que conlleva de sentimentalidad y sensiblería referidas a la poesía de las mujeres. En lo que respecta a la poética, la autora niega, en tono jocosos y humorístico, que posea conceptos poéticos “a priori”, señalando que “hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos” (apud. Diego 1934: 484). Finalmente, Ernestina de Champourcin acaba denunciando el pesar que le produce la voluntaria ausencia en la antología de Juan Ramón Jiménez, “nuestro gran poeta y maestro” (ibid. 485). Se muestra, pues, osada, ya que, al rebelarse contra los límites y las pautas que guían la realización de la obra compilatoria.

De Champourcin se seleccionan un total de 11 poemas, de los cuales ocho están publicados en poemarios (*Ahora*, 1928, y *La voz en el viento*, 1931) en el momento de

⁴⁹⁷ “En la actualidad no puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase” (apud. Diego 1934: 484).

salida a la luz de la antología, mientras que tres son inéditos y serán incorporados posteriormente en el libro *Cántico inútil* (1936). La mayor parte de los textos seleccionados son representativos de la línea de poesía erótico- mística cultivada por la autora, de manera que se incluye algunos de los que, como hemos señalado, pueden resultar más transgresores.

En el caso de Josefina de la Torre, en la semblanza de su vida, destaca sus aficiones (fundamentalmente la música y la literatura) y su trayectoria literaria. Cuenta, así, que escribió su primer poemario a los siete años y que ha tenido durante tres años un teatro de cámara en su casa, en el que debutó como recitadora. También alude a dos recitales que dio en el Lyceum Club de Madrid en el año 1932 y a la publicación de sus textos en revistas como *Alfar*, *Verso* y *Prosa*, *Azor* y *La Gaceta Literaria*. De la descripción que Josefina de la Torre hace de sí, se extrae un sentimiento de orgullo de la joven, quien parece mostrarse satisfecha de la trayectoria que ha seguido en su carrera poética. Resultan, así, muy significativas las palabras con las que cierra su semblanza biográfica y que la dibujan como una mujer moderna, aficionada a los deportes y el cine:

Me gusta dibujar. Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante dos años Presidenta del Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar. (apud. Diego 1934: 554)⁴⁹⁸

De Josefina de la Torre se seleccionan trece poemas, de los cuales dos pertenecen a *Versos y estampas* (1927), cinco a *Poemas de la Isla* (1930) y seis son inéditos. Casi todos los poemas seleccionados son representativos del estilo minimalista

⁴⁹⁸ Esta presentación que hace de sí Josefina de la Torre recuerda al modo como Concha Méndez se presenta a sí misma también en el año 1927, en una entrevista firmada por Txibirizko bajo el titular “Concha Méndez, deportista, poetisa y cineasta”. En ella, el deporte -y la natación, en concreto-, es presentado como una de sus grandes aficiones, junto con el cine y la literatura: “Además de la poesía, me interesa el teatro; y el cinematógrafo, y el deporte. (Usted ya sabe que soy campeón femenino de Guipúzcoa). La natación es uno de mis deportes favoritos: es el ejercicio más completo. Cultura, deporte y creación; éstas son mis tres grandes aficiones” (“Concha Méndez, deportista, poetisa y cineasta”, apud. Valender 2001a: 24).

de la autora, que está próximo a la canción infantil y que incorpora con relativa frecuencia elementos de la lírica popular. Resulta atrayente el juego que se establece entre la mirada nostálgica hacia el pasado y la mirada hacia el futuro, hacia el porvenir todavía no revelado.

Una breve mención merece la antología realizada por Federico de Onís, bajo el título *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882- 1932), publicada en 1934 -el mismo año que la segunda edición de la antología de Gerardo Diego- por el Centro de Estudios Históricos. El propósito de la selección, tal y como su autor recogía en el prólogo, era “reunir en un cuerpo lo mejor y más característico de la producción de los poetas de lengua española durante una época bien definida” (XIII). El objetivo no era, así, dar a conocer la poesía que en ese momento estaba en formación, sino sobre todo la poesía modernista, incluyendo la última etapa de la contemporánea. El resultado final es una antología de 153 poetas, de los cuales 7 son mujeres. Estas se incluyen en el apartado V, dedicado al Postmodernismo y bajo el epígrafe “Poesía femenina”. De las autoras seleccionadas, ninguna es española, perteneciendo todas ellas al ámbito hispanoamericano: María Enriqueta (mexicana), María Eugenia Vaz Ferreira (uruguaya), Delmira Agustini (uruguaya), Gabriela Mistral (chilena), Alfonsina Storni (argentina), Juana de Ibarbourou (uruguaya) y María Villar Buceta (cubana).

La Historia de la literatura española, de Ángel Valbuena Prat, publicada en el año 1937, ocupa un lugar destacado en la génesis de la Generación, dada la estrecha relación que su autor mantenía con los miembros del grupo⁴⁹⁹. Se dio cabida, así, en el volumen tanto a la literatura de la Generación del 27, como a la de sus grupos epígonos posteriores como la Generación de 1936, con autores como Luis Felipe Vivanco, Luis

⁴⁹⁹ Aunque esta antología rebasa el marco cronológico de la presente tesis doctoral y debería ser, por tanto, considerada en la recepción posterior, la hemos incluido aquí por considerar que está realizada plenamente en el periodo estudiado, al tiempo que Ángel Valbuena Prat, como se ha ido viendo, era un crítico relevante de la época que vivió los mismos acontecimientos histórico- literarios que las autoras aquí analizadas.

Rosales, Juan Gil- Albert, Miguel Hernández, etc. En lo que se refiere a las poetisas estudiadas, apenas se les dedica un pequeño apartado en el capítulo LXXIII (“La nueva literatura. Poesía, Teatro, Prosa”), bajo el epígrafe “Las poetisas. De la Torre, Champourcin. Concha Méndez de Altolaguirre”. Llama la atención a este respecto, una vez más, la utilización del término “poetisas”, que es rechazado por muchas de las autoras del período, pues, en su consideración, implica un tipo de poesía con cualidades tradicionalmente asociadas a las mujeres y consideradas negativas desde el punto de vista de la crítica: sentimentalismo, facilidad expresiva, sencillez, etc. De hecho, Valbuena Prat indica expresamente que la inclusión de las poetisas no responde únicamente a una cuestión de mérito, a una cuestión de calidad: “La galantería -y la justicia- obligan a este apartado para las poetisas de la nueva generación” (Valbuena Prat 1937: 967).

La crítica que el historiador hace de cada una de las tres poetisas seleccionadas está estrechamente relacionada con esta idea, de manera que hay un intento, aparentemente no deliberado, de minusvaloración de la producción poética de las autoras mediante un énfasis en lo infantil de los versos y en una supuesta “sensibilidad femenina”. Así, a Josefina de la Torre Valbuena Prat la llama “musa niña”, que “juega con el aire, con la arena fina de la playa, con los luceros de la noche” (ibid.), de manera que, en lugar de resaltarse la función de la poeta como sujeto creador, se enfatiza su papel inspirador, reduciendo su creación a mero juego infantil. La valoración de Ernestina de Champourcin parece, en un principio, diferente, ya que se resalta que “es la escritora de más sentido arquitectural, lineal -norteño-, de la hora actual” (ibid.). La firmeza y la seguridad son presentados como rasgos de su poesía, en la cual, no obstante, aflora una “aguda sensibilidad femenina” de vida y amor, unida a elementos surrealistas. Es decir, a pesar del carácter racional -“cerebral” se la llama también- de su

poesía, todavía pervive en ella un elemento consustancialmente femenino, que se asocia con la vida y el amor y que se puede rastrear en otras poetas como la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. También en Concha Méndez, “esposa de Altolaguirre” -se nos precisa-, encuentra Valbuena Prat esta sensibilidad femenina, que parece determinar tanto la “ágil facilidad de sus primeros libros” como lo “emocionado y exquisito de algunos poemas” (ibid. 968). Ante esta referencia continuada a la llamada “sensibilidad femenina” por parte de este y otros muchos críticos de la época -también actuales-, debemos preguntarnos en qué consiste esta supuesta sensibilidad y si en toda la poesía escrita por mujeres aflora necesariamente o sólo en algunas de las poetas. ¿La presencia de una “sensibilidad femenina” se puede convertir en sí misma en un criterio de calidad?

5.2. Recepción posterior: cambios y permanencias de una visión crítica

Desde el año 1939 -en que termina la Guerra Civil y se instaura un régimen dictatorial que había de durar casi cuatro décadas- hasta nuestros días, la sociedad española ha sufrido importantes transformaciones en todos los órdenes, político, económico, cultural, etc. En lo que respecta a la situación de la mujer, los cambios han sido enormes, desde la pérdida del derecho al voto y la limitación absoluta de sus movimientos y libertades durante el Franquismo⁵⁰⁰ hasta la progresiva recuperación de derechos que se ha ido dando desde la Transición Política hasta la actualidad, en que se trabaja por la consecución de la igualdad efectiva de mujeres y hombres, sobre todo a partir de la aprobación el 22 de marzo del año 2007 de la Ley Orgánica 3/ 2007. Teniendo en cuenta todos estos cambios, es de suponer que también ha habido una evolución en lo que respecta a la recepción crítica de la producción poética de las autoras del primer tercio del siglo XX. Así, si socialmente los roles de género se han ido transformando a lo largo de estos setenta años⁵⁰¹, inevitablemente los parámetros valorativos con que la crítica se ha acercado a la obra de las poetas han sufrido también un cambio. Ha habido, así, una cierta transformación de los planteamientos, de modo que, tal y como veremos a lo largo de estas páginas, la crítica ha variado su actitud y su

⁵⁰⁰ Para un estudio de las relaciones de género durante el Franquismo resulta fundamental consultar *La secreta guerra de los sexos* (1948), de la Condesa de Campo Alange, y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), de Carmen Martín Gaité. De esta última, también destaca el ensayo *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, por cuanto constituye el testimonio de una autora del período sobre las dificultades que en la época encontraban las mujeres para escribir y acceder a la literatura. Para un análisis del trabajo y la actividad política de las mujeres durante el franquismo, véase el artículo de García- Nieto, “Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista” (1993).

⁵⁰¹ Durante este período, tras la involución en la situación social de la mujer que supuso la instauración del régimen del general Franco, hemos asistido, fundamentalmente a partir del año 1975, a una masiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y a la enseñanza universitaria superior, a un aumento del asociacionismo femenino, a una mayor participación política de estas. Todos estos cambios necesariamente han conllevado también una transformación de los roles de género, reflejados en la creación literaria (Nieva- de la Paz 2009: 13). Por eso, al igual que Vilches- de Frutos propone para el caso del teatro, es fundamental estudiar la recepción de la poesía desde este punto de vista ya que, aunque en una dimensión menor, contribuye también a representar los cambios y transformaciones en las relaciones entre los sexos y el surgimiento de nuevos paradigmas identitarios (2008b: 447).

perspectiva ante la creación poética femenina: los sesgos androcéntricos ya no resultan tan evidentes y hay un intento de dar visibilidad a la producción literaria femenina, sobre todo a partir de los importantes esfuerzos realizados desde el Hispanismo internacional y desde iniciativas muy concretas en el ámbito del Estado español. Con todo, los esfuerzos realizados resultan insuficientes, ya que, por un lado, sigue siendo reducido el número de autoras incluidas en las antologías generales del primer tercio del siglo XX o de la Generación del 27, al tiempo que son todavía escasos los estudios de conjunto de las poetas del período y la atención específica, que, salvo en el caso de cinco nombres bastante estudiados -Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin-, se presta al resto.

5.2.1. Antologías generales: la consolidación del “canon”

El estudio de la recepción a lo largo del tiempo -es decir, en la diacronía- de la poesía de un determinado período pasa necesariamente por el análisis de las antologías poéticas que se han realizado sobre el periodo en cuestión. Las recopilaciones poéticas permiten ver las oscilaciones en la valoración de los diferentes autores, de manera que hacen posible comprobar cómo determinados escritores muy apreciados en un período pueden llegar a caer en el olvido en otro momento para ser retomados con posterioridad. Las antologías pueden, así, ser consideradas la fotografía del estado de la cuestión en un determinado lapso de tiempo.

En este sentido, es posible distinguir, siguiendo la terminología de Pedro Salinas, dos tipos de antologías: las “absolutas”, que serían aquellas en las que la selección de los escritores se fundamenta principalmente en el gusto personal del autor, y las “relativas”, en las que, al margen del gusto de la persona que hace la antología, se tienen en cuenta otro tipo de criterios de carácter histórico, didáctico, etc. (apud. Bayo 39). Un ejemplo del primer tipo serían las dos antologías de Gerardo Diego, ya analizadas, pues, aunque la selección es consensuada por los diversos integrantes de la misma, responde a los criterios fijados por el antólogo, que, como poeta, era, además, parte interesada. Así, aunque posteriormente la hemos podido considerar una antología histórica, en su momento nació fundamentalmente como una antología de grupo (aunque se incluyeran también poetas de generaciones anteriores). En cambio, las antologías que, con el tiempo, se han hecho del grupo del 27 podrían ser consideradas antologías relativas, ya que, además del gusto del antólogo, se han tenido en consideración otros criterios, en los que ha tenido gran peso el canon fijado por antólogos e historiadores previos, fundamentalmente los coetáneos a las poetas.

Un recorrido por las principales antologías realizadas desde el final de la Guerra Civil hasta nuestros días sobre la poesía del primer tercio del siglo XX, fundamentalmente de las décadas veinte y treinta, nos permitirá ver cómo han sido valoradas las poetas del período a lo largo del tiempo. Es interesante comprobar cómo durante casi siete décadas, a pesar de los enormes cambios que ha habido hacia la igualdad, en líneas generales el número de poetas antologadas sigue constituyendo una mínima parte con respecto al de los poetas. Así, por ejemplo, en las antologías que manejan un concepto más restringido de la Generación del 27, rara vez se incluyen mujeres, mientras que en aquellas que nacen con un propósito más abarcador, las autoras constituyen siempre un pequeño grupo, de manera que con frecuencia se tiene la sensación de que se las recoge para cumplir una determinada cuota de poetas femeninas. En este sentido, parece repetirse la situación de esa segunda antología de Gerardo Diego, en la que sólo había dos poetas mujeres -Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre- entre un total de diecisiete autores.

Una de las primeras antologías a tener en cuenta es la realizada por Juan José Domenchina en el exilio, en 1941 y publicada por la Editorial Atlante de México: *Antología de la poesía española contemporánea*. Es esta una antología destacable no sólo por ser una de las primeras realizadas después de la Guerra Civil, sino también porque resultó bastante polémica, al ser excesivamente crítica tanto con la antología de Gerardo Diego como con algunos poetas de su generación como Pedro Salinas. De ella, nos interesa destacar fundamentalmente el hecho de que incluía a dos autoras entre los 31 poetas antologados: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Además, resulta sumamente interesante el hecho de que la primera es individualizada en el prólogo, siendo considerada como una de las grandes poetas de la Generación, a la altura de Lorca y Alberti, dos autores considerados canónicos a lo largo del tiempo:

“Inmediatamente después floreció el auge poético de Lorca, de Alberti y de Ernestina de Champourcin” (Domenchina 19). La valoración que se hace de ella no puede ser, por lo demás, más elogiosa: “Respeto a Ernestina de Champourcin, me remito a sus versos. No creo que tenga más elocuentes y eficaces valedores” (ibid.)⁵⁰².

Esta línea de elogio hacia la poesía de Champourcin por parte de Domenchina va a continuar en la breve semblanza que precede a los poemas seleccionados de la autora. Así, el autor, consciente de que su matrimonio con la poeta puede hacer mermar el valor de sus elogios, se retrotrae a sus afirmaciones del pasado para destacar la calidad estética de la poesía de la escritora. En este sentido, llama especialmente la atención el que la llegue a comparar tanto con Juan Ramón Jiménez -maestro de ambos poetas- como con los hermanos Machado, señalando que es una de las figuras señeras de la poesía contemporánea -entendemos de preguerra: “Ernestina era sin duda el más limpio y alto exponente de la lírica española contemporánea” (ibid. 369). La crítica, por lo demás, no puede ser más elogiosa, de tal manera que se utilizan epítetos como “poesía de cumbres”, “puro espíritu”, “poesía hipersensible”, “poesía demasiado humana”... Al mismo tiempo, no deja de destacarse el carácter femenino de la producción poética de la autora, de manera que se considera que en sus versos late “una mujer que se arrebató a sí propia en los estímulos de su numen y reitera la avidez de sus sueños con perífrasis y paráfrasis entusiastas” (ibid.). De algún modo, a pesar del elogio, Domenchina cae en los estereotipos que tradicionalmente se asocian a la poesía de la mujer, de manera que habla de sinceridad, de humanidad y de diferencialidad femenina respecto del canon imperante masculino. Estamos, sin duda, ante una modalidad del discurso de la

⁵⁰² Evidentemente, no podemos dejar de pasar por alto que el hecho de que Domenchina fuera marido de Champourcin pudo influir en la crítica tan elogiosa que hace de su poesía. Pero aunque este es claramente un factor que tenemos en cuenta, debemos también considerar que no es frecuente encontrar en las antologías una individualización tan destacada de una poeta, de manera que el caso de Domenchina constituye una excepcionalidad que, al margen de circunstancias personales, merece ser subrayada.

excelencia que se realiza con frecuencia sobre las mujeres y que encuentra en pensadores como Georg Simmel uno de sus máximos exponentes:

De cualquier modo la poesía de esta mujer -de tan claros y limpios orígenes- no se parece a la de nadie. Y no es que oculte, que niegue, como ahora es uso, la existencia de sus precursores, sino que supera la entonación inicial de esos precursores con los agudos femeninos, propios de su temperamento. (ibid. 370).

De Ernestina de Champourcin, Domenchina selecciona un total de veinticuatro poemas, pertenecientes todos ellos a los dos últimos poemarios de la autora publicados hasta ese momento, *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). El tono se corresponde, por tanto, con el de estos libros, de manera que encontramos la continua mezcla de erotismo y misticismo característica de esta etapa de la producción de la autora, a la que se une la preocupación existencial, propia del proceso de rehumanización poética de los años treinta.

La crítica que Domenchina hace de la poesía de Concha Méndez no es tan prolija como la de Champourcin, de manera que, de esta autora apenas señala unos cuantos datos biográficos, destacando que está casada con el poeta Manuel Altolaguirre, con quien dirigió las revistas *Héroe* y *1616*. Por lo demás, hace una breve valoración de su poesía, denunciando que “no ha sido estimada en su verdadero valor” (ibid. 387). Previamente, sin embargo, Domenchina ha emitido un comentario bastante rotundo y negativo sobre la producción poética de la autora, indicando que peca de desigual e incorrecta. En lo que se refiere a los poemas seleccionados, están marcados por el tono existencialista y por el profundo pesimismo que define la poesía de Concha Méndez de los años treinta, frente al vitalismo de la de la década de los veinte. En este sentido, destaca la incorporación de dos poemas pertenecientes a *Niño y sombras* (1936) que tratan el tema del dolor por la pérdida del hijo muerto al nacer. La inclusión de estos textos es reseñable porque, al margen de un bello testimonio lírico de un acontecimiento

fundamental en la vida de la poeta, constituyen un emblema de su poesía, que parece hallar, como se ha visto, en esta etapa de su producción su mayor hondura.

De índole diferente a la antología de Domenchina es la de César González Ruano, publicada cinco años después, en 1946, en Barcelona por la Editorial Gustavo Gili. La primera es, así, una antología del exilio, de la derrota, frente a la segunda, que lo es del interior, de la victoria y que busca contribuir “al conocimiento y reconocimiento del Genio de España” (1946: 4). Esto determina su mayor ambición en cuanto al período acotado para la selección: desde la agonía del Romanticismo a finales del siglo XIX hasta el momento de realizar la antología, con los poetas “cuyas afinidades e influencias pueden situarse inmediatamente después de Federico García Lorca” (ibid. 6). De hecho, se llegan a antologar 261 poetas pertenecientes a diferentes generaciones literarias, siendo muchos de los nombres recogidos raros o poco conocidos. El resultado es, así, una antología que se convierte en “una casi completa reseña de nuestra lírica contemporánea en todas sus tendencias y en todas sus posibilidades, enriquecida con epígonos, aportaciones meteóricas y esperanzas fugaces” (ibid. 4).

De estos 261 poetas, sólo 18 son mujeres⁵⁰³, lo que constituye un porcentaje mínimo de apenas un 6% del conjunto. Así, aunque son más las poetas seleccionadas que en otras antologías, el número no deja de ser insignificante con respecto al total. Por lo demás, no todas las autoras antologadas habían visto publicados sus libros con anterioridad a la Guerra, iniciando su trayectoria en los años de la inmediata posguerra: Concha de Moxó, Clemencia Laborda, Marcela Sánchez Coquillat y María Antonia Vidal -autora, además, de una antología de poesía femenina. El resto de poetas que habían publicado algún poemario o poema en las revistas en la preguerra son Concha

⁵⁰³ Emilio Miró considera que para la inclusión de las poetas en su antología César González Ruano contó con el precedente de la antología de poesía femenina realizada tres años antes por María Antonia Vidal, *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana* (1999: 12).

Espina, Rosa Chacel, Pilar de Valderrama, Ana María de Cagigal, Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, María Teresa Roca de Togores, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi, Concha Méndez, Margarita de Pedroso, Josefina de la Torre y Dolores Catarineu⁵⁰⁴.

Para un análisis de las imágenes que se proyectan de las autoras, resultan de sumo interés las semblanzas que preceden a los textos de cada poeta. Podemos, así, comprobar hasta qué punto César González Ruano cae en la estereotipia de género a la hora de valorar la producción poética de las escritoras, de acuerdo a unos patrones perpetuados de generación en generación y recibidos de un modo acrítico. En este sentido, llama la atención la utilización por parte del autor del término “poetisas” en lugar de “poetas”, lo que, unido a una serie de apreciaciones vertidas sobre la literatura femenina, resulta, para aquel tiempo, sintomático de una valoración negativa. De alguna manera, al proscribir unos usos determinados y alabar otros, González Ruano está forjando un ideal de escritura poética que se identificaría con unos hábitos tradicionalmente masculinos, de manera que aquellas mujeres que aspiren a la categoría de una literatura superior deben ajustarse a ellos. Esta idea se puede apreciar de un modo evidente en la semblanza que precede a los poemas de la poeta catalana Elisabeth Mulder:

La obra poética de Elisabeth Mulder, muy personal, añade, igual que ocurre con su novelística, una inquietud delicada y morbosa a una literatura que no tiene mucho que ver con lo que nos tiene acostumbrados la literatura femenina. (...) Hay, sin embargo, en Elisabeth Mulder, ciertos contactos del modernismo femenino de las figuras preeminentes de ultramar. (ibid. 535)

Esta valoración positiva de las cualidades no femeninas de la poesía se aprecia muy bien en la semblanza que se hace de Rosa Chacel, que es considerada una poeta con “una personalidad evidente y un depurado lenguaje poético” (ibid. 405). De esta

⁵⁰⁴ Las autoras de las que se incluye un mayor número de poemas son Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi y Josefina de la Torre.

forma, su poesía resulta una poesía intelectual, alejada del sentimentalismo característico de la producción poética de las mujeres, de “acostumbrada y peligrosa gracia femenina en las Letras” (ibid.). En suma, sus versos resultan madurados y maduros, frente a los de otras poetas, de un talante más “femenino”, que se inclinan al patetismo anecdótico y personal -caso de Pilar de Valderrama-, que tienen una gran sensibilidad y finura -caso de Cristina de Arteaga-, que presentan una lírica directa y emotiva -caso de Josefina de la Torre, etc. Los rasgos alejados de lo prototípicamente femenino son, por tanto, los que van a ser valorados más positivamente. Así, en el caso de la poeta Ana María Martínez Sagi, González Ruano especifica que el progreso consiste en irse “alejando de lo expresivamente femenino, perdiendo sexo y haciéndose abstracta” (ibid. 583). En Dolores Catarineu la mejora literaria se manifiesta en las “conquistas a lo temporal y a lo anecdótico” (ibid. 785).

La valoración que César González Ruano hace de las poetas antologadas resulta, con todo, bastante “positiva”, al ser consideradas en su mayor parte las figuras más destacadas en el ámbito de la poesía femenina española. Llama, por esto, especialmente la atención la semblanza que el autor hace de Concha Méndez, que aparece caricaturizada por su aspecto físico y cuya poesía no parece ser muy apreciada a pesar de indicarse que “hay en ella sensibilidad y dotes evidentes” (ibid. 585). Aparece, así, totalmente descalificada al aludirse a su matrimonio con el poeta Manuel Altolaguirre y a su aspecto poco agraciado. La semblanza resulta, desde este punto de vista, en extremo cruel, pudiéndose conjeturar algún tipo de animadversión por parte de González Ruano hacia la poeta y su entorno:

Concha Méndez, con influencias casi más musicales y formales que entrañables de Lorca y del primer Alberti, era una muchacha maciza y de aire deportivo, con unos exagerados dientes, a quien conocimos como contertulia accidental de algunos cafés madrileños. Luego fue la pequeña Zenobia del juanramonista Altolaguirre. Hay en ella sensibilidad y dotes evidentes. (ibid. 585)

En cuanto a los poemas antologados de las autoras, la mayoría siguen las formas poéticas tradicionales, de manera que no se aprecia una influencia evidente de las innovaciones de la Vanguardia. Presentan, en general, un corte posromántico, que se une a un cierto clasicismo y un gusto por las formas neopopulares. Temáticamente, el amor se encumbra como uno de los grandes temas, junto con otros como la soledad, la escritura, el ansia de libertad, la relación con lo divino, el erotismo, etc.

Con estas dos excepciones, es común en las antologías panorámicas sobre el periodo –la mayoría centradas en el grupo poético del 27- una ausencia casi total de las poetas, hasta bien entrada la década de los noventa. Esta situación se debe, en parte, al hecho de que la mayoría de las selecciones se centra fundamentalmente en las que son admitidas como las figuras canónicas del grupo, dejando a un lado a autores considerados más secundarios, que han sido reivindicados en los últimos años tras permanecer durante décadas a la sombra de los grandes nombres. Con todo y a pesar de la ausencia de determinadas figuras masculinas, la falta de nombres femeninos resulta más significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que la omisión de los mismos es sistemática, mientras que algunos de los poetas considerados de segunda fila con frecuencia se cuelan en la nómina canónica.

Así, por ejemplo, Juan José Domenchina es incluido en la antología de Vicente Gaos, *Antología del grupo poético de 1927* (1965), junto a la tradicionalmente admitida como nómina de la Generación del 27 desde el estudio de Dámaso Alonso: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. En la segunda edición de 1974 de la antología de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, *La generación poética de 1927*, a los diez nombres canónicos se unen en el apéndice realizado por el segundo bajo el título “Breve antología complementaria” los

doce poetas siguientes, entre los que no hay ninguna mujer: Fernando Villalón, León Felipe, José Moreno Villa, Ramón Bastera, Antonio Espina, Adriano del Valle, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Pedro Garfias, Juan Larrea, Guillermo de Torre y José María Hinojosa. Tampoco en la antología realizada por Ángel González en el año 1979, *El grupo poético de 1927*, aparece ninguna poeta pues el antólogo defiende una noción restringida de grupo y suma tan sólo a los diez autores principales tres nuevos: José María Hinojosa, Juan Larrea y Fernando Villalón. La selección de José Luis Cano, *Antología de los poetas del 27* (1982), por su parte, suma a los diez nombres mayores los de Villalón e Hinojosa, justificando la acotación en base a la primera antología de Gerardo Diego, con la excepción de Juan Larrea y José Bergamín⁵⁰⁵.

Un panorama similar ofrecen las antologías de la poesía de vanguardia realizadas por Germán Gullón, *Poesía de la Vanguardia española (Antología)* (1981), y Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918- 1936)* (1995). En ambas, en una lista más o menos larga de nombres (en el primer caso de 32; en el segundo de 26), entre los que aparecen poetas de muy diversa índole -ultraístas, creacionistas, surrealistas...-, tan sólo encontramos el nombre de una mujer, Lucía Sánchez Saornil, destacando en los poemas antologados tanto por Gullón como por Díez de Revenga, su orientación ultraísta y, por tanto, la confluencia de una serie de rasgos como la ausencia de puntuación, la personificación de lo inanimado, la materialización de lo abstracto, la enumeración, la imagen creacionista... En la primera de las antologías, se incluye tan sólo un poema de Sánchez Saornil, “Hora” -que había sido publicado en la revista vanguardista *Grecia* en el año 1920-, mientras que en la segunda aparecen cuatro poemas: “Hora”, “Cines”, “Caminos de arco-iris”- dedicado a

⁵⁰⁵ En la selección realizada por Gustavo Correa en 1980, *Antología de la poesía española (1900- 1980)*, a pesar de ser el lapso de tiempo acotado más amplio, tan sólo se incluyen tres nombres femeninos de un total de 55 poetas antologados: Carmen Conde, Gloria Fuertes y Pureza Canelo. En el caso de la primera, la única de las tres autoras activa en el primer tercio del siglo, con la excepción de “Orilla” -perteneciente a *Brocal*-, todos los poemas seleccionados pertenecen a libros publicados con posterioridad a 1936.

Norah Borges y publicado en la revista *Ultra* en 1921- y “Fiesta”- en el que el tango aparece como baile de la modernidad. En todos estos textos, destaca el alejamiento de lo emocional, de manera que lo sentimental aparece desmitificado y subvertido. Los poemas se convierten, así, en mero juego -hasta cierto punto, intelectual- sin trascendencia, en pura experimentación con la palabra.

En el año 1998, se publica la antología de Víctor García de la Concha, *Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología comentada*, que pretende ser una selección abarcadora e incluir no sólo a los diez poetas que constituyen la nómina tradicional del 27, sino también a todos aquellos que formaban parte del entorno. Se hace, así, una selección de un total de 28 poetas⁵⁰⁶, de los que se incorporan una serie de poemas, que aparecen precedidos de una breve nota sobre la trayectoria de cada uno de los autores a cargo de un especialista, que comenta asimismo algunos de los textos. Sólo son dos las poetas consideradas dentro de esta antología: Ernestina de Champourcin, de la que aparecen cinco poemas y cuya semblanza corre a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga; y Concha Méndez Cuesta, de la que se incluyen ocho poemas, y cuya selección y comentario están realizados por Margarita Smerdou Altolaquirre. Llama la atención la ausencia de algunas autoras como Rosa Chacel, Carmen Conde y Josefina de la Torre, sobre todo si tenemos en cuenta que en la antología se incluyen poetas que parecen tener una menor relevancia en los medios literarios de la época.

Una novedad con respecto a las primeras antologías de Domenchina y César González Ruano es la mayor objetividad en la presentación de las dos poetas antologadas. Así, en las notas biográficas, tanto Díez de Revenga como Smerdou Altolaquirre se limitan a reseñar los principales acontecimientos de la vida de cada una

⁵⁰⁶ La nómina completa está constituida por los diez poetas considerados canónicos, a los que se suman dieciocho nombres más: Juan Chabás, Juan José Domenchina, Juan Larrea, Pedro Garfías, Antonio Espina, José María Hinojosa, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Fernando Villalón, Rafael Laffón, Rogelio Buendía, Pedro Pérez- Clotet, Antonio Oliver, Miguel Valdivieso, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo López Torres.

de las autoras, comentando brevemente los rasgos más destacados de sus poemarios principales. En cuanto a los poemas antologados, de Ernestina de Champourcin se seleccionan cinco textos: “Atardecer” (*Poesías sueltas*, 1925- 1940); *Búscame en ti...* y *Te esperaré apoyada en la curva del cielo* (*La voz en el viento*, 1931); “Huida” (de *Cántico inútil*, 1936) y “(Distancia)” (*El nombre que me diste*, 1960). Estos textos son representativos de la mezcla de los lenguajes de la mística y el erotismo que se da a partir del tercer libro de la autora, convirtiéndose su poesía en el exilio en una poesía de carácter claramente religioso. De Concha Méndez Cuesta, se han escogido, por su parte, ocho poemas: “Mar” y “Ser” (*Surtidor*, 1928); *Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo* (*Niño y sombras*, 1936); *Me levanté hasta el sueño...* (*Lluvias enlazadas*, 1939); *Ni me entiendo ni me entienden y Todo, menos venir para acabarse* (*Sombra y sueños*, 1944); “La risa” (*Vida o río*, 1979); y *¿De qué trigal malherido?* (*Entre el soñar y el vivir*, 1981). Esta selección de poemas resulta bastante esclarecedora de las diferentes etapas de la poesía de Concha Méndez, desde el vanguardismo y optimismo iniciales hasta el pesimismo del final de sus días, pasando por el tema de la maternidad frustrada, el dolor ante la Guerra Civil y el posterior exilio, la angustia existencial, el sentimiento de alienación, la muerte de su marido, etc.

En el año 2007, se publica el completo estudio de Andrés Soria Olmedo sobre la Generación del 27 y su relación con las Vanguardias en la editorial Visor: *Las Vanguardias y la Generación del 27*. Este volumen resulta interesante e innovador con respecto a otros textos en la medida en que establece una cronología que abarca desde el final de la década de los años diez hasta los ochenta, época de vejez de la mayoría de los autores y autoras. Se siguen, así, las diferentes etapas por las que atravesó la trayectoria poética de la Generación, desde la gestación del arte nuevo a la rehumanización previa a

la Guerra, pasando por la angustia del exilio y la calma de la senectud⁵⁰⁷. Se pueden, por tanto, encontrar poemas de un mismo poeta en diferentes secciones en función de su actividad en el momento considerado. En cuanto a las poetas, sólo se han incluido cuatro: Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin, que aparecen en dos ocasiones; y Concha Méndez y Josefina de la Torre, que están incorporadas cada una de ellas en una sola parte.

Rosa Chacel aparece por vez primera en la sección “Hay que romper las normas (1929- 1936)”, de la segunda parte “La joven literatura (1925- 1936)”. En este punto, se incluyen dos poemas de la autora, pertenecientes al libro de sonetos publicado en el año 1936, *A la orilla de un pozo: Una música oscura, temblorosa*, dedicado a María Zambrano; y *Tú que fuiste sirena y golondrina*, dedicado a Concha Méndez. Estos dos textos están precedidos de una cita de Juan Ramón Jiménez, en la que ofrece un retrato de la poeta, teñido por la nostalgia y el recuerdo: “El recuerdo de Rosa Chacel me llega siempre como acompañado del olor y el sabor (...) La manzana y la rosa se han fundido para hacer a Rosa Chacel en lo eterno y en lo íntimo. El aroma y el gusto” (apud. Soria Olmedo 2007a: 515). Los sonetos seleccionados son representativos del estilo gongorino y clasicista de esta primera etapa de la poesía de Rosa Chacel y reflejan su amistad con otras dos autoras contemporáneas, por lo que su inclusión en la antología contribuye a destacar la especial significación que en la época tenían las relaciones personales de amistad y camaradería de las intelectuales. La poeta aparece por segunda vez en la cuarta parte, en la que se incluye tan sólo un poema titulado “Apolo”, perteneciente al poemario *Versos prohibidos* (1978). El poema es igualmente representativo del estilo clasicista al que la autora se mantuvo fiel durante toda su vida.

⁵⁰⁷ La antología está dividida en cuatro partes: “Hacia el arte nuevo (1918- 1924)”; “La joven literatura (1925- 1936)”; “En Guerra Civil (1936- 1939)” y “El exilio y el reino (1940- 1983)”.

Constituye, así, una alabanza a todo lo que Apolo, frente a Dionisios, representa: lo razonable, lo medurado, lo perfecto, lo bello, etc.

Ernestina de Champourcin aparece por primera vez en la sección “Hay que romper las normas (1929- 1936)”, de la primera parte. En este apartado, se incluyen tres poemas, de los que uno pertenece a *La voz en el viento -¿Para qué recordarte si te siento en mí misma-* y otros dos a *Cántico inútil -El beso y Necesito tu amor, dámelo un día-*. Los textos aparecen precedidos de tres semblanzas de la autora: una realizada por ella misma y otras dos por Juan Ramón Jiménez -incluida en su libro *Españoles de tres mundos-* y Juan José Domenchina. La autora vuelve a aparecer por segunda vez en el apartado “Clave, espada, ira, paraíso (1940- 1951)”, de la cuarta parte “El exilio y el reino (1940- 1983)”, incluyéndose un texto perteneciente al poemario *Presencia a oscuras* (1952). En este poema, Dios aparece como la única ancla posible a la que aferrarse en un momento de angustia existencial y de dudas. Desde este punto de vista, el poema es muy representativo del tono general de su poesía durante los primeros estadios del exilio.

Concha Méndez aparece una única vez en el apartado “Hay que romper las normas (1929- 1936)” de la primera parte. Se incluyen tres poemas, de los cuales dos pertenecen a *Canciones de mar y tierra* (1930), “Dancing” y “Contigo”, representativos de una primera etapa de la poesía de la autora caracterizada por el optimismo y la admiración por el deporte y los viajes. Estos textos están precedidos por la reseña que Guillermo de Torre hizo del poemario y en la que destaca la ausencia de sentimentalismo y la búsqueda de una poesía más depurada y objetiva, en consonancia con las aspiraciones del nuevo arte de Vanguardia. El tercer poema, *Se desprendió mi carne para formar tu cuerpo*, pertenece a *Niño y sombras* (1936) y trata el tema de la maternidad frustrada. Finalmente, hay que señalar que todos estos poemas aparecen

precedidos, al igual que en el caso de Ernestina de Champourcin, de una serie de paratextos referidos al surgimiento de la vocación literaria de la autora en un contexto adverso: una semblanza de Juan Ramón Jiménez, dos entrevistas realizadas a la poeta y un fragmento de *Memorias habladas, memorias armadas*.

Josefina de la Torre aparece, por su parte, una única vez en la sección “Hay que romper las normas”, de la segunda parte. De ella se incluyen dos poemas, *Te dije aquella palabra* y *¡Gritar, gritar, defenderme (...)*, pertenecientes a *Poemas de la Isla* (1930). Los dos textos son representativos del estilo poético de la autora en ese momento: tono romántico, versos de arte menor, expresión del deseo de libertad, etc. Por lo demás, al igual que ocurría en los casos anteriores, los textos están precedidos de dos paratextos: así, en primer término, aparece una pequeña descripción de Josefina de la Torre realizada por Ernestina de Champourcin en el artículo “3 proyecciones”, publicado en la revista bonaerense *Síntesis* en el año 1929. En el fragmento reproducido, se observa una representación de la poeta canaria como una niña, infantilización que se encuentra con relativa frecuencia en las semblanzas que en la época se hacían de la autora:

Josefina de la Torre tiene voz de niña aún. Dice cosas pueriles, finas como el agua. En el fondo cristalino de su verso oculta la intuición prematura de algo grave que nunca se atreve a definir. (“3 proyecciones” apud. Soria Olmedo 2007a)

Del análisis anterior, se deduce que el número de poetas mujeres incluidas en las antologías generales de la poesía del 27, de la poesía de vanguardia o simplemente de la poesía contemporánea ha sido muy limitado a lo largo del tiempo, de manera que hay una serie de nombres que se repiten continuamente, mientras que otros son omitidos y pasados por alto de un modo sistemático. Son, así, relegados a lo que podríamos considerar la periferia de la periferia y, por tanto, a un olvido con difíciles posibilidades de recuperación si no se emprenden acciones concretas encaminadas a tal fin. En este

sentido y cotejando los resultados del análisis de las antologías con el de las publicaciones literarias del periodo, se llega a la conclusión de que las claves de la recepción posterior no son muy diferentes a la de la época, en gran medida porque la posteridad no hace sino consolidar el canon que se había gestado en la coetaneidad. Sin obras panorámicas que recuperen la voz de las escritoras olvidadas en su época, difícilmente se van a emprender investigaciones sobre ellas, ni mucho menos se las va a incluir en obras como las antologías generales. Sólo de unas cuantas autoras consagradas se repetirán constantemente los nombres, que, hasta cierto punto, podrán ser considerados canónicos, precisamente por su inclusión dentro del “canon masculino de la época”: Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre. Tampoco ha habido grandes variaciones a lo largo de las décadas después de la Guerra y, con la excepción del nombre de Lucía Sánchez Saornil, que se incluye entre los vanguardistas, y la antología de César González Ruano -especialmente ambiciosa en cuanto a la nómina-, las diversas antologías realizadas, o bien no incorporan mujeres, o bien, con diferentes variaciones, introducen a las anteriormente mencionadas, que adquieren, desde este punto de vista, el estatus de “clásicas”.

5.2.2. Antologías específicas y monografías especializadas de poesía escrita por mujeres: la “acción positiva” y la recuperación de las escritoras

Ante esta situación de exclusión y olvido de muchas de las poetas del primer tercio del siglo XX en las antologías generales sobre la poesía del período, surgen las antologías específicas que tratan de subsanar el problema ofreciéndonos selecciones, más o menos extensas, de poemas escritos por mujeres en la época. En estas antologías, la autoras son incluidas en un canon segregado del canon general -que en realidad es el canon masculino-, al tiempo que se dan a conocer nombres que, de no ser por este tipo de obras, quedarían relegados al olvido más absoluto. Este tipo de selecciones tienen, por tanto, una función política, ya que, al margen de consideraciones de otra índole, suponen la reivindicación de una voz históricamente olvidada, de una voz preterida: la de las mujeres constituidas en un otro en todos los ámbitos, pero especialmente en el de la creación literaria, cuyo canon está constituido por nombres masculinos, entre los que, sólo muy de vez en cuando y a modo de excepción, aparece alguno femenino. Las antologías de escritoras se convierten, así, un tipo de acción positiva, de discriminación inversa, que pretende traernos, recordarnos la voz de las olvidadas, de las históricamente excluidas.

En este sentido, es importante tener en cuenta, y puesto que escritores y escritoras parten de una situación desigual en lo que se refiere a formación, lecturas, relaciones y posibilidades de publicación, que una antología exclusivamente de autoras no puede responder a los mismos criterios de inclusión que una más general. Evidentemente, tal y como recordaba Margarita Nelken en la introducción a su estudio *Las escritoras españolas* (1930), una mención exclusiva a aquellas que sólo ofrecen indudable interés literario reduciría el trabajo al estudio de las “excepciones” (1930: 12), con lo que es necesario, además, incorporar a las que tienen un marcado interés

socio- histórico o a aquellas cuya personalidad ofrece algún tipo de curiosidad (ibid.). En este sentido, las antologías de escritoras -concretamente de poetisas- deben entenderse como un intento de dar visibilidad, de dar cuerpo a una realidad que sabemos ha existido, pero de la que no tenemos una imagen⁵⁰⁸. De ahí que, puesto que los criterios son muy diferentes, no debemos caer, como señala María Antonia Vidal, en la comparación con la producción poética masculina: parece evidente que, si las situaciones de partida son desiguales, también han de serlo las capacidades creadoras - como resultado de un proceso de socialización y no por naturaleza- y, por consiguiente, la calidad estética del producto final, la obra de creación. Lo importante, sin embargo, es que las antologías ofrecen finalmente referentes, modelos para otras mujeres, que verán por fin que hay una tradición para ellas, al margen de la masculina con la que no siempre les resulta fácil identificarse.

Por eso, antes de entrar en el análisis de las diversas antologías realizadas sobre las poetisas que escribían en el primer tercio del siglo XX, me voy a referir a la antología realizada por Manuel Serrano y Sanz en el año 1915, titulada *Antología de poetisas líricas*. Esta selección, que se puede considerar un precedente de las que después se harían en la segunda mitad del siglo XX, cubre básicamente el período comprendido entre el siglo XV, en que, según él, se encuentran por primera vez versos de poetisas en lengua castellana, y las primeras décadas del siglo XIX, en que la literatura entraría ya en un nuevo período (Serrano y Sanz VIII) y en que aparecen figuras señeras como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro. Llama la atención en el prólogo que el autor realiza para la selección el que considere que la poesía femenina española

⁵⁰⁸ Como ejemplo de esta idea, se puede citar la antología realizada por Susan Kirkpatrick, *Antología poética de escritoras del siglo XIX* (1992), en la que se recogen poemas de casi treinta poetisas, la mayoría de las cuales han permanecido olvidadas a lo largo de la historia. Así, junto a las poetisas más conocidas como Rosalía de Castro, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda, aparecen nombres hoy completamente desconocidos como los de Amalia Fenollosa, Vicenta García Miranda, Eduarda Moreno Morales, Josefa Ugarte Barrientos, etc. La antología recupera, así, para la posteridad a un conjunto de autoras y textos, de forma que se pueda crear una tradición de poetisas, de las cuales las escritoras objeto del presente estudio son herederas.

presenta una serie de peculiaridades que la hacen diferente de la de otros países y que radican básicamente en la reclusión en que las mujeres viven “en algunas regiones españolas” (ibid. XI- XII), fenómeno que es presentado como excepcional, como un residuo del pasado.

Casi treinta años después de esta antología y cuatro tras la Guerra Civil, en 1943, aparece publicada la antología de María Antonia Vidal, *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana 1840-1940*, en Barcelona por la Editorial Olimpo. Esta antología constituye una selección de poemas de las principales poetas que están escribiendo en este período de cien años y que, por cronología y estilo, la autora clasifica en tres etapas: Romanticismo⁵⁰⁹, Modernismo -en el que se incluyen las principales poetas hispanoamericanas de la época⁵¹⁰, junto con Elisabeth Mulder- y *Nueva Poesía*, en la que estarían las autoras más destacadas del período objeto de nuestro estudio: Concha Méndez Cuesta, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Margarita de Pedroso, Elena Cruz- López y la propia María Antonia Vidal⁵¹¹.

En el total, la antología está conformada por una selección de 20 poetas que están escribiendo en un período de cien años y que experimentan una evolución desde el Romanticismo inicial hasta las nuevas tendencias cultivadas en las décadas veinte y

⁵⁰⁹ Las poetas del Romanticismo incluidas dentro de la antología son Gertrudis Gómez de Avellaneda, María Josefa Massanés González, Carolina Coronado, Rosalía de Castro y Juana Borrero.

⁵¹⁰ Las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou; la mexicana María Enriqueta Camarillo (cuyos poemarios *Rumores de mi huerto: Rincones románticos* (1922) y *Álbum sentimental* (1926), según indica la antóloga, fueron publicados en Madrid); la chilena Gabriela Mistral; la salvadoreña Alicia Lardé, y la argentina Alfonsina Storni.

⁵¹¹ No he conseguido localizar ningún poemario publicado por la antóloga en el periodo de preguerra. El único poemario que aparece en los catálogos consultados es *Caminos* (1941). Por lo demás, frente a la tendencia general de aportar datos biográficos de todas las autoras antologadas, no sucede, así, en los casos de Margarita de Pedroso y Elena Cruz- López. De ambas, se incluyen poemas publicados en revistas de preguerra, lo que nos indica que María Antonia Vidal las consultó para la realización de su antología. Así, de Margarita Pedroso, se incorporan “Tres poemas” (publicados en *La Gaceta Literaria* en 1932) y “Al niño que corona el primer centenario del Romanticismo español” (publicado en *Noreste* en 1935). De Elena Cruz- López, aparecen “Interior” y “Figuras de marfil” (publicados en *La Gaceta Literaria* bajo el epígrafe “Cuentos ingenuos”) y “Canción de ciego” (publicado también en *La Gaceta Literaria* en 1931).

treinta. El hecho de que el lapso de tiempo acotado para la selección sea un lapso amplio es sumamente significativo, ya que, de este modo, se empieza a ver a las poetas como inmersas en una tradición de mujeres que escriben, dejando de ser percibidas como casos excepcionales, como *rara avis* en contextos totalmente masculinizados. Se establece, pues, una solución de continuidad en el tiempo y, de alguna manera, la presentación de las poetas en grupo ofrece una sensación de unidad y de cohesión. La percepción que transmite la antología es, por tanto, la de la existencia de una tradición de poetas mujeres, unidas, más allá de supuestos esencialistas, por una misma vocación literaria mantenida a lo largo de una centuria. De esta forma, la antología también provee modelos y referentes a las mujeres que quieran convertirse en escritoras en el futuro.

En el prólogo a la antología, María Antonia Vidal se refiere a un asunto que despertó un cierto debate en la época y que encontró respuesta en algunas poetas del primer tercio del siglo XX, como Ernestina de Champourcin: el surgimiento de un grupo de poetas hispanoamericanas -Agustini, Ibarbourou, Mistral, Storni, etc.- , que tuvieron éxito y que, en la línea de la segunda etapa poética de Rubén Darío, cultivaron una poesía que se basaba muchas veces en la exaltación de aspectos considerados típicamente femeninos como lo sentimental y el erotismo. Frente a estas, se sitúan las poetas españolas, que presentarían, según ella, un mayor grado de depuración estética, una ausencia de sentimentalismo y que buscarían una sobriedad en la expresión y el tratamiento de nuevos temas al margen del amor. María Antonia Vidal mantiene, así, la distinción que hacía Champourcin⁵¹² y considera a las poetas hispanoamericanas y españolas dentro de dos grupos diferentes, aun cuando las diferencias en la estética de unas y otras no son siempre del todo evidentes:

⁵¹² Tal y como se ha comentado, para Champourcin, las primeras serían “poetisas”, mientras que las segundas, cuya calidad no viene ya determinada por “lo femenino de sus versos”, por el apego a determinados parámetros tradicionales, serían “poetas” (Champourcin 2001).

La exuberante floración de poetisas hispanoamericanas ofrece unas características del todo distintas de las nuestras. Las primeras, espíritus jóvenes, dejan correr su savia poderosa, llena de entusiasmo, hasta lo más viejo y caduco y delicadamente agudo de su pensamiento. Incluso todos sus sentimientos que podrían llamarse negativos están impregnados de ella. Las nuestras, por el contrario, más reflexivas, más quietas interiormente, más cansadas quizás. (Vidal 7)

María Antonia Vidal parte, pues, de la idea de que la poesía de las poetas españolas, “las nuestras”, especialmente la de Ernestina de Champourcin, es más “consciente y sobre todo más contenida” (ibid.13) que la de las “poetisas hispanoamericanas”. Según la antóloga, esta poeta sería la que, frente a Elisabeth Mulder, Concha Méndez y Josefina de la Torre, se caracterizaría por una mayor perfección desde el punto de vista estético, de manera que en ella confluyen todos los hallazgos de las poetas y autoras que la preceden. Su poesía presenta, así, “una forma estrictamente resuelta siempre, y un contenido en el que todos los intentos realizados por poetisas anteriores se han condensado de una manera auténticamente personal” (ibid. 14).

En lo que respecta a los poemas antologados, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre son las dos autoras de las que se incluye un mayor número de textos, seguidas de Elisabeth Mulder, que aparece como la principal representante española del Modernismo, de tal manera que los poemas que de ella se seleccionan son perfectos ejemplos de la línea de poesía centrada en lo sensual y cargada de un cierto erotismo que siguen las poetas hispanoamericanas. En el caso de Concha Méndez, resulta significativo que todos los poemas que de ella seleccionan pertenezcan a sus dos últimos poemarios antes de la Guerra, *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936), que se caracterizan por su pesimismo, frente al optimismo inicial de sus primeros libros. En el caso de los poemas seleccionados de Ernestina de Champourcin, también el amor

aparece como tema central, si bien aparece acompañado de la tensión mística que caracteriza la poesía de la autora antes de la Guerra.

En el año 1953, se publica la antología *Safo en Castilla. Antología de más de doscientas poetisas españolas, en sonetos ortodoxos*, realizada por Enrique Vázquez de Aldana y que, como su mismo título indica, está conformada exclusivamente por sonetos de doscientas cuarenta y nueve autoras, de las que no se incluye ningún tipo de referencia biográfica, ni siquiera relativa al país de origen –junto a las poetisas españolas, hay algunas latinoamericanas como Delmira Agustini, Emilia Bernal y Juana de Ibarbourou e incluso portuguesas como Fernanda de Castro- o a la época –hay desde autoras activas en los siglos XVI y XVII hasta otras que desarrollaron su actividad en el XIX, como Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda, o incluso en la posguerra. La falta de datos sobre las poetisas y el hecho de que la mayoría de los nombres incluidos son desconocidos han obligado a una búsqueda exhaustiva de los mismos en los diversos catálogos mencionados en la introducción, en los que algunos no han podido ser localizados. Las comprobaciones realizadas han permitido, así, concluir que del conjunto de autoras seleccionadas, treinta y cuatro publicaron, al menos, un libro de poesía en el periodo comprendido entre 1900 y 1936.

Entre las autoras del periodo más conocidas, están algunas de las que ocupan un lugar destacado en la presente tesis doctoral como Casilda de Antón del Olmet, Josefina Bolinaga, Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Concha Espina, María Luisa Muñoz de Buendía, Lucía Sánchez Saornil⁵¹³ y Pilar de Valderrama. Resulta significativo del momento histórico en que está hecha la antología el que la mayoría de los nombres, con la excepción de los de Carmen de Burgos y Lucía Sánchez Saornil, se correspondan con

⁵¹³ De Lucía Sánchez Saornil, se publicó un soneto de clara inspiración modernista, representativo de su primera etapa poética: “De la lira sonora bajo el lánguido arpegio/ al amor se encendieron tus pupilas radiosas,/ y en silencio alumbraron –lamparitas gloriosas-/ el ensueño sin nombre de tu azul sacrilegio” (apud. Vázquez de Aldana 111).

un perfil ideológico conservador o, al menos tradicional. Junto a estas escritoras, encontramos otras poetas que tuvieron una presencia muy marginal en el panorama poético del periodo, limitada en muchos casos a los ámbitos locales. Se trata de poetas que cultivaron una poesía de tipo tradicional y que permanecieron ajenas a las principales tendencias y claves estéticas y que resultan, por ello, poco representativas: Milagros Arce, María de Belmonte, Paz de Borbón, Emma Calderón y de Gálvez, Marina de Castarlenas, Isabel María Castellví y Gordón, Amantina Cobos de Villalobos, M^a del Pilar Contreras, Filomena Dato Muruáis, Ignacia de Lara, Esther López Valencia, Sarah Lorenzana, Suceso Luengo, María de Madariaga y Alonso, Regla Manjón, Marquesa de Bolaños, Josefa Pardo de Figueroa, María del Buen Suceso Pedrero, Antonia Pujal y Serra, Dolores del Río Sánchez, Aurora Rodríguez Alonso, Rosario Sansores, Gertrudis Segovia, Carolina Soto y Corro, Isabel Tejero y María Bárbara Tixe de Ysern⁵¹⁴.

Las características señaladas de la antología de Vázquez de Aldana la convierten en un recurso valioso para la localización de nuevos nombres de escritoras de diversas épocas históricas, aunque es de lamentar la ausencia total de referencias que facilitarían la búsqueda de algunas autoras ausentes en los principales catálogos disponibles o proporcionarían información de utilidad sobre las fuentes manejadas por el antólogo. La visibilización de la poesía de autoría femenina por parte de esta antología es, así, muy limitada, ya que, si bien son muchos los nombres que saca a la luz, la no clasificación en periodos y nacionalidades impide una lectura adecuada de los sonetos incluidos por parte de los posibles lectores, que leerán la obra como una simple recopilación de

⁵¹⁴ Un antecedente de esta antología, por las coincidencias en el perfil “conservador” de los nombres seleccionados, sería el número que en 1929 la colección “Los poetas” dedica a la poesía de autoría femenina y que se presenta como un homenaje a Carolina Coronado, a la cual dedica un breve prólogo Teresa Escoriaza. Entre las poetas del primer tercio del siglo XX seleccionadas, están Sofía Casanova, María del Pilar Contreras, Paz de Borbón, Concha Espina, Gloria de la Prada y Casilda de Antón del Olmet.

poesía, sin tener en cuenta la autoría y las tendencias de las que participan. La mayoría de los poemas incorporados carecen, por lo demás, de interés desde la perspectiva actual, ya que la mayoría –con la excepción de los de algunas autoras que, como Sor Juana Inés de la Cruz, mostraron una gran pericia en el cultivo del soneto o de otras de las que se incluyen poemas publicados en libros, como Pilar de Valderrama, “Creo yo que”, *Huerto cerrado*- parecen poemas de “circunstancias” (escritos con motivo de determinadas celebraciones, para concursos o a petición).

En 1954, se publican dos antologías de escritoras: una de carácter más general, realizada por Isabel Calvo de Aguilar y titulada *Antología biográfica de escritoras españolas*; y otra, de carácter más específico, centrada en la poesía, a cargo de la poeta Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*. La primera de estas recopilaciones se llevó a cabo con motivo de la celebración en Madrid del Primer Congreso de Cultura Femenino, al que acudieron, según nos indica la autora -narradora ella misma- en el prólogo, numerosas profesoras hispanoamericanas que quedaron asombradas de la gran cantidad de mujeres escritoras que existían en España. De este modo, ella pretende ofrecer un panorama de las autoras españolas del último medio siglo, desde las pioneras como Emilia Pardo Bazán y Rosalía de Castro -a las que hace un recuerdo fervoroso en el prólogo, pero no incluye-, Concha Espina y Blanca de los Ríos, hasta las más actuales como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Soriano. Todas ellas constituyen un rico panorama literario, sobre el que Isabel Calvo de Aguilar no quiere dar una valoración crítica, sino que lo presenta de un modo tal para “que el público y la balanza de la posteridad los juzgue” (13). En este sentido y como el mismo título indica, los textos recopilados aparecen precedidos tan sólo por una breve semblanza biobibliográfica.

Entre las ochenta y cinco autoras seleccionadas, encontramos desde periodistas como Josefina Carabias y Elisa de Lara, hasta estudiosas de la literatura como Carmen Castro Medinaveitia de Zubiri, pasando por novelistas como las hermanas Linares Becerra -Luisa y Concha, escritoras de novela rosa- y Matilde Ras, cuentistas como María del Valle, poetas como Felicidad Blanc y Gloria Fuertes, etc. Con todo, a pesar de esta variedad en cuanto a los géneros cultivados por las autoras, los textos seleccionados son siempre textos en prosa, concretamente narrativos, que generalmente constituyen cuentos o partes de novelas más extensas. Dentro del corpus de escritoras seleccionadas por Isabel de Calvo Aguilar, aparecen algunas “poetisas” (término utilizado por la autora en lugar de “poetas”, en línea con la opción más frecuente en la posguerra) que están publicando en el primer tercio del siglo XX: Carmen Conde⁵¹⁵, Concha Espina, Elisabeth Mulder, Josefina Romo Arregui y Josefina de la Torre. Siguiendo la tónica general, no se incluye, sin embargo, ningún poema de ninguna de estas escritoras a pesar de ser la poesía el género principal en la trayectoria de algunas, como Carmen Conde y Josefina de la Torre. En cierta manera, se busca destacar el eclecticismo de todas ellas, subrayando una faceta de su producción, la narrativa, aunque en las semblanzas biográficas sí se destaquen otros aspectos.

La antología de Carmen Conde⁵¹⁶, por el contrario, está centrada exclusivamente en la poesía española, de manera que en ella encontramos un corpus de 26 poetas,

⁵¹⁵ En la semblanza que precede a los textos, Carmen Conde es valorada por Isabel Calvo de Aguilar como una de las poetas consagradas, con amplia difusión nacional e internacional: “Carmen Conde es una de las poetisas consagradas del momento actual. De su obra hay abundante crítica, y recientemente se ha publicado por la Universidad italiana de Bocón un libro, *Poesía de Carmen Conde*, que recoge ampliamente los datos de la autora y de su obra” (193-194).

⁵¹⁶ Es importante destacar que la antología de Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, está dedicada a la poeta Clemencia Miró, muerta el año anterior a la publicación del libro, y con la que la autora y Ernestina de Champoucin mantuvieron una intensa amistad en la década de los años veinte y treinta, tal y como refleja la correspondencia que ambas intercambiaron. Las poetas constituían, como se ha visto, círculos de amistad, que permitían no sólo el intercambio artístico sino que facilitaban, además, las relaciones con determinadas figuras consagradas que actuaban con frecuencia como guías. Así, la relación con Clemencia Miró, hija de Gabriel Miró, facilitó el acceso tanto de Champourcin como de Conde al novelista. De ahí lo significativo de la dedicatoria: “Esta Antología va dedicada a la poetisa Clemencia Miró (+26 de julio de 1953), querida e inolvidable amiga, que no quiso publicar ninguno de sus hermosos libros: para que su nombre preceda a los nuestros” (Conde 1954: s.p.).

activas en el momento de publicación del libro. La selección se centra, pues, en la poesía “actual” escrita por mujeres, de manera que pretende ser representativa del estado de la cuestión en un período de tiempo concreto. Recoge, así, a un grupo de “poetisas” contemporáneas, que, como muy bien advierte la autora de la antología en una nota previa, no son todas las que hay, ni están solamente las mejores, sino “aquellas que conozco mejor, de las que poseo una información capaz de permitirme un juicio positivo, que me autoriza a incluirlas” (Conde 1954: s.p.). Se disculpa, así, de la parcialidad necesaria e inherente a toda selección. Por lo demás, entre las poetisas antologadas, hay un grupo que, aunque en activo en el momento de la publicación de la antología, habían empezado a escribir y publicar con anterioridad a la Guerra Civil, desarrollando una parte importante de su producción en el primer tercio del siglo XX, período objeto de nuestro estudio. Estas autoras son Carmen Conde, Josefina Romo Arregui (cuyo seudónimo, tal y como nos indica Carmen Conde, es *María Sola*), Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin. Se echan en falta dos autoras como Concha Méndez y Pilar de Valderrama, que tenían ya una trayectoria consolidada antes de la Guerra y que continúan en activo en el momento de publicación de la antología. Por lo demás, aparecen algunas de las que hoy día consideramos como las grandes poetisas del período de la posguerra y que forman ya parte del canon lírico español: Gloria Fuertes, Ángela Figuera Aymerich y Concha Zardoya.

En el prólogo que precede a la antología, Carmen Conde hace tanto un diagnóstico del estado de la poesía española en los primeros años de la década de los cincuenta como un análisis de la nueva estética de las poetisas, frente a la que había sido su tónica en épocas anteriores. En este sentido, es preciso destacar, en primer lugar, el carácter diferencial que la autora atribuye a la poesía de las mujeres, frente a la de los hombres. Considera, así, que las poetisas de su antología han alcanzado una voz propia,

una voz nueva, que se presenta como una alternativa a la voz masculina y que se aleja del mimetismo “a que estaba acostumbrada la anterior poesía femenina” (ibid. 7), es decir, la de las máximas autoras del siglo XIX: Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. La diferencia la han impuesto, así, los duros acontecimientos de la Guerra Civil y la desolación de la posguerra, de forma que las autoras, al verse afectadas por estas circunstancias, se ven en la obligación moral de darles cabida en su poesía. Las mujeres tienen, pues, al igual que los hombres, una clara responsabilidad moral con su tiempo histórico, de manera que, en un momento de auge de la poesía social y del compromiso, estas no tienen otra opción que unirse al grito general y hacer escuchar esta voz nueva surgida del amor, del dolor, de la muerte, “patrias fundamentales del arte”:

¿Es posible, hoy, aislarse, encinturarse con murallas de vanidad que no de pureza? ¿Sería una mujer verdaderamente de nuestro tiempo, la incapaz de sumirse en piedad, de no trasvasarse la total vida humana; de no arrojar a salvar lo que nos han ido dejando de la civilización que nos produjo? (ibid.)

De esta implicación de las poetas con su tiempo, surge, según ella, precisamente la nueva poesía femenina, que se caracteriza por su compromiso con el momento histórico presente, por su gravedad⁵¹⁷, por el tono angustiado y existencial, por su carácter activo. En este sentido, tanto el poeta como la poeta se presentan como dos seres prometeicos que han de arrebatarse el fuego a los dioses, que deben aceptar el sacrificio de ayudar a los seres humanos que sufren; que deben, sobre todo, comprenderlos y darles una voz que no tienen⁵¹⁸. Ha pasado, pues, ya el momento de los cantos elegíacos, de los cantos a la belleza y el amor, de los viejos poemas de la emoción y el sentimiento, de la poesía del misterio -en la que, por otra parte, según la

⁵¹⁷ “¿Es grave la poesía femenina viviente? Lo es, porque está en contacto con la eternidad. El cristianismo enseña que habremos de dar cuenta de toda palabra inútil que pronunciemos, y que no vive el hombre sólo con paz, sino también con la palabra que procede de la boca de Dios” (ibid. 12).

⁵¹⁸ “El poeta y la poetisa de hoy se entregan a la comprensión de todos los mortales, y sin duda que los anima el afán de ayudarles en su camino. Hay que aceptar el sacrificio. No se puede tolerar que pase de largo, que mire y que no intervenga con su amor y su comprensión” (ibid. 16).

autora, destacarían especialmente las mujeres por su mayor cercanía a lo arcano, a lo desconocido-, de la mística. Es el tiempo de la poesía concreta, de la poesía apegada a las más terribles circunstancias históricas, sobre las que las “poetisas”, cuyo tono es, para ella, esencialmente diferente del de los hombres, han de incidir, han de hablar⁵¹⁹. Sólo así alcanzarán la originalidad y dejarán de impostar “su voz en tono ajeno, y por ajeno, falso” (ibid. 10). Finalmente, en este prólogo, se mencionan una serie de autoras posteriormente no incluidas en la antología, pero activas en el período. Entre los nombres, destacan dos que ya habían iniciado su labor literaria con anterioridad a la Guerra Civil: Dolores Catarineu y María Cegarra Salcedo.

En lo que se refiere a las poetisas antologadas, como ya se ha indicado, cuatro, comenzaron a escribir previamente a la Guerra Civil española y pertenecen, por tanto, al período objeto de nuestro interés: Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, Josefina Romo Arregui y Josefina de la Torre. De cada una de estas autoras se seleccionan una serie de poemas, que responden a las coordenadas marcadas por la autora en el prólogo, adscribiéndose, en consecuencia, a la creación del período de posguerra. Aparecen todos precedidos de una breve semblanza biobibliográfica, que, en el caso de las poetisas de nuestro período, está realizada por cada una de las autoras.

En lo que respecta a los poemas seleccionados de las cuatro autoras destacadas, constituyen, en su mayor parte, un buen ejemplo de las tesis propuestas por la antóloga en el prólogo del libro, de manera que nos permiten visualizar, por un lado, la angustia existencial surgida en el sujeto como consecuencia de los terribles acontecimientos vividos y, por otro, el tono combativo, la solidaridad con el resto de los seres humanos que las sufren. El poema “Canto funeral por mi época”, de la propia Carmen Conde, se puede considerar un ejemplo magnífico de esta implicación con el dolor del resto de

⁵¹⁹ De hecho, la misma autora de la antología cultivó a lo largo de su vida una poesía de carácter social, de denuncia de las injusticias, que Emilio Miró califica como “poesía civil” (2008).

personas alienadas, con las que el yo poético busca la comunicación, la confraternización y la creación de una comunidad de seres unidos en el sufrimiento:

Yo misma reclamando a los Arcángeles
¿qué soy más que una voz descompasada? (...)

A nadie importa nadie. Que asesinos
de otros que serían matadores,
componen la corteza de la Tierra. (...)

¡Decir mis sueños yo, la más doliente
que puso en este mundo sus pisadas!
¡Contaros que en el sueño de mis ojos
anidan las augustas majestades
de almas sin temblor, sin una sombra,
cubiertas por la flor de mis canciones! (...)
¿Qué puedo yo ofrecer, qué luna dulce
habría de alumbrar por mis palabras? (apud. Conde 1954: 91- 93)

Estamos, por lo demás, ante unos poemas muy característicos de la posguerra, que presentan un tono que poco tiene que ver con el de la poesía de estas cuatro autoras en la preguerra, cuando las circunstancias eran muy distintas tanto a nivel vital como profesional y artístico. En este sentido, es importante darse cuenta de cómo en estas poetisas encontramos una serie de tópicos que están también en otros autores activos en esos años: Caín y Abel como símbolos de la guerra fratricida que ha destrozado España, dividiendo en dos facciones encontradas a los españoles; la soledad terrible derivada de la incomunicación entre los seres humanos, es decir de la destrucción de los lazos interpersonales en la contienda; y Dios como único refugio posible en medio de la destrucción y de la muerte. La poesía de posguerra de Ernestina de Champourcin constituye, así, un magnífico ejemplo de esta presencia de Dios como única alternativa posible, llegando a convertir este en un elemento constante en su producción poética en este momento. De hecho, la mayor parte de los poemas antologados de la autora son manifestaciones de esta tendencia predominante, pues en ellos Dios aparece como el único consuelo en medio de las tinieblas y de la soledad terrible:

Cuando la soledad me invada totalmente,
no me dejes, Señor.
Cuando el suelo se hunda bajo mis plantas,
cuando no halle un paisaje que refresque mis ojos,
ni una luz que me brinde la ilusión de un camino,
ni una rosa que me haga creer en la belleza de lo que me circunda,
no me dejes, Señor. (“Letanía de la soledad”, ibid. 133)

En la selección de Josefina Romo Arregui, hay también algunos poemas que desarrollan esta misma idea, y, así, en el “Cántico de María Sola”, Dios aparece como el objetivo hacia el que los seres humanos vuelven los ojos en los momentos de cansancio y de angustia existencial, en que se han perdido las raíces seguras y la desconfianza entre hermanos se convierte en la tónica dominante: “Volvemos los ojos a Dios/ porque nada esperamos;/ ya el padre y la madre se fueron,/ ya los hermanos son cuervos de nuestro pan,/ ya los amigos tienen los ojos secos a nuestro llanto,(...)” (ibid. 321). La poesía de Josefina de la Torre presenta, sin embargo, algunos rasgos diferenciales con respecto a la de estas poetas y, así, en ella, el acento no llega a ser tan pesimista, aunque pervive todavía la expresión de la insatisfacción ante la imposibilidad de la realización personal, de insuficiencia frente a la plenitud anterior.

Esta primera antología de Carmen Conde tuvo continuidad trece años después en la selección *Once grandes poetisas americohispanas* (1967), dedicada a la poesía de las poetas hispanoamericanas nacidas en el lapso comprendido entre los últimos años del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX⁵²⁰. Esta antología pretende dar a conocer en España los principales nombres femeninos de la lírica hispanoamericana, teniendo un claro afán de representatividad que determina que el número de poetas escogidas sea escaso -en relación a la antología anterior- para poder ofrecer un mayor número de poemas de cada una. Con todo, la autora es consciente de que ha dejado fuera de la

⁵²⁰Se incorporan, así, poemas de las modernistas hispanoamericanas Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, con las que las poetas españolas mantuvieron una relación compleja, y de otras autoras adscritas a otras tendencias como Clara Silva, Dulce María Loynaz, Dora Isella Russell, Julia de Burgos, Amanda de Berenguer, Fina García Marruz e Ida Vitale.

selección a las poetas más jóvenes, por lo que plantea el proyecto de ampliar la nómina en un futuro libro e incluir en él estos nombres. En última instancia, lo que interesa destacar es la importante labor que Carmen Conde realizó en el período de posguerra no sólo como poeta sino también como patrocinadora de la poesía escrita por mujeres. Hay, así, en ella un intento deliberado de visibilizarla, de reivindicarla y de darle un valor, en un momento en que, desde el poder, se estaba proponiendo el ideal de la domesticidad, el modelo del “ángel del hogar”⁵²¹. Por eso, aunque es cierto que la poesía, por sus características intrínsecas, es un género que se desarrolla en la intimidad y que, por tanto, no necesita unas especiales circunstancias de libertad o de patronazgo, su divulgación, más allá de un circuito cerrado, sí requiere de unas coordenadas propicias. De ahí que tanto estas dos antologías como otros estudios publicados a lo largo de su vida, sitúen a Carmen Conde como una de las grandes mecenas de las poetas en el período de posguerra, un referente que influyó en sus obras y que contribuyó decisivamente a su difusión. Tomando esto en consideración, se puede, así, entender, al margen de cuestiones políticas, su entrada en la Real Academia, en la que, tal y como recogía en su discurso de ingreso, contribuyó a incrementar la presencia de mujeres, mediante el apoyo de la candidatura de Elena Quiroga (que competía con Juan Benet) en el año 1982 (Nieva de la Paz 2004c: 112).

Una mención especial merece la antología publicada por la italiana Maria Romano Colangeli en el año 1964, titulada *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, ya que presenta la peculiaridad de que los poemas antologados están traducidos a la lengua italiana. Su objetivo es, así, poner en conocimiento del público lector las ricas dimensiones espirituales de la poesía española escrita por mujeres en los últimos cincuenta años (Colangeli 3). Parte, pues, de la necesidad de dar visibilidad a las poetas

⁵²¹ No se puede olvidar tampoco que, en el momento de publicación de las dos recopilaciones de Carmen Conde estaba plenamente vigente la censura que afectaba también a las antologías como ha demostrado Montejo (1996).

que con frecuencia -tal y como también estamos viendo a lo largo de esta tesis- son excluidas de las antologías generales. El número total de poetas seleccionadas es de diecinueve, de las cuales sólo cuatro habían publicado con anterioridad al año 1939: Concha Méndez, que aparece en primer lugar -pues se sigue un orden cronológico en la presentación- y que es la autora de la que se incluye un mayor número de poemas; Carmen Conde, Josefina Romo Arregui y Susana March, cuya trayectoria se desarrolla fundamentalmente con posterioridad a la Guerra Civil⁵²².

La antología resulta, por lo demás, interesante para quienes se acerquen por primera vez a la obra de las autoras, ya que, al ser bastantes los poemas seleccionados de cada una, permite tener una percepción bastante aproximada de las líneas generales de la trayectoria de las poetas. Ofrece asimismo una serie de recursos adicionales que resultan útiles, especialmente para aquellas personas interesadas en profundizar en la obra de una autora concreta. Así, además de los poemas seleccionados, se incluye un pequeño comentario sobre las principales claves de la producción poética de cada una, una noticia biobibliográfica -en la que, al tiempo que se reseñan los acontecimientos vitales fundamentales, se da una relación de las obras publicadas-, y una bibliografía específica de obras secundarias.

La importancia de esta antología está en que contribuyó a la difusión y el conocimiento de las poetas españolas en el extranjero, fundamentalmente en Italia, al estar toda ella escrita en italiano y presentar los poemas traducidos a esta lengua. Se puede, así, considerar que otorgó una cierta proyección internacional a las autoras, tarea que, en todo caso, resulta bastante limitada, ya que, como el tiempo ha demostrado, los principales estudios internacionales sobre la poesía española escrita por mujeres -y

⁵²² El resto de poetas seleccionadas pertenecen claramente a la posguerra, habiendo aparecido una parte importante de ellas ya en la primera antología de Carmen Conde del año 1954. Hay que destacar los nombres de Ángela Figuera Aymerich, Concha Lagos -también novelista-, María Victoria Atencia y Aurora de Albornoz.

sobre las escritoras en general- proceden del ámbito anglosajón (Bellver, Ciplijauskaité, Kirkpatrick, Pérez, Quance y Wilcox). Con todo, constituye un primer intento del hispanismo internacional por rescatar del olvido a las poetas españolas del siglo XX. Se echan en falta, no obstante, nombres como los de Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, quienes, como hemos visto, tuvieron proyección en el panorama poético de preguerra. Para Emilio Miró, estas ausencias, especialmente la de Champourcin, condicionan y merman el carácter representativo y abarcador de esta extensa obra de más de mil páginas (1999: 14).

La siguiente antología que vamos a analizar se publicó más de veinte años después que la de Romano Colangeli, en 1986, y no está referida sólo a la creación poética, sino literaria en general. Se trata del número monográfico que la revista *Litoral* dedicó a la literatura escrita por mujeres, dirigido por Lorenzo Saval y J. García Gallego y que llevaba por título: *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*. En este volumen se incluyen textos de 84 autoras, de las cuales sólo siete son poetas del período de preguerra: Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Clementina Arderiu y Marina Romero. Está precedido de una introducción en la que se expone el objetivo de la selección, que básicamente consiste en ofrecer “una visión lo más completa posible de la actividad cultural de la mujer en la España contemporánea” (Saval y Gallego 14). Se trata, así, de subsanar una injusticia histórica, pues, aunque las mujeres escritoras han participado de las principales escuelas y tendencias, desde la “poesía pura” hasta los “postnovísimos”, han sido excluidas de buena parte de las antologías que sobre estos estilos se han realizado. De este modo, el trabajo surge con el deseo positivo y tal vez fructífero de renovar el canon de autoras, de manera que la selección permita ver “cómo se enfrentan a la literatura” y “hasta qué punto, su condición específicamente femenina

(...) las aparta o integra en la literatura española del momento” (ibid. 14). Partiendo de este objetivo, la antología se inicia con las autoras de la Generación del 27, por considerar los antólogos que en este momento de la “Nueva Literatura” es cuando se produce la incorporación activa de las mujeres a la poesía. Destacan, así, especialmente a Josefina de la Torre y a Concha Méndez, que era, además, colaboradora de la revista⁵²³; Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, que se presentan como nombres inalterables; y las más desconocidas Nuria Parés y María Enciso, que representarían a las autoras del exilio. Se incorporan, asimismo, ilustraciones de Maruja Mallo (ibid. 16). La recopilación se presenta, por lo demás, como una obra para lectores y no para estudiantes, críticos o docentes, lo que la excusa de las posibles ausencias y carencias que en ella se puedan encontrar. Al mismo tiempo, aparecen reproducciones facsímiles de portadas de libros, así como de páginas de *La Gaceta Literaria* y *Litoral*.

En primera posición, en *Litoral* aparece Rosa Chacel, autora de la que se incluye una reproducción facsímil de su única obra poética publicada antes de la Guerra, *A la orilla de un pozo* (1936), por la Editorial Héroe y con un total de 30 poemas. A continuación, se reproducen dos fragmentos de los diarios, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, publicados por la editorial Seix Barral en el año 1982⁵²⁴. Más adelante, aparece Concha Méndez, cuyos poemas vienen precedidos por el prólogo que a modo de semblanza hizo Juan Ramón Jiménez para el libro *Vida a Vida* (1932). De este libro se incluyen, por lo demás, tres poemas, de carácter amoroso que se sirven del lenguaje de la mística. Finalmente, estaría el poema “Sombras”, en el que la sombra y la noche

⁵²³ En el prólogo, se da a entender que Concha Méndez es incluida en calidad de “esposa de Manuel Altolaguirre”, apreciación esta frecuente a la hora de valorar la obra de la autora, que no es considerada tanto por su propia producción como por su relación con el poeta malagueño. Este tipo de valoraciones deberían, sin embargo, ser evitadas en la medida de lo posible, pues contribuyen a una invisibilización de los méritos de las autoras.

⁵²⁴ Los dos textos seleccionados corresponden a los años 1956 y 1959 respectivamente y constituyen una reflexión sobre el carácter español y la figura emblemática de José Antonio Primo de Rivera, ejemplo perfecto, para la autora, de que en España fracasan los mejores productos, mientras que los que triunfan son los más mediocres

aparecen como trasunto del estado de un yo poético que se funde con la naturaleza, con la cual establece una particular relación de simbiosis. De Josefina de la Torre, se reproduce el prólogo que Pedro Salinas hizo para el poemario *Versos y estampas* (1927), con el título “Isla, preludio, poetisa”, en el que se destaca el carácter único e irreplicable de todo cuanto hay en las islas y, por consiguiente, también de la poesía de la autora. En lo que respecta a los poemas antologados, se incluyen dos que son inéditos y uno que apareció incorporado en el poemario anteriormente mencionado y en el que se dibuja la imagen del niño como aquel que mira sin comprender lo que está viendo. Los otros dos poemas presentan un tono de angustia existencial, de tal manera que, en un caso, el yo increpa al cruel destino cuyos designios son incomprensibles para él, mientras que en el otro se destaca la sensación de no comprensión de todo cuanto rodea al sujeto. En el caso de Ernestina de Champourcin, sus poemas están precedidos del prólogo autógrafo que Juan Ramón Jiménez escribió para *La voz en el viento* (1931). El único poema que se incluye de la autora es “Del laberinto y sus celdas”, que consta de tres partes y que pertenece al libro entonces inédito *Huyeron todas las islas* (1988), presidido por una cita de Juan José Domenchina. Los versos son libres, están agrupados en estrofas y tratan temas como la eternidad, la primavera y el tiempo, y el laberinto. De Carmen Conde se incluyen, por su parte, tres poemas en prosa pertenecientes a *Brocal* (1929) y otros cuatro de los que no se indica la obra de procedencia, lo que nos lleva a suponer su carácter inédito: “Visión”, “Contemplación”, “Horror a la bestia” y “Tántalo eterno”⁵²⁵. Otra de las grandes aportaciones de la antología es la inclusión de la poeta catalana nacida en Barcelona en el año 1889, Clementina Arderiu, que escribió en catalán y que es conocida sobre todo por haber sido la mujer de Carles de la Riba. De ella se incorporan tres poemas, que han sido traducidos al castellano: “El nombre”,

⁵²⁵ Estos últimos textos se caracterizan por la presencia de una serie de principios negativos que remiten a la muerte y la destrucción: elementos del Apocalipsis, la bestia, Tántalo, etc. Pertenecen a la última etapa de la poesía de la autora, a la vejez, pues están fechados en el año 1982.

“Canción de la hermosa confianza” y “Muertos lejanos”. En todos ellos, los versos son de arte menor, rimando en asonante los pares. Se puede decir que presentan, por lo demás, un cierto tradicionalismo tanto en la forma como en el contenido, que alejan a la autora de las novedades vanguardistas que se dieron en la décadas de los veinte y treinta. Los temas tratados son el amor, la confianza en el ser amado y la muerte. Finalmente, se incluye a la poeta Marina Romero, de la que se incorporan poemas pertenecientes a libros publicados con posterioridad a la Guerra Civil⁵²⁶.

El número monográfico de *Litoral* constituye, pues, un intento de dar visibilidad a las escritoras, de reivindicarlas para el canon en un momento de asentamiento de la democracia y de reivindicación de los derechos de las mujeres -no podemos olvidar que por estos años se crea el Instituto de la Mujer (1983), se aprueba una nueva ley de divorcio (1981) y se despenaliza el aborto en determinados supuestos (1985). La obra se encuadra, pues, de un modo evidente, en estas coordenadas y, de ahí, que se seleccione un número tan importante de autoras y que no se haga un monográfico sobre un determinado grupo que está escribiendo en un momento concreto. Con todo, la mayor parte, independientemente de la época, son poetas.

En el año 1996, se publica en la Editorial Torremozas la antología realizada por Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas españolas. Tomo II: De 1901 a 1939*, que constituye el volumen segundo de un conjunto de obras que intentan abarcar la producción de las poetas a lo largo de los siglos XIX y XX⁵²⁷. Antes de la publicación de este libro, había

⁵²⁶ Así, dos de ellos pertenecen *Sin agua, el mar*, 1961, y dos al libro entonces inédito *Honda raíz*. Los dos primeros presentan un tono claramente pesimista, propio del momento en el que están escritos, de tal manera que en ellos el yo poético se lamenta por la condición de valle de lágrimas de la vida, por la imposibilidad del amor. En los poemas posteriores, el tono cambia, apreciándose un cierto tono optimista, una búsqueda de la primavera, de la plenitud y, en definitiva, de la felicidad.

⁵²⁷ En este punto, es fundamental destacar la importante labor como antóloga de poesía de autoría femenina realizada por Luzmaría Jiménez Faro, quien, además de la antología aquí estudiada, ha publicado un *Panorama antológico de poetisas españolas: siglos XV al XX* (1987) y los tomos I, II, III y IV del trabajo panorámico, *Poetisas españolas: antología general*, al que pertenece la antología aquí manejada. Fundó, además, Ediciones Torremozas en 1982, especializada en literatura escrita por mujeres, concretamente en poesía y relato corto.

salido a la luz el tomo I, que recogía la poesía escrita por mujeres hasta el año 1900. En el tomo que aquí se analiza se ha seguido un criterio inclusivo, de tal manera que se han recogido las principales poetas que publicaron su primer libro entre 1900 y 1936, con la excepción de Blanca de los Ríos⁵²⁸ y Sofía Casanova. Por otra parte, la antología nace con un propósito vindicativo, de reivindicación de un espacio para todas las poetas que estaban escribiendo en un momento en que la poesía aparecía como un terreno reservado a los hombres y en el que ellas no contaban con estímulos y apoyos:

El período que aquí se recoge es, sin lugar a dudas, uno de los más interesantes por lo que tiene de vindicación de la voz poética femenina, en un momento en el que el mundo de la escritura era dominio del hombre y, por lo general, estaba mal visto que una mujer escribiera. Carecían, por tanto, del apoyo y estímulos necesarios y solamente unas cuantas se atrevieron a sacar a la luz sus publicaciones. Escribir, escribían muchas, como lo demuestra la Antología *Safo en Castilla*, que recoge más de doscientos nombres de poetisas. (Jiménez Faro 1996b: 7)

La selección realizada por Luzmaría Jiménez Faro es una de las más amplias de todas las estudiadas por la cantidad de poetas seleccionadas pertenecientes al período 1900- 1936. Encontramos, así, un corpus de dieciocho poetas, que están presentadas cronológicamente según el orden de publicación de sus primeros libros y cuyos poemas aparecen precedidos de una breve semblanza biográfica, una bibliografía y una relación de sus principales obras: Blanca de los Ríos, Concha Espina, Clementina Arderiu, Calsilda de Antón del Olmet, Pilar de Valderrama, María Teresa Roca de Togores, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Josefina Romo Arregui, Marina Romero, Dolores Catarineu, Rosa Chacel y Susana March.

Esta antología está precedida de un prólogo realizado por María del Pilar Palomo, que da una serie de claves sobre las poetas antologadas. Destaca, así, en primer término, la frecuencia con que las mujeres del primer tercio del siglo XX se dedican al

⁵²⁸ No he podido localizar ningún libro de poesía publicado por Blanca de los Ríos en el periodo, si bien en el año 1912 se reeditó su poemario *Esperanzas y recuerdos*.

cultivo de varios géneros literarios, lo cual no puede ser, sin embargo, considerado un rasgo específico de ellas, ya que es también bastante común que los varones cultiven varios géneros literarios. En segundo lugar, afirma que las poetisas antologadas se alejan de los formalismos de las vanguardias, de manera que su producción se insertaría en la etapa de la rehumanización. No tiene, sin embargo, en cuenta que estos parámetros son sólo aplicables para algunas de las poetisas seleccionadas, las jóvenes nacidas después de 1900, pues las mayores, como Sofía Casanova o Pilar de Valderrama se mantuvieron siempre en una línea de continuación del Modernismo que, si bien es cierto no se hicieron eco de los estridentismos de la Vanguardia, tampoco vivieron la posterior etapa de la rehumanización. Por otra parte, en lo que se refiere a las más jóvenes, no se pueden negar los rasgos de Vanguardia que hay en la poesía de Concha Méndez, el cultivo de la poesía pura por parte de Ernestina de Champourcin o el gongorismo formal de Rosa Chacel, por poner sólo algunos ejemplos. No parece, pues, del todo acertada la consideración de las poetisas dentro de la Generación de 1936, en lugar de en la de 1927. Finalmente, Pilar Palomo acaba afirmando que este es el primer momento en que se oye una voz femenina en la Literatura española, sin calcos temáticos ni de tono masculino (Palomo 15), lo cual puede ser también puesto en duda, ya que un análisis de la poesía de las autoras muestra que, si bien hay en ellas un deseo de autoafirmación, no dejan de mirar hacia lo que están haciendo sus compañeros, muchas veces para subvertirlo, pero también con frecuencia para imitarlo. Viven, en definitiva, la tensión que experimenta todo poeta ante el canon presente y pasado.

El hecho de que la selección sea una selección amplia determina que estén representados una gran cantidad de estilos y tendencias, que nos permiten observar las diferencias existentes –y analizadas en esta tesis– entre la poesía de las mayores como Sofía Casanova, Concha Espina y Pilar de Valderrama y la de las más jóvenes como

Rosa Chacel y Josefina de la Torre. En este sentido, se percibe una evolución desde el Romanticismo tardío y una cierta ascendencia modernista hasta la influencia vanguardista y de las tendencias de rehumanización de la década de los treinta. Por otro lado, en algunos textos, se ve la voluntad del sujeto poético de reafirmar su identidad como poeta que escribe y que busca insertarse en una tradición de personas que han dedicado su vida a la misma labor. Esta idea se percibe muy bien en una poeta tradicional como Concha Espina, que participa también de este deseo:

Yo soy una mujer: nací poeta
y por blasón me dieron
la dulcísima carga dolorosa
de un corazón inmenso. (“Mi secreto”, apud. Jiménez Faro 1996a 49)

¡Todo está dicho ya!... ¡Qué tarde llego!...
Por los hondos caminos de la vida
pasaron vagabundos los poetas
rodando sus cantigas: (...) (ibid. 50)

Frecuentemente, en estos poemas se observa cómo las poetas hacen referencia a temas de su vida cotidiana, de manera que construyen una poesía de las pequeñas cosas, apartada de los grandes discursos de los hombres. Destacan, así, títulos como “El gallo” y “El perro”, de Casilda de Antón del Olmet; “Huerto cerrado”, “Briznas del hogar” y “Dolor fecundo”, de Pilar de Valderrama, por citar algunos ejemplos. La maternidad se constituye en otro de los grandes temas, que muchas veces se modula a través de tópicos. En otras ocasiones, sin embargo, se observa cómo las poetas se rebelan, tal vez de un modo tímido, contra la propia educación sentimental recibida, contra los usos y costumbres que conforman la vida de una mujer. Así sucede, por ejemplo, en el poema “Una mujer espera”, de Clementina Arderiu, en que el yo poético critica el hecho de que el deber de la espera sea desde tiempos inmemoriales una actitud femenina, de manera que las mujeres son las que siempre se quedan, el descanso del guerrero, mientras que los hombres son los que se marchan, los que parten:

Mundo que gira. Reloj.
¿Es desde siempre la espera
tan sólo femenina?
¿La clara certeza inmediata
no cuenta?
No sirve el dolor ni el remedio.
¿No sigue
- muy lenta- la implacable rueda? (ibid. 65)
-

En el caso de las cinco poetisas que podemos considerar canónicas (Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Carmen Conde, Josefina de la Torre y Rosa Chacel), se han seleccionado textos representativos de las diferentes etapas de su evolución poética: desde los primeros poemas de juventud, en que se aprecia un cierto dinamismo y jovialidad, un influjo de la poesía pura o de las Vanguardias, hasta los poemas de madurez, escritos después de la Guerra Civil y durante el exilio -exterior o interior- y que reflejan la angustia existencial y el dolor. Por lo demás, de todas estas autoras, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde son las dos de las que se incluye un mayor número de textos, lo cual es una consecuencia directa de lo sostenido de la trayectoria de ambas autoras.

Como conclusión, se puede decir que esta antología ofrece una panorámica amplia y abarcadora que permite tener una visión general de la poesía escrita por mujeres en el primer tercio del siglo XX. Se pueden, a partir de ella, extraer las principales características de la producción poética femenina, frente a la masculina: temas de la cotidianidad de las mujeres y protesta contra su situación de subordinación y exclusión, apego a las tendencias modernistas en un primer momento y posterior proceso de rehumanización, minimalismo en la expresión, etc. Llama, sin embargo, la atención el trato desigual que se da a las poetisas, dedicando a algunas un amplio espacio y a otras muy reducido. Especialmente, destacan los pocos poemas que se incorporan de autoras como Josefina de la Torre y Concha Méndez, frente a la gran cantidad que se incluyen de otras como Cristina de Arteaga o Concha Espina.

Frente a la antología de Luzmaría Jiménez Faro, que pretende ser lo más abarcadora posible con respecto a las poetas que están escribiendo en el primer tercio del siglo XX y que sigue, por tanto, un criterio inclusor, Emilio Miró realiza, en el año 1999, otra que lleva por título *Antología de poetisas del 27*, y que recoge poemas de tan sólo cinco autoras que se pueden considerar, como se ha dicho previamente, canónicas por lo dilatado y sólido de su trayectoria y por ser las que han alcanzado una mayor proyección en el tiempo:

Entre todas las citadas sobresalen claramente Méndez, Chacel, Champourcin, de la Torre y Conde, que tuvieron y han seguido teniendo, una mayor significación dentro de su generación, a pesar de las circunstancias históricas que afectaron, con mayor o menor dureza, a todas ellas, de la expatriación de las tres primeras, y del dilatado silencio poético de Josefina de la Torre y, sobre todo, de Rosa Chacel. (Miró 1999: 23- 24)

La antología de Emilio Miró presenta, por otra parte, la ventaja de que incluye un estudio introductorio de unas cien páginas, acompañado de una bibliografía general y de otras específicas sobre las autoras. En la introducción, el autor da una serie de coordenadas generales sobre el grupo de poetas antologadas para a continuación dedicar unas páginas al análisis de la trayectoria de cada de ellas. De este modo, la posterior selección de textos cobra su sentido, pues el lector se enfrenta a ellos con unas pautas de lectura que facilitan la comprensión.

Así, en primer término, Miró, partiendo del canon de autoras seleccionadas, trata de buscar, basándose en la definición de “generación” de Petersen, una serie de rasgos comunes a las autoras que permitan hablar de un grupo cohesionado. Así, en primer término, destaca el hecho de que todas las poetas proceden de una clase media burguesa y son de origen urbano. En segundo lugar, todas tuvieron formación académica, si bien ninguna llegó a conseguir una titulación universitaria, siendo el conocimiento de la lengua francesa un rasgo común a la mayor parte. En tercer lugar, subraya el hecho de que todas contrajeron matrimonio con artistas y poetas. Destaca, por lo demás, cómo en

la producción de todas ellas la maternidad ha ocupado un lugar importante, porque, si bien sólo Rosa Chacel y Concha Méndez tuvieron hijos, las demás la experimentaron de diferentes modos. Finalmente, Emilio Miró establece una división entre Rosa Chacel y todas las demás poetas, dada la firme voluntad de esta autora de no publicar sus poemas, de manera que su primer libro, *A la orilla de un pozo*, no salió a la luz hasta el año 1936.

Con todo, cabe preguntarse si estos rasgos comunes señalados por Emilio Miró permiten hablar de un grupo con unas especificidades o si, por el contrario, son características compartidas también por otras autoras no incluidas en la antología e incluso por los autores contemporáneos. No debemos olvidar que la mayor parte de los poetas del 27 tenían un origen burgués, procedían de ámbitos urbanos y no todos pudieron recibir formación universitaria. Tal y como se ha visto, son otros los rasgos que dan unidad a este grupo de poetas mujeres, atendiendo a la recepción de su producción en la época y a lo largo del tiempo, a la evolución de sus estilos, a la temática tratada, etc.

Resultan, como ya se ha dicho, de gran interés las aportaciones iniciales de Emilio Miró sobre la poesía de cada una de las autoras. En ellas, nos da las claves para la lectura de su producción poética, destacando su evolución desde la alegría y el optimismo vital de la juventud hasta la desolación de la posguerra y el exilio interior y exterior. El antólogo subraya también la condición de mujeres modernas de algunas de estas poetas, como Concha Méndez y Josefina de la Torre, dando a entender, en el caso de esta última, que su imagen exterior, alegre y desenfadada se traduce, sin embargo, en una poesía interesada por el mundo infantil desde el punto de vista verbal y muy centrada en lo sentimental⁵²⁹.

⁵²⁹ “Estilísticamente, sin embargo, el exceso de diminutivos en *Poemas de la isla* le aporta una cierta blandura expresiva, una infantilismo verbal que no se corresponde del todo con la persona adulta que

En lo que se refiere a los poemas antologados, se busca la representatividad de las diferentes etapas de la poesía de las autoras, incluyéndose textos de prácticamente todos los poemarios de cada una de ellas. En este sentido, en lo que respecta al número de poemas, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin son las dos poetisas más representadas, seguidas, en este orden, de Carmen Conde, Josefina de la Torre y Rosa Chacel. Llama, así, la atención la no inclusión de un mayor número de textos de la poeta cartagenera, sobre todo si tenemos en cuenta que, si bien su producción anterior a la Guerra es más bien escasa, presenta una dilatada trayectoria en la posguerra. Con todo, lo importante es que cualquier lector que se acerque a la antología puede tener una idea bastante acertada de las principales claves de la producción de estas autoras.

Recientemente, en el año 2010, la Fundación José Manuel Lara ha publicado la antología *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. La edición corre a cargo de Pepa Merlo, quien ha seleccionado un corpus de veinte poetisas, siendo la antología más abarcadora hasta la fecha, ya que no sólo incluye a los nombres más conocidos y reconocidos –Chacel, Champourcin, Conde, Méndez, de la Torre-, sino también otros de menor proyección pero con una trayectoria igualmente interesante y representativa, tal y como hemos podido comprobar a lo largo de la presente tesis: Casilda de Antón del Olmet, Gloria de la Prada, Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, María Luisa Muñoz de Buendía, Cristina de Arteaga, María Cegarra, Elisabeth Mulder, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu, Josefina Bolinaga, Esther López Valencia y Margarita Ferreras (cuyo poemario *Pez en la tierra* da título a la obra recopilatoria). Tal y como se especifica en el prólogo, la antología nace de hecho con el propósito de que a los nombres más conocidos se unan “los de otras de las que aún no se han editado obras

confiesa sus vivencias y sentimientos, pero sí responde al otro yo del sujeto poético, a la niña isleña que pervive en la mujer escritora” (Miró 1999: 79).

completas ni antologías ni monográficos, con el fin de dar a conocer sus versos” (Merlo 78).

Esta obra recopilatoria participa, pues, de los esfuerzos realizados en los últimos años para dar a conocer lo que se ha venido denominando tradicionalmente la “otra Generación del 27”. Contribuye, por tanto, a visibilizar a un corpus amplio de autoras, que aparecen integradas en el conjunto del grupo poético, pues, tal y como señala la antóloga, su propósito es mostrar cómo “se desarrollaron con naturalidad entre sus compañeros de generación”, al tiempo que “no parece que estuvieran desvinculadas de las corrientes que se movían a su alrededor” (ibid. 16). En el prólogo, Pepa Merlo se refiere, así, sobre todo a las relaciones que las poetisas establecieron entre ellas y con sus colegas masculinos, a su publicación en las principales revistas del periodo, a su participación de los círculos literarios y poéticos del momento, etc.

Estructuralmente, la antología presenta la ventaja de que, junto con los poemas seleccionados, representativos de los diferentes poemarios de las autoras publicados previamente a la Guerra, aparece al final una sección titulada “Vida y obras”, en la que se traza un pequeño resumen de la trayectoria de cada una de las autoras, incluyéndose una relación de sus principales títulos publicados, así como de las reediciones y antologías específicas editadas a lo largo del siglo XX. La antología resulta, de este modo, especialmente útil para aquellos críticos que deseen profundizar en el estudio de la obra de alguna poeta concreta. En este sentido, el gran mérito de la obra reside en que incluye, por primera vez, algunas autoras, que, con independencia de su mayor o menor interés, hasta ese momento no habían sido incluidas en ninguna anterior como Gloria de la Prada, Josefina Bolinaga y Esther López Valencia. Se echa, con todo, en falta en una recopilación de estas características el nombre de una escritora como Ana María

Martínez Sagi, quien, como hemos visto, tuvo una cierta presencia en el panorama poético de su tiempo.

En el proceso de recuperación de la producción poética de las autoras del primer tercio del siglo XX ha sido también, sin duda, fundamental el esfuerzo de determinadas críticas y críticos por rescatar del olvido y dar un valor a la obra de las escritoras de diferentes momentos históricos, publicando artículos y monografías especializadas dedicadas a las autoras. En este sentido, para los estudios sobre la poesía escrita por mujeres, ha resultado fundamental la labor pionera realizada por investigadores de diversas universidades españolas – Miró (1979), Janés, Catena, Ena Bordonada (1990), Mayoral- y de otras procedentes del ámbito del hispanismo internacional, fundamentalmente anglosajón – Ciplijauskaité (1989), Kirkpatrick (1992), Bellver (1993), Pérez (1996), Wilcox (1997), Quance (1998a) y Mangini (2001).

En el ámbito concreto de la poesía escrita por mujeres en el primer tercio del siglo XX, son varios los estudios panorámicos que han contribuido a un mejor conocimiento de la misma, al tiempo que han posibilitado la fijación de un canon de autoras. En el año 1989, se publican, así, dos artículos que resultan pioneros y claves en esta labor de recuperación de la producción de las poetisas y que se suman a los esfuerzos de las antologías específicas mencionadas con anterioridad: de un lado, el trabajo de Mainer, publicado en el *Homenaje a María Teresa León*, “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)” y, de otro, el artículo de Ciplijauskaité publicado en el *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”. El primero de estos trabajos resulta sumamente interesante por su perspectiva crítica en lo que respecta a la visión, llena de tópicos y estereotipos, que se nos ha transmitido de las poetisas de la Generación del 27. Llama, sin

embargo, la atención la dureza con que juzga a estas autoras en un momento en que todavía eran bastante desconocidas para la mayoría de la crítica:

¿No bastaba acaso con la palabra poética para otorgar a estas mujeres escritoras la condición profesional de tales? Lo cierto es que la imagen de las componentes de este veintisiete femenino está urdida de tópicos, por más que tras éstos haya algunas realidades. Tópico y realidad en su relación subalterna con los varones de su propia familia (...) Casi sin excepción son jóvenes de buenas familias cuya sensibilidad les ha procurado algún estudio y ha visto con indulgencia una temprana vocación por la creación artística o literaria. Y, por tanto, tópico y realidad hay en una concepción *amateur* de las letras que parece tener que justificarse entre múltiples dedicaciones. (Mainer 1989: 14)

Mainer empieza, así, destacando que los primeros libros de las poetas del 27 son tan precoces como los de sus compañeros varones, señalando 1926 como un año clave para la historia de la poesía femenina por la publicación de textos como *Sembrad...*, de Cristina de Arteaga⁵³⁰, *Inquietudes. Poemas*, de Concha Méndez, y *En silencio...*, de Ernestina de Champourcin. Divide en tres etapas la producción literaria de las autoras: “Primeras armas líricas (1923- 1927)”; “La Plenitud (1927- 1932)” y “Libros poéticos de 1936”. Aparte de 1926, otros años claves para el crítico son 1927, en que aparecen poemarios de Josefina de la Torre y Elisabeth Mulder; 1929, con textos de Carmen Conde y Josefina de la Torre; 1936, año de la contienda civil en que se publican poemarios de esta última autora, Ernestina de Champourcin y Rosa Chacel... Se destaca asimismo el homenaje que se hizo a las poetas desde la revista zaragozana *Noreste*, que encontró una importante crítica en la revista valenciana -cualificada y de izquierdas- *Nueva Cultura*.

En lo que se refiere al artículo de Ciplijauskaité, la autora habla, en él, de un doble exilio de las autoras de la Generación del 27, en la medida en que vivieron en una situación de aislamiento de la Esfera pública tanto en el período previo a la Guerra como en el posterior. Se sirve, así, para ejemplificar esta idea, de los casos

⁵³⁰ En realidad, la primera edición de *Sembrad...* es del año 1925. En 1926, se publica una segunda.

paradigmáticos de Concha Méndez y Ernestina de Champourcin, que se casaron con escritores y subordinaron su proyecto vital de escritura al de ellos, adoptando sus amigos y su modo de vivir. Es éste un “exilio voluntario de concentración total en su plenitud como artistas” (1989: 121). En la etapa posterior a la Guerra, el exilio, sin embargo, es visto de diferente manera y, así, mientras que para Champourcin es una etapa de plenitud poética, para Méndez, es, por el contrario, un período de separación de su marido y de canto continuado de la pérdida.

En el año 1996, se publica el libro de Janet Pérez, *Modern and Contemporary Women Poets*, cuyos capítulos tres, cuatro y cinco están dedicados al estudio de las poetisas del cambio de siglo, del período de entreguerras y de Carmen Conde, respectivamente. El objetivo del trabajo es, así, analizar la perspectiva y experiencia femenina, más que la existencia de un posible lenguaje de género adoptado por las autoras. Entre las poetisas que se destacan en el cambio de siglo están Blanca de los Ríos y Rosario de Acuña (consideradas poetisas menores); las catalanas Dolors Monserdà y Caterina Albert, y Sofía de Casanova, cuyo poemario *El cancionero de la dicha* se publica en el año 1911 y presenta un tono claramente modernista. Del período de entreguerra, se destacan las autoras Rosa Chacel, Clementina Arderiu, Concha Méndez, Pilar de Valderrama (quien, aunque cronológicamente es de la edad de los mayores del 27, se considera entre los autores vinculados al 98), Marina Romero (adscrita en un primer momento a la línea de la poesía pura y del arte deshumanizado) y Ernestina de Champourcin. Llama la atención la consideración de Josefina de la Torre como una poetisa menor, junto con la poetisa gallega Herminia Fariña Cobián, sobre todo si tenemos en cuenta que había sido incluida en la antología de Diego y en la *Historia de la Literatura*, de Valbuena Prat. Finalmente, el capítulo quinto está dedicado a Carmen

Conde, que inició su carrera literaria en la preguerra y continuó escribiendo en la posguerra, hasta el punto de ser considerada la gran “poetisa” por antonomasia.

En el año 1997, se publica el libro de John Wilcox, *Women Poets of Spain, 1860- 1990. Toward a Gynocritic Vision*, cuya segunda parte está dedicada al estudio de los años veinte, centrándose para ello en Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. En la tercera parte, se toman como modelos de la poesía de posguerra a las poetas Carmen Conde y Concha Zardoya, a las que se considera más identificadas con valores poéticos tradicionales, frente a la visión crítica de la sociedad patriarcal que se puede encontrar en otras contemporáneas como Ángela Figuera y Gloria Fuertes⁵³¹. Wilcox intenta, así, analizar, para el período estudiado, cómo las mujeres poetas constituyen una tradición diferente a la masculina, lo que está a un tiempo condicionando sus expectativas como lector de poesía (1997: XIV). En este sentido, trata de mostrar, aplicándola a su objeto de estudio, la tesis propuesta por Elaine Showalter para las novelistas británicas. Así, ella habla de una primera etapa de imitación de los modelos masculinos (“feminine phase”, según terminología de Showalter); seguida de una segunda de protesta contra estos valores y patrones (“feminist phase”) y concluida por una etapa de autodescubrimiento (“female phase”). Desde esta perspectiva, el concepto “gynocentric vision” es una estrategia de lectura utilizada por el autor para resaltar los rasgos distintivos y distintos de la poesía de las mujeres con respecto a la de los hombres. La visión puede, así, ser negativa -la poeta como criatura marginal- o positiva -la autonomía de la mujer y la búsqueda de la autodeterminación (con características como intimidad, relaciones interpersonales, conexión...) (ibid. 4). Teniendo en cuenta

⁵³¹ Con todo, es importante destacar que todas estas autoras que permanecieron en España durante la Dictadura de Franco, sufrieron un exilio interior y tuvieron que hacer frente a la censura, cuyos rigores, como muy bien ha mostrado Montejo para el caso de las narradoras, sufrían de un modo más intenso que sus colegas varones (2010), incluso las autoras de poesía como Ángela Figuera Aymerich (2000). O'Connor (1988) ha estudiado la censura en la obra de las autoras teatrales, cuya situación desde este punto de vista puede ser comparada con la de sus colegas masculinos a partir del caso paradigmático de Lauro Olmo (Fernández Insuela 1983).

estas categorías de análisis, Wilcox considera que en las poetisas españolas hay una subversión y revisión de los mitos culturales y literarios, heredados de un sistema patriarcal y androcéntrico.

En el caso concreto de la poesía de la década de los veinte, cree que tanto Ernestina de Champourcin como Concha Méndez han sido marginadas por su falta de conformidad con el estilo androcéntrico de la época (ibid. 87). Habla, así, de que estas autoras presentan una características que las apartan de la norma y, por tanto, del canon: yo femenino, deseo, estilo ginocéntrico, no trascendencia y subversión de los valores masculinos (ibid. 88- 89). Así, por ejemplo, considera que la apropiación que Concha Méndez hace de objetos como los barcos y de figuras como la del capitán, tradicionalmente símbolos masculinos, constituyen un reto al discurso hegemónico (ibid. 95), al tiempo que ambas expresan libremente el deseo sexual. Wilcox reconoce implícitamente que lo positivo de la poesía de estas autoras radica en lo que tiene de diferente y de trasgresor, al tiempo que considera que las poetisas de los años veinte no han quedado en el canon por su discurso trasgresor de los códigos establecidos para la identidad femenina. No se pueden, sin embargo, olvidar las dificultades de acceso que las mujeres encontraban para llegar a la esfera pública, la menor educación, la escasez de recursos y contactos, etc. Más que en el discurso de subversión al sistema patriarcal, no demasiado agresivo en estas autoras como se ha visto, debemos buscar en estos factores mencionados las causas de la discriminación.

En el año 2000, se publica otro acercamiento en forma de libro a la poesía de las autoras de la Generación del 27, *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, de Gregory K. Cole. En este estudio, el autor defiende la inclusión de buena parte de las poetisas del primer tercio del siglo XX en la Generación del 27, constituyendo, en cierto modo, un grupo dentro de la misma al cumplir muchos de los requisitos que Petersen

establece para hablar de una generación: nacieron entre 1892 y 1905, publicaron al menos tres libros de poesía, sus poemas aparecieron en algunas de las revistas más importantes, establecieron amistades duraderas entre sí y la mayor parte de ellas partió al exilio después de la Guerra. El libro, por lo demás, consta de siete capítulos, sirviendo el primero de introducción y estando los otros seis dedicados al estudio de diferentes poetisas: Pilar de Valderrama -considerada una autora de transición dentro de la Generación de 1927-, Elisabeth Mulder, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin. Como se puede ver, el canon propuesto por el autor difiere parcialmente con respecto al que propone otra parte de la crítica, de manera que él deja fuera a Carmen Conde e incluye a dos autoras, de cierta proyección en la época y que se dedicaban, además de al cultivo de la poesía, a otros géneros literarios como la novela y el teatro. La conclusión de Cole es, sin embargo, que “the women poets of the Generation of 1927 may be the most important group of female writers in any literary generation of modern Spanish literature” (174).

En el año 2001, Catherine Bellver, que había dedicado ya varios artículos a la poesía de las autoras del primer tercio del siglo XX -“Tres poetisas desterradas y la morfología del exilio”, en 1990; “From Illusion to disappearance: The fate of the female poets of the Generation of 27”, en 1997- publica el estudio panorámico *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, que constituye, hasta ahora, el trabajo más completo y enriquecedor sobre las poetisas del primer tercio del siglo XX. Bellver analiza, así, la producción poética de las autoras a la luz de dos conceptos que considera claves: la ausencia -en tanto que las mujeres han estado ausentes de la poesía y definidas como pasividad, como falta- y la presencia -relacionada con los intentos de las poetisas por salir del aislamiento, mediante la

expresión poética y la publicación de sus versos. Buscaron, así, transgredir los rasgos considerados prototípicamente “femeninos” de pasividad, sentimentalidad y pureza:

As already started, writing creates presence. When women write they are no longer silence, hidden, or immobile; they enter the field of presence traditionally identified as masculine. However, beyond serving as vehicle of defiance against a system that privileges the masculine, writing provides a means to create a network of self-generated images and meanings. (2001a: 15)

Las poetas desarrollan, así, un doble discurso, ya que, por un lado, imitan los paradigmas establecidos por sus compañeros masculinos, mientras que, por otro, en sus poemas, aparecen imágenes, tonalidades y actitudes que necesariamente nacen de la experiencia femenina. Entre las autoras analizadas por Bellver, están las cinco que se pueden considerar canónicas y que aparecían ya en la antología de Emilio Miró: Concha Méndez, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Carmen Conde y Ernestina de Champourcin. La conclusión a que llega Bellver, tras el análisis de la producción poética de estas escritoras, es que el hecho de que todas ellas compartan un lenguaje, unas tonalidades y unos temas comunes permite verlas retrospectivamente como un grupo (ibid. 216- 217).

Para finalizar y muy brevemente, habría que señalar que, en el año 2007, se publica en Berna el estudio *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revistas*, editado por Dolores Romero López et al., en el que se recogen un total de cuarenta y cinco poetas, analizándose un texto de cada una de ellas. El análisis de cada poema corre, así, a cargo de especialistas en la poesía de las autoras, que van desde Teresa de Ahumada, hasta las escritoras actuales Luisa Castro y Ana Merino. Del período de preguerra, se incluye a Lucía Sánchez Saornil (cuyo poema “El madrigal de tus sortijas” es analizado por María Pilar Celma), Concha Méndez (cuyo poema “Día” es analizado por José Ángel Ascunce) y Ernestina de Champourcin (cuyos “Poemas ausentes” son analizados por Sonia Núñez Puente). Otras dos autoras de las que

aparecen poemas son Sofía Casanova -que en el siglo XX publica tan sólo un poemario, *El cancionero de la dicha*, 1911- y Rosario de Acuña -cuyos libros de poesía están publicados en el siglo XIX.

5.2.3. Las reediciones: a la búsqueda de un nuevo público lector

Otro instrumento que permite conocer la suerte de la poesía de las autoras en el tiempo es el estudio de las reediciones que se hacen de sus obras. De este modo, el análisis de estos textos permite ver en qué épocas se ha valorado más la producción de las poetisas y los diferentes tipos de interés que sobre ellas han pesado en los diferentes momentos históricos. Para esto, es también necesario valorar los canales editoriales que las promueven.

En este sentido y en relación a las autoras objeto de nuestro estudio, tenemos que empezar señalando que la mayor parte de ellas comenzaron a ser reeditadas a partir de la década de los años ochenta, cuando, como hemos visto, se empiezan a hacer los primeros estudios serios y sistemáticos de sus obras y aparecen las primeras antologías generales de poesía. Son raros, así, los casos de reediciones en décadas previas no sólo porque existiera un desconocimiento de las poetisas en general sino también porque, al estar muchas en el exilio, no era fácil para ellas la publicación en España, al tiempo que en el extranjero el aislamiento en que muchas veces vivían determinaba que permanecieran fuera de los circuitos comerciales de las editoriales. Por ello, es fundamentalmente de aquellas autoras que se quedaron en el país o regresaron pronto del exilio, de las que podemos encontrar principalmente antologías realizadas en las décadas sesenta y setenta: Pilar de Valderrama (*Obra poética*, 1958); Elisabeth Mulder (*Antología poética*, 1962, en Caracas); Carmen Conde (*Obra completa de Carmen Conde [1929- 1966]*, 1967), Josefina Romo Arregui (*Autoantología*, 1968); Ana María Martínez Sagi (*Laberinto de presencias: antología poética*, 1969) y María Teresa Roca de Togores (*Antología intemporal*, 1974)⁵³². Por lo demás, las autoras de las que encontramos un mayor número de reediciones y antologías a lo largo del tiempo, desde

⁵³² De Concha Méndez, se publicó una antología en el exilio, concretamente en México, en 1976, al tiempo que en 1979, en España y con prólogo de Emilio Miró, se publicó *Vida a vida y vida o río*.

el final de la guerra hasta la actualidad, son aquellas que hoy día son más conocidas y que pueden ser consideradas canónicas en algún sentido: Rosa Chacel⁵³³, Ernestina de Champourcin⁵³⁴, Carmen Conde⁵³⁵, Josefina de la Torre⁵³⁶ y Concha Méndez⁵³⁷. Mención aparte merece la edición que en el año 1996 se hizo de la poesía de Lucía Sánchez Saorní en la editorial valenciana Pre-Textos, a cargo de Rosa María Martín Casamitjana.

Finalmente y como fenómeno destacado, cabe señalar la promoción que las comunidades autónomas y localidades están tratando de hacer de sus poetas autóctonas mediante la publicación y reedición de sus obras. Se trata de un fenómeno bastante común y reciente, característico del Estado de las Autonomías. Así, sucede, por ejemplo, con la poeta canaria Josefina de la Torre, cuya obra *Poemas de la Isla* fue reeditada en el año 1989 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes de las Islas Canarias. Además, dos selecciones de sus poemas fueron publicadas por dos editoriales canarias, Idea e Interseptem Canarias, en los años 2003 y 2004, respectivamente. Otras autoras que han visto publicados sus poemas en editoriales locales son Ana María de Cagigal (*Amor de mar y otros trabajos*, en el año 2000, por el Ayuntamiento de la localidad cántabra Medio Cudeyo); María Cegarra Salcedo (*Poesía completa*, 1987, Editora Regional de Murcia) y Cristina de Arteaga (*Sembrad...*, 2003, en la editorial Olerti Etxea de Zarautz).

⁵³³ Existe una reedición de su obra *A la orilla de un pozo* en el año 1985, en la Editorial Pre-Textos, así como diferentes ediciones de sus poesías completas.

⁵³⁴ Existe una antología bilingüe en euskera y español de su poesía, publicada en el año 2005, al tiempo que selecciones de sus versos han aparecido en editoriales como Anthropos y Torreozas.

⁵³⁵ Han aparecido antologías de su poesía en diversas editoriales de prestigio nacional como Espasa-Calpe y Biblioteca Nueva, al tiempo que en el año 2007 se publicó una edición de sus poesías completas a cargo de Emilio Miró en la Editorial Castalia.

⁵³⁶ En el año 2000, se publicó por la editorial de la Eastern Washington University una edición bilingüe inglés- español de *Poemas de la Isla*.

⁵³⁷ Recientemente, en el año 2008, se ha publicado una edición de sus poesías completas a cargo de Catherine Bellver, por las publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27. En el año 1995, apareció una antología de sus poemas en la editorial Hiperión.

Con todo y a pesar de los esfuerzos que se han dado en los últimos años por difundir y dar a conocer la poesía de las autoras del primer tercio del siglo XX por parte tanto de editoriales como de administraciones locales, son muy pocas -con la excepción de las poetas más conocidas, anteriormente mencionadas- las reediciones y antologías que se han realizado, sobre todo si las comparamos con las de su compañeros varones. De este modo, la poesía de estas poetas permanece oculta no sólo para el gran público, sino también para las personas que se dedican al estudio de la poesía del período y para las creadoras, que muchas veces, dado el desconocimiento, pueden llegar a creer que no existe una tradición de autoras de poesía que las precede. De hecho, muchas de las obras, de las que sólo existe una primera edición, son difícilmente encontrables tanto en bibliotecas como en librerías de viejo, en las que primeras ediciones de determinadas poetas están empezando a cotizar a un precio elevado, habida cuenta de su valor por su condición de *rara avis*.

Conclusiones:

Los principales nombres que se repiten en las diferentes formas de recepción de la poesía de las autoras del primer tercio del siglo XX desde el final de la Guerra hasta la actualidad no difieren sustancialmente con respecto a los que se destacaban en la recepción coetánea, que la determina y limita –pues sólo unos pocos nombres permanecen- fuertemente. En este sentido, la investigación llevada a cabo permite afirmar, al igual que hacía Emilio Miró diez años atrás, que las poetisas cuya difusión es mayor, tanto en la sincronía como en la diacronía, son Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre. En un segundo nivel, estarían otras como Concha Espina, Elisabeth Mulder, Lucía Sánchez Saornil y Pilar de Valderrama. Estos son los nombres que se repiten y los que, con variaciones, aparecen en las diferentes antologías que se han realizado a lo largo de un período de setenta años. Cabe, sin embargo, decir que la atención prestada a las autoras en las antologías generales de poesía del primer tercio del siglo XX y en las de la Generación del 27 es todavía muy minoritaria, de tal manera que, en corpus extensos de nombres, sólo encontramos dos o tres poetisas mujeres. Esto es así incluso en las más recientes recopilaciones de Víctor García de la Concha en 1998 y Andrés Soria Olmedo (2007a).

Para justificar las ausencias, se podría pensar en un desconocimiento por parte de los antólogos del panorama poético femenino del primer tercio del siglo XX, si bien en los últimos años se han publicado importantes estudios y antologías sobre el mismo. En cualquier caso, se echa en falta un trabajo que plantee una visión global del tema y que se sume a los estudios fundamentales de Ciplijauskaité, Mainer y, sobre todo, de Bellver. En este sentido y al margen de los cinco nombres destacados, sería necesario prestar una atención más pormenorizada a algunas poetisas del período cuya producción, como se ha visto, es de gran interés y que permanecen prácticamente en el olvido: Lucía

Sánchez Saornil, una de las pocas poetas vanguardistas que conocemos y que fue incluida en las antologías de Díez de Revenga y Gullón; Pilar de Valderrama, que cultiva una poesía de corte tradicional y que se puede considerar representante de una poesía apegada a los valores considerados entonces como “femeninos”, al tiempo que su pieza teatral *El tercer mundo* resulta renovadora en el contexto del periodo; Margarita Ferreras, que cultivó una poesía erótica y trasgresora y que, salvo contadas excepciones, apenas aparece mencionada en algunos trabajos de índole colectiva, y Ana María Martínez Sagi, cuya poesía apenas ha sido atendida a pesar de haber sido incluida como protagonista en la novela de Juan Manuel de Prada.

Con todo, hay que señalar la importancia de que se hayan publicado antologías de poesía femenina o de que, ya en la preguerra, en publicaciones culturales como *La Gaceta Literaria*, se dedicasen secciones a la recopilación de poemas escritos por mujeres. Estamos, sin duda, ante acciones positivas, que tratan de resolver una situación de injusticia histórica mediante la visibilización de la producción poética de las autoras. En este sentido, son especialmente reseñables tanto las antologías de Luzmaría Jiménez Faro, Emilio Miró y Pepa Merlo -dedicadas específicamente al período de 1900 a 1936- como el número monográfico que la revista *Noreste* dedica a la creación literaria de las mujeres y en el que aparece un panorama fundamental de las principales figuras femeninas del período. También resultan claves, en la medida que insertan a las poetas de preguerra en una tradición que tiene precedentes y continuidad en el tiempo, las antologías de María Antonia Vidal y Carmen Conde, antólogas y creadoras de poesía a un tiempo, que, durante el Franquismo, en un momento en que desde el régimen se exaltaba el rol de “ángel del hogar” de la mujer y su dimensión privada frente a la pública, rescataron del olvido a muchas escritoras. Fundamental es asimismo el número monográfico que la revista *Litoral* dedica en el año 1986 a la literatura escrita por

mujeres en la España contemporánea. Finalmente, habría que destacar la valiosa aportación del Hispanismo internacional en la recuperación de la producción literaria de las poetas: Ciplijauskaitė, Pérez, Wilcox, Cole y Bellver, entre otros nombres.

En lo que respecta a los estereotipos manejados por una parte de la crítica coetánea y posterior, se puede señalar que, en términos generales, no ha habido una variación en los mismos, de manera que la poesía escrita con mujeres sigue estando con frecuencia asociada a tópicos como el de la espontaneidad, la facilidad expresiva, el tratamiento de temas vinculados a la experiencia femenina, que se consideran sin carácter universal –la maternidad, la infancia, el amor, la naturaleza, la cotidianidad, etc.-. En virtud de estas valoraciones, se cree que presenta una especificidad con respecto a la masculina, estando situada en un nivel inferior, sobre todo en lo que a calidad se refiere. Pero, si analizamos el conjunto de poemas recogidos en todas las antologías, tanto generales como parciales, y las diversas aportaciones realizadas por los estudios, comprobamos que la poesía de las autoras presenta una gran variedad y riqueza, tanto desde el punto de vista de la temática como del estilo.

6. Conclusiones generales

El análisis de la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo XX desde una triple perspectiva, estética, temática y recepcional, pone de manifiesto la existencia de un rico panorama, en el que, frente a la visión estereotipada tradicional sobre la poesía de autoría femenina, es posible identificar una gran variedad de estilos y temas y, en última instancia, un discurso complejo, lleno de las contradicciones y ambigüedades propias de un momento de cambios, especialmente relevantes en la situación social de las mujeres. En la base de la invisibilización de la labor creativa de todas estas autoras, está la fijación de una serie de claves interpretativas para la poesía del periodo sobre la trayectoria de un conjunto de figuras masculinas “sobresalientes” que han sido consideradas canónicas. Han quedado, así, fuera de muchos trabajos críticos aquellos autores y autoras que no se ajustaban a las grandes líneas generales descritas y que, por tanto, quedaban situados en los “márgenes”. En los últimos tiempos, sin embargo, desde diversos estudios se pone de manifiesto la necesidad de abarcar en el análisis a todas las personalidades poéticas activas en el periodo, imbricándolas con el resto de creadores de otros géneros y artes y, en última instancia, con el panorama político, social y cultural, para tener una visión de conjunto más completa.

En el caso de la producción poética de las escritoras, su labor es incomprendible sin hacer referencia al momento político y social de transición y cambio en los roles de género, ya que ellas compartían con el resto de sus contemporáneas el deseo de trascender las barreras de la Esfera privada y apropiarse de un nuevo espacio, el público, en el que su presencia hasta ese momento había sido minoritaria. Sin duda, el nuevo espíritu de emancipación femenina que se respiraba en la España de los veinte y treinta, concretado en una serie de transformaciones sociales y políticas –educación, trabajo y participación política- y que tuvo como resultado el surgimiento de nuevos

modelos identitarios, fundamentalmente la *New Woman*, profesional y activa, sirvió de aliento a todas estas poetisas, que eran con frecuencia también cultivadoras de otros géneros literarios y artísticos. Por eso, aunque algunas de las autoras tenían una ideología política y una moral conservadoras y se oponían a las reivindicaciones emancipistas (como ejemplos se podrían citar los casos de Concha Espina, Pilar de Valderrama y Cristina de Arteaga), en la práctica eran mujeres que trataban de abrirse camino en la Esfera pública y de obtener el reconocimiento y el prestigio en el ámbito literario mediante la publicación de sus poemarios y su participación en foros de diversa índole. La ambigüedad de su discurso procede, por lo demás, en última instancia, del intenso debate intelectual generado entre los partidarios de un modelo de feminidad tradicional, justificado “científicamente” en la consideración de la maternidad como finalidad fundamental en la vida de las mujeres y apoyado por los sectores más conservadores y católicos, y los defensores –fundamentalmente las feministas- de unos nuevos patrones identitarios y de una igualdad efectiva entre los sexos, conscientes de que las diferencias entre ellos eran sociales y no biológicas.

Resulta, en este sentido, clave la influencia del auge del asociacionismo en el periodo, ya que, mediante la creación de foros y asociaciones de diversa índole –especialmente relevantes en el caso de las poetisas fueron la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino-, las escritoras encontraron no sólo espacios de reunión, sino también una vía de acceso a una “cultura” a la que muchas veces se les había negado la entrada desde sus propios ámbitos familiares. Tal y como el análisis de su producción autobiográfica pone de manifiesto, muchas de las poetisas tuvieron que hacer frente para el desarrollo de su actividad creadora a la oposición de unas familias que no veían con buenos ojos sus aspiraciones literarias y que se oponían a los intentos de sus hijas –un caso significativo sería el de Concha Méndez- y esposas –piénsese en el caso de Pilar de

Valderrama- por acceder a las diversas formas de cultura –entre ellas, a la Universidad. El establecimiento de relaciones de amistad y de redes profesionales entre escritoras y creadoras, facilitadas por este tipo de asociaciones, proporcionó a las autoras un clima propicio para el desarrollo de su actividad poética aun cuando las circunstancias no siempre eran las más favorables y les facilitó, en última instancia, el acceso a los medios editoriales y a los circuitos culturales. Habría que resaltar asimismo el fenómeno de mutua prologación entre las escritoras, lo que, sin duda, contribuyó a la promoción y difusión de sus respectivas obras.

Pero no sólo fueron fructíferas las relaciones que las escritoras establecieron entre sí, sino también las que entablaron con sus colegas masculinos de profesión, algunos de los cuales ocupaban ya un lugar relevante en el panorama poético y cultural. Resulta, en este sentido, paradigmática la amistad, fundamentalmente epistolar, entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, quienes, a su vez, tenían un contacto estrecho con Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, en cuyo círculo se movían y al cual consideraban un maestro. Muchas de estas autoras se casaron con personalidades del panorama cultural y literario del periodo, en las que buscaban también unos compañeros de profesión con los que poder compartir sus anhelos literarios, muchas veces proscritos en los ambientes familiares (Mercedes Ballesteros, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Josefina de la Torre, etc.).

Aunque las dificultades añadidas –fundamentalmente las relativas a su menor formación y a los múltiples obstáculos para acceder a los circuitos literarios y culturales y a los mercados editoriales- que las escritoras encontraron en su proceso de inserción en el ámbito literario determinaron en algunos casos su más tardía incorporación a las diferentes tendencias estéticas definidas por la historiografía y crítica del periodo 1900 y 1936, fueron muchas las que participaron en ellas en los momentos de su gestación. Un

caso significativo sería, así, el de María de la O Lejárraga que contribuyó al asentamiento de la estética modernista en el ámbito español mediante la fundación de revistas (*Helios*) y la publicación de libros pioneros (*Flores de escarcha*, 1900). La mayor parte de las autoras se situaron, por lo demás, en el espectro de la Vanguardia y se hallaban inmersas en la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas fórmulas expresivas que les permitieran la expresión de unas necesidades e intereses, acordes con los nuevos tiempos. El análisis de la poesía de las autoras de preguerra desde un punto de vista estético revela, así, la riqueza, variedad y originalidad de una producción en la que es posible identificar una multiplicidad de temas y estilos.

Los mayores logros de las poetas residirían, así, al igual que sucede en el caso de sus colegas varones, en su capacidad para fusionar y combinar la Tradición y la Vanguardia, aspecto este en el que destacan sobre todo Concha Méndez y Josefina de la Torre, y, en segundo término, María Luisa de Iriarte. Estas tres autoras mostraron una gran maestría en la combinación de elementos procedentes de la tradición lírica popular –fundamentalmente metros, estructuras y recursos tales como los paralelismos, las repeticiones y los estribillos- y las principales innovaciones vanguardistas –superposición de imágenes de inspiración creacionista, tono lúdico, humorismo, fragmentarismo, personificaciones, cosificaciones, etc.-, lo que hizo posible, para ellas, el hallazgo de un nuevo lenguaje a partir del cual expresar sus anhelos y deseos de libertad. En sus poemas, construyeron, así, un nuevo sujeto poético femenino que participaba plenamente de los grandes hitos de la modernidad –la ciudad como nuevo espacio de socialización, el cine como tema y como fuente de técnicas poéticas, las nuevas músicas como el *jazz* y los nuevos bailes como el *fox* y el tango, los deportes, etc.-, al tiempo que se privilegiaban nuevos espacios –el mar, las tierras polares y esteparias-, tiempos –como la infancia- y temas –el viaje y los nuevos medios de

transporte- que representaban las ansias del yo femenino de trascender la limitación de movimientos y el férreo sistema de roles de género que lo constreñía a la Esfera privada.

En otras poetas, como Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin –en la etapa más destacada de su trayectoria-, el afán de renovación se tradujo en su adscripción a un formalismo vanguardista, es decir a la idea de un arte artístico, en los términos en que fue planteado por Ortega y Gasset. Cultivaron, así, una poesía en la que se trataba de eliminar cualquier sesgo de sentimentalismo y que se alejaba, por tanto, de los estereotipos tradicionalmente asociados a la creación de autoría femenina, como más espontánea, escasamente trabajada y fiel reflejo de los sentimientos y estados de ánimo del yo. La producción poética de todas estas autoras está, así, plagada de imágenes y recursos que apelan directamente a la inteligencia estética -y no tanto a la emocionalidad- de los lectores, con abundantes referencias culturales que exigen un conocimiento de los referentes para desentrañar el sentido último de los textos. Margarita Ferreras fue, por su parte, la poeta de preguerra que más claramente participó del espíritu transgresor del Surrealismo y del consiguiente deseo de romper con ciertos tabúes. En sus textos, es, así, posible identificar múltiples referencias eróticas, al tiempo que se da una expresión reiterada del deseo sexual femenino.

En la búsqueda de nuevos lenguajes y fórmulas expresivas, las poetas transgredieron los límites y fronteras existentes entre los géneros, que, en la concepción clásica heredada, resultaban insuficientes para la expresión de las nuevas realidades y para la reflexión sobre cuestiones de gran calado. Una de las fórmulas “híbridas” cultivadas con más frecuencia por las escritoras es, así, la del poema en prosa, que permitió la incorporación de lo anecdótico y de referencias a la realidad autobiográfica a partir de la superposición de estampas y de fragmentos. En el caso de Carmen Conde, el poema en prosa se convirtió fundamentalmente en una vía para la rememoración de la

infancia, como tiempo mitificado e idealizado en la imaginación, mientras que a María Cegarra Salcedo le sirvió de canal para la expresión de sus deseos de libertad y para la reflexión sobre su vida cotidiana. En su caso, es, además, frecuente, dado su trabajo como química, la inclusión en los poemas de múltiples referencias científicas, con las que se comparan los sentimientos y emociones y que dotan a los poemas de un cierto tono aséptico, alejado del sentimentalismo tradicionalmente asociado a la poesía de autoría femenina. En el caso de María de la O Lejárraga y María Zambrano el cultivo del poema en prosa está ligado a la reflexión y al ensayismo sobre cuestiones diversas que pueden ser de tipo literario –en la primera- o filosóficas –en la segunda. En ambas, el lenguaje se carga de lirismo y de imágenes que resultan muy plásticas y visuales, de manera que, frente al tono aséptico que suele caracterizar al ensayo, se da una perspectiva impresionista en la presentación de unas reflexiones en las que el yo que observa y analiza suele tener un papel protagonista. En la prosa poética que María de la O Lejárraga cultivó en el primer tercio del siglo XX, estaban, por lo demás, ya anticipados algunos de los temas recurrentes en su producción posterior como el amor, la muerte, el sueño, el papel evocador de la palabra, etc., y en la que –dado su hibridismo entre lo ensayístico, lo lírico y lo dialogado- estaba ya también el germen de lo que después sería una propuesta teatral renovadora, en la que el componente poético tuvo siempre un papel fundamental. En algunos de los textos publicados por María Zambrano en el periodo de preguerra, la fórmula poética se convirtió en cauce para la reflexión sobre las cuestiones filosóficas que más le interesaron y que eran con frecuencia expresadas a través de metáforas líricas recurrentes. Se trata, así, de unos textos en los que las imágenes, de tipo poético, se van sucediendo conformando un discurso en el que nada se dice directamente sino que, al igual que en el caso de la poesía, se sugiere.

Otra de las fórmulas híbridas cultivadas por las autoras es el teatro poético, de corte intimista y simbólico (tanto de las acciones como de los personajes), a partir del cual poetas como Pilar de Valderrama y Mercedes Ballesteros buscaban representar la realidad interior del ser humano y algunos conceptos abstractos difícilmente expresables a partir de las técnicas teatrales tradicionales. En las obras de estas dos autoras, la anécdota dramática queda, así, reducida al mínimo, de manera que las acciones son sustituidas por las palabras, que permiten la expresión de aquello que sucede fuera de la vista de los espectadores, en el interior de la conciencia. El lenguaje de las piezas estudiadas es, así, un lenguaje elusivo, extrañado y frecuentemente retórico, en el que se pueden identificar técnicas y recursos de tipo poético como metáforas, repeticiones, paralelismos, etc. En la conformación del teatro poético en España tuvo una influencia fundamental el teatro de Rabindranath Tagore que fue traducido y adaptado por Zenobia Camprubí (en colaboración con Juan Ramón Jiménez), autora cuya importancia fundamental en el primer tercio del siglo XX, también como mecenas, no ha sido todavía debidamente estudiada.

La lírica popular se convirtió, para muchas de las autoras, en un modelo en el que inspirarse y del que tomaron múltiples recursos. Algunas de las poetas mayores, como Carmen de Burgos, Gloria de la Prada y Casilda de Antón del Olmet se decantaron, así, por el cultivo de una fórmula como la copla, en la que, a pesar de su carácter tipificado, pudieron plasmar su crítica a la doble moral empleada a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos, así como a la tradicional dependencia femenina en el amor. En otras ocasiones, sin embargo, la influencia de la tradición española determina que se llegue a justificar la violencia de género contra las mujeres. En la poesía de las autoras más jóvenes como Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, María Teresa Roca de Togores, Marina Romero y Dolores Arana,

desaparece el fuerte sesgo folclórico presente en la de las mayores, de manera que, en su caso, el cultivo de las fórmulas líricas populares estaba fuertemente determinado por la lectura de Federico García Lorca. Muchas de estas autoras cultivaron, además, fórmulas próximas a la canción infantil, en las que era frecuente la reflexión sobre la propia experiencia de la maternidad, siempre en conexión con la infancia. En otras poetas como Cristina de Arteaga y Josefina Romo Arregui, la poesía popular se convirtió en cauce para la expresión de una temática religiosa.

Aunque los comienzos poéticos de una parte considerable de las escritoras analizadas en la presente tesis doctoral están ligados al cultivo de la estética modernista, en la que se formaron como poetas, la mayoría evolucionó posteriormente hacia otras tendencias y estilos, en los que después alcanzarían sus mayores logros. Entre las escritoras en que la influencia del Modernismo es más persistente y duradera en el tiempo, habría que distinguir dos grupos: de un lado, estarían, así, las mayores como Sofía Casanova y Concha Espina, quienes asumieron las principales convenciones de la estética sin apenas subvertirlas; mientras que, de otro, estarían las más jóvenes como Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, que publicaron poesía de inspiración modernista hasta bien entrada la década de los treinta y en las que los excesos retóricos del primer Modernismo fueron progresivamente desapareciendo. En el caso de estas dos últimas poetas, la adscripción a una tendencia gestada desde una tradición androcéntrica determina la adopción de unas temáticas y unos modelos identitarios sorprendentes en la pluma de una mujer e incluso, en no pocas ocasiones, de una voz y una perspectiva masculinas, poniéndose, de este modo, de manifiesto cómo el desconocimiento de una tradición poética femenina sitúa a las escritoras en un dilema, de difícil solución, entre la mimesis absoluta de unos modelos heredados y el desarrollo de una voz personal que exige la subversión de ciertas imágenes transmitidas. En su poesía, es posible

identificar, así, determinados estereotipos femeninos del Modernismo –como el la *femme fatale* y la mujer virginal de los prerrafaelitas-, que, en unos casos, son asumidos de un modo mimético, mientras que, en otros, son reinterpretados o incluso subvertidos, muchas veces por la vía de la parodia.

La mayoría de las poetas lograron, pues, el hallazgo de una voz propia y característica en sus libros de poesía, a pesar de que en ellos es evidente la adscripción a una serie de tendencias generales y la influencia de algunas figuras señeras –como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca-. El análisis detenido de la poesía de las escritoras del primer tercio del siglo XX muestra, así, cómo la originalidad de su producción se sitúa precisamente en la apropiación que hacen de las técnicas, recursos y temáticas de las diferentes tendencias para expresar a partir de ellas sus propias realidades y preocupaciones, fundamentalmente el anhelo de libertad, y construir un sujeto poético femenino en un continuo proceso de cambio y metamorfosis, propio de un momento de transición. De ahí la paradoja y la dificultad de la labor llevada a cabo por estas autoras, que estaba inmersas en un proceso de búsqueda de una voz propia en un contexto en que los modelos poéticos habían sido configurados desde una perspectiva masculina.

Debido a ello, el análisis de la producción poética de las escritoras desde el punto de vista de las imágenes y modelos de identidad femenina que plantean resulta especialmente fructífero para determinar su grado de adhesión a los nuevos patrones identitarios que estaban abriendo una brecha en el tradicional sistema de género vigente hasta ese momento y, por tanto, en los valores androcéntricos en que la mayoría de ellas habían sido socializadas. En consonancia con el momento de transición que estaban viviendo, el discurso de las poetas resulta ciertamente ambiguo y contradictorio, de manera que, junto a imágenes progresistas y transgresoras, aparecen otras más

conservadoras en los diferentes poemas de una misma autora. Su poesía fluye, a menudo, entre la crítica y la subversión de ciertos rasgos asociados al modelo tradicional de feminidad –como la pasividad, la espera y la dependencia- y la apropiación de unos valores tradicionales que llevan a algunas a renunciar finalmente a determinadas aspiraciones emancipistas. Al fin y al cabo, aunque el nuevo modelo de la “mujer moderna” resultaba atractivo para unas poetisas que buscaban reconocimiento literario, no era fácil romper con la educación recibida y con unas familias que no siempre comprendían y veían con buenos ojos la transgresión. El sujeto poético que se configura en la poesía de las escritoras es, en consecuencia, un sujeto proteico y cambiante, en continuo proceso de metamorfosis, reflejo de las contradicciones y ambigüedades inherentes al momento histórico.

El estudio de los modelos de identidad plasmados por las poetisas de preguerra en su creación tiene, por lo demás, un claro valor antropológico como testimonio del cambio en los roles de género, que fue asumido por parte de las mujeres del periodo, fundamentalmente aquellas que, como las autoras, pertenecían a una clase media burguesa o acomodada. Más allá de los cambios planteados en la Esfera pública –que otros géneros literarios como la novela y el teatro reflejan de un modo nítido-, la poesía, por ser un género íntimo, del yo, se convierte en un territorio privilegiado para explorar cómo las transformaciones incidieron en la vida cotidiana de las mujeres y especialmente en su concepción de algunos de los temas que más fuertemente condicionaban su existencia y que se vieron afectados por el cambio en los roles de género: las relaciones amorosas y el tradicional papel pasivo y de dependencia que se asignaba a las mujeres; la maternidad y las tareas de crianza y cuidado de los hijos, consideradas competencia suya en exclusiva y que, por tanto, les impedían el desarrollo de una actividad profesional fuera del hogar; el deseo de libertad y de trascender las

férreas limitaciones que se oponían a su plena realización personal; las fuertes contradicciones entre la educación recibida y los deseos de desarrollo en la Esfera pública, etc.

Para el análisis de los modelos canalizados por las escritoras en su creación poética se han escogido, por tanto, una serie de temas que reflejan la complejidad y las dificultades del proceso de cambio en el que estaban inmersas. Tal y como se ha visto, el amor, como código tipificado en el que los papeles atribuidos a uno y otro sexo estaban claramente delimitados, permite indagar y detectar las transformaciones y permanencias en los roles de género. Es, además, sin duda, el tema central de la poesía de las autoras –dada la tradicional identificación femenina con el Eros, frente la asociación masculina al Logos-, configurándose frecuentemente como el elemento que da sentido a la existencia de un sujeto femenino –representado por la imagen de la hiedra- que busca, a través de él, superar su sentimiento de angustia existencial, derivado, en última instancia, de la falta de realización plena. El discurso desarrollado por las escritoras se mueve, así, en la ambigüedad, de manera que, si en algunos textos hay un anhelo de transgresión del papel pasivo, dependiente y de espera que tradicionalmente se ha asignado a las mujeres, en otros se da un plegamiento absoluto al modelo y una reafirmación del sujeto femenino, virginal o *femme fatale*, pero siempre disponible para el varón. Una imagen recurrente es, de hecho, la de la mujer como “descanso del guerrero”, plasmándose de un modo simbólico la oposición Esfera pública-Esfera privada. Son también frecuentes las referencias a personajes mitológicos femeninos, en los que están representados diferentes actitudes de las mujeres ante el amor. Un aspecto común a la poesía de las escritoras es la incorporación de alusiones, no siempre explícitas, al deseo sexual femenino que es concebido como un anhelo por el otro, en el cual, ante la falta de alternativas, se espera hallar la plena realización. En la

poesía de algunas de las autoras –como Carmen Conde, Concha Méndez, Margarita Ferreras y Ernestina de Champourcin-, las referencias eróticas adquieren un carácter verdaderamente significativo, que contrasta con el rechazo de la dimensión sexual y la exaltación de un amor puro por parte de algunas de las más conservadoras como Pilar de Valderrama y Cristina de Arteaga.

Otro tema que ocupa un lugar central en la producción de la mayoría de las escritoras, con independencia de su ideología, es la maternidad que, de acuerdo a la educación recibida y al ideal de “buena madre” en que había sido socializadas y que por esos años estaba siendo promovido y “profesionalizado” por el estamento “científico”, era considerada la misión fundamental en la vida de las mujeres. Con la excepción de la poesía de Ernestina de Champourcin en la que se da un cuestionamiento de la sexualidad concebida únicamente con fines reproductivos, en la obra de la mayoría de las autoras la maternidad se dibuja como un principio incuestionable. Son, así, abundantes las referencias en los poemas a las tareas de crianza y cuidado de los hijos, que se convierten, desde su mismo nacimiento, en un motivo de regocijo pero también de preocupación para un sujeto poético presentado en su dimensión maternal. Desde este punto de vista, son recurrentes los poemas próximos a la canción infantil, al tiempo que se da una incorporación de recursos propios del habla de los niños. Por lo demás, como en el periodo las tasas de mortandad infantil eran elevadas, es frecuente en la poesía la expresión del dolor por la muerte de las criaturas. Destaca, en este sentido, el poemario *Niño y sombras*, de Concha Méndez, en el que se incide en la dimensión corporal y material del embarazo, siendo descrito el dolor por la pérdida desde un punto de vista físico. En relación con este tema, en la poesía de algunas autoras se da la recreación de su propia experiencia de la infancia (Carmen Conde y Josefina de la Torre), que es dibujada como un tiempo mítico en que era posible la igualdad, en la

medida en que durante los años infantiles no habían estado tan determinadas por los prejuicios de género que condicionarían fuertemente la vida del sujeto poético femenino adulto. La infancia se configura, por lo demás, como el periodo de formación de la identidad a partir sobre todo de las primeras lecturas que despiertan el surgimiento de la vocación poética.

De hecho, la infelicidad ocasionada por la falta de autonomía e independencia del sujeto poético femenino que se configura en los poemas lleva a las autoras a exaltar, de una manera continuada, la libertad y a mostrar, en su poesía, el deseo reiterado de trascender las limitaciones y barreras que condicionan fuertemente su vida. El mar, que posibilita la salida, se convierte, así, en uno de los motivos recurrentes, junto con el cielo, el otro espacio que, a través de la aviación, permite emprender el viaje hacia unas realidades desconocidas en las que se presupone una mayor libertad y, por tanto, unas mayores posibilidades de realización. Este afán de cosmopolitismo se concreta, en algunas autoras como Concha Espina y Concha Méndez, en la datación de los poemas en diversos lugares de Europa y del mundo. El sujeto femenino que se configura en muchos textos es, por lo demás, un sujeto fuerte y consciente de sus capacidades, alejándose, por tanto, de la imagen tradicional de debilidad y humildad asociada a las mujeres. En la mayoría de las escritoras, sin embargo, la conciencia final de la imposibilidad de traspasar los límites y las barreras opresoras determina una huida a través de la imaginación y el sueño, que se convierten en vías alternativas para soportar una realidad adversa y profundamente insatisfactoria. Esta opción de renuncia, conservadora y conformista, conlleva un acatamiento y, en última instancia, una aquiescencia con unas normas morales que saben injustas.

A pesar del deseo explícito –y, por tanto, puesto de manifiesto en la poesía- de las autoras de obtener el reconocimiento en el ámbito literario –frecuentemente ocultado

bajo el t3pico de la “falsa modestia”- y de desarrollarse, de una forma u otra, en la Esfera p3blica, no todas mostraron una actitud unificada con respecto a los cambios en los roles de g3nero. De acuerdo a su orientaci3n ideol3gica –entendida de un modo amplio como ideolog3a pol3tica, religiosa y de g3nero-, progresista o conservadora, se mostraron contrarias o favorables a los nuevos modelos identitarios que se estaban abriendo paso y asumieron una actitud m3s combativa (un caso paradigm3tico ser3a el de Luc3a S3nchez Saornil) o pasiva (Pilar de Valderrama, Cristina de Arteaga, Josefina Romo Arregui). Con el tiempo, en la mayor3a de las autoras, con independencia de su ideolog3a, se impuso una visi3n pesimista y desengañada. Este cambio fue especialmente notable en el caso de aquellas escritoras que como Champourcin y M3ndez hab3an tenido una m3s activa participaci3n en la Esfera p3blica y hab3an mostrado de un modo reiterado su deseo de ser modernas. La adversidad de las circunstancias y la constataci3n de la imposibilidad de trascender las fuertes limitaciones de g3nero, determin3 una progresiva conciencia de la derrota de las aspiraciones emancipistas de trascender al espacio p3blico y, en definitiva, de los sueños que en la juventud se ve3an como posibles.

En la poes3a de las autoras de preguerra consideradas en su conjunto, se da, por tanto una evoluci3n, de manera que el optimismo y jovialidad propios de la juventud dan paso en la madurez a un tono pesimista y desengañado. Con el paso de los años, el sujeto poem3tico femenino que ha hecho balance de lo vivido y que constata la dificultad de una realizaci3n en lo p3blico inicia un proceso de replegamiento a la Esfera privada como una manera de protegerse ante unas dificultades y obst3culos que, con el estallido de la Guerra Civil en el año 1936, se vieron incrementadas. Hubo, con todo, casos como el de Luc3a S3nchez Saornil, que, a diferencia del resto de las autoras

aquí estudiadas y probablemente como consecuencia de su no pertenencia a la clase burguesa, asumió un claro compromiso durante la contienda.

La trayectoria vital de las poetisas tras el final de la Guerra Civil supuso la derrota definitiva de los sueños y de los deseos de libertad de la juventud, ya que, aunque muchas siguieron desarrollando –incluso con éxito, como es el caso de Carmen Conde– su actividad literaria, bien en el exilio bien en la España franquista, no volvieron a encontrar un clima tan propicio como el que la República había ofrecido al desarrollo profesional de las mujeres. Durante años, se impuso el silencio y el olvido sobre unas escritoras que tuvieron un protagonismo clave en uno de los periodos cultural y literariamente más ricos en la historia de España. Sus nombres fueron sistemáticamente excluidos de las principales antologías –con la excepción de las de Domenchina y González Ruano–, de manera que tuvieron que esperar hasta prácticamente finales de la década de los ochenta para ser rescatadas y valoradas no tanto por los trabajos panorámicos como por estudios y antologías específicas sobre la poesía de autoría femenina.

El estudio de la recepción crítica de la poesía de las escritoras del periodo 1900-1936, desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica, permite, así, llegar a importantes conclusiones sobre el modo en qué se ha ido gestando un canon de las poetisas de preguerra, proceso este incomprensible sin tener en cuenta las peculiares circunstancias socio- históricas de la España del siglo XX. El análisis de la recepción coetánea de la poesía de las escritoras –basado en el estudio de las principales revistas literarias y culturales y de algunas antologías e historias realizadas en el periodo– permite comprobar la presencia moderada de las poetisas en los medios literarios de preguerra, siendo los nombres que se repiten con más frecuencia –y en una mayor variedad de medios– los de Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde,

Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil y Josefina de la Torre. En un segundo nivel, estuvieron María Luisa Muñoz de Buendía y Pilar de Valderrama.

La recepción coetánea de la poesía de las escritoras de preguerra condiciona fuertemente la recepción posterior, de manera que la nómina de las poetas con mayor difusión en el periodo de preguerra apenas se ve alterada desde el final de la Guerra hasta la actualidad. A lo largo del tiempo, se mantienen, así, en un primer nivel de atención crítica, los nombres de Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre; y en un segundo nivel, los de Pilar de Valderrama, Elisabeth Mulder, Josefina Romo Arregui, Concha Espina, etc. El de María Luisa Muñoz de Buendía desaparece de todas las antologías y estudios críticos hasta la de Merlo y el de Sánchez Saornil está prácticamente ausente, incluso de las antologías específicas, con la excepción de las dos realizadas sobre poesía de vanguardia por Gullón y Díez de Revenga (1995).

En los últimos años, la publicación de antologías específicas sobre la poesía de autoría femenina en el periodo –fundamentales, en este sentido, resultan el número monográfico que la revista *Litoral* dedica en el año 1986 a la literatura escrita por mujeres y las antologías de Miró (1999), Jiménez Faro y Merlo - y de estudios críticos – destacan, por su carácter abarcador, los de Pérez (1996), Wilcox (1997), Cole y Bellver (2001a)- han sacado a la luz y han puesto énfasis en nuevos nombres, algunos de los cuales ya estaban presentes en algunas de las antologías específicas de posguerra – Vidal, Vázquez de Aldana, Calvo de Aguilar, Conde (1954) y Colangeli- y en algunas revistas de preguerra que prestaron especial atención a la poesía de autoría femenina – destacan, en este sentido, las secciones específicas aparecidas en *La Gaceta Literaria* y el número monográfico que en la revista *Noreste* se dedica a la poesía de autoría femenina. Este proceso de recuperación no ha afectado, sin embargo, a las antologías

generales, de manera que, en dos de las más destacadas de los últimos años, la de García de la Concha del año 1998 y la de Soria Olmedo (2007a) sólo aparecen los nombres de dos o tres poetisas mujeres en un corpus amplio de autores masculinos.

Por lo demás, en la valoración de la poesía de las escritoras, la crítica, tanto coetánea como posterior, ha manejado una serie de estereotipos, de manera que esta aparece frecuentemente asociada con una mayor espontaneidad y facilidad expresiva, así como con el tratamiento de una serie de temas que, al estar en estas autoras muy directamente vinculados a la experiencia femenina, se consideran sin carácter universal –la maternidad, la infancia, el amor, la naturaleza, la cotidianidad, etc.-. Se ha considerado, así, generalmente que esta presenta una especificidad con respecto a la autoría masculina, razón por la cual se ha tendido a incluirla en un canon segregado o en los “márgenes” del canon general, realizado sobre la trayectoria de las principales figuras masculinas del periodo.

La visión tradicional de la poesía de las escritoras de preguerra contrasta, sin embargo, con la gran variedad de estilos y temáticas identificables en su poesía y que un análisis como el planteado pone de manifiesto. Una lectura en profundidad y con detenimiento de los textos revela un rico y complejo panorama de autoras con una interesante obra que permanece en el olvido y que a menudo no se ha vuelto a reeditar. A las poetisas que han recibido una mayor atención crítica y que no han sido sólo incluidas en las obras generales sino que también han sido objeto de monografías y artículos específicos –fundamentalmente Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre-, habría que añadir ahora otras cuya poesía, de gran interés tanto desde un punto de vista estético como temático, merece una adecuada atención crítica que desvele las principales claves para su comprensión y que, en última instancia, fomente las reediciones y antologías que la den

a conocer al gran público: María Cegarra Salcedo, María Luisa de Iriarte, Margarita Ferreras, Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder, Lucía Sánchez Saornil o Pilar de Valderrama. De igual manera, será preciso atender críticamente y en profundidad la dimensión poética de la obra de algunas autoras ya bastante consolidadas en el canon pero hasta ahora no estudiadas desde esta nueva perspectiva. En este sentido, es fundamental analizar la poesía de María de la O Lejárraga, escrita en colaboración junto con su marido Gregorio Martínez Sierra, ya que constituye una temprana manifestación del Modernismo hispánico, y la de Carmen de Burgos, que constituye un ejemplo evidente de la influencia de la tradición poética popular. Al mismo tiempo, parece necesario atender a la dimensión poética de la obra de María Zambrano, cuyo particular estilo, en el que filosofía y poesía aparecen perfectamente imbricados, se estaba forjando en las décadas veinte y treinta del siglo XX, en conexión con el importante desarrollo que el género poético vivió en el periodo. De igual manera, será preciso atender la importante labor de traductora y adaptadora de Zenobia Camprubí con respecto al teatro poético de Rabindranath Tagore.

Mediante la profundización en el estudio de la obra de las poetisas más representativas del periodo, se podrán cuestionar y deconstruir ciertos tópicos y estereotipos que todavía hoy pesan sobre la poesía escrita por mujeres. Se trata de tener un panorama más completo y exacto que supere el análisis de cinco o seis figuras consideradas “canónicas” y que resultan, en muchos casos, excepcionales en el contexto. Sólo, de este modo, podremos empezar a hacernos las preguntas adecuadas, dejando de lado ciertos posicionamientos que no siempre sirven para dar respuesta a algunas cuestiones planteadas por la poesía de autoría femenina.

7. OBRAS CITADAS

A. (1921). "Veladas teatrales: El Teatro de la Escuela Nueva. Una representación en el Ritz". *La Época* 11.4: 1.

Abellán, José Luis (2006). *María Zambrano: Una pensadora de nuestro tiempo*. Barcelona: Anthropos.

Aguado, Ana y M^a Dolores Ramos (2002). *La modernización de España (1917- 1939)*. Madrid: Síntesis.

Aguilera Sastre, Juan (Coord.) (2002). *María Martínez Sierra: Ilusión y compromiso*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Alayeto, Ofelia L. (1990). "The poetry of Sofía Casanova". *Monographic Review/ Revista Mongráfica* VI: 36- 45.

Alayeto, Ofelia L. (1992). *Sofía Casanova (1861- 1958). Spanish Poet, Journalist and Author*. Potomac: Scripta Humanística.

Alberti, Rafael (2003). *La arboleda perdida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodrigáñez y Julia López Giráldez (Coords.) (2009). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT.

Alfaro, José María (1928). "Josefina de la Torre: 'Versos y estampas'". *Heraldo de Madrid* 29.5: 7.

Alfonso García, Carmen (2008). "Revelar y revelarse: Los textos autobiográficos de Carmen Conde". En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 9-32.

Alonso, Dámaso (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.

_____ (1952). "Una generación poética (1920- 1936)". En: Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos: 167- 192.

_____ (1986). *Hijos de la ira*. Ed. Miguel J. Flys. Madrid: Castalia.

Alsina, José (1920). "Rabindranath Tagore en la Princesa: *El cartero del Rey*". *El Sol* 7.4: 3.

Altamirano, Nicole (2007). "Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool. The transformation of the *Sirena* Figure in the Poetry of Concha Méndez". En: Bergmann Emile L. and Richard Herr (Eds.). *Mirror and Echoes. Women's Writing in Twentieth-Century Spain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 46- 60.

Altolaguirre, Manuel (2006). *El caballo griego: reflexiones y recuerdos (1927- 1958)*. Madrid: Visor.

Álvarez Peláez, Raquel (2003). “Higiene mental y eugenesia”. *Frenia* III- 1: 115- 122.

Amorós, Celia (2004). “Las élites profesionales femeninas”. *Claves de razón práctica* 143: 66- 69.

Anderson, Andrew (2001). “Lucía Sánchez Saornil. Poeta ultraísta”. *Salina* 15: 195- 202.

_____ (2005). *El veintisiete en tela de juicio*. Madrid: Gredos.

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser (1991). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica.

Andrenio (1920). “Veladas Teatrales: Princesa. El cartero del Rey, drama en dos actos original de Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia Camprubí Jiménez”. *La Época* 7.4: 1.

Andrews, Jean (2008). “Memorias de guerra, voces silenciadas: Carmen Conde e Irène Némirovsky”. En: Nieva- de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.) *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 123- 135.

Arce Pinedo, Rebeca (2008). *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Arconada, César M. (1928). “Ernestina de Champourcin dice...”. *La Gaceta Literaria* 38 (15 de julio): 1- 2.

_____ (1929a). “Información bibliográfica: Mercedes Ballesteros: *Iniciales*”. *La Gaceta Literaria* 64 (15 de agosto): 4.

_____ (1929b). “Carmen Conde: *Brocal*”. *La Gaceta Literaria* 65 (1 de septiembre): 2.

Ascunce, José Ángel (1991). “Prólogo”. Champourcin, Ernestina de. *Poesía a través del tiempo*. Ed. de José Ángel Ascunce. Barcelona: Anthropos: IX- LXV.

_____ (1995). “La poesía del exilio de Ernestina de Champourcin: Expresión límite de una depuración expresiva”. En: Corral, Rose, Arturo Souto Alabarce y James Valender. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México D.F.: El Colegio de México: 119- 130.

_____ (1996). “Presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin”. *Sancho el Sabio* 6: 237- 256.

- Baamonde, Miguel Ángel (2009). *Guiomar, asedio a un fantasma*. Valencia: Alupa.
- Badinter, Elisabeth (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Trad. Marta Vassallo. Barcelona: Paidós/ Pomaire.
- Ballcells, José María (2008). “Carmen Conde y el poema en prosa”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 33- 55.
- B.A.M. [Benita Asas Manterola]. “Concha Espina y la Academia de la Lengua”. *Mundo Femenino* 4 (marzo): 1- 2.
- Baranda Leturio, Nieves y Lucía Montejo Gurruchaga (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Barbeito Carneiro, Isabel (1992). *Mujeres del Madrid Barroco. Voces Testimoniales*. Madrid: Horas y Horas.
- Baroja, Carmen (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bayo, Emili (1994). *La poesía española en sus antologías (1939- 1980)*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Beauvoir, Simone de (2008). *El segundo sexo*. Trad. de Alicia Martorell. Segunda edición. Madrid: Cátedra.
- Belli, Gioconda (2005). *El ojo de la mujer. Poesía reunida*. Madrid: Visor.
- Bellver, Catherine G. (1990). “Tres poetas desterradas y la morfología del exilio”. *Cuadernos Americanos* 19.4-1 (enero- febrero): 163- 177.
- _____ (1993). “Exile and the female experience in the poetry of Concha Méndez”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 18. 1- 2: 27- 42.
- _____ (1997a). “From Illusion to disappearance: The fate of the female poets of the Generation of 27”. *Monographic Review/ Revista Monográfica* XII: 205-226.
- _____ (1997b). “Literary influence and female creativity: The case of two women poets of the Generation of 1927”. *Siglo XX/ 20th Century* 15. 1- 2: 7- 32.
- _____ (1998). “Mothers, daughters, and the female tradition in the poetry of Concha Méndez”. *Revista Hispánica Moderna* 51: 317- 326.

_____ (2001a). *Absence and presence: Spanish Women poets of the twenties and thirties*. Cranbury: Associated University Presses.

_____ (2001b). “Los exilios y las sombras en la poesía de Concha Méndez”. En: Valender, James (Ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes: 193- 206.

_____ (2008). “Introducción”. En: Méndez, Concha. *Poesía completa de Concha Méndez*. Ed. de Catherine Bellver. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27: 7- 25.

Bengoechea, Mercedes (2004). “Mi madre es... un hueco en el espacio: discursos poéticos y lingüísticos sobre la insignificancia materna”. En: Concha, Ángeles de la y Raquel Osborne (Coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria: 81- 110.

Berges, Consuelo (1930). “Una exposición de Norah Borges”. *La Gaceta Literaria* 94 (15 de noviembre): 9.

Bergmann, Emile L. and Richard Herr. (Eds.) (2007). *Mirror and Echoes. Women’s Writing in Twentieth- Century Spain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Blanch, Antonio (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.

Blanco, Alda (1989). “Introducción”. En: Martínez Sierra, María. *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Castalia- Instituto de la Mujer: 7- 46.

_____ (2000). “Prólogo”. En: Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Edición de Alda Blanco. Valencia: Pre- Textos.: 11- 42.

_____ (2001). “María Martínez Sierra: figura política y literaria”. *Estreno* 1: 4- 9.

_____ (2008). “María Martínez y la teorización del género”. En: Nieva-de la Paz Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 47- 59.

_____ (2009). “Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra”. En: Nieva- de la Paz, Pilar (Coord. y Ed.). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Ámsterdam/ New York: Rodopi: 65- 83.

Bloom, Harold (1980). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.

_____ (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta.

- Bodini, Vittorio (1971). *Los poetas surrealistas españoles*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets.
- Bonet, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las Vanguardias en España (1907- 1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bonnat, A. R. (1924). “La vida pintoresca. Los concejales femeninos”. *Heraldo de Madrid* 11.3: 4.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Segunda edición. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, Pièrre (2000). *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, Carlos (1979). *Surrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- _____ (1985). *Teoría de la expresión poética*. Quinta edición. Versión definitiva. Madrid: Gredos.
- _____ (1987). “Juan Ramón Jiménez y la superación del Modernismo”. En: Carnero, Guillermo (Ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre El Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Excelentísima Diputación Provincial: 337- 348.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bravo Cela, Blanca (2003). *Carmen de Burgos (Colombine): contra el silencio*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Briesemester, Dietrich (1977). “Epílogo a la reimpresión de la revista *Héroe* (Poesía).” En: *Héroe* (edición facsímil). Vaduz: Topos Verlag A. G: 93- 118.
- Brihuega, Jaime (1981). *Las vanguardias artísticas en España. 1909- 1936*. Madrid: Istmo.
- Bundgard, Ana (2000). *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico- místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta.
- Burgos, Carmen de (2007). *La mujer moderna y sus derechos*. Ed. de Pilar Ballarín. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bussy Genevois, Danièle (1993). “Mujeres de España: de la República al Franquismo”. En: Thébaud, Françoise (Dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 203- 221.
- Butler, Judith (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo (2001). *El cuerpo- palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra.

Caballé, Anna (1993). “Gabriela Mistral en Madrid”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 22: 231- 245.

_____ (1998). “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (Siglos XIX y XX)”. En: Zavala, Iris M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos: 111- 137.

Cardwell Richard A. (1998). “Antonio Machado and the search for the soul of Spain: a genealogy”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* (Número especial) 23-1: 51- 79.

Cagigal, Ana María de (2000). *Amor de mar y otros trabajos*. Edición, introducción y notas de J. R. Saiz Viadero. Medio Cudeyo: Ayuntamiento de Medio Cudeyo.

Calvo de Aguilar, Isabel (1954). *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Campo Alange, Condesa de (1948). *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: Revista de Occidente.

Campoamor, Clara (1981). *El voto femenino y yo*. Barcelona: laSal.

Camprubí, Zenobia (2006). *Diario*. Ed. de Graciela Palau de Nemes. Madrid: Alianza/ Universidad de Puerto Rico.

Camps, Victoria (1998). *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Cano, José Luis (1984). *Antología de los poetas del 27*. Madrid: Espasa- Calpe.

Cano Ballesta, Juan (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920- 1936)*. Primera edición completa. Madrid: Siglo Veintiuno.

_____ (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890- 1940)*. Valencia: Pre- Textos.

_____ (2006). “Ernestina de Champourcin y la Generación del 27”. En: Fernández Urtasun, Rosa y José Ángel Ascunce (Eds.). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva: 23- 36.

_____ (2007). “El prerrafaelismo y la renovación poética juanramoniana”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 9- 33.

_____ (2008). “La voz poética de Carmen Conde: del ‘bello juego’ al desgarró existencial (1928- 1945)”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano

de Paco (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 71- 85.

Cansinos- Assens, Rafael (1982). *La novela de un literato*. Ed. de Rafael M. Cansinos. Madrid: Alianza.

Capdevila- Argüelles, Nuria (2008). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

Capel Martínez, Rosa María (1975). *El sufragio femenino en la Segunda República Española*. Granada: Universidad.

_____ (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura/ Instituto de la Mujer.

_____ (2007a). “De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* (vol. Extraordinario) 11-12: 35- 46.

_____ (2007b). “Preludio de una emancipación: la emergencia de la mujer ciudadana”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos VI*: 155- 179.

_____ (2008). “Mujer y trabajo: entre la permanencia y el cambio”. En: Capel, Rosa María (Dir.). *Cien años trabajando por la igualdad*. Madrid: Fundación Largo Caballero/ Unión General de Trabajadores/ Instituto de la Mujer: 31- 51.

Capel Martínez, Rosa y Consuelo Flecha García (2009). “Panorama de la educación femenina en España”. En: Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodríguez y Julia López Giráldez (Coords.). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT: 66- 79.

Carpentier, Alejo (1980). “Viaje a la semilla”. En: Carpentier, Alejo. *Cuentos completos*. Barcelona: Bruguera: 63- 93.

Casero, Antonio (1924). “Coplas madrileñas. ‘La concejala’”. *Heraldo de Madrid* 18.3: 4.

Cases, Antonio (1922). “Una campeón del feminismo”. *Heraldo de Madrid* 6.4: 3.

Castro, Cristóbal de (1934). “Prólogo.” En: Castro, Cristóbal de (Ed.). *Teatro de mujeres. Tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar: 7- 16.

Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo (2004). *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

Catena, Elena (1989). “Introducción”. En: Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Ed. de Elena Catena. Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer.

Cavafis, Constantinos Petros (2003). *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.

Cea Gutiérrez, Antonio (2010). "Cristianismo e Islam: el gesto sin tiempo. Estudio de género a través de la iconografía y la fotografía de guerra sobre la 'Mater Dolorosa'". (En prensa)

Cerarols Ramírez, Rosa (2009). *Viajeras españolas en Marruecos. Literatura de viajes, género y geografías imaginarias*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Cerezo, Pedro (ed.) (2005). *Filosofía y literatura. María Zambrano*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Cernuda, Luis (1994). "Gómez de la Serna y la generación poética". En: Cernuda, Luis. *Obra Completa. Prosa*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela: 166-177.

_____ (2005). *Los placeres prohibidos*. En: Cernuda, Luis. *Obra Completa. Poesía Completa*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela: 171- 195.

Chabás, Juan (1927). "Escritoras de Italia". *La Gaceta Literaria* 15 (1 de agosto): 2.

Chacel, Rosa (1972). *Desde el amanecer*. Madrid: Revista de Occidente.

_____ (2004). *Obra completa. Vol. IX. Diarios*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

Champourcin, Ernestina de (1927a). "La poesía pura". *Heraldo de Madrid* 1.2: 4.

_____ (1927b). "Divagaciones. Miró. Poesía pura. Arte y realidad". *Heraldo de Madrid* 19.4: 7.

_____ (1927c). "Ante el sepulcro de un poeta". *Heraldo de Madrid* 13.12: 7.

_____ (1936b). *La casa de enfrente*. Madrid: Signo.

_____ (1981). *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. Madrid: Los Libros de Fausto.

_____ (2001). "3 proyecciones". En: Valender, James (Ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898- 1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes: 81- 88.

Champourcin, Ernestina de y Carmen Conde (2007). *Epistolario (1927- 1995)*. Madrid: Editorial Castalia.

Checa Puerta, Julio E. (1998). *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: FUE.

_____ (2008). "La mujer protagonista en los éxitos teatrales de los Martínez Sierra". En: Nieva-de la Paz Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 193- 204.

Chicharro Chamorro, Dámaso (1976). *En el contexto del teatro en verso: Los Machado y Ángel Lázaro (un intento de aproximación a través de la crítica)*. Granada: Universidad de Granada.

Ciplijauskaitė, Biruté (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.

_____ (1989). “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”. En: Sotelo Vázquez, Adolfo y María Cristina Carbonell (Eds.). *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II. Barcelona: Universidad: 119- 126.

_____ (1999). “El yo invisible: Ernestina de Champourcin y las poéticas de la Vanguardia”. En: Ciplijauskaitė, Biruté. *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*. Barcelona: Anthropos: 166- 172.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.

Clément, Catherine y Julia Kristeva (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Trad. Maribel García Sánchez. Madrid: Cátedra.

Colangeli, Maria Romano (1964). *Voci femminili della lirica spagnola del '900*. Bologna: Patron.

Cole, Gregory K. (2000). *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*. Lewiston: E. Mellen Press.

Colombine (1920). “¿Debe la mujer obedecer al marido?”. *Heraldo de Madrid* 27.7: 2.

_____ (1921a). “Un fantasma”. *Heraldo de Madrid* 18.4: 2.

_____ (1929b). “El sufragio femenino”. *Heraldo de Madrid* 6.7: 2.

_____ (1922). “La imposible igualdad”. *Heraldo de Madrid* 19.12: 1.

Concha, Ángeles de la y Raquel Osborne (2004). “Prólogo”. En: Concha, Ángeles de la y Raquel Osborne (Coords.) *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria: 7- 22.

Conde, Carmen (1931). “La condesa de Noailles y su proyección en España”. *Heraldo de Madrid* 22.1: 9.

_____ (1955). *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914- 1920)*. Tetuán: Al- Matamid.

_____ (1967). *Once grandes poetisas hispanoamericanas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

_____ (1986). *Por el camino, viendo sus orillas (I)*. Barcelona: Plaza & Janés.

_____ (2007b). *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos 1914- 1920*. En: Conde, Carmen. *Poesía completa*. Edición y prólogo de Emilio Miró. Madrid: Castalia: 57- 88.

Correa, Gustavo (1980). *Antología de la poesía española (1900- 1980)*. Madrid: Gredos.

Cott, Nancy F. (1993). “Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte”. En: Thébaud, Françoise (Dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 91- 107.

Crespo, Ángel (1990). “Notas sobre la poesía de Rosa Chacel”. En: VV.AA. *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*. Barcelona/ Madrid: Anthropos/ Ministerio de Cultura: 85- 93.

Cruz, San Juan de la (1988). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.

C. S. (1925). “Flores de retama, poesías, por Rosa Canto”. *Heraldo de Madrid*. 27.2: 5.

Cuesta Torre, M^a Luzdivina (2001). “La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional”. En: Alvar Ezquerra, Carlos. *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28- 30 octubre 1998*: 107- 115.

Cueva, Almudena (2010). “Los foros de difusión del conocimiento en el primer tercio del siglo XX. La Residencia de Señoritas”. En: Folguera, Pilar (Ed.). *Mujeres con voz. Voces desde el silencio. Una historia necesaria de la UIMP*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo: 39- 68.

Davies, Catherine (1998). *Spanish women's Writing, 1849- 1996*. London, Atlantic Highlands, NJ.: The Athlone Press.

Debicki, Andrew P. (1968). *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924- 1925*. Madrid: Gredos.

_____ (1994). *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: The University Press of Kentucky.

D'Esaguy, Augusto (1927). “Poetisas portuguesas”. *La Gaceta Literaria* 4 (15 de febrero): 3.

Díaz- Mas, Paloma (2005). “Cómo hemos llegado a conocer el romancero sefardí”. *Acta Poética* 26 (1- 2): 239- 259.

Díaz- Plaja, Guillermo (1951). *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa- Calpe.

_____ (1956). *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Diego, Estrella de (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.

Diego, Gerardo (1932). *Poesía Española. Antología 1915- 1931*. Madrid: Signo.

_____ (1934). *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.

_____ (1959). *Poesía Española contemporánea. 1901- 1934*. Madrid: Taurus.

Díez- Canedo, Enrique (1930). “Alfonsina Storni, poetisa argentina”. *La Gaceta Literaria* 76 (15 de febrero): 1.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1987). *Panorama crítico de la Generación del 27*. Madrid: Castalia.

_____ (1995). *Poesía española de vanguardia (1918- 1936)*. Madrid: Castalia.

_____ (2003). *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (2004). *Las Vanguardias y la Generación del 27*. Madrid: Síntesis.

Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.) (2008). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia.

Domenchina, Juan José (1947). *Antología de la poesía española contemporánea (1900- 1936)*. México: Atlante.

Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (Coords. y Eds.) (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress.

Durán, María Ángeles (1987). “Sobre literatura y vida cotidiana (A modo de prólogo)”. En: Durán, María Ángeles y José Antonio Rey (Eds.). *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: literatura y vida cotidiana*. Madrid/ Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer/ Universidad Autónoma de Madrid/ Secretariado de Publicaciones: 11- 34.

Ellmann, Mary (1968). *Thinking about Women*. San Diego/ New York/ London: Harcourt Brace Jovanovich.

Ena Bordonada, Ángela (1989). “Evolución estética y erotismo en la obra de Valle-Inclán”. En: López Alonso, Covadonga, Juana Martínez Gómez, José Paulino Ayuso, Marcos Roca y Carlos Sainz de la Maza (Eds.). *Eros literario. Actas del Coloquio*

celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: 167- 180.

_____ (Ed.) (1990). *Novelas breves de escritoras españolas*. Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer.

_____ (2001). “Jaque al ángel del hogar: Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”. En: Porro Herrera, María José (Ed.). *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura. Lectura. Textos*. Córdoba: Universidad de Córdoba: 89- 111.

_____ (2009). “La Memoria del Viaje: Viajes y Libros de Viajes de Escritoras Españolas del Primer Tercio del siglo XX”. En: Porro Herrera, María José y Blas Sánchez Dueñas (Coords.). *Mujer y memoria: Representaciones, Identidades y Códigos*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba: 103- 1.

Espina, Antonio (1928). “Maruja Mallo”. *La Gaceta Literaria* 36 (15 de junio): 1.

Espina, Concha (1924). “El pan negro”. *Alfar* 38 (marzo): 21- 22.

_____ (1931). “Llega una Mujer. Consuelo Berges”. *Mundo Femenino* 80 (noviembre): 2.

_____ (1950). *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Madrid: Lifesa.

Establier Pérez, Helena (2000). *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos (“Colombine”)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Fagoaga, Concha (1985). *La voz y el voto de las mujeres: 1877- 1931*. Barcelona: Icaria.

Falcón, Lidia y Elvira Siurana (1992). *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860- 1992)*. Madrid: Comunidad de Madrid. Dirección General de la Mujer.

Fernández Almagro, Melchor (1927). “Caja de sorpresas”. *La Gaceta Literaria* 3 (1 de febrero): 1.

_____ (1928). “María Mallo”. *Verso y prosa* 11 (junio): s.p.

Fernández Cifuentes, Luis (1982). *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos.

_____ (1986). *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

_____ (1992). “El viejo y la niña: Tradición y modernidad en el teatro de García Lorca”. En: Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (Coords. y Eds.).

El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress: 89- 109.

_____ (1998). “Cartografías del 98: fin de siglo, identidad nacional y diálogo con América”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* (Número especial) 23- 1: 117- 146.

Fernández Insuela, Antonio (1983). “Un caso de censura teatral en la post- guerra: Mare- Nostrum, S. A., de Lauro Olmo”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 33: 369- 382.

_____ (1994). “Presentación de la poesía de Blanca Andreu, Francisco Castaño y Aurelio González Ovies”. En: González, Santiago y José Luis Caramés (Coords.). *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo/ Servicio de publicaciones.

Fernández Medina, Nicolás (2005). “From Earthly Passions to Spiritual Transcendence: Ernestina de Champourcin’s Symbolic Poetry, 1926- 1936”. *Bulletin of Hispanic Studies* 82. 4: 463- 480.

Fernández Urtasun, Rosa (2007). “Introducción”. En: Champourcin, Ernestina de y Carmen Conde. *Epistolario (1927- 1995)*. Madrid: Castalia: 7- 54.

Fernández Urtasun, Rosa y José Ángel Ascunce (Eds.) (2006). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ferris, José Luis (2004). *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de Hoy.

_____ (2007). *Carmen Conde. Visión, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de Hoy.

Fetterley, Judith (1978). *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. The University of Massachusetts Press.

Fisher, Helen (2000). *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y cómo están cambiando el mundo*. Trad. Eva Rodríguez Halftter y Pilar Vázquez. Madrid: Taurus.

Folguera, Pilar (Comp.) (1988). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Foncea Hierro, Isabel (2002). *Rosa Chacel: memoria e imaginación de un tiempo enigmático*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

Fortún, Elena (1932). “Prólogo”. En: Fortún, Elena y María Rodrigo (Eds.). *Canciones infantiles*. Madrid: Aguilar: 5- 12.

Fortún, Elena y María Rodrigo (Eds.) (1932). *Canciones infantiles*. Madrid: Aguilar: 5- 12.

Friedan, Betty (1974). *La mística de la feminidad*. Trad. Carlos R. de Dampierre. Madrid: Biblioteca Júcar.

Fromm, Erich (2007). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Trad. Noemí Rosenblatt. Barcelona: Paidós Ibérica.

Fundación Cultural Mapfre Vida (1997). *La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914- 1935*. Madrid: Mapfre.

Galerstein, Carolyn (1986). *Women Writers of Spain: An Annotated Biobibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press.

Gallego Morell, Antonio (1993). *Sobre García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

_____ (2000). “El deporte en la literatura (Auge de un tema en la poesía española de los años 20)”. En: Morelli, Gabriele (Ed.). *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura española de Vanguardia*. Valencia: Pre- Textos: 127- 139.

Gallegos Rosillo, José A. (1997). “Traducción y recreación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)”. *TRANS* 2: 21- 31.

Gaos, Vicente (1965). *Antología del grupo poético del 27*. Madrid: Anaya.

García de la Concha, Víctor (1977). “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 3: 63- 86.

_____ (Ed.) (1982). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.

_____ (Ed.) (1984a). *Época contemporánea: 1914- 1939*. En: Rico, Francisco (Dir.). *Historia y crítica de la literatura española*, v. 7. Barcelona: Crítica.

_____ (1984b). “Ramón y la vanguardia”. En: (1984a). *Época contemporánea: 1914- 1939*. En: García de la Concha, Víctor (Ed.): 205- 218.

_____ (Ed.) (2000). *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Tercera edición. Madrid: Espasa Calpe.

García de León, María Antonia (2002). *Herederas y heridas: sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra.

García Iniesta, César (1928). “La mujer en la edad moderna. Nuestra residencia de señoritas”. *Heraldo de Madrid* 20.3: 8- 9.

García Jambrina, Luis (1995). “Francisco Umbral, novelista lírico: *El hijo de Greta Garbo*”. *Ínsula* 81: 25- 27.

_____ (1999a). “La elocuencia del cine mudo: Cine y poesía en Rafael Alberti”. *Clarín* 20 (marzo- abril): 14- 19.

_____ (1999b). “César M. Arconada y el cine”. *Clarín* 24 (noviembre-diciembre): 13- 17.

_____ (2002). “Cine poético y novela lírica: *El Sur*, de Víctor Erice/ Adelaida García Morales”. *Clarín* 38: 10- 12.

_____ (2004). “María Zambrano y Claudio Rodríguez: una iluminación mutua”. En: Beneyto, José María y Juan Antonio González Fuentes (Coords.). *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta/ Fundación Carolina: 157- 171.

García Méndez, Esperanza (1989). *La actuación de la mujer en las cortes de la II República*. Madrid: Ruan.

García Montero, Luis (1990). “Introducción: García Lorca y el cante jondo”. En: García Lorca, Federico. *Poema del cante jondo*. Ed. de Luis García Montero. Madrid: Espasa-Calpe: 11- 48.

García Mouton, Pilar (2003). *Así hablan las mujeres*. Madrid: La Esfera de los Libros.

García Nieto, María Teresa y Carlos Lema Devesa (2008). *Guía de intervención ante la publicidad sexista*. Madrid: Instituto de la Mujer.

García- Nieto París, Carmen (1993). “Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista.” En: Thébaud, Françoise (Dir.) (1993). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 661- 671.

García- Posada, Miguel (2008). “Introducción”. En: García Lorca, Federico. *Obra completa. Poesía, 2*. Ed. de Miguel García- Posada. Madrid: Akal: 9- 136.

Geist, Anthony Leo (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*. Madrid: Guadarrama.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.

Gil Calvo, Enrique (1991). *La mujer cuarteada. Útero, Deseo y Safo*. Barcelona: Anagrama.

Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press.

_____ (2003). “Hearing the difference: Theorizing connection”. *Anuario de Psicología* 34- 2: 155- 161.

Gilmore, D. D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Trad. Patrick Ducher. Barcelona: Paidós.

Giménez Caballero, Ernesto (1931a). “La Femenidad de mi República”. *La Gaceta Literaria* 117 (“El Robinson literario de España”, número especial redactado íntegramente por Ernesto Giménez Caballero) (1 de noviembre): 5.

_____ (1931b). “Folletín dieciochesco: Las mujeres de Cogul”. *La Gaceta Literaria* 119 (“El Robinson literario de España”, número especial redactado íntegramente por Ernesto Giménez Caballero) (1 de diciembre): 12.

_____ (1932). “Folletín dieciochesco: Las mujeres de Cogul”. *La Gaceta Literaria* 122 (“El Robinson literario de España”, número especial redactado íntegramente por Ernesto Giménez Caballero) (15 de febrero): 12.

Girona, Nuria (2001). “Introducción”. En: Mistral, Gabriela. *Tala. Lagar*. Madrid: Cátedra: 15- 83.

Gómez Blesa, Mercedes (Coord.) (2007). *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (2008). *La razón mediadora. Filosofía y Piedad en María Zambrano*. Burgos: Gran Vía.

_____ (2009). *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Gómez de la Serna, Ramón (1930). “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio”. *La Gaceta Literaria* 79 (1 de abril): 1.

Góngora, Luis de (1981). *Poesía*. Madrid: Taurus.

González, Ángel (1976). *El grupo poético del 27*. Madrid: Taurus.

González Calbet, María Teresa (1988). “El surgimiento del movimiento feminista, 1900- 1930.” En: Folguera, Pilar (Comp.). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias: 51- 56.

González del Valle, Luis T. (2002). *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum.

González Muela, Joaquín y Juan Manuel de Rozas (1974). *La generación poética de 1927. Estudio y Antología*. Segunda edición. Madrid: Alcalá.

González Padrón, Antonio María (1988). “Estudio biográfico- estilístico”. En: Lara, Ignacia de. *Antología poética de Ignacia de Lara*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País: 11- 21.

González Ruano, César (1928). “Concha Espina y el Nobel”. *Heraldo de Madrid* 20.11: 11.

_____ (1929). “La acción católica y la mujer”. *Heraldo de Madrid* 16.11: última página.

- _____ (1930a). *Caras, caretas y carotas*. Madrid: Biblioteca Atlántico.
- _____ (1930b). “Ana María Martínez Sagi es una excelente deportista, una poetisa admirable y nada menos que toda una mujer”. *Heraldo de Madrid* 19.6: 8.
- _____ (1946). *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gould Levine, Linda, Engelson Marson, Ellen y Gloria Feiman Waldman (1993). *Spanish Women Writers. A Bio- Bibliographical Source Book*. Westport /London. Greenwood Press.
- Gubar, Susan (1986). “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”. En: Showalter, Elaine (Ed.). *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago: 292- 313.
- Gubern, Román (1999). *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gullón, Germán (1981). *Poesía de la Vanguardia española (antología)*. Madrid: Taurus.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra.
- Harris, Olivia y Kate Young (Eds.) (1979). *Antropología y feminismo*. Trad. Celia Novoa et al. Barcelona: Anagrama.
- Heilbrun, Carolyn (1994). *Escribir la vida de una mujer*. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul.
- Heisel, Margaret (1982). “Imágenes y estructura en *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”. En: García de la Concha, Víctor (1982) (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus: 224- 239.
- Hernando, Miguel Ángel (1974). *La Gaceta Literaria (1927- 1932)*. Valladolid: Universidad.
- H. G. (1933a). “La poetisa Elisabeth Mulder”. *Mundo Femenino* 95 (diciembre): 8.
- _____ (1933b). “Pilar Valderrama”. *Mundo Femenino* 95 (diciembre): 8- 9.
- Higginbotham, Virginia (1982). “La iniciación de Lorca en el Surrealismo”. En: García de la Concha, Víctor (1982) (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus: 240- 254.
- Hooper, Kristy (2008). *A Stranger in my Own Land: Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European “fin de siècle”*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Hormigón, Juan Antonio (Dir.) (1996). *Autoras en la historia del teatro español: 1500-1994*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Hurtado, Amparo (1998). “Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho”. En: Zavala, Iris M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos: 139- 154.

_____ (1999). “El Lyceum Club femenino (Madrid, 1926- 1939).” *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 36: 23- 40.

Ibarbourou, Juana de (1929). “Corazón dolido de sueños”. *La Gaceta Literaria* 58 (15 de mayo): 5.

Imboden, Rita Catrina (2001). *Carmen de Burgos “Colombine” y la novela corta*. Bern : Peter Lang.

Irigaray, Luce (1990). *Je, Tu, Nous. Pour une culture de la différence*. Paris : Benard Grasset.

Jackson, Gabriel (1979). *La República española y la guerra civil*. Barcelona: Grijalbo.

Janés Nadal, Clara (1988). “Actualidad de las poetisas arabigoandaluzas”. *Letra Internacional* 11- 12: 83- 86.

Jauss, Hans Robert (1987). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En: Mayoral, José Antonio (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/ Libros: 59- 85.

Jiménez, Juan Ramón (1932). “Héroe español: Rosa Chacel”. *Héroe* 2: s.p.

_____ (1933). “Héroe español: Concha Méndez”. *Héroe* 5: s.p.

_____ (1987). *Españoles de tres mundos [1942]*. Madrid: Alianza.

Jiménez Faro, Luzmaría (1987). *Panorama antológico de poetisas españolas: siglos XV al XX*. Madrid: Torremozas.

_____ (1996a). *Poetisas Españolas. Tomo II: De 1901 a 1939. Antología general*. Madrid: Torremozas.

_____ (1996b). “Presentación”. En: Jiménez Faro, Luzmaría. *Poetisas Españolas. Tomo II: De 1901 a 1939. Antología general*. Madrid: Torremozas: 7- 9.

Jiménez Pérez, Antonio (2008). “Literatura y política en los espacios femeninos de la vanguardia”. En: Nieva-de la Paz Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 85- 94.

Johnson, Roberta (2003). *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Johnson, P. Louise (2007). "Women Writing on Physical Culture in Pre- Civil War Catalonia". En: Bergmann, Emile L. and Richard Herr (Eds.). *Mirror and Echoes. Women's Writing in Twentieth- Century Spain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 29- 45.

Jónasdóttir, Anna G. (1993). *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?*. Trad. Carmen Martínez Jimeno. Madrid: Cátedra.

Jung, Carl G. (1929). "La mujer en Europa." *Revista de Occidente* LXXVI: 1- 32.

Keefe Ugalde, Sharon (2006). "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas". *Arbor. Escritoras españolas del siglo XX* (III) 719: 651- 659.

Kirkpatrick, Susan (1992). *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia.

_____ (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898- 1931)*. Madrid: Cátedra.

Kolodny, Annette (1986). "A Map for Rereading. Gender and Interpretation of Literary Texts." En: Showalter, Elaine (Ed.). *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago: 45- 62.

Ladeira, Joy (2005). *Ernestina de Champourcin. Vida y Literatura*. Ferrol: Ensaio.

_____ (2006a). "Camino de Champourcin: del Vanguardismo a la Guerra Civil". En: Fernández Urtasun, Rosa y José Ángel Ascunce (Eds.). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva: 117- 125.

_____ (Ed.) (2006b). *Una rosa para Ernestina: ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle- Inclán.

Lavergne, Gérard (1986). *Vida y obra de Concha Espina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Lechner, Jan (1995). "La poesía anarquista de la Guerra Civil". En: Hofmann, Bert; Joan i Taus, Pere y Manfred Tietz (Eds.). *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert- Iberoamericana: 193- 199.

Leguina, Joaquín (2000). *Malvadas y virtuosas. Retratos de mujeres inquietantes*. Madrid: Espasa Calpe.

León, M^a Teresa (1999). *Memoria de la melancolía*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia.

Lewis, Reina (2004). *Rethinking Orientalism. Women, Travel and the Ottoman Harem*. London: I. B. Tauris and Co Ltd.

Ley Orgánica 3/ 2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. BOE de 23 de marzo de 2007.

Lipovetsky, Giles (2007). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Trad. Rosa Alapont. Sexta edición. Barcelona: Anagrama.

Litvak, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.

_____ (1990). *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.

Lledó Cunill, Eulàlia (2006). *Las profesiones de la A a la Z*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Llera Esteban, Luis de (1991). *Ortega y la Edad de plata de la literatura española (1914- 1936)*. Roma: Bulzoni.

López de la Vieja, Teresa (2004). *La mitad del mundo: ética y crítica feminista*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Luengo López, Jordi (2008). *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Luhmann, Niklas (1985). *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*. Trad. Joaquín Adsuar Ortega. Barcelona: Península.

Luis, Leopoldo de (2003). "Las revistas poéticas." En: Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas, 1939- 1975*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante. 11-16.

Mabrey, María Cristina C. (2007). *Ernestina de Champourcin: poeta de la generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*. Madrid: Torreozas.

Machado, Manuel (1921). "El Teatro de la Escuela Nueva". *La Libertad* 10.4: 5.

Maeterlinck, Maurice (1958). *Teatro*. Madrid: Aguilar.

Magallón Portolés, Carmen (2009a). "Mujeres de ciencia a principios del siglo XX". En: Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodrigáñez y Julia López Giráldez (Coords.). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT: 206- 217.

_____ (2009b). "Felisa Martín Bravo (1898-¿?)". En: Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodrigáñez y Julia López Giráldez (Coords.). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT: 224.

Maillard, María Luisa (1997). *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Mainer, José Carlos (1981). *La Edad de Plata (1902- 1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

_____ (1989). “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo).” En: *Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: 13- 33.

Mallo, Maruja (1928a). “Escapate”. *Mediodía* XII (junio- julio): s.p.

_____ (1928b). “Composición”. *Verso y prosa* 11 (junio): s.p.

_____ (1928c). “Estampa”. *Verso y prosa* 11 (junio): s.p.

_____ (1931a). “Basuras”. *DDOOSS* 1 (enero): 5.

_____ (1931b). “Lagarto”. *DDOOSS* 1 (enero): 13.

Mangini, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Península.

_____ (2006). “El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil”. *Asparkia* 17: 125- 140.

Mañas Martínez, María del Mar (1988). *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

_____ (1992). “Introducción”. En: Mulder, Elisabeth. *Alba Grey*. Ed. de María del Mar Mañas Martínez. Madrid: Castalia: 7- 70.

_____ (2006). “Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el Modernismo y la modernidad”. *Árbor. Escritoras españolas del siglo XX (I)* 719: 385-397.

Marañón, Gregorio (1924). “Sexo y trabajo”. *Revista de Occidente* XVIII: 305- 342.

Marañón, Gregorio (1946). *Ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Espasa- Calpe.

Marqués de Lozoya (1974). “Un prólogo del Marqués de Lozoya”. *ABC* 12.12: 67.

Marquina, Rafael (1928). “Surtidor, de Concha Méndez Cuesta”. *Heraldo de Madrid* 3.4: 7.

Martín Casamitjana, Rosa María (1996a). “Introducción”. En: Sánchez Saornil, Lucía. *Poesías*. Valencia: Pre- Textos: 7- 28.

_____ (1996b). *El humor en la poesía española de Vanguardia*. Madrid: Gredos.

Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona, Anagrama.

_____ (1992). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.

Martín Rodríguez, Mariano (1992). “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1948- 1936)”. En: Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (Eds. y Coords.). *El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress: 127- 135.

_____ (1999). *El teatro francés en Madrid*. Boulder: Society of Spanish and Spanish- American Studies.

Martín Serrano, Manuel y Esperanza Martín Serrano (1995). *Mujeres y publicidad: nosotras y vosotros según nos ve la televisión*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

Martínez Sierra, Gregorio (1913). *La vida inquieta: glosario espiritual*. Madrid: Renacimiento.

_____ (1920). *Feminismo, feminidad, españolismo*. Primera edición de 1917. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.

_____ (1930a). *Cartas a las mujeres de España*. Primera edición de 1916. Madrid: Renacimiento.

_____ (1930b). *La mujer moderna*. Primera edición de 1920. Madrid: Renacimiento.

_____ (1931). *La mujer española ante la República*. Madrid: Esfinge.

_____ (1932). *Nuevas cartas a las mujeres*. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas.

Martínez Sierra, María (1989). *Una mujer por caminos de España*. Edición de Alda Blanco. Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer.

_____ (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Edición de Alda Blanco. Valencia: Pre- Textos.

Mayoral, Marina (1990). *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

Mederos, Alicia R. (2007). “Entre Modernismo y Vanguardia”. En: VV. AA. *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*. Canarias: Gobierno de Canarias/ Universidad de La Laguna/ Cabildo de Gran Canaria/ Casa- Museo Pérez Galdós/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 13- 21.

Medina, Raquel (2000). "Emancipando la voz: Ernestina de Champourcin y la desexualización del sujeto poético en el 27 femenino". En: Medina, Raquel y Bárbara Zecchi (Eds.). *Sexualidad y escritura (1850- 2000)*. Barcelona: Anthropos: 162- 180.

Méndez, Concha (1928b). "El cinema en España". *La Gaceta Literaria* 43 (1 de octubre): 5.

Merlo, Pepa (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara: 11- 78.

Miguel Martínez, Emilio de (1990). "Introducción". García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Ed. de Emilio de Miguel Martínez. Madrid: Espasa Calpe: 11- 91.

Mill, John Stuart (1991). *La dominación de la mujer*. En: Mill, John Stuart. *Sobre la libertad y otros escritos*. Trad. Stefan Collini et al. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social: 151- 243.

Millares Martín, Selena (1992). "Pablo Neruda y los poetas españoles: relaciones de intertextualidad". En: Marco Revilla, Joaquín (Coord.). *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Barcelona 15- 19 de junio de 1992*, vol. 3: 913- 929.

Miller, Beth (1983). "Introduction". En: Miller, Beth (Ed.). *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press: 1- 25.

Miró, Emilio (1979). "Preliminar". En: Méndez, Concha. *Vida a vida y vida o río*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía: 11- 34.

_____ (1987). "Algunas poetisas españolas entre 1920 y 1960". En: Durán, M^a Ángeles y José Antonio Rey (Eds.). *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: literatura y vida cotidiana*. Madrid/ Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer/ Universidad Autónoma de Madrid/ Secretariado de Publicaciones: 307- 321.

_____ (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.

_____ (2007). "Cita con la vida: Júbilo y corrosión". En: Conde, Carmen. *Poesía Completa*. Madrid: Castalia: 11- 38.

_____ (2008). "La poesía 'civil' de Carmen Conde." En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 233- 255.

Moi, Toril (2006). *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra.

Molina, César Antonio (1990). *Medio siglo de prensa literaria española (1900- 1950)*. Madrid: Endymion.

Molinero, Carme (1998). "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un 'mundo pequeño'". *Historia Social* 30: 97- 117

Moncó, Beatriz (2010). “Maternidad y alianza en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: una lectura desde la Antropología”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 35. 2: 71- 94.

Monreal Requena, Pilar (2000). “Las madres no nacen, se hacen. Perspectivas desde la Antropología social”. En: Fernández- Montraveta C., P. Monreal Requena, A. Moreno Hernández y P. Soto Rodríguez (Eds.). *Las representaciones de la maternidad. Debates teóricos y repercusiones sociales*. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer: 49- 60.

Montejo Gurruchaga, Lucía (1996). “Las ‘limitaciones de expresión’ en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas”. *Epos: revista de filología* 12: 277- 295.

_____ (2000). “La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética”. En: Sevilla Arroyo, Florencio y Carlos Alvar Ezquerro (Coords.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6- 11 de julio de 1998*. Vol. 4. Madrid: Castalia: 169- 177.

_____ (2009). “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”. En: Nieva-de la Paz, Pilar (Coord. y Ed.). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Ámsterdam/ New York: Rodopi: 187- 205.

_____ (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Monvel, María (1930a). “Azul”. *La Gaceta Literaria* 90 (15 de septiembre): 11.

_____ (1930b). “Prejuicio”. *La Gaceta Literaria* 90 (15 de septiembre): 11.

_____ (1930c). “Berceuse”. *La Gaceta Literaria* 90 (15 de septiembre): 11.

Mora, Magdalena (1987). “La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923- 1936.” *Revista de Occidente* 74- 75: 191- 209.

Morales Barba, Rafael (1996). “Poesía y traducción”. *TRANS* 1: 179- 181.

Morata Sebastián, Rosario (1998). “El profesorado de la Escuela Normal de Maestras de Madrid (1914- 1939)”. *Revista Complutense de Educación* 9- 1: 177- 208.

Morató, Cristina (2005). *Las damas de Oriente. Grandes viajeras por los países árabes*. Barcelona: Plaza y Janés.

Morelli, Gabriele (1987) (Ed.). *Trent'anni di avanguardia spagnola. De Ramón Gómez de la Serna a Juan- Eduardo Cirlot*. Milano: Edizioni Universitarie Jaca.

_____ (1998). “La poesía surrealista”. En: Pérez Bazo, Javier (Ed.). *La Vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: Cric & Ophrys: 181- 208.

_____ (Ed.) (2000). *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura española de Vanguardia*. Valencia: Pre- Textos: 9- 14.

Morelli, Gabriele y Marina Bianchi (Eds.) (2005). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía. Actas del Congreso Internacional, 14- 15 de noviembre de 2005*. Milano: Vienneperre Edizioni.

Moreno Martínez, Pedro L. (2007). “Carmen Conde y una ilusión: la educación del pueblo”. En: VV.AA. *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 99- 111.

Morris, Brian C. (1972). *Surrealism and Spain: 1920- 1936*. Cambridge: University Press.

_____ (1988). *Una generación de poetas españoles (1920- 1936)*. Versión española de A. R. Bocanegra. Madrid: Gredos.

_____ (1993). *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920- 1936)*. Trad. Fuencisla F. Escribano. Córdoba: Fimoteca de Andalucía.

_____ (1995). “Ramón y la vanguardia”. En: Sánchez Vidal, Agustín. *Historia y crítica de la literatura española, 7/ 1. Época contemporánea: 1914- 1939. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica: 132- 146.

_____ (1997). *Sons of Andalusia. The Lyric Landscape of Federico García Lorca*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Murillo, Soledad (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.

Narotzky, Susana (1995). *Mujer, mujeres, género: una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las ciencias sociales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Nash, Mary (1975). *Mujeres Libres: España 1936- 1939*. Barcelona: Bruguera.

_____ (1983). *Mujer, familia y trabajo en España (1875- 1936)*. Barcelona: Anthropos.

_____ (1993). “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900- 1936”. En: Thébaud, Françoise (Dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 627- 645.

_____ (1998). “Un/ Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth- Century Spain”. En: Lorée Enders, Victoria and Pamela Beth Radcliff. *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*. New York: State University of New York Press: 25- 50.

_____ (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

_____ (2008). “Mujeres, conciencia de género y movilizaciones sociales”. En: Capel, Rosa María (Dir.). *Cien años trabajando por la igualdad*. Madrid: Fundación Largo Caballero/ Unión General de Trabajadores/ Instituto de la Mujer: 117-130.

Navajas, Gonzalo (1998). “La modernidad como crisis. El modelo español del declive”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* (Número especial) 23- 1: 277- 294.

Navarro de Luzuriaga, María Luisa (1927). “Don Juan y las mujeres”. *La Gaceta Literaria* 20 (15 de octubre): 2.

_____ (1929a). “La mujer, elemento atmosférico”. *La Gaceta Literaria* 60 (15 de junio): 2.

_____ (1929b). “Feminidad y feminismo”. *La Gaceta Literaria* 61 (1 de julio): 2.

Neira, Julio (2003). “Gongorismo y vanguardia en Rafael Alberti: las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto*”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *Aires del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 269- 291

Nelken, Margarita (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.

Nelken, Margarita (1975). *La condición social de la mujer en España [1919]*. Madrid: CVS Ediciones.

Nell Warren, Patricia (2007). *El vestuario de color rosa*. Madrid: Egales.

Nicolás, César (1983). *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Cáceres.

Nielfa Cristóbal, Gloria (1999). “¿El siglo de las mujeres?”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 21: 63- 81.

Nieva de la Paz, Pilar (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: CSIC.

_____ (1996). “Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas del primer tercio de siglo (1900- 1936)”. En: Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dru Dougherty (Eds. y Coords.). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid: Boletín de la Fundación Federico García Lorca: 87- 105.

_____ (1997). “*El Tercer Mundo* (1934) y *Las adelfas* (1928): Un diálogo teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado.” *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 11: 155- 169.

_____ (1999). 'La Tumba de Antígona (1967): Teatro y exilio en María Zambrano'. En: Soler, Manuel Aznar (ed.). *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona: Seminari de Literatura Espanyola Contemporánea: 287- 301.

_____ (2004a). *Narradoras españolas en la Transición Política*. Madrid: Fundamentos.

_____ (2004b). "La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 29.2: 63- 91.

_____ (2004c). "Una polémica político- literaria en torno a la incorporación de la mujer a la Real Academia Española (1978): ¿Rosa Chacel o Carmen Conde?". *Voz y Letra* XV- 2: 105- 113.

_____ (2006). "Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27". En: Étienvre, Françoise (Dir.). *Regards sus les Espagnoles créatrices*. Paris: Pressess Sorbonne Nouvelle: 195- 211.

_____ (2008a). "Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República." En: Nieva-de la Paz Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900-1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 139- 157.

_____ (2008b). "Identidad femenina, maternidad y moral social: Yerma (1935), de Federico García Lorca". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 33.2: 155- 175.

_____ (Coord. y Ed.) (2009). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Ámsterdam/ New York: Rodopi.

Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.) (2008). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies.

Nóvoa Santos, Roberto (1929). *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Núñez Pérez, María Gloria (1993). *Madrid 1931. Mujeres entre la permanencia y el cambio*. Madrid: Horas y Horas.

Núñez Rey, Concepción (2005). *Carmen de Burgos, Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

O'Connor, Patricia (1985). "Mercedes Ballesteros' Unsung Poetic Comedy: 'Las mariposas cantan'". *Crítica Hispánica* VII- 1: 57- 64.

_____ (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa.

_____ (1988). *Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción)*. Madrid: Espiral/ Fundamentos.

_____ (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Olmedilla, Juan G. (1926). “‘En silencio...’, por Ernestina de Champourcin”. *Heraldo de Madrid* 13.7: 4.

Onís, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

Ortega Muñoz, Juan Fernando (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, José (1923). “La poesía de Ana de Noailles”. *Revista de Occidente* I: 29- 41.

Ortner, Sherry (1979). “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. En: Harris, Olivia y Kate Young (Eds.). *Antropología y feminismo*. Trad. Celia Novoa et al. Barcelona: Anagrama: 109- 131.

Osorio, Olga (1997). *Sofía Casanova*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural.

Osuna, Rafael (1993). *Las revistas del 27: “Litoral”, “Verso y Prosa”, “Carmen”, “Gallo”*. Valencia: Pre- Textos.

Osuna, Rafael (2005). *Revistas de la Vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento.

Ovidio (1994). *Heroidas*. Madrid: Alianza Editorial.

P. (1930). “La poetisa Pilar Valderrama”. *Mundo Femenino* 70 (noviembre): 2.

Paco, Mariano de (1992). “El auto sacramental en los años treinta”. En: Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (Eds. y Coords.). *El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress: 265- 273.

_____ (2008). “El primer teatro de Carmen Conde”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia.: 277- 288.

Palacio Lis, Irene (2003). *Mujeres ignorantes: madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno- infantil en la primera mitad del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.

Palau de Nemes, Graciela (2006). “Introducción. El *Diario* de Zenobia Camprubí”. En: Camprubí, Zenobia. *Diario*. Madrid: Alianza Editorial: XIII- XXXVI.

- Palencia, Isabel de (1934). "La nutrición del niño". *Heraldo de Madrid* 25.12: 9.
- Palomo, María del Pilar (1996). "Prólogo." En: Jiménez Faro, Luzmaría. *Poetisas Españolas. Tomo II: De 1901 a 1939. Antología general*. Madrid: Torremozas: 11- 16.
- Paraíso de Leal, Isabel (1994). "Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel". En: Martínez Lastre, M^a Pilar (Ed.). *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel. Ponencias y Comunicaciones*. Logroño: Universidad de la Rioja: 33- 50.
- Paulino, José (1996). "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis". En: Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dru Dougherty (Coords. y Eds.). *El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress: 69- 85.
- Payne, Stanley G. (1995). *La primera democracia española: la Segunda República, 1931- 1936*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, Janet (1988). *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne.
- _____ (1996). *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. New York: Twayne.
- _____ (2009). "La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité". En: Nieva- de la Paz, Pilar (Coord. y Ed.): *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Ámsterdam/ New York: Rodopi: 133- 152.
- Pérez Bowie, José Antonio (1996). *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896- 1936*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Pérez Ferrero, Miguel (1935). "María Teresa Roca de Togores y sus versos". *Heraldo de Madrid* 4.4: 8.
- Pérez- Villanueva Tovar, Isabel (1989). *María de Maeztu. Una mujer en el reformismo educativo español*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pérez- Villanueva Tovar, Isabel (2009). "María de Maeztu y la Residencia de Señoritas". En: Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodrigáñez y Julia López Giráldez (Coords.). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT.: 129- 143.
- Persin, Marget (1997). "Moving to new ground with Concha Méndez". *Monographic Review/ Revista Monográfica* XII: 190- 204.
- Pi, Nieves (1934). "La mujer en el gobierno. Cinco preguntas a ocho mujeres conocidas". *Mundo Femenino* 100- 101 (julio): 7- 12.
- Pino, José M. del, Peter Elmore y Luis T. González-del-Valle (Eds.) (1998). *1898, Fin de Siglo and Modernity*. Número especial de *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23- 1.

- Pirandello, Luigi (1999). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Unidad Editorial.
- Pitt- Rivers, Julian (1968). "Honor y categoría social". En: Peristiany J. G. *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*. Barcelona: Labor: 21- 75.
- Plaza- Agudo, Inmaculada (2009). "Las adelfas (1928), de los Machado, y *El tercer mundo* (1934), de Valderrama: Dos propuestas de renovación teatral en clave simbolista". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 34. 2: 141- 171.
- _____ (2011). "Modelos de identidad femenina en la España de posguerra: el teatro de Mercedes Ballesteros". *Hispania*. Enviado.
- Prada, Juan Manuel (2000). *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.
- Preston, Paul (1978). *La destrucción de la democracia en España: Reforma, reacción y revolución en la Segunda República*. Trad. Jerónimo Gonzalo. Madrid: Turner.
- Proll, Eric (1982). "El elemento surrealista de Rafael Alberti". En: García de la Concha, Víctor (1982) (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.: 211- 223.
- Puertas Moya, Francisco E. (2000). "La condición autobiográfica en Rosa Chacel". En: Villalba Álvarez, Marina (Ed.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha: 173- 181.
- Puleo, Alicia H. (2005). "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical". En: Amorós, Celia y Ana de Miguel (Eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. V. 2: Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid: Minerva Ediciones: 35- 68.
- _____ (2008). "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 38 (enero- junio): 39- 59.
- Quance, Roberta (1987). "Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres". *La balsa de la Medusa* 4: 73- 96.
- _____ (1998a). "Hacia una mujer nueva". *Revista de Occidente* 211: 103- 114.
- _____ (1998b). "'Hago versos, señores...'" En: Zavala, Iris M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos: 185- 210.
- _____ (2000). *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: Ediciones Machado.
- _____ (2009). "Señas de la Virgen: los Trances de Nuestra Señora, de María Victoria Atencia". En: Nieva- de la Paz, Pilar (Coord. y Ed.). *Roles de género y cambio*

social en la Literatura española del siglo XX. Ámsterdam/ New York: Rodopi: 85-103.

Quiles Faz, Amparo (2008a) “Isabel Oyarzábal Smith: mujer, prensa e ideología”. En: Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.): *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 61- 72.

_____ (2008b). “Periodismo y mujer: Isabel Oyarzábal y *El Sol* de Madrid (1917- 1919). En: Gómez Yebra, Antonio (Coord.). *Patrimonio literario andaluz*. Vol. 2. Sevilla: Fundación Unicaja: 111- 132.

Quiles Faz, Amparo y Teresa Sauret Guerrero (2002). “De perversas y sublimes. El juego de la ambigüedad femenina en la iconografía de la gitana”. En: Riera, Carmen, Meri Torras e Isabel Clúa (Eds.). *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/ o fin de milenio actual*. Barcelona: Ediciones y Cultura: 317- 325.

Quiroga Plá, José María (1928). “Más en torno a un pintor nuevo”. *Mediodía XIII* (octubre): 3- 6.

Ragué- Arias, María José (2009). “Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 34.2: 173-190.

Ramírez Gómez, Carmen (2000). *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900- 1950)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Ramón y Cajal, Santiago (1932). *La mujer*. Madrid: Aguilar.

Ras, Matilde (1930). “El teatro íntimo *Fantasio* es un esfuerzo de renovación escénica”. *Heraldo de Madrid* 27.8: 8-9.

Real Ramos, César y Carmen Ruiz Barrionuevo (Eds.) (1996). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica: actas del I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Resnick, Margery (1978). “La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez”. *Papeles de Son Armadans* 268: 131- 146.

Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu. Madrid: Cátedra.

Riera, Carme (1981). “Literatura femenina. ¿Un lenguaje prestado?”. *Quimera* 18: 9-12.

Riudavets, Luis (1931). “Poesías de mujer”. *La Gaceta Literaria* 109 (1 de julio): 7.

Rivera Rosas, Yolanda Rinaldi (2006). "José Ramón Arana: el escritor olvidado que no podía olvidar". En: Aznar Soler, Manuel (Coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio Republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento: 137- 145.

Robinson, Lillian (1983). "Treasure our text: The Feminist challenges to the Literary Canon". Showalter (Ed.). *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago.: 105-121.

Roca i Girona, Jordi (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Rodrigo, Antonina (1979). *Mujeres de España. Las silenciadas*. Barcelona: Plaza & Janés.

_____ (1992). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona: Círculo de Lectores.

_____ (2002). *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena.

Rodríguez- Fischer, Ana (1983). "Los diarios de Rosa Chacel". *Cuadernos Hispanoamericanos* 399 (septiembre): 145- 147.

_____ (1987). "Tras la senda de Ortega y Gasset". En: VV.AA. *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas (1987)*. Madrid: Biblioteca Nacional: 49- 55.

_____ (1989). "La tentativa poética de Rosa Chacel". *Barcarola* 30: 217- 230.

_____ (1992). *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra/ Versal.

_____ (Ed.) (1998). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel- Ana M.^a Moix*. Barcelona: Península.

Rodríguez Lafora, Gonzalo (1933). *La educación sexual y la reforma de la moral sexual*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Pedagogía.

Rodríguez Mediano, Fernando y Helena de Felipe (2002). "La memoria de los antiguos residentes españoles en el protectorado". En: Rodríguez Mediano, Fernando y Helena de Felipe (Eds.). *El protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 217- 244.

Rojas Auda, Elisabeth (1998). *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*. Madrid: Pliegos.

Romero López, Dolores, López Guil, Itziar, Imboden, Rita Catrina y Cristina Abizu Yeregui (Eds.) (2007). *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*. Bern: Peter Lang.

Rougemont, Dennis de (2006). *El amor y Occidente*. Trad. Antoni Vicens. Novena edición. Barcelona: Kairós.

Rozas, Juan Manuel (1974). *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*. Madrid: Alcalá.

_____ (1978). *El 27 como generación*. Santander: Sur.

Rubio, Fanny (2003). *Las revistas poéticas españolas, 1939- 1975*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

Rubio Jiménez, Jesús (1992). “Tendencias del teatro poético en España (1915- 1930)”. En: Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (Eds.). *El teatro en España. Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC/ FFGL/ Tabapress: 255- 263.

Rubio Jiménez, Jesús (1993). *El teatro poético en España (del Modernismo a las Vanguardias)*. Murcia: Universidad.

Rubio Paredes, José María (1990). *La obra juvenil de Carmen Conde*. Madrid: Torremozas.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2000). “Erotismo y dualidad en la poesía de Delmira Agustini”. En: González Boixo, José Carlos, Francisco Javier Ordiz Vázquez y María José Álvarez Maurín (Coords.). *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898- 1998*. León: Universidad de León: 451- 460.

Ruiz de Conde, Justina (1964). *Antonio Machado y Guiomar*. Madrid: Ínsula.

Ruiz de la Serna, E. (1925). “Una duquesita que hace bellos libros de versos”. *Heraldo de Madrid* 30.11: 1.

S. a. (1921). “Las sufragistas españolas en el congreso”. *Heraldo de Madrid* 31.5: 2.

_____ (1923). “Las mujeres lo invaden todo”. *Heraldo de Madrid* 1.1: 1.

_____ (1924a). “La mujer, electora y elegible en las elecciones municipales”. *Heraldo de Madrid* 25.2: 1.

_____ (1924b). “¿Qué opina usted sobre la elección de las mujeres para concejales y sobre el voto femenino? La Doctora Alexandre”. *Heraldo de Madrid* 26.2: 1.

_____ (1924c). “La Condesa de San Luis nos habla de política, de costumbres y de ‘pollos bien’”. *Heraldo de Madrid* 2.4: 1.

_____ (1924d). “La marquesa de Cavalcanti cree que la mujer es más apta que el hombre para gobernar, y que el voto femenino debiera ser más amplio todavía”. *Heraldo de Madrid* 15.4: 1.

_____ (1924e). “Los concejales se han puesto hoy muy guapos para recibir a las concejalas”. *Heraldo de Madrid* 23.10: 6.

_____ (1926). “El primer Club de Mujeres de España”. *Heraldo de Madrid* 5.11: 1.

_____ (1927a). “Poemas en mapa: Argentina”. *La Gaceta Literaria* 11 (1 de junio): 3.

_____ (1927b). “Margarita Nelken nos habla del feminismo, las feministas, el Lyceum y otras cosas”. *Heraldo de Madrid* 8.6: 1.

_____ (1927c). “Poemas en mapa: Islas Canarias”. *La Gaceta Literaria* 14 (15 de julio): 3.

_____ (1928a). “Un año de vida. Primer cumpleaños de *La Gaceta Literaria*”. *La Gaceta Literaria* 25 (1 de enero): 1.

_____ (1928b). “El homenaje a Palacio Valdés”. *La Gaceta Literaria* 27 (1 de febrero): 1.

_____ (1928c). “Encuesta sobre la nueva arquitectura”. *La Gaceta Literaria* 32 (15 de abril): 1- 3 y 6.

_____ (1929a). *Los poetas. Antología. Paz de Borbón, Carolina Coronado, Concha Espina, Blanca de los Ríos Lampérez...* Madrid: Imprenta de sordomudos.

_____ (1929b). “Conversación con Concha Méndez”. *La Gaceta Literaria* 69 (1 de noviembre): 3.

_____ (1929c). “Un ‘suceso’ literario. La conferencia de Rafael Alberti”. *La Gaceta Literaria* 71 (1 de diciembre): 5.

_____ (1930a). “Castilla, Portugal: poemas”. *La Gaceta Literaria* 76 (15 de febrero): 6.

_____ (1930b). “*Esencias*, prosa y verso, de Pilar de Valderrama”. *Heraldo de Madrid* 29.5: 9.

_____ (1930c). “En el Lyceum Club. Inauguración del ciclo romántico de conferencias. E. Giménez Caballero. ‘Cultos románticos de la mujer española’”. *La Gaceta Literaria* 83 (1 de junio): 13.

_____ (1930d). “¿Qué es la Vanguardia? (I)”. *La Gaceta Literaria* 83 (1 de junio): 1- 2.

_____ (1930e). “¿Qué es la Vanguardia? (II)”. *La Gaceta Literaria* 84 (15 de junio): 3- 4.

_____ (1931a). “Pedimos que la insigne novelista Concha Espina, (...) ingrese en la Real Academia de la Lengua (...)”. *Mundo Femenino* 72 (enero): 3.

_____ (1931b). “Mientras Clara Campoamor es decididamente partidaria de conceder el voto femenino, Victoria Kent se opone tenazmente porque no cree que las mujeres de la aristocracia y de la burguesía sientan la república”. *Heraldo de Madrid* 1.10: 1.

_____ (1931c). “En la lactancia. La Lechera”. *Heraldo de Madrid* 9.11: 4.

_____ (1931d). “El elemento femenino, en sus más heterogéneas manifestaciones profesionales, exterioriza su opinión sobre el derecho inmediato al sufragio universal”. *Heraldo de Madrid* 2.12: última página.

_____ (1932a). “Una nueva poetisa”. *Heraldo de Madrid* 5.5: 8.

_____ (1932b). “Atletismo femenino. Campeona catalana de jabalina”. *ABC* 19.7: [1].

_____ (1935a). “*Canciones en azul. Cadera del insomnio*”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

_____ (1935b). “Misses”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

_____ (1935c). “*Sol de la noche. Ruth Velázquez*”. *Noreste* 10 (julio): 8.

_____ (1935d). “Iniciativa del Lyceum Club Femenino contra la decadencia del teatro”. *Heraldo de Madrid* 13.12: 8.

_____ (1977). “Dos preguntas a Carmen Conde”. En: *Verso y prosa*. Edición Facsímil. Murcia: Chys.

Sáez Ángulo, Julia (1981). “El amor platónico de Juan Ramón”. *ABC* 5.7: 120- 121.

Said, Edward (2009). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.

Salatín, Serge (1998). “Las vanguardias políticas: la cuestión estética”. En: Pérez Bazo, Javier (Ed.). *La Vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: Cric & Ophrys: 209- 225.

_____ (2006). “Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición de poeta moderno”. En: Fernández Urtasun, Rosa y José Ángel Ascunce (Eds.). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva: 37- 52.

Salazar y Chapela, Ernesto (1932). “Ernestina de Champourcin y su sombra. ‘La voz en el viento’”. *La Gaceta Literaria* 123 (1 de mayo): 16.

Saldaña, Diana y David Cortés (2007). “‘¡Pintoras, recread el mundo!’”. En: Morant, Isabel (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra: 191- 214.

Sánchez Saornil, Lucía (1929). “La verdadera y la falsa juventud”. *Heraldo de Madrid* 25.1: 12.

Sánchez Vidal, Andrés (1982). “Extrañamiento e identidad de ‘su majestad el yo’ al ‘éxtasis de los objetos’”. En: García de la Concha, Víctor (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus: 50- 73.

_____ (1988). *Buñuel, Dalí, Lorca: el enigma sin fin*. Planeta: Barcelona.

San- Saor, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil] (1930a). “Notas de un sedentario”. *La Gaceta Literaria* 87 (1 de agosto): 12.

San- Saor, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil] (1930b). “Telescopio invertido”. *La Gaceta Literaria* 90 (15 de septiembre): 7.

San- Saor, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil] (1931). “El autor y el lector frente al libro”. *La Gaceta Literaria* 99 (15 de febrero): 14.

Santana, Lázaro (1989). “Introducción”. En: De la Torre, Josefina. *Poemas de la Isla*. Ed. de Lázaro Santana. Biblioteca Básica Canaria: 9- 20.

Santiso Girón, L. (1927). “*Huerto cerrado*, Pilar de Valderrama”. *Heraldo de Madrid* 13.12: 7.

Sanz Gimeno (2001). “Infancia, mortalidad y causas de muerte en España en el primer tercio del siglo XX (1906- 1932)”. *Reis: Revista española de de investigaciones sociológicas* 95: 129- 154.

Sauret Guerrero, Teresa y Amparo Quiles Faz (Eds.) (2001). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones*. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga.

Saval, Lorenzo y J. García Gallego (eds.) (1986). *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*.

Scanlon, Geraldine M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea 1868- 1974*. Trad. Rafael Mazarrasa. Madrid: AKAL.

Senabre, Ricardo (1993). “Ortega y Gasset y la generación del 27”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 514- 515: 197- 207.

Serrano, Virtudes (2008). “El teatro en colaboración de Carmen Conde”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (2008) (Eds.). *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 389- 411.

_____ (2010). “De María Cegarra y Carmen Conde a Miguel Hernández”. En: Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 345- 356.

Serrano y Sanz, Manuel (1915). *Antología de poetisas líricas*. Madrid: Real Academia Española.

Shaw, Donald L. (1977). *La generación del 98*. Madrid: Cátedra.

_____ (1998). "More about *abulia*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* (Número especial) 23- 1: 451- 464,

Showalter, Elaine (Ed.) (1986a). *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago.

_____ (1986b). "Toward a Feminist Poetics". En: Showalter, Elaine (Ed.) *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago: 125- 143.

Silver, Philip (1981). "Ortega y la Generación de 1927". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXX: 261- 280.

Simmel, George (1925). "Cultura femenina". *Revista de Occidente* XXI y XXIII: 273-301; 170- 199.

Simón Palmer, Carmen (1989). "Sofía Casanova, autora de 'La madeja'". *Actas de III Congreso de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Cabildo Insular: 531- 536.

_____ (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.

_____ (2001). "Puntos de encuentro de las mujeres en el Madrid del siglo XIX". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LVI- 1: 183- 201.

_____ (2008a). "Conservadoras/ Heterodoxas: las diferencias ideológicas". En: Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 19- 31.

_____ (2008b). "Correspondencia de Antonio Maura con Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Concha Espina". *Revista de Literatura* 140: 625- 652.

Sinclair, Alison (2008). "Construir lo esencial: Rosa Chacel y el discurso de lo femenino en la esfera pública." En: Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 33- 46.

Smith, Sidonie (1994). "El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas". En: Loureiro, Ángel G. (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Megazul- Endymion: 35- 67.

Sófocles (1991). *Tragedias. Antígona. Electra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sohn, Anne- Marie (1993). “Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave”. En: Thébaud, Françoise (Dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 109- 137.

Soria Olmedo, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.

_____ (2007a). *Las Vanguardias y la Generación del 27*. Madrid: Visor.

_____ (2007b). “Juan Ramón Jiménez y la vanguardia”. Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (Eds.). *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Fundación CajaMurcia: 271- 295.

Soria Olmedo, Andrés, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (Coords.) (2000). *Federico García Lorca, clásico moderno (1898- 1998). Congreso Internacional*. Granada: Diputación de Granada.

Standford Friedman, Susan (1989). “Creativity and the Childbirth Metaphor”. En: Showalter, Elaine (Ed.). *Speaking of Gender*. New York/ London: Routledge.

Strathern, Marilyn (1979). “Una perspectiva antropológica.” En: Harris, Olivia y Kate Young (Eds.). *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama: 133- 152.

Thébaud, Françoise (Dir.) (1993a). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.

Thébaud, Françoise (1993b). “La Primera Guerra Mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?”. En: Thébaud, Françoise (Dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus: 31- 89.

Torre, Guillermo de (1923). “Tres nuevas poetisas argentinas”. *Alfar* 29 (mayo): 8.

Torrecilla, Jesús (2001). “La modernización de la imagen exótica de España en ‘Carmen’”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 26. 1: 337- 356.

_____ (2008). “Estereotipos que se resisten a morir: el andalucismo de *Bodas de sangre*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 33.2: 11- 31.

Trujillo, Juan Manuel (1986). “Poetisas canarias: Josefina de la Torre”. En: Trujillo, Juan Manuel. *Prosa reunida*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife: 109- 121.

Tuñón de Lara, Manuel (Dir.), García Delgado, José Luis (Ed.) (1987). *La II República Española: el primer bienio*. Madrid: Siglo XXI.

Tuñón de Lara, Manuel (Dir.), García Delgado, José Luis (Ed.) (1988). *La II República Española: bienio rectificador y Frente Popular, 1934- 1936*. Madrid: Siglo XXI.

Ulacia Altolaquirre, Paloma (Ed.) (1990). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.

Umbral Francisco (1978). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe.

Utrera Macías, Rafael (1982). *García Lorca y el cinema*. Sevilla: Edisur.

_____ (2002). *Luis Cernuda: recuerdo cinematográfico*. Sevilla: Fundación El Monte.

_____ (2006). *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla: Fundación El Monte.

_____ (2007). “Mujeres ‘cineastas’ de la Generación del 27. Josefina de la Torre: *Arlette en la marisma*”. En: VV. AA. *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*. Canarias: Gobierno de Canarias/ Universidad de La Laguna/ Cabildo de Gran Canaria/ Casa- Museo Pérez Galdós/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 323- 351.

Utrera Torremocha, María Victoria (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Valbuena Prat, Ángel (1927). “La lírica canaria”. *La Gaceta Literaria* 14 (15 de julio): 3.

_____ (1937). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili Editor.

Valcárcel, Amelia (2008). “Entre la Venadita y la Medusa”. *Isegoría* 38 (enero- junio): 101- 118.

Valderrama, Pilar de (1981). *Sí, soy Guimar (Memorias de mi vida)*. Barcelona: Plaza y Janés.

Valdés Dal- Ré, Fernando (2008). “La legislación obrera industrial sobre las mujeres (1900- 1931), entre la protección y la restricción”. En: Capel, Rosa María (Dir.). *Cien años trabajando por la igualdad*. Madrid: Fundación Largo Caballero/ Unión General de Trabajadores/ Instituto de la Mujer: 87- 116.

Valencia, Juan O. (1984). “Unión platónica de Machado y Guimar en *El tercer mundo*”. *Estreno X*: 41- 42.

Valender, James (1984). *Cernuda y el poema en prosa*. Londres: Tamesis Book Limited.

_____ (1995). "Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños". En: Méndez, Concha. *Poemas (1926- 1986)*. Ed. de James Valender. Madrid: Hiperión: 7-41.

_____ (2001a) (Ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898- 1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

_____ (2001b). "Concha Méndez en el Río de la Plata (1929- 1931)". En: Valender, James (Ed.) *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898- 1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes: 149- 163.

Valis, Noël (1990a). "Marina Romero". En: Valis, Noël y Carol Maier (Eds.). *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*. Lewisburg/ London and Toronto: Bucknell University Press/ Associated University Presses: 11- 12.

_____ (1990b). "The Language of Treasure: Carolina Coronado, Casta Esteban, and Marina Romero": En: Valis, Noël y Carol Maier (Eds.) *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*. Lewisburg/ London and Toronto: Bucknell University Press/ Associated University Presses: 246- 272.

Vázquez de Aldana, Enrique (1953). *Safo en Castilla. Antología de más de doscientas poetisas castellanas, en sonetos ortodoxos*. Madrid: Ediciones Studium de Cultura.

Vidal, María Antonia (1943). *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana 1840- 1940*. Barcelona: Editorial Olimpo.

Videla, Gloria (1963). *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.

Vilches de Frutos, Francisca (1983). "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española". *Segismundo* 37- 38: 183- 209.

_____ (1984). *La generación del Nuevo Romanticismo: estudio bibliográfico y crítico (1924- 1939)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

_____ (1985). "A la altura de las circunstancias o la inmersión del hombre en la historia". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 61: 331- 353.

_____ (1999). "La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926- 1936)". *Anales de la Literatura española contemporánea (ALEC)* 24: 243- 268.

_____ (2005a). "Introducción". García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Ed. de Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Cátedra: 9- 118.

_____ (Coord.) (2005b). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam/ Nueva York: Rodopi.

_____ (2006). "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva". *Hispanística XX-* 24: 71- 93.

_____ (2008a). “Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República”. En: Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 159- 177.

_____ (2008b). “*Gender Mainstreaming* (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo.” En: Doménech, Fernando (ed.). *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos: 441- 448.

Vilches de Frutos, María Francisca y Dru Dougherty (1988- 1989). “La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la página teatral del ‘Heraldo de Madrid’ (1923- 1927).” *Siglo XX/ 20th Century VI*: 47- 59.

_____ (Eds. y Coords.) (1996). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid: Boletín de la Fundación Federico García Lorca.

_____ (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.

VV. AA. (1987). *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas (1987)*. Madrid: Biblioteca Nacional.

_____ (2007a). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

_____ (2007b). *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*. Canarias: Gobierno de Canarias/ Universidad de La Laguna/ Cabildo de Gran Canaria/ Casa- Museo Pérez Galdós/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Wilcox, John C. (1994). ‘Ernestina de Champourcin and Concha Méndez: Their recision from the Generation of 27’. *Siglo XX/ 20th Century XII*, 1- 2: 291- 317.

Wilcox, John C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860- 1990: Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: Illinois University Press.

Woolf, Virginia (2005). *Una habitación propia*. Trad. de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral.

Woolstonecraft, Mary (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.

Wright, Sarah (2007). *Tales of Seduction. The Figure of Don Juan in Spanish Culture*. London and New York: Tauris Academic Studies.

_____ (2008). “Eugenesia, maternidad y teatro revolucionario: *Ak y la humanidad* (1938), de *Halma Angélico*”. En: Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches- de Frutos (Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera*

pública: España 1900- 1940. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish- American Studies: 217- 232.

Zambrano, María (1933). “José Ortega y Gasset: señal de vida”. *Cruz y Raya* 2: 145-154.

_____ (1934a). “Por el estilo de España”. *Cruz y Raya* 12: 111- 115.

_____ (1934b). “Por qué se escribe”. *Revista de Occidente* XLIV: 318- 328.

_____ (1955). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1986). “La tumba de Antígona”. En: Zambrano, María. *Senderos*. Barcelona: Anthropos: 201- 267.

_____ (1989). *Delirio y destino*. Barcelona: Círculo de lectores.

_____ (1996). *Filosofía y poesía*. Cuarta Edición. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta.

Zavala, Iris. M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En: Díaz- Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala (Coords.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos: 27- 76.

Zimmermann, Bernhard (1987). “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción.” En: Mayoral, José Antonio (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/ Libros: 39- 58.

Zulueta, Carmen y Alicia Moreno (1993). *Ni convento ni college: la Residencia de Señoritas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

8. APÉNDICES:

APÉNDICE I. Relación de libros poéticos de autoras españolas (con sus reediciones y recopilaciones posteriores) publicados en lengua castellana (1900-1936):

Antón del Olmet, Casilda (1917). *Cancionero de mi tierra*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.

_____ (1929). *Nuevo Cancionero*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.

_____ (1934). *Tríptico de sonetos*. Madrid: Edición de la autora.

Arana, María Dolores (1935a)⁵³⁸. *Canciones en azul*. Zaragoza: Cuadernos de Poesía [Gráficas Minerva].

Arce Herrán, Milagros (1913). *Ilusión*. Santander: Tipografía de El Cantábrico.

Arteaga, Cristina de (1925). *Sembrad... Poesías*. Madrid: Saturnino Calleja.

Reediciones:

_____ (1926). *Sembrad...* Santander: Aldus.

_____ (1928). *Sembrad...* Madrid: Saturnino Calleja.

_____ (1982). *Sembrad...* Sevilla: edición de La Autora.

_____ (2003). *Sembrad...* Zarautz: Olerti Etxea.

Ballesteros y Gaibrois, Mercedes (1925). *Poesías*. Madrid: Imprenta de Juan Pérez.

_____ (1929). *Iniciales*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

_____ (1932). *Tienda de nieve: tragedia*. S.l.: s.e.

Belmonte, María de [María Montes de Oca] (1917). *Pensando en mi tierra*. Madrid: Imprenta de la Viuda de A. Álvarez.

Bolinaga, Josefina (1925). *Alma rural*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

_____ (1927). *Flores de amor*. Madrid: Imprenta de Juan Pérez.

_____ (1934). *Candor. Niños y flores*. Madrid: Editorial Yagües.

Burgos, Carmen de (1901). *Notas del alma. Cantares*. Madrid: Imprenta de Fernando Fé.

Calderón y de Gálvez, Emma (1913). *Poesía y prosa*. Madrid: La Última Moda.

⁵³⁸ Los apéndices 1 y 2 están interconectados entre sí y con la relación de *Obras citadas*, de manera que, cuando coincide el año de publicación de un poemario, poema suelto o artículo de una misma autora, se utilizan las letras para diferenciarlos de acuerdo con el sistema de “obras citadas”.

Camprubí, Zenobia [traductora]/ Rabindranath Tagore⁵³⁹ (1917). *El cartero del rey. Poema dramático*. Madrid: Tipografía de Ángel Alcoy.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1918a). *El asceta. Poema dramático*. Madrid: Tipografía de Ángel Alcoy.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1918b). *El rey y la reina. Poema dramático*. Madrid: Tipografía de Ángel Alcoy.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1918c). *Malini. Poema dramático*. Madrid: Tipografía de Ángel Alcoy.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1919a). *Chitra. Poema lírico*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1919b). *El rey del salón oscuro. Poema dramático*. Madrid: Imprenta de Ángel Alcoy.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1919c). *Sacrificio. Poema dramático*. Madrid: Tipografía de Ángel Alcoy.

Reediciones [de las traducciones de Zenobia Camprubí]:

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1922). *El cartero del rey*. Madrid: Talleres Poligráficos.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1943). *El rey y la reina. Malini. El asceta*. Buenos Aires: Losada.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1946). *El rey del salón oscuro*. Buenos Aires: Losada.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1948). *Chitra*. Buenos Aires: Losada.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1972). *El cartero del rey. La luna nueva*. Buenos Aires: Losada.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1983a). *El cartero del rey. El asceta. El rey y la reina*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1983b). *Malini. Sacrificio. Chitra*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (1983c). *El rey del salón oscuro*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ [traductora]/ Rabindranath Tagore (2000). *Pájaros perdidos. El asceta. Mashí y otros cuentos*. Madrid: Jaguar.

Canto, Rosa (1924). *Flores de retama (Poesías)*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina.

Cardet y Güel, Dolores (1910). *Dedicatoria*. Mataró: L. Rosell.

⁵³⁹ Entre todas las traducciones realizadas por Zenobia Camprubí (en colaboración con Juan Ramón Jiménez) de textos de Rabindranath Tagore, se han escogido únicamente aquellas de poemas dramáticos.

_____ (1917). *Poesías*. Mataró: Abadal.

Casablanca y Rodríguez, Elvira (1914). *Recreos infantiles*. Gerona: Dalmau Carles y C^a.

Casanova, Sofía (1911). *El cancionero de la dicha*. Madrid: R. Velasco.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1912). *El cancionero de la dicha*. Madrid: R. Velasco.

Castarlenas, Marina de (1934). *Horas azules*. Barcelona: s.e.

Castellví y Gordón, Isabel María del Carmen [Condesa de Castellá] (1911). *Poema del cisne y la princesa. Sonetos*. Madrid: Librería de Hernando.

Catarineu, Dolores (1936). *Amor, Sueño, Vida*. Madrid: S. Aguirre Impresor.

Cegarra Salcedo, María (1935a). *Cristales míos*. Cartagena: Editorial Levante [Gráficas Noguera].

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1987). *Poesía completa*. Segunda Edición. Murcia: Editora Regional de Murcia.

Chacel, Rosa (1936a). *A la orilla de un pozo*. Madrid: Héroe.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1985). *A la orilla de un pozo*. Valencia: Pre- Textos.

_____ (1989). *Obra completa. V. 2. Ensayo y poesía*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén.

_____ (1992). *Poesía (1931- 1991)*. Edición de Antoni Marí. Barcelona: Tusquets.

Champourcin, Ernestina de (1926). *En silencio...* Madrid: Espasa- Calpe.

_____ (1928a). *Ahora*. Madrid: Blass, S.A.

_____ (1931). *La voz en el viento*. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas.

_____ (1936a). *Cántico inútil*. Madrid: M. Aguilar.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1988). *Antología poética*. Prólogo y selección de Luzmaría Jiménez Faro. Madrid: Torremozas.

_____ (1991). *Poesía a través del tiempo*. Prólogo de José Ángel Ascunce. Barcelona: Anthropos.

_____ (1991). *Ernestina de Champourcin*. Introducción, selección y bio-bibliografía de Emilio Miró. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

_____ (1997). *Cántico inútil; Cartas cerradas; Primer exilio; Huyeron todas las islas*. Edición de Milagros Arizmendi. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27/ Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

_____ (1999). *Recital*. Zarautz: Asociación Ilkeritz para el Estudio y la Difusión de la Cultura.

_____ (2002). *Ernestina de Champourcin, del exilio a Dios*. Biografía y selección de Beatriz Comella. Madrid: Rialp.

_____ (2005). *Poesía antología. Antología poética*. Edición bilingüe. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

_____ (2008). *Poesía esencial*. Introducción y selección de Jaime Siles. Madrid: Fundación Banco Santander.

Cobos de Villalobos, Amantina (1917). *Poesías premiadas en el certamen concepcionista de 1917*. Sevilla: Librería e Imprenta de Eulogio de las Heras.

_____ (1924). *Romances caballerescos*. Sevilla: Casa de Velázquez.

Conde, Carmen (1929a). *Brocal*. Madrid: La Lectura (Colección Cuadernos Literarios).

_____ (1934a). *Júbilos*. Murcia: Sudeste.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1967). *Obra completa de Carmen Conde (1929- 1966)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (1977). *Días por la tierra: antología incompleta*. Madrid: Editora Nacional.

_____ (1979). *Obra poética*. Segunda edición. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (1980). *Brocal*. Madrid: Almodóvar.

_____ (1982). *Carmen Conde*. Biografía y selección de Leopoldo de Luis. Madrid: Ministerio de Cultura.

_____ (1984). *Brocal y Poemas a María*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (1985). *Antología poética*. Selección y estudio preliminar de Rosario Hiriart. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (1990). *Júbilos*. León: Everest.

_____ (2006a). *Antología poética*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid/ Cartagena: Biblioteca Nueva/ Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

_____ (2006b). *Antología infantil y juvenil*. Introducción y selección de textos de Marisa López Soria. Murcia: Patronato Carmen Conde- Antonio Oliver.

_____ (2007a). *Poesía completa*. Edición y prólogo de Emilio Miró. Madrid: Castalia.

_____ (2007c). *Brocal*. Edición Centenario Carmen Conde. Introducción de M^a Victoria Martín González. Cartagena: Áglaya.

_____ (2007d). *Carmen Conde: veinte artistas, ochenta poemas*. Murcia: Ahora/ Ediciones de Bibliofilia.

Contreras de Rodríguez, María del Pilar (1903). *Páginas sueltas (Poesías)*. Madrid: Imprenta de A. Álvarez.

_____ (1907). *Entre mis muros. De mi hogar y de mi vida*. Madrid: Imprenta de Antonio Álvarez.

_____ (1909). *Romance descriptivo de la Romería anual del Santuario de la Virgen de la Cabeza*. Madrid: Antonio Marzo.

_____ (1910). *Mis distracciones. Poesías*. Madrid: Imprenta de Antonio Álvarez.

_____ (1912). *A través de mis lentes. Versos y prosa*. Madrid: Imprenta de la viuda de Antonio Álvarez.

_____ (1915). *De mis recuerdos. Apuntes del libro de una vida*. Madrid: Imprenta de la viuda de Antonio Álvarez.

_____ (1916). *La Cruz roja Española*. Madrid: Imprenta de la viuda de A. Álvarez.

Dato Muruáis, Filomena (1911). *Fe. Poesías religiosas*. La Coruña: Tipografía de “El Noroeste”.

Domingo Soler, Amalia (1903). *Ramos de violetas*. Barcelona: Imprenta de Carbonell y Esteve.

_____ (1909). *Flores del alma*. Barcelona: Carbonell y Esteve.

Espina, Concha (1904). *Mis flores*. Valladolid: Imprenta La Libertad.

_____ (1933). *Entre la noche y el mar. Versos*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.

Falena, Maruja (1935a). *Rumbo*. Zaragoza: Cuadernos de poesía [Gráficas Minerva].

Fariña Cobián, Herminia (1922). *Cadencias (poesías)*. Pontevedra: Imprenta de Celestino Peón.

_____ (1926). *Pétalos líricos*. Mondariz: Balneario.

Ferreras, Margarita (1932a). *Pez en la tierra*. Madrid: Impresores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.

González Rodríguez de García Pego, Pilar (1903). *Antiguallas*. Sevilla: Librería de San José.

Iriarte, María Luisa de (1933). *Romances de amor antiguo y otras composiciones*. Madrid: Editorial Reus.

Laguna, María F. de (1935a). *Arco- Iris*. London: La Tentativa Poética.

Lara, Ignacia de (1924). *Para el perdón y para el olvido*. Las Palmas de Gran Canaria: s.e.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1988). *Antología poética de Ignacia de Lara*. Edición de Antonio María González Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

López Valencia, Esther (1922). *Escorial. Versos*. Madrid: Editorial Ibérica.

Lorenzana, Sarah (1905). *Acuarelas (Cuentos y poesías)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fernando Fé.

Luengo de la Figuera, Suceso (1917). *Pasajeras*. Madrid: Renacimiento.

Madariaga y Alonso, María de (1924). *Mis primeros versos*. Madrid: Talleres "Voluntad".

Manjón, Regla (1930). *Agua pasada. Poesías originales*. Madrid: Voluntad.

Marquesa de Bolaños (1903). *Rimas italianas y castellanas*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

_____ (1908). *Rimas*. Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Cía.

Martínez Sagi, Ana María (1929). *Caminos... Poesías*. S.l.: s.e.

_____ [1932]. *Inquietud. Poesías*. S.l.: Ilustra Farré.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1969). *Laberinto de presencias: antología poética*. León: Gráfica Celaryn.

Martínez Sierra, Gregorio [María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra] (1900). *Flores de escarcha*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de G. Juste.

_____ (1905a). *Motivos*. París: Garnier Hermanos.

_____ (1905b). *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhardt*. Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera L. Williams.

Méndez, Concha (1926). *Inquietudes*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.

_____ (1928a). *Surtidor. Poesías*. Madrid: Imprenta ARGIS.

_____ (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.

_____ (1932a). *Vida a vida*. Madrid: “La Tentativa poética”.

_____ (1936). *Niño y sombras*. Madrid: Héroe.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1976). *Antología poética*. México: Joaquín Moritz.

_____ (1979). *Vida a vida y vida o río*. Preliminar de Emilio Miró. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.

_____ (1995). *Poemas (1926- 1986)*. Introducción y selección de James Valender. Madrid: Hiperión.

_____ (2008). *Poesía completa*. Edición de Catherine G. Bellver. Madrid: Centro Cultural de la Generación del 27.

Mulder, Elisabeth (1927). *Embrujamiento*. Barcelona: Cervantes.

_____ (1928). *La canción cristalina*. Barcelona: Cervantes.

_____ (1929). *Sinfonía en rojo*. Barcelona: Cervantes.

_____ (1931). *La hora emocionada*. Barcelona: Cervantes.

_____ (1933). *Paisajes y meditaciones*. Barcelona: Atenas A.G.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1962). *Antología poética*. Caracas: Lírca Hispana.

Muñoz de Buendía, María Luisa (1934). *Bosque sin salida*. Huelva: Viuda de Juan Muñoz.

Nido y Guardón, Matilde del (1916). *Cervantes*. Melilla: Imprenta “El Comercio”.

Pedrero, María del Buen Suceso (1909). *Flores de otoño*. Huelva: Muñoz.

_____ (1913). *Humoradas*. Sevilla: Fernando Montero.

Picó, Remedios (1913). *Flores de mi locura*. Valencia: Imprenta de Antonio López y Compañía.

_____ (1927). *El libro de los cien sonetos*. Monóvar: Manuel Vidal Imprenta.

Prada, Gloria de la (1911). *Mis cantares*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

_____ (1912). *Noches sevillanas. Cantares*. Madrid: Imprenta de Alrededor del Mundo.

_____ (1913). *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*. Madrid: Imprenta de Alrededor del Mundo.

_____ (1917). *El Barrio de la Macarena. Cantares*. Madrid: Renacimiento.

_____ (s.a.). *La copla andaluza*. Madrid: Renacimiento.

Pujal y Serra, Antonia (1905). *Poesías*. Barcelona: Viuda e Hijos de Esteban Pujal.

Río Sánchez- Granados, Dolores del (1908). *Ráfagas: poesías premiadas e inéditas*. La Coruña: Tipografía La Constancia.

Roca de Togores y Pérez del Pulgar, Teresa (1923). *Poesías*. Madrid: Sucesor de R. Velasco.

_____ (1935a). *Romances del Sur*. Ávila: Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1974). *Antología intemporal*. Madrid: Artes Gráficas Soler.

Rodríguez Alonso, Aurora (1936). *Guirnalda*. Madrid: Imprenta Langa y Compañía.

Romero, Marina (1935a). *Poemas A. S.I.* [Madrid]: Asociación de Alumnas de la Residencia.

Romo Arregui, Josefina (1932). *La peregrinación inmóvil*. Madrid: Gráfica Universal.

_____ (1935). *Romancero triste*. Madrid: Edición no venal.

_____ (1936). *Acuarelas*. Madrid: Edición no venal.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1968). *Autoantología*. Nueva York: Academia de la Lengua Española.

Sánchez Saornil, Lucía (1996). *Poesías*. Valencia: Pre- Textos.

Sarasate de Mena, Francisca (1900). *Poesías religiosas*. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.

Sárraga, Belén (1901). *Minucias. Poesías*. Málaga: Imprenta Popular.

Segovia, Gertrudis (1911). *Poesías*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

Soto y Corro, Carolina de (1902). *Glorias de los Alfonsos Reyes de España. Romances históricos*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos.

_____ (1907a). *Odas, poemas, leyendas*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos.

_____ (1907b). *Homenaje al Príncipe de Asturias*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos.

Tejero, Isabel (1932). *Sensitivas. Poesías*. Madrid: S.e.

Tixe de Ysern, María Bárbara (1903). *Pensamientos marchitos. Sonetos*. Sevilla: Fr. de P. Díaz.

_____ (1910). *Reflejos de amor divino: poesías*. Sevilla: Imprenta de Francisco P. Díaz.

_____ (1913). *La Pasionaria. Poesías*. Sevilla: Imprenta de Francisco P. Díaz.

_____ (1914). *La Santa misa. Leyenda en verso*. Sevilla: Tipografía de M. Carmona.

_____ (1916). *Estalactitas. Poesías*. Sevilla: Tipografía de M. Carmona.

_____ (1918). *Gotas de rocío: poesías*. Sevilla: Tipografía de M. Carmona.

Torre, Josefina de la (1927a). *Versos y estampas*. Málaga: Litoral.

_____ (1930a). *Poemas de la Isla*. Las Palmas de Gran Canaria: Compañía Ibero- Americana de Publicaciones.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1989). *Poemas de la isla*. Edición de Lázaro Santana. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

_____ (2000). *Poemas de la Isla* [Edición en Inglés- español]. Spokane (Washington): Eastern Washington University Press.

_____ (2002). *VIII poemas*. Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

_____ (2003). *Poemas*. Prólogo de Teresa Rodríguez Hage; selección de Alfonso González Jérez. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

_____ (2004). *Poemas*. Estudio de Blanca Hernández Quintana. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem Canarias.

Valderrama, Pilar de (1923). *Las piedras de Horeb. Poesías*. Madrid: Sucesores de Hernando Quintana.

_____ [1928]. *Huerto cerrado*. Madrid: Editorial Caro Raggio.

_____ [1930]. *Esencias. Poemas en prosa y verso*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.

_____ (1934). *El tercer mundo*. En: Castro, Cristóbal de (Ed.). *Teatro de Mujeres (Tres autoras españolas)*. Madrid: Aguilar: 89- 137.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (1958). *Obra poética*. Madrid: Siler.

Velázquez, Ruth (1931). *Sol de la noche*. Madrid: Bolaños y Aguilar.

Velilla, Mercedes de la (1918). *Poesías...* Sevilla: Tipográfica Española.

Reediciones y recopilaciones:

_____ (2009). *Poesías*. Sevilla: Nuño.

APÉNDICE II: Relación de poemas de autoras españolas localizados en publicaciones periódicas (1900-1936)⁵⁴⁰:

Arana, María Dolores (1934). “Resaca”. *Noreste* 7 (verano): s.p.

_____ (1935b). “Canciones”. *Noreste* 9 (invierno): s.p.

_____ (1935c). “Canciones en azul”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Ballesteros, Mercedes (1928). “Tinka”. *La Gaceta Literaria* 29 (1 de marzo): 4.

_____ (1935). “Tienda de nieve”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Cegarra Salcedo, María (1934). “Paisaje”. *Noreste* 7 (verano): s.p.

_____ (1935b). “Abril”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Chacel, Rosa (1928a). “Ausencia”. *La Gaceta Literaria* 27 (1 de febrero 1928): 1.

_____ (1928b). “Antinoo”. *La Gaceta Literaria* 27 (1 de febrero 1928): 1.

_____ (1928c). “Canalillo”. *La Gaceta Literaria* 27 (1 de febrero 1928): 1.

_____ (1928d). “Reconvención”. *Meseta* 4 (abril 1928): 8.

_____ (1928e). “Censura”. *Meseta* 4 (abril 1928): 8.

_____ (1928f). “La triste en la isla”. *Meseta* 4 (abril 1928): 8.

_____ (1932). “Narciso”. *Héroe* 2: s.p.

_____ (1936b). “Soneto”. *Caballo verde para la poesía* 4 (enero de 1936): s.p.

Champourcin, Ernestina de (1927a). “Atardecer”. *La Gaceta Literaria* 7 (1 de abril): 3.

_____ (1927b). “Renovación”. *La Gaceta Literaria* 7 (1 de abril): 3

_____ (1928b). “Apuntes líricos”. *La Gaceta Literaria* 29 (1 de marzo): 4.

_____ (1928c). “Arco- Iris”. *Mediodía* XII (junio- julio): 4.

_____ (1928d). “Ascensión”. *Mediodía* XII (junio- julio): 4.

⁵⁴⁰ A la nueva ventura, Alfar, Caballo Verde para la poesía, Carmen, Cruz y Raya, Los cuatro vientos, Gallo, La Gaceta Literaria, Heraldo de Madrid, Héroe, Ley, Litoral, Manantial, Mediodía, Meseta, 1616, Mundo Femenino, Noreste, Octubre, Revista de Occidente y Verso y Prosa. No se han incluido en el apéndice los poemas de Lucía Sánchez Saornil publicados en la prensa vanguardista y sistemáticamente recogidos en el volumen de su poesía preparado por Martín Casamitjana.

- _____ (1928e). “Poema”. *La Gaceta Literaria* 48 (15 de diciembre): 6.
- _____ (1929a). “Génesis”. *La Gaceta Literaria* 70 (15 de noviembre): 3.
- _____ (1929b). “Ventana abierta”. *La Gaceta Literaria* 70 (15 de noviembre): 3.
- _____ (1930). “Poemas”. *La Gaceta Literaria* 84 (15 de junio): 8.
- _____ (1932a). “1”. *Héroe* 3: s.p.
- _____ (1932b). “2”. *Héroe* 3: s.p.
- _____ (1935). “Creación”. *Noreste* 10 (julio): s.p.⁵⁴¹
- Conde, Carmen** (1927a). “Casa”. *Ley: entregas de capricho* I: 6.
- _____ (1927b). “Pregón”. *Ley: entregas de capricho* I: 6.
- _____ (1927c). “Queja”. *Ley: entregas de capricho* I: 6.
- _____ (1927d). “Escorzos”. *Verso y prosa* 10 (octubre): s.p.
- _____ (1928a). “Atlas”. *Mediodía* IX (enero): 12.
- _____ (1928b). “Júbilos”. *La Gaceta Literaria* 29 (1 de marzo): 4.
- _____ (1928c). “4”. *La Gaceta Literaria* 37 (1 de julio): 5.
- _____ (1928d). “Istmo”. *Verso y prosa* 12 (octubre): s.p.
- _____ (1928e). “Júbilos”. *Meseta* V (diciembre): 2.
- _____ (1929b). “Poema”. *La Gaceta Literaria* 54 (15 de marzo): 3.
- _____ (1929c). “Oda al gato Félix”. *La Gaceta Literaria* 56 (15 de abril): 2.
- _____ (1930). “Surcos”. *La Gaceta Literaria* 73 (1 de enero): 11.
- _____ (1931a). “Puertos de la voz”. *Heraldo de Madrid* 30.7: 13.
- _____ (1931b). “Poesía en prosa. Puertos de la voz”. *Heraldo de Madrid* 17.9: 13.
- _____ (1931c). “Puertos de la voz (invitación al reposo)”. *Heraldo de Madrid* 5.11: 12.
- _____ (1934b). “Distancia”. *Noreste* 5 (invierno): s.p.

⁵⁴¹ Aunque este poema se incluye en el índice del número, no aparece publicado ni en ese ejemplar ni en el resto de los números de la revista.

_____ (1935). “La voz”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Cruz- López, Elena (1931a). “Cuentos ingenuos”. *La Gaceta Literaria* 118 (15 de noviembre): 10.

_____ (1931b). “Canción de ciego”. *La Gaceta Literaria* 120 (15 de diciembre): 3.

Espina, Concha (1925). “El gesto español”. *Alfar* 46 (enero): 11.

_____ (1932). “Delante de mi estatua”. *Mundo Femenino* 85 (junio): 4.

Falena, Maruja (1932a). “El principio”. *Noreste* 1 (otoño): s.p.

_____ (1932b). “¡Soy... lo que no soy!”. *Noreste* 1 (otoño): s.p.

_____ (1933a). “Ingerencia”. *Noreste* 2 (invierno): s.p.

_____ (1933b). “Punto y aparte”. *Noreste* 3 (primavera): s.p.

_____ (1933c). “Rumbos”. *Noreste* 4 (verano- otoño): s.p.

_____ (1934). “Voz de viento...”. *A la nueva ventura* III (verano): 2- 3.

_____ (1935b). “Rumbo”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Ferreras, Margarita (1932b). “Con las ventanas abiertas”. *Héroe* 4: s.p.

_____ (1932c). “Llamas de azucena”. *Héroe* 4: s.p.

Fortún, Elena (1935). “Tomasito el pequeño”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Iriarte, María Luisa de (1925- 1926). “Alma”. *Alfar* 55 (diciembre- enero): 21.

Laguna, María F. de (1935b). “El eje”. *1616: English and Spanish poetry* III: s.p.

_____ (1935c). “Optimismo”. *1616: English and Spanish poetry* III: s.p.

Méndez, Concha (1927a). “Nocturno helado”. *La Gaceta Literaria* 18 (15 de septiembre): 3.

_____ (1927b). “Natación”. *La Gaceta Literaria* 21 (1 de noviembre): 3.

_____ (1932b). “¿Dónde?”. *Héroe* 1: 14.

_____ (1932c). “Vida a vida”. *Héroe* 1: 13.

_____ (1932d). “No sé donde”. *Héroe* 3: s.p.

- _____ (1932e). “Última cita”. *Héroe* 4: s.p.
- _____ (1932f). “Poema”. *Héroe* 6: s.p.
- _____ (1934). “Dos canciones”. *1616: English and Spanish poetry* I (enero): s.p.
- _____ (1935a). “[Qué angustia o noche en torno a mis orillas?]” [*What anguish, what night limit my boundaries?*]. *1616: English and Spanish poetry* III: s.p.
- _____ (1935b). “Poema”. *Noreste* 11 (verano): s.p.
- _____ (1935c). “Anchor of Dream”. *1616: English and Spanish poetry* X (octubre): s.p.
- _____ (1935d). “[A weeping silence calls]”. *1616: English and Spanish poetry* X (octubre): s.p.
- _____ (1935e). “Voy por ti” [traducción: “‘Tis for you I go”]. *1616: English and Spanish poetry* X (octubre): s.p.
- _____ (1935f). “[What atmosphere of mist]”. *1616: English and Spanish poetry* X (octubre): s.p.
- _____ (1935g). “Yo sé”. *Caballo verde para la poesía* 3: s.p.
- Muñoz de Buendía, María Luisa** (1927a). “Luna lunera”. *La Gaceta Literaria* 18 (15 de septiembre): 3.
- _____ (1927b). “Marinera”. *La Gaceta Literaria* 18 (15 de septiembre): 3.
- _____ (1927c). “Niña bordando”. *La Gaceta Literaria* 18 (15 de septiembre): 3.
- _____ (1927d). “Poemas andaluces”. *La Gaceta Literaria* 22 (15 de noviembre): 2.
- _____ (1935). “Árbol- balada”. *Noreste* 10 (julio): s.p.
- _____ (1936). “De la dulce Inglaterra”. *Noreste* 14 (invierno): s.p.
- Pedroso, Margarita de** (1932a). “3 poemas”. *La Gaceta Literaria* 123 (1 de mayo): 5.
- _____ (1932b). “Hacia Galilea”. *Revista de Occidente* (junio): 281- 300.
- _____ (1933). “Inicia tu vida”. *Héroe* 5: s.p.
- _____ (1935). “Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Puertas de Raedo, Cleofé (1923). “Un alto en el camino”. *Alfar* [*Revista de la Casa América- Galicia*] 32 (septiembre): s.p. [21].

Roca de Togores, María Teresa (1935b). “Un poema”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Romero, Marina (1935b). “Poemas”. *Noreste* 12 (otoño): s.p.

_____ (1936). “Poema”. *Noreste* 14 (invierno): s.p.

Suárez- Castiello, Rosario (1935). “Capricho azul”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Torre, Josefina de la (1925a). “Domingo”. *Alfar* 48 (marzo): s.p. [7].

_____ (1925b). “Noche”. *Alfar* 48 (marzo): s.p. [7].

_____ (1925c). “Versos de tu recuerdo”. *Alfar* 48 (marzo): s.p. [7].

_____ (1927b). “Estampas de los siete años”. *Verso y prosa* 1 (enero): s.p.

_____ (1927c). “Canción”. *Verso y prosa* 5 (mayo): s.p.

_____ (1927d). “Mediodía”. *La Gaceta Literaria* 14 (15 de julio): 3.

_____ (1927e). “Poemas”. *Verso y prosa* 8 (agosto): s.p.

_____ (1930b). “Nuevos poemas”. *La Gaceta Literaria* 76 (15 de febrero): 6.

_____ (1935). “Poema”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Valderrama, Pilar de (1927a). “Carcoma”. *La Gaceta Literaria* 7 (1 de abril): 3.

_____ (1927b). “Ocasos”. *La Gaceta Literaria* 7 (1 de abril): 3.

_____ (1927c). “Telescopio”. *La Gaceta Literaria* 18 (15 de septiembre): 3.

_____ (1931a). “Páginas selectas por la inspirada poetisa Pilar de Valderrama, del nuevo libro titulado ‘Esencias’”. *Mundo Femenino* 73 (febrero): 2.

_____ (1931b). “El verso en la altura”. *Mundo Femenino* (septiembre): 4.

Velázquez, Ruth (1935). “Divagaciones”. *Noreste* 10 (julio): s.p.

Zambrano, María. (1928). “Ciudad ausente”. *Manantial* 4- 5: 16.

_____ (1933). “Nostalgia de la tierra”. *Los cuatro vientos* 2: 108- 113.

_____ (1936). “Desde entonces (Fragmento de novela)”. *Noreste* 14 (primavera): s.p.

APÉNDICE III. Imágenes femeninas en la publicidad

FIGURA 1

HERALDO DE MADRID PÁGINA 13 DIARIO INDEPENDIENTE



LA RUECA Y EL HUSO
dejaron paso al volante y
a la raqueta; pero las manos
suaves y blancas serán
eterna moda entre las
mujeres elegantes. El Jabón
HENO DE PRAVIA
da distinción a las manos.

La espuma perfumada de su pasta
neutra y compacta da suavidad
y tersura a la piel, prolongando
su juventud indefinidamente

PASTILLA, 1,25 en toda España.

PERFUMERÍA GAL. -- MADRID

CASAS EN:
BIENOS AIRES LONDRES NUEVA YORK
Maure, 2010-11. Strand, 76. Waverly Place, 147-153
AMSTERDAM COPENHAGUE
D. Z. Voorburgwal, 161. Vingaardsstrade, 22.

PANORAMA POLITICO

Los ministros están muy atareados en la confección de los presupuestos

El Consejo de esta tarde.—El convenio hispanofrancés

El presidente del Consejo dice...

Con los presupuestos completos en todo España y a mitad de preparación, me abito al presupuesto de España, pero al de la Federación, que en estos días las comisiones de los presupuestos de las provincias...

El Gobierno

El Sr. Madoz, en la conferencia que tuvo con los ministros, dijo que un tema de interés alemán de interés...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

La anunciada nota de Hacienda

De el ministro de Hacienda facilitaron desde la mañana una copia de la nota de Hacienda...

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

LOS PRESUPUESTOS DE ESPAÑA, EN SU PARTE DE LA FEDERACION, QUE VA A SER LA INCORPORACION DEL IDEAL DE LA FEDERACION...

VALERIA, EN SU PARTE DE LA FEDERACION, QUE VA A SER LA INCORPORACION DEL IDEAL DE LA FEDERACION...

VALERIA, EN SU PARTE DE LA FEDERACION, QUE VA A SER LA INCORPORACION DEL IDEAL DE LA FEDERACION...

VALERIA, EN SU PARTE DE LA FEDERACION, QUE VA A SER LA INCORPORACION DEL IDEAL DE LA FEDERACION...

Libros y revistas

PANORAMA Siempre usad el mejor número de PANORAMA. PRECIO, 20 CENTIMOS. Contiene: Importantes Noticias de España...

EXITO SEGURO EN BREVE SE PONDRÁ A LA VENTA LA NOVELA NOCTURNA

LA NOVELA NOCTURNA LA NOVELA NOCTURNA

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

El aumento de sueldo a los militares

El aumento de sueldo a los militares, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

La detención del Sr. García Iglesias

La detención del Sr. García Iglesias, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

La jornada política de hoy

La jornada política de hoy, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

AGILIDAD HENO DE PRAVIA PASTILLA Y25. En el folleto «Nuestra Belleza» de cada día, hallará usted, además de interesantes consejos de tocador, un cuadro completo de ejercicios de gimnasia estática con dibujos. Esos ejercicios, practicados con perseverancia, conservarán su cuerpo joven, elegante y sólido.

El convenio hispanofrancés

El convenio hispanofrancés, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

En Orense y Justicia

El ministro de Orense y Justicia manifestó hoy a los periodistas que ayer fue sustituido por la Sr. de la...

En Valencia, varias vistas

Valencia recibió a una comisión de ministros del Gobierno, para cumplir...

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación

Los regueros ríen al ministro de la Gobernación, que se ha firmado en Madrid, es el resultado de las negociaciones...

FIGURA 3



VERANO

Sol, baño y aire puro; pero también Heno de Pravia, el delicioso jabón de la Perfumería Gal, que suaviza el cutis y le da vida.

PASTILLA, 1,30

JABÓN HENO DE PRAVIA

JABÓN
ESPECIALMENTE
PERFUMADO
HENO DE PRAVIA
PERFUMERÍA GAL
FARMACIA DE FARMACIAS
MADRID

FIGURA 4

Página 12 HERALDO DE MADRID



VIENTO Y FRÍO

Los finos aceites de este jabón puro, protegen y suavizan el cutis.

JABÓN DE HENO PRAVIA

PERFUMERÍA GAL
M A D R I D
BUENOS AIRES

PASTILLA, 1,30

JABÓN ESPUMOSO E INTENSAMENTE PERFUMADO
Heno Pravia
GAL
FABRICA DE PERFUMERIA MADRID

VERITAS

© Biblioteca Nacional de España

Heraldo de Madrid, 31 de enero de 1933

FIGURA 5



Manos exquisitas,
triumfantes por su destreza en
los deportes y por la suavidad
de su piel, son las de la mujer
moderna que se lava con

**JABÓN
HENO DE PRAVIA**

Es el jabón de calidad, para
un cutis delicado. Puro, de
espuma suave, de perfume
intenso, inconfundible, único.

**PASTILLA,
1,25**
EN TODA ESPAÑA

PERFUMERÍA GAL. MADRID
Casa en Buenos Aires: Mauro, 2010-14.
Casa en Londres: Strand, 78.

FIGURA 6

**Sí;
pero...
¿y el cutis?**



POR LA MAÑANA Y POR LA NOCHE

Baños de sol junto al río, en el monte o en la playa... Usted hace acopio de salud y quiere alcanzar la pigmentación. Pero no descuide su cutis, que en invierno deseará tener terso y suave. Pigmentado, sí, pero sin asperezas ni sombras. Pasado el primer período en que la piel aparece irritada, reanude el método de lavarse a fondo, cada mañana y cada noche, con la espuma espesa del Heno de Pravia. Es una precaución muy conveniente y saludable. El Heno de Pravia es puro; contiene aceites finos que suavizan y protegen; cuanto puede pedirse del mejor jabón de tocador.



PASTILLA,
1,25

JABÓN HENO DE PRAVIA

PERFUMERÍA GAL.-MADRID.-BUENOS AIRES

PRECAUCIÓN EFICAZ

Los Polvos de talco Gal, boratados y perfumados, constituyen una excelente precaución contra las irritaciones y quemaduras que pudiera producir el sol.

Use esos Polvos de talco Gal antes de las exposiciones, como protección, y después, como calmante. Notará usted que son especiales, finísimos. Refrescan y suavizan. Bote de metal, Ptas. 1,25.

FIGURA 7

HERALDO DE MADRID PAGINA DIARIO INDEPENDIENTE



INVIERNO

Aterida, no; llena de vigor y salud. Porque si el aire y la lluvia son fríos, ese frío ya no hiere; antes bien, estimula y agrada, cuando el cuerpo, antes de salir de casa, reaccionó bien con la fricción de Agua de Colonia Añeja.

El alcohol de 90° y las esencias naturales que la Colonia Añeja contiene, hacen mucho bien. El cutis queda terso, limpio y bien protegido; ágiles los músculos, firmes los nervios. Es la Colonia de la persona previsora; fuerte por su alcohol, natural por sus esencias y envejecida como el buen vino.

AGUA DE COLONIA AÑEJA

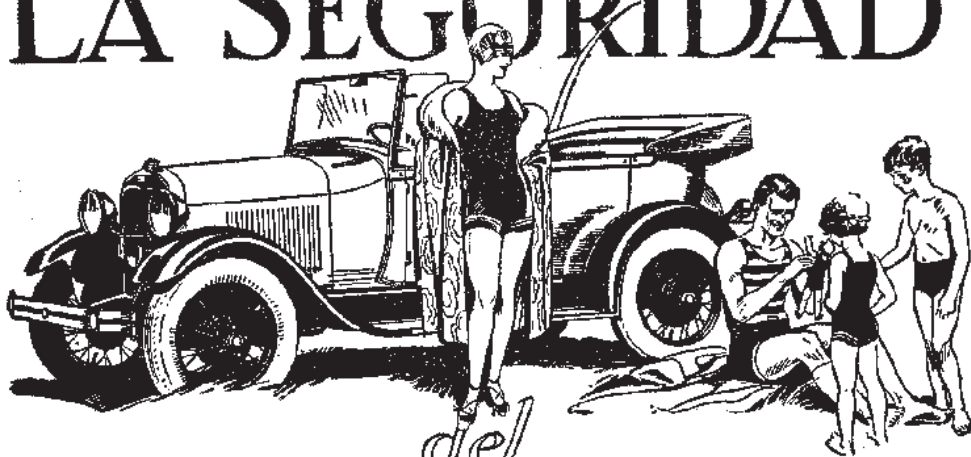
FRASCO 2'50
LITRO 15 PIS - TIMBRE APARTE

PERFUMERIA GAL
MADRID - BUENOS AIRES - LONDRES - NEW YORK

© Biblioteca Nacional de España

Heraldo de Madrid, 18 de diciembre de 1930

LA SEGURIDAD



del NUEVO FORD

Seguridad, comodidad, confianza, economía, velocidad, aceleración, belleza; he aquí las cualidades que tanto realzan el valor del Nuevo Ford. En todas ellas, sin embargo, ninguna es de mayor importancia que la seguridad.

La seguridad del Nuevo Ford proviene no solamente de sus frenos tan eficaces, sino de muchos otros factores. Entre ellos podemos citar la facilidad de conducción y control, el ser el parabrisas de cristal de seguridad Triplex, y la sólida y equilibrada construcción del coche. Esta es obtenida no sólo por la resistente calidad de los materiales sino por la solidez de la estructura del coche.

Una característica particularmente interesante de la construcción del Nuevo Ford, es la manera como se ha obtenido un rendimiento extraordinariamente práctico de la soldadura eléctrica.

La soldadura eléctrica da sencillez y solidez

Este instrumento de la industria moderna, tan importante y de creciente utilidad, ha hecho posible construir partes del coche de una sola pieza en lugar de tener que unir y remachar diferentes piezas, aumentando así su sencillez y solidez.

La soldadura eléctrica permite usar piezas de acero forjadas en lugar de moldesadas o estampadas, sin aumentar su peso de manera notable.

El acero forjado es usado no sólo en el eje delantero, dirección, transmisiones, embrague, eje de transmisión y la cubierta del eje trasero del Nuevo Ford, sino también en los amortiguadores, palanca del freno de mano, pestaña del tubo de reacción, y en todas aquellas otras piezas en que se necesita una gran resistencia. La solidez de la forja es la base de una seguridad excepcional.

Otro factor de seguridad digno de atención por su gran importancia es la estabilidad a todas las velocidades. Esta es debida a su bajo centro de gravedad y al equilibrio o distribución cuidadosamente estudiada de las masas. La acción coordinada de los muelles transversales y los amortiguadores hidráulicos Houdaille controla el balance exagerado.

Los seis frenos están completamente encerrados

Una de las características más notables

del Nuevo Ford, es su sistema de seis frenos mecánicos de expansión interna. Estos son excepcionalmente seguros y eficaces porque las superficies de todos los seis frenos están plenamente protegidas. No hay la posibilidad de que el agua, el polvo o el aceite estorben en manera alguna el funcionamiento de los frenos.

El valor de la protección que ofrece el parabrisas del Nuevo Ford con el cristal de seguridad Triplex se demuestra por unas recientes estadísticas que indican que el 65 % de las heridas en los accidentes de auto son debidas a los pedazos de cristal. El parabrisas del Nuevo Ford está construido de tal manera que no salta ni con el golpe más fuerte.



FORD MOTOR IBÉRICA - BARCELONA

nifica que los saltos y baches del camino son completamente absorbidos por las ruedas y el mecanismo de dirección del coche y no llegan a las manos del conductor. Con un ligero movimiento basta para conducir el coche. Y con todo, usted tiene siempre aquella sensación tan necesaria de estar en contacto con el camino.

La facilidad de manejo del cambio de marchas, la rápida aceleración, potencia abundante y velocidad para cualquier necesidad, así como una amplia vista de frente, por los lados y hacia atrás, son aún otros puntos importantes que hay que tener presente al juzgar de la seguridad del Nuevo Ford.

Phaeton	6.150 ptas.
Cupé Deportivo	7.050 ptas.
Sedán dos puertas	7.000 ptas.
Sedán cuatro puertas	7.700 ptas.
Chasis camión	6.300 ptas.
Parachoques extra	

FIGURA 10

LA GARZONA

Única loción del mundo que ondula
maravillosamente el cabello perfumándolo

HIGIENE
Y BELLEZA



LOCION
ESSENTIALICA

Tú, entre todas, la del día,
con melena a lo garçon
eres la anfibología
andrógina de Platón.

La melena es una viña
de hechizos, y su saber

hace a la mujer más niña
y a la niña más mujer...
Gala suma, alto primor,
es nimbo más que corona...
Cupido, dios del amor,
lleva melena garçon...

CRISTOBAL DE CASTRO

(CON LA DESINTERESADA AUTORIZACION DEL AUTOR.)

Venta en perfumerías

INFORMACION DEL EXTRANJERO

Recepción en la Embajada española en Berlín

BERLÍN 2.—Una nutrida de la familia del príncipe de Sajonia...

AMERICA EN ASCUAS

SUBLEVACION EN EL ESTADO DE SAN PAULO

MONTEVIDEO 2.—El jefe de un movimiento que estalla en San Paulo...

Sacerdotes católicos deportados en México

VERACRUZ 2.—Los sacerdotes católicos Rafael Alvarez, José...

Nueva línea aérea

ROMA 2.—Telegrafista de Venecia al «Pavlo» de Roma que a primera...

Niños perdidos

de Rejinas, Prorocinas, Quenacinas y etc. corren en estos días...

Ha sido ejecutado Tolzner en Ratisbona

Aunque el Gobierno del Reich había pedido el indulto de los condenados...

VENUS HOJAS AFEITA LA MEJOR Y MAS JUAVE

LAS REVOLUCIONES CONTRA LAS DICTADURAS

El crucero "Vasco de Gama" ha bombardeado Piro Cruz

LIRIOA 2.—Una nutrida familia de que un barco ruso el "Vasco de Gama"...

ESCORIAL Hotel Pinar

"SOLYRE" HOTEL RESTAURANTE TORRELODONNE

Comedor amplio, luz en todas las habitaciones...

AGUA DE COLONIA SAFI DE ORNY

El cumplimiento de la sentencia ha resultado sensacional, ya que el fidejurno...

Agua de Betelú Artritis, arterioesclerosis

LA MARISELLA cantada por el HIMNO DE PIEDO

Las enfermedades del Estómago e Intestinos

Preparaciones de curso MEDICINA

LA LIMPIEZA... ES FÁCIL, RÁPIDA Y PERFECTA UNICAMENTE CON Electrolux

DE TODAS PARTES SILUETAS DEL MOMENTO



LA SOMBRA DEL CARDENAL

Este es el cardenal. El cardenal Gualini. Ahora se menciona en los círculos...

Derecho, sobre todo, con "Memorias". Si fueran un poco menos diplomáticos...

Algunos hay que escorran sin embargo de ciertos "Memorias". El cardenal...

La sombra del cardenal es un estigma. No olvidemos que este es el hombre...

Briand, candidato a presidente

PARIS 2.—La noticia del día es que Briand ha confiado a las simpatías...

Se da como segura que las elecciones próximas serán reorganizadas...

En favor del voto femenino

NUEVA YORK 2.—La Asamblea legislativa de las islas Bermudas ha...

El hallazgo de dos aviadores perdidos

SAN PATLO 2.—El hallazgo de los dos aviadores perdidos se debe a unos...

Señalada señalada, señala la noticia, pues su extrema debilidad le impedia...

