

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
JOSÉ MANUEL
CAMACHO PADILLA

II

EN TORNO A LA MUJER:
ESTUDIOS LITERARIOS

M. GAHETE
JURADO
Coordinador



2023

EN TORNO A LA MUJER: ESTUDIOS LITERARIOS



MANUEL GAHETE JURADO
Coordinador

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA

2023

Manuel Gahete Jurado
(Coordinador)

**EN TORNO A LA MUJER:
ESTUDIOS LITERARIOS**

Real Academia de Córdoba
Excma. Diputación Provincial de Córdoba
Córdoba, 2023

EN TORNO A LA MUJER: ESTUDIOS LITERARIOS
(Colección *José Manuel Camacho Padilla II*)

Coordinador científico y editorial:
Manuel Gahete Jurado, académico numerario

Portada: Retrato de D^a Emilia Pardo Bazán

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de
Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-127942-2-9
Dep. Legal: CO 2196-2023

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

ÍNDICE

JOSÉ COSANO MOYANO	
Prólogo	7
MARÍA JOSÉ PORRO HERRERA	
Preliminar	9
MANUEL GAHETE JURADO	
Introducción	11
MARINA BIANCHI	
<i>Un número finito de veranos</i> de Aurora Luque: notas hermenéuticas sobre tres poemas, desde la intertextualidad híbrida	23
JESÚS CABRERA JIMÉNEZ	
Unos apuntes sobre Rocío Moragas	41
ALBINO CHACÓN GUTIÉRREZ	
Escritura de mujeres y memoria en la literatura centroamericana	59
ANTONIO CRUZ CASADO	
Recuerdos de la guerra civil española en la narrativa de Piedad Sánchez Matas (Iznájar, 1913-1996)	79
MANUEL GAHETE JURADO	
Claves temáticas en la obra narrativa de Mariluz Escribano	95
M ^a ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ	
Rasgos pictóricos cubistas en dos poetas alrededor del 27: Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil	123

RAFAEL LUNA GARCÍA	
La figura y la obra de Gioconda Belli	141
FRANCISCO MORALES LOMAS	
Algunas calas en la lírica de Juana Castro	159
JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO:	
Matilde Pérez Martínez (Madrid, 1916-2006): Matuka Peris	175
MARÍA ROSAL NADALES	
Ella tiene la palabra: Noni Benegas	187
JUANA TOLEDANO MOLINA	
<i>La casa de la primavera</i> de María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra y un coro de voces poéticas	205
ANTONIO VARO BAENA	
La poesía de Soledad Zurera	227

PRÓLOGO

José Cosano Moyano, académico numerario

Presidente de la Real Academia de Ciencias,
Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

A Luisa Revuelta

Oscura era tu vida en aquel pueblo.
Lo conocías todo, el muro, la calleja,
el viejo ayuntamiento, destartalado y húmedo,
la fuente, la estación, la sacristía [...].

Tan hondo sentimiento invadía tu alma
que no acertaste nunca a decirlo en poesía.
¿Quién dirá la belleza solitaria del lirio?
Por la flor más humilde la palabra es vencida.

Sufrimiento adorable de sentir cómo es bella
la tierra en que nacimos y no poder cantarla
a no ser una noche de primavera triste
con la guitarra oscura de vinos y nostalgias [...].

Y tu conocimiento era amor y caricia
que rozaba las cosas por miedo a despertarlas
de su encanto letárgico como conversaciones
de otoño en el crepúsculo durmiente de las parras.

MOLINA TENOR, Ricardo: “Retrato de un poeta (1910)”;

en *Obra poética (1945-1967)*, t. I, pp. 222-223. Madrid, 2007. Estudio preliminar, Diego Martínez Torrón. Edición de José María de la Torre.

El 18 de marzo, Día Internacional de la Mujer, es una fecha marcada a fuego en el calendario por las Naciones Unidas desde 1975. Es el día en que se conmemora la igualdad de género en que se comienza la lucha mantenida desde los albores del XX de los siglos.

En estas dos primeras décadas del siglo XXI hemos de convenir que la evolución del papel social de la mujer se ha reconocido y sufrido un cambio espectacular en los últimos años. Tan es así, en mi opinión, me atrevo a decir que la «rebelión de la mujer» es uno de los hechos históricos más importantes de la vigésima centuria.

El progreso experimentado en la sociedad española –a partir de la implantación de nuestra democracia– ha permitido esta fuerte transformación, dado el papel tan relevante que la mujer ha desempeñado; si bien, no ignoramos la coexistencia con otros comportamientos de épocas pasadas.

Una buena nómina de mujeres escritoras es la que aquí se apunta, bajo el denominar de quienes realizan su semblanza, son todos académicos de esta institución.

Este listado concierne a Marina Bianchi, *Aurora Luque*; Jesús Cabrera Jiménez, que realiza su trabajo sobre *Rocío Moragas*; Albino Chacón, *La producción literaria de mujeres centroamericanas durante el siglo XX*; Antonio Cruz Casado, cuya aportación se limita a *La guerra civil entre la narrativa de Piedad Matas*; Manuel Gahete Jurado, *Mariluz Escribano*; María Ángeles Hermosilla Álvarez, *Autoras de la vanguardia*; Rafael Luna García, *Gioconda Belli*; Francisco Morales Lomas, *Algunas calas en la lírica de Juana Castro*; María Rosal Nadales, *Noni Benegas*; Juana Toledano Molina, *La casa de la primavera (1907). De María Lejarra/Gregorio Martínez Sierra y un coro de voces poéticas*; y Antonio Varo Baena, *Soledad Zurera*.

A todos ellos, y muy especialmente al coordinador de la edición, Manuel Gahete Jurado, vicepresidente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, por su esfuerzo y trabajo en la planificación de esta abundante temática que contribuye al engrandecimiento y dar a conocer divulgativamente el papel de la mujer en el momento actual.

También nuestra gratitud para con la Excma. Diputación Provincial, en la persona de su presidente D. Salvador Fuentes Lopera, sin su apoyo económico este libro no hubiera visto la luz.

PRELIMINAR¹

María José Porro Herrera, académica numeraria

Doña Emilia Pardo Bazán fue propuesta por el Pleno como académica correspondiente fuera de Córdoba el 16 de noviembre de 1912 y elegida el 23 del mismo mes y año, bajo la dirección de D. Luis Valenzuela y Castillo. La propuesta es acogida por unanimidad y la escritora envía una carta agradeciendo el nombramiento (Acta de 24 de enero de 1914).

El mismo día y a propuesta del Sr. Presidente, se acuerda que conste en acta la satisfacción de la Academia por la concesión de la Banda de María Luisa a la Excma. Sra. Condesa de Pardo Bazán.

El 8 de marzo, siempre según las *Actas*, la escritora agradece el nombramiento y el Sr. Presidente propone que en atención a los méritos literarios de dicha señora se le extienda el título libre de gastos y con los fondos de la Academia se le regale la medalla, acordándose así por unanimidad. Como era de esperar, la Pardo Bazán contesta dando las gracias por ambos regalos –título e insignias de la Corporación–, en «expresiva carta», lamentablemente hoy perdida, a la que el Presidente da lectura en la sesión académica del 5 de abril.

(...) Que Doña Emilia desempeñó convenientemente las funciones que se le recomendaron anejas al cargo lo demuestra que el 23 de enero de 1914, tras la lectura en la sesión pública de una Instancia del Ministro de Instrucción Pública «en la que se solicita la concesión del título de Real a la Academia», se acuerda «remitir dicha instancia a la Excma. Sra. Condesa de Pardo Bazán Correspondiente en Madrid comisionándola mediante el oportuno oficio para que la presente y realice las gestiones necesarias para alcanzar lo que se solicita». Las gestiones debieron dar fruto puesto que el título de Real le fue concedido a la Institución.

¹ María José Porro Herrera: «Primeras académicas de la Real Academia de Córdoba», en *BRAC*, nº 152, T. LXXXVI, enero-junio 2007, pp. 145-156.

(...) La relación entre Pardo Bazán y la Real Academia de Córdoba se mantuvo fluida, como se comprueba con la referencia de las Actas cuando se toma el acuerdo de enviarle el pésame por la muerte de su madre (13-11-1915), la respuesta de agradecimiento de la escritora (27-11-1915), la felicitación que se le envía «por su nombramiento para una Cátedra de la Universidad Central» (18-11-1916), carta de D^a Emilia y telegrama del Ministro de Instrucción Pública que agradece las felicitaciones de la Real Academia por el nombramiento citado, y así hasta llegar a la notificación de la muerte de la escritora, recogida en Acta de 14 de mayo de 1921, con el acuerdo que se toma para dejar constancia del pesar de la Corporación por su fallecimiento.

INTRODUCCIÓN

Manuel Gahete Jurado, académico numerario

Vicepresidente de la Real Academia de Ciencias,
Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

1. El canon y la literatura de mujer

Si hacemos un recorrido por la tradición literaria en lengua española, podemos verificar fehacientemente que se ha silenciado (por no decir ignorado) el papel de la mujer en las diferentes generaciones literarias. El siglo XX es buena muestra de ello atendiendo a cómo se construye el canon. Harold Bloom (1995, 33) postula que el canon debe ser definido por el «yo individual como el único método y el único criterio para percibir el valor estético», lo que resulta ciertamente cuestionable, sobre todo cuando sabemos que el componente ético condiciona igualmente las preferencias canónicas (Rodríguez: 1999), sumándose a las cacareadas y controvertibles virtudes de calidad, originalidad e influencia. Lo que no parece tan discutible es que la selección de poetas y poemas depende del gusto estético y la anchura de la percepción del antólogo, orientado o mediatizado por sus propias limitaciones, la ideología dominante y el componente ético (Palacios: 2016, 178). El sinólogo holandés Douwe Wessel Fokkema (1993, 25) afirma que el canon de la literatura «puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario», pero todo canon debe estar guiado por la posibilidad de cambiar de código (Fokkema: 1996, 65), ya que no podemos perder de vista que «cualquier modelo histórico formado por dichos poemas y libros resulta aún más relativo» (Debicki: 1997, 8). Enric Sullá (1998, 12), por su parte, lo interpreta como «una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas», pero ¿quién determina los conceptos de calidad y riqueza cultural que, según Lotman (1995), son fundamenta-

les para establecer qué textos y autores deben integrarse? Como establece el semiólogo argentino Walter Mignolo (1998, 245),

un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y se transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica.

Porque me temo que, en ocasiones, estamos en manos de críticos que lo primero que deben hacer es examinarse sobre el arte de escribir y, en segundo lugar –y esto es lo más grave–, no leen, leen mal o juzgan antes de haber comprendido lo poco que leen (Sartre: 2003, 26). Lo cierto es que «escuela y canon sirvieron para organizar la vida social básicamente mediante la creación de un repertorio de modelos semióticos a través de los cuales ‘el mundo’ se explicaba con un conjunto de narraciones (...) para dar gusto a los grupos dominantes» (Even-Zohar: 1994, 359). Mas, si dejar la elección del canon en manos de un grupo muy selecto y minoritario de cultos bibliófilos en una determinada época puede tener sentido, cuando se trata de salvaguardar el capital cultural compilado generación tras generación, debe responder asimismo al surgimiento de las aportaciones capitales que corroboren el sentido de la selección o marquen nuevas pautas de discriminación positiva, si tal oxímoron es posible. El doble proceso de revisión y asimilación es sumamente relevante en la configuración del canon literario que, consecuentemente, determinará las premisas capitales del canon escolar, cuya finalidad última radicaría, como manifiesta Isabel Solé (2010, 18), en establecer «un proceso dialéctico entre un texto y un lector, proceso en el que éste aporta su disposición emocional y afectiva, sus propósitos, su experiencia, su conocimiento del mundo y del tema».

De igual manera que varían los tiempos, los gobiernos y las ideologías, «los poseedores de la nobleza cultural» (Bourdieu: 1998, 23) también cambian y son otros los que vienen a ocupar el vacío dejado por aquellos con actualizados planteamientos de gusto, pensamiento y selección. La historia, por más que consideremos su alternancia cíclica, sufre un proceso evolutivo que viene marcado por nuevas aportaciones. De ahí que nos encontremos con situaciones canónicas que es preciso ir revisando y asimilando en el devenir de las generaciones. Como manifiesta Iglesias Santos (1994, 333) son dos los paradigmas a tener en cuenta en esta pragmática diacrónica a la que hemos de someter el *statu quo* de cualquier periodo de la humanidad creadora:

la canonicidad estática, referida al nivel de los textos, que se produce cuando una obra entra a formar parte del canon literario, cuando se inserta en ese conjunto de textos santificados que una comunidad quiere preservar; y la canonicidad dinámica, que es la de los modelos, y tiene lugar cuando un modelo literario funciona como principio productivo del sistema. Un texto canónico puede ser reciclado e incluido en un determinado repertorio, convirtiéndose así en modelo canonizado, por lo que proporciona un conjunto de pautas y guías aceptables para la creación de nuevos textos.

Este proceso de revisión y reciclado no evoluciona al ritmo de los tiempos, acaece con tanta lentitud que prácticamente se trata de una noción intelectual petrificada en la memoria. La ralentización del canon, que se transparenta en las antologías generales pobladas de nombres masculinos, posibilita que los nombres de mujer queden obliterados en la nebulosa de la historiografía literaria, dando como resultado, incluso en momentos de clara expansión de la literatura femenina, que ni las autoras de la Generación del 27, hasta hace poco tiempo, ni las del cincuenta ni tampoco las de las promociones posteriores estén visibles en los manuales educativos con los que estamos formando la competencia literaria de las nuevas generaciones de estudiantes. Frente a esta realidad de estatización canónica y olvidos inaceptables,

el canon escolar debería ser el resultado de un amplio y detenido debate sobre cuáles son las obras literarias más apropiadas por su calidad literaria y significación histórica, por su adecuación al itinerario

lector, por su empatía con el gusto de los lectores (entendida como respuesta a sus expectativas lectoras), y por su capacidad para la formación del lector competente y la educación literaria del mismo. (Cerrillo Torremocha: 2013, 26)

2.- Las mujeres poetas y los manuales de Lengua y Literatura

El concepto de género, en la concepción del feminismo, es de cuño plenamente contemporáneo y surge a partir de la idea de que lo femenino y lo masculino responden a construcciones culturales que van más allá de la frontera entre los sexos de carácter puramente biológico (Posada Kubissa: 2006). Esta diferenciación se infiere en el plano elemental de la gramática que considera género marcado al femenino, porque exige para su conceptualización un aditamento del signo gráfico (alcalde/alcaldesa). Pero esta diferenciación no es tan sencilla en el plano sociológico, proclive a ocupar todos los espacios de la existencia. Ni siquiera en el seno del movimiento feminista, surgido en la década de los sesenta del pasado siglo XX, vindicador por excelencia de la dominación paternalista impuesto por un orden aciago, se llega a conclusiones acordadas. Mientras el feminismo de la diferencia reclama la división en géneros de la humanidad y la entiende como un factor inmanente y no meramente cultural, el feminismo de la igualdad, de raíz ilustrada, aboga por la superación de los géneros en una comprensión unitaria de lo humano y, en consecuencia, en una sociedad no patriarcal de individuos (Posada Kubissa: 2006). Si apostamos por esta última opción igualadora, la discusión debiera centrarse en un modelo histórico sistémico que ha excluido del orbe literario –y de cualquier sistema de poder establecido– la presencia de la mujer. Ciertamente han sido muy pocas las mujeres con luz propia en el panorama poético –y literario en general– lo que no significa que estas hayan callado por su «naturaleza inferior» o porque no hayan tenido «capacidad o importancia para poder pensar» (Lagos: 1986, 11), como se ha pretendido demostrar a través de tantas centurias.

Misoginia y falocracia han impuesto sus convicciones, generalmente atrabiliarias, para construir un imaginario femenino ajeno a la creación, limitando su papel a un convencional dechado de virtudes que, en definitiva, pretendía evitar todo afán de emprendimiento. Atribuyéndole este espacio, que venía a resarcirla poéticamente del yerro

bíblico de la madre Eva o el mítico de Pandora, la mujer se convierte en musa de carne y hueso, en princesa creada o recreada de los poetas, sin más razón o motivación que servir de argumento a estereotipos masculinos en el reino de la poesía y el amor (Lagos: 1986, 12).

En 2017, veía la luz la obra *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Los editores, Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, destacaban la casi inexistente presencia de mujeres en los manuales de Literatura, preguntándose la causa de esta ominosa realidad y los motivos que la han provocado. La conclusión resultaba evidente e incidía claramente en la restrictiva potestad de un patriarcado que, sin razones justificadas, había recluido a la mujer en el espacio angosto del hogar familiar, negándole todo protagonismo ajeno a esta parcial atribución. En la antología *En voz alta*, editada por Sharon Keefe Ugalde, las poetisas antologadas ponen sobre el papel sus experiencias, desde el encierro doméstico y psíquico hasta el reconocimiento del derrumbamiento de la cultura occidental y la inutilidad del lenguaje; y no ocultan tampoco los efectos devastadores de la construcción patriarcal de la feminidad, aludiendo con frecuencia a la locura y la imagen del encerramiento para expresar la gravedad del estado de opresión en que se encontraba el sujeto femenino (se citó en Vargas: 2019).

Era patente la voluntad de los editores para mudar la aporía de un canon limitativo y, de una vez por todas, objetivar con estudios reflexivos y serios la necesaria revisión del obsoleto y discriminador diccionario de autoridades. Había que acabar con la avasallante existencia que ha discriminado a las mujeres a través de la historia de la literatura, «reduciéndolas al silencio antológico a al asomo minimizado de su perfil como escritoras» (Lagos: 1986, 11). Aunque nunca tuvo sentido esta segregación de lo femenino en otros ámbitos que no fueran los estrictamente domésticos, hoy ya este *statu quo* resulta insostenible. La obra surge como una justa reparación de las voces que quedaron ocluidas en el émbolo misógino del tiempo y se erige asimismo como necesario reconocimiento de las voces femeninas, poderosamente abocadas a reivindicar su igualitario papel en el devenir de la historia:

Solo es necesario recobrar la palabra, interesarse por ellas, constatar su aportación fundamental a la evolución de la poesía española, a la construcción de una compleja identidad plural donde la fuerza de un nuevo canon, más diverso y más rico, más abierto y más auténtico, resida en la aportación cualitativa e innovadora de sus protagonistas y nunca en una indiscriminada y extraliteraria cuestión de género. (Sánchez García y Gahete Jurado: 2017, 13-14)

No podemos dar la espalda a esta realidad. La literatura escrita por mujeres, despuntando con poderosa energía a partir del último cuarto del pasado siglo, ha revelado su poderosa eclosión en este siglo XXI hasta el punto de que lo escrito por mujeres podría considerarse un valor añadido que suscita tanto el interés literario como la atención extraliteraria (Gahete: 2007, 9). Lo que antes eran nombres aislados buscando su lugar entre la elite masculina ahora es una auténtica avalancha que deja fuera de juego a muchos de los poetas varones en la búsqueda incesante de una fama destinada a los escasos elegidos. Aunque en todos los ámbitos de la Literatura se ha advertido de manera evidente la irrupción de la mujer, tal vez sea en la creación poética donde este fenómeno se ha desvelado con mayor pujanza. Son muchos los nombres de mujer que están marcando hitos relevantes en la poesía contemporánea y todos ellos vienen reforzados por una conciencia clara de autenticidad y convicción (Gahete: 2007, 9). Como afirma María Rosal (2006, 43), en el último tercio del siglo XX, la nómina de mujeres editadas es equiparable numéricamente a la de hombres que inscribieron su nombre en el lomo de alguna publicación literaria, incidiendo en la mayor dificultad que las mujeres, por discriminación de la sociedad patriarcal, han tenido frente a sus congéneres masculinos. No se trata de valoraciones cualitativas ni de establecer separaciones disgregadoras entre la literatura escrita por mujeres y hombres, porque queda demostrado que, salvo en fuerza física, está en igualdad de condiciones que el hombre para acometer cualquier tarea (López Gorgé: 1972, 14). Siempre ha sido una mera y discriminante cuestión de número.

Esta realidad no obvia para saber que la naturaleza marca rasgos identificadores que subrayan manifiestas divergencias, no tanto estilísticas como temáticas, no tanto formales como de pensamiento (Gahete: 2007, 9). Aunque un nutrido número de críticos, sobre todo mu-

jeros, considera que el arte es esencialmente asexuado, entiendo, sin que haya en este aserto ninguna precisión valorativa, que el discurso creado por una mujer para contar su historia es, por necesidad, diferente, centrado en la mujer y definido por la mujer: «Estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres» (Buenaventura: 1985, 20). Para Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig, la escritura femenina conlleva una particular enunciación que, por naturaleza, trasciende las fronteras de tiempo, lugar, objeto y sujeto. Para Cixous, el ser femenino está encerrado dentro de un espacio permanentemente fluido, en donde no están nada fijas las definiciones entre un ser y otro, y su visión de la escritura femenina nos conduce a un lenguaje que está en constante proceso de transformación. Irigaray, al definir el estilo o lenguaje de mujer, acentúa la necesidad femenina de escaparse de la lógica masculina patriarcal, distanciándose del otro, ajeno a sus intuiciones, y estableciendo su definido y particular territorio. Es una inferencia acorde al peculiar sentido que tiene la mujer de su vinculación e interconexión con el mundo exterior, pero de igual manera que ocurre en el universo masculino, con sus vértices y contrastes, no todo el imaginario femenino puede someterse a idéntica taxonomía: Anna Díaz-Plaja (1978, 30) lo expresa taxativamente: «Cada mujer se enfrenta con la creación desde sus propias características, desde su individualidad, desde su personalidad única, su manera de entender el mundo». Hay sin embargo dos aspectos básicos que será preciso resaltar: en primer lugar la evidencia histórica de la subyugación de las mujeres (Ugalde: 2002, 13); y, en segundo, la búsqueda de un discurso propio donde, sin beligerancia, se manifieste el sujeto lírico colectivo de la identidad femenina (Ruiz Pérez: 1995, 42). A estos supuestos hay que añadir los señalados explícitamente por Sharon Keefe Ugalde (2017, 163-164) que destaca algunos elementos claves para determinar la tradición literaria femenina: la permisión de la identidad, la fluidez del yo, la elaboración de lo onírico y las reformulaciones de la feminidad, a lo que se une el concepto de la poesía como un proceso de conocimiento arraigado en la experiencia personal, las preocupaciones éticas y una fe en referencialidad de la palabra, todas ellas con sobrada autoridad para integrarse en las corrientes canónicas de la poesía.

Sería necio negar que la cultura se ha entibado desde el principio de los tiempos sobre la piedra angular del sexo masculino. Y esta férula ha fiscalizado todos los órdenes en la vida de las sociedades. Remedios Sánchez (2017, 25) nos recuerda cómo en el repaso de algunas de las antologías más importantes, entre 1927 y 1980, comprobamos que «el papel de las autoras oscila entre la ausencia vergonzante o la presencia puramente testimonial». Como avisa María Rosal (2015) en su artículo «El caso sobre *Las diosas blancas*», la escasa presencia de la obra de las poetisas en las antologías españolas de las dos últimas décadas del siglo XX ha provocado numerosas controversias. Sin embargo, y frente al vacío arbitrario que ha condenado al ostracismo la obra de tantas mujeres, las antologías publicadas sobre ellas ocupan ya una extensa nómina. Genara Pulido (2017, 45-46) amplía la nómina de antologías dedicadas a la producción de mujeres poetisas, incorporando las obras *Poesía femenina viviente* (1954), de Carmen Conde; *Voces nuevas* (1986), de Luz María Jiménez Faro; *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986), de Lorenzo Saval y García Gallego (eds.), con inclusión de prosas y ensayos; *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano* (1991), de Sharon Keefe Ugalde; y *Poetas españolas de hoy* (2004), de María Rosal Nadales.

La poeta granadina Olalla Castro advierte que las antologías de mujeres escritoras son difíciles de encontrar porque no suelen aparecer en la primera línea de las editoriales y apostilla que, durante siglos, sus textos se han invisibilizado; olvido e invisibilidad que se está corrigiendo porque, en las últimas décadas, las feministas que ocupan puestos de responsabilidad en el campo literario, tanto críticas como editoras, están rescatando las obras de esas mujeres invisibles a través de ediciones, reediciones y traducciones. Castro destaca la antología reseñada *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (Hiperión, 1997) de Noni Benegas y Jesús Munárriz, una antología de cuarenta y una autoras nacidas en la segunda mitad del siglo XX, hito y referencia ineludible en el campo de la literatura y la crítica literaria en este país. Entre sus antologías imprescindibles apunta *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (Baile del Sol, 2019), armada y prologada por Alberto García de Teresa; y *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70* (Hiperión, 2007) de la hispanista Sharon Keefe Ugalde, donde recopila la obra de una treintenta

de autoras españolas, con una señera representación de las creadoras andaluzas. Es curioso y desconcertante el interés que suscita la producción literaria de creadoras muy jóvenes y el absoluto desconocimiento de obras tan interesantes como las legadas por Elena Martín Vivaldi o Mariluz Escribano.

La editorial granadina *Cuadernos del Vigía* ha rescatado del olvido a *Las Sinsombrero* en su colección «La mitad ignorada», coordinada por Jairo García Jaramillo, La filóloga Pepa Merlo publicaba en 2010 la antología *Peces en la tierra* (Fundación José Manuel Lara), donde igualmente desvela el valioso trabajo de la otra generación del 27, la formada por mujeres; y, en 2022, la escritora granadina volverá a la escena literaria con la obra *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. En los últimos veinticinco años, otras muchas antologías y estudios sobre mujeres se han publicado a lo largo de la geografía nacional.

Esta proliferación de antologías y estudios sobre la obra de mujeres acaba por conformar un canon singular que bien podría significar, en el horizonte de la historiografía literaria, un canon a la contra, ya que responde al deseo de compensar la ausencia de mujeres en las antologías generales (Senís Fernández: 2004, 13). Olalla Castro considera con innegable acierto que las escritoras comparten una similar experiencia, la de nacer mujer en una sociedad que las identifica con «lo otro» del hombre y las configura como subalternidad, lo que suscita la aparición de una serie de rasgos comunes que apuntan al papel marginal asignado en las sociedades patriarcales; a la imagen extraña que devuelve el espejo masculino, tendente a imponer una categorización que la mujer, reconocida o no, proyecta como suya, generando en consecuencia una duplicidad de identidades (se citó en Vargas: 2019). Como afirma con autoridad Moncada Guevara (2020), la mirada de las mujeres ha sido siempre relegada hasta el punto de su más radical desconocimiento. Será a mediados del siglo XX cuando el feminismo norteamericano, defensor de la diferencia, comenzará a producir textos y análisis que vendrán a defender la existencia de una cultura específicamente femenina, proclive a revisar y hasta quebrar una realidad arbitraria e intolerable, reivindicando la identidad privativa de la escritura femenina, con sus voces distintivas de género, lengua y registros corporales, sistemáticamente invisibilizadas por el canon de la literatura.

Si las instituciones en general se ocupan poco por la difusión de la literatura canónica, reservada casi exclusivamente a los nombres masculinos, es todavía muy largo y proceloso el camino por recorrer para situar en este mismo plano la literatura escrita por mujeres. Cualquier esfuerzo en este sentido siempre será tan justo como necesario. Este es el principal objetivo de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba al compilar esta edición acerca de algunas de las muchas mujeres que fueron obliteradas en el orden canónico; mujeres de singular relevancia cuya reivindicación es inexcusable; mujeres que, merecida y paulatinamente, van ocupando los lugares que les corresponden en todos los ámbitos de la sociedad y la vida.

Bibliografía

- BLOOM, Harold: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1995 (Traducción de Damián Alou: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, 1994).
- BOURDIEU, Pierre: *State nobility: Elite Schools in the Field of Poer*. Cambridge, Polity Press, 1998.
- BUENAVENTURA, Ramón: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid, Hiperión, 1985.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro: «Canon literario, canon escolar y canon oculto». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* (18), 2013, pp. 17-31.
- DEBICKI, Andrew: *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Córdor, 1997.
- DÍAZ-PLAJA, Anna: «La mujer en la literatura». *Camp de l'arpa* (47), febrero 1978, p. 30.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa». En Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura*, pp. 357-377. Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- FOKKEMA, Douwe Wessel.: «A European canon of Literature». *European Review* (1), 1993, pp. 21-29.

- «Comparative literature and the problem of canon formation». *Canadian Review for Comparative Literature* (XXIII), pp. 51-56. Traducido en D. Romero López (1998). *Orientaciones en Literatura comparada*. Madrid, Arco Libros, 1996.
- GAHETE JURADO, Manuel: *Rostros de mujer ante el espejo: poética de la trasgresión*. Rute (Córdoba), Ánfora Nova, 2007.
- IGLESIAS SANTOS, Monserrat: «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas». En Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura*. Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- LAGOS, Ramiro: *Mujeres poetas de Hispanoamerica*. Ediciones Centro de Estudios Poéticos Hispánicos Tercer Mundo, 1986.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto: «¿Existe una escritura específicamente femenina?» *La Estafeta Literaria* (501), 1972, pp. 14-17.
- LOTMAN, Mijail I.: «La semiótica de la cultura en la Escuela semiótica de Tartu-Moscú». *Entretextos. Revista electrónica semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* (5), 1995.
- MIGNOLO, Walter: «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)». En Enric Sullá (ed.). *El canon literario*, pp. 237-270. Madrid: Arco- Libros, 1998.
- MONCADA GUEVARA, María Camila: «Una lectora feminista, una escritura de mujeres». *Revista Level*, agosto de 2020
<https://www.revistalevel.com.co/contenido/una-lectora-feminista-una-escritura-de-mujeres>
- PALACIOS, L. D.: «El canon abierto» (Reseña sobre la obra *El canon abierto. Última poesía en español*, de Remedios Sánchez García). *Poéticas* (vol. I, 1), 2016, pp. 177-185.
- POSADA KUBISSA, Luisa: «Sexual difference, identity and feminism: an approach to the thinking of Luce Irigaray». Ediciones Complutenses. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* (Vol. 39), 2006.
- PULIDO, Genara: «Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España». En Sánchez García, R., y Gahete Jurado, M. (Coord.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, pp. 43-60. Valencia, España: Tirant Humanidades, 2017.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. Madrid, Hiperión, 1999.
- ROSAL NADALES, María: *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla, Renacimiento, 2006.
- «El caso de *Las Diosas Blancas*. La crítica y las antologías poéticas femeninas», 2015. En <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ibero-2015-0020/html>
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «El velo del templo. El discurso lírico de Juana Castro (1978-1994)». Introducción a Juana Castro, en *Alada mía (Antología 1978-1994)*, pp. 7-47. Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1995.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios: «Cuando las poetisas no tuvieron la palabra. El concepto de literatura sumergida en la poesía española (1950-2000)». En R. Sánchez García, y M. Gahete Jurado (Coord.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, pp. 11-32. Valencia, Tirant Humanidades, 2017.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios, y GAHETE JURADO, Manuel: *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2017.
- SARTRE, Jean Paul: *¿Qué es Literatura?* Buenos Aires, Losada, 2003 (1ª ed. 1948).
- SENÍ FERNÁNDEZ, Juan: «Canon a la contra y antologías en la última poesía escrita por mujeres». *Clarín* (9), 52, (junio-agosto de 2004), pp. 10-14.
- SOLÉ, Isabel: «Competencia lectora y aprendizaje». *Revista Iberoamericana de educación*, 2012, pp. 43-61.
- SULLÀ, Enric: *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998.
- UGALDE, Sharon Keefe: «El canon literario: ¿cuál? ¿de quién? ¿para qué?» En Elsa López (ed.). *La poesía escrita por mujeres y el canon. III encuentro de mujeres poetisas*, pp. 105-121. Gobierno de Canarias, Cabildo insular de Lanzarote, 1999.
- VARGAS, Isabel: «Recomendadas por Olalla Castro, Gracia Morales y Amelina Correa: siete antologías y una colección imprescindibles en el Día de las Escritoras». *Granada Hoy*, 14 de octubre de 2019.

UN NÚMERO FINITO DE VERANOS DE AURORA LUQUE: NOTAS HERMENÉUTICAS SOBRE TRES POEMAS, DESDE LA INTERTEXTUALIDAD HÍBRIDA¹

Marina Bianchi

Académica correspondiente (Bergamo)

Resumen

El artículo se centra en tres poemas de la primera sección de *Un número finito de veranos* de Aurora Luque, merecedor del Premio Nacional de Poesía 2022, titulada «Naútica» e inspirada en la ciencia –o arte– de la navegación. Entendiendo la «intertextualidad híbrida» desde la semiótica, como conjunto de las reutilizaciones y resemiotizaciones que impliquen una contaminación transgénica, transartística, transdisciplinar o transcultural, comentaremos brevemente las composiciones elegidas desde su metaforización relacionada con la navegación que, en la última de las tres, aparece junto con un homenaje al cantautor italiano Vinicio Capossela.

Palabras clave: Aurora Luque, poesía española contemporánea, intertextualidad y transtextualidad, arte de la navegación

Abstract

The article focuses on three poems from the first section of *Un número finito de veranos* by Aurora Luque, rewarded with the Premio Nacional de Poesía 2022, titled «Naútica» and inspired by the science –or

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto PRIN convocatoria 2022 - «Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispanica (1980-2022)» / «Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)», ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea -Next Generation EU.

art– of navigation. Understanding «hybrid intertextuality» from a semiotic perspective, as a set of reuses and resemiotizations that involve transgeneric, transartistic, transdisciplinary, or transcultural contamination, we will briefly discuss the selected compositions in terms of their metaphorical connection to navigation. In the last of the three poems, navigation is juxtaposed with a tribute to the Italian Singer and songwriter Vinicio Capossela.

Keywords: Aurora Luque, Contemporary Spanish Poetry, Intertextuality and Transtextuality, Art of Navigation

1. Premisas

Una vez más, hemos elegido como objeto de estudio a la conocida y siempre sorprendente Aurora Luque, a quien su mayor estudiosa, Josefa Álvarez, define así en la introducción a la reciente edición crítica de su poesía reunida (en Luque: 2023a, 23):

En conjunto, es la de Luque una voz poderosa, de indiscutible calidad, cuya profundidad de ideas no está reñida con una dicción elegante. Su poesía ofrece un verso rico en matices que recrea los sentidos, a la par que invita a la intensa vivencia del eros, sin olvidar la reflexión sobre lo inexorable de un destino que puede tan solo asumirse desde la memoria de lo vivido. Ante tal ineluctabilidad, la voz luqueana insta al goce del instante, particularmente del nocturno, y al vivir en plenitud a través de la belleza, de la amistad y del deseo.

Por otro lado, escribe Ángel Prieto de Paula en el portal del Cervantes Virtual (s. a., s. p.):

Como poeta, es un ejemplo fértil y poco frecuente de la capacidad de establecer analogías entre cultura –de neta estirpe grecolatina, preferentemente– y biografía personal, entre creación y traducción, entre originalidad e inserción en (pero no sometimiento) la tradición elegida. [...]. En el universo cultural de sus poemas van decantándose el palpito emotivo y la reflexión acendrada.

Se trata de dos magníficos compendios de los rasgos fundamentales de la poética a la que Luque se mantiene fiel en *Un número finito de veranos*, merecedor del Premio Nacional de Poesía 2022, y del que manejamos la tercera edición (Luque: 2023b), debido a que la primera de 2021 y la segunda de 2022 se agotaron antes de que pudiéramos llegar a ellas. El prólogo, a firma de Jaime Siles, incluye una atinada descripción del libro, de la que reproducimos unos fragmentos (en Luque: 2023b, 9-11):

Y esta vez lo hace en un libro organizado no como los simbolistas lo hacen sino como los antiguos poetas y críticos lo hacían: esto es, en función de sus modos, su lenguaje y sus temas, para que todo corresponda a un sistema [...]. El lector advertirá esto en la ordenada distribución del libro, que articula así sus distintas partes en esa única y variada tonalidad con que su sabia autora las distribuye bajo diversos *lémata*, cada uno de los cuales es en sí una clave de cifra, producto a su vez de una *kélesis*, de un encantamiento. [...] Así encontramos aquí las más diversas muestras de formas y fórmulas poéticas [...]. La pluralidad de la forma se une aquí a la unidad de su dicción y juntos tejen ese universo lírico de un mundo al que su autora siempre se ha mantenido fiel y en el que caben —como en la pintura y en la poesía de nuestro Barroco— el recuerdo de la pila de lavar y el ciervo de los lápices Alpino, pasados por la cadena simbólica de la cultura, la única en la que el yo adquiere su naturaleza y alcanza su libertad.

Como en cada uno de sus poemarios, en *Un número finito de veranos* (2023b), la voz inconfundible de Luque se sustenta en su capacidad de actualizar lo que procede de la tradición clásica grecolatina y de fusionarlo en un cosmos armónico con cualquier faceta de la cultura occidental actual, más allá de la española; en su amplísimos conocimientos sedimentados tras el velo de la facilidad de dicción y, por ende, de la claridad en la lectura; en su habilidad innata para formar metáforas a partir de cualquier elemento de la vida y del mundo que nos rodea; en su voluntad de llegar siempre a la belleza tanto formal como de las imágenes; y en la naturalidad y la sinceridad que siempre se respiran en sus versos. Sus símbolos recurrentes se enriquecen con otros nuevos, originales, inesperados y, sin embargo, lumínicos, como

es típico de la autora, y, como de costumbre, a lo largo del libro, su mano nos enseña palabras nuevas, nos descubre verdades, nos habla de mujeres y nos guía por mundos alternativos, antiguos y modernos, que no dejan de reflexionar sobre el real en el que nos movemos.

El volumen recoge unos inéditos, junto con textos que habían aparecido en revistas, *plaquettes* y antologías entre 2001 y 2021, sin que esto estorbe la percepción de coherencia, gracias, por un lado, a la escrupulosa organización reseñada por Siles y, por otro, al compacto modo luqueano. Su poesía, de indudable calidad, se aleja del culturalismo excesivo, sin renunciar al universo intertextual que en ella fluye e influye, desde los clásicos grecolatinos hasta los poetas contemporáneos de distintas lenguas y países. En el fondo de sus versos, destacan la emoción, la sensorialidad de las imágenes, la meditación crítica y el conocimiento, acompañados por la sensibilidad poética y el cuidado del ritmo en la forma. Acerca de los temas predilectos, como afirma Julio Neira (2021, 397), «las claves principales de su poesía son el deseo y el erotismo, el paso del tiempo y sus efectos, la abundante reflexión metapoética y, de manera primordial, la recuperación del mundo clásico, no en clave paródica ni circunstancial, [...], sino como vivencia personal de la tradición en la que hunde sus raíces la sociedad occidental». Otro aspecto importante es la defensa de la mujer, tanto mediante las referencias a las heroínas de los mitos clásicos y a las grandes escritoras como a través de su otra faceta de traductora, sobre todo de poetas mujeres de la Antigüedad, aunque no solo², acti-

² Entre otros, Luque ha vertido al español: la *plaquette* de *Meleagro de Gádara*, 25 epigramas (Málaga, Llama de Amor Viva, 1995); de María Lainá, *Nueve poemas* (Málaga, Capitel, 1996) y *Los estuches de las células* (Málaga, MaRemoto, 2004); de Safo, *Poemas y testimonios* (Barcelona, Acantilado, 2004), con su más reciente edición corregida, con nuevos papiros (Barcelona, Acantilado, 2020); de Renée Vivien, el cuaderno *Nocturnos* (Santander, Revista Ultramar, 2005), y *Poemas* (Tarragona, Igitur, 2007); de Catulo, *Taeter morbus. Poemas a Lesbia* (México, Universidad de Nuevo León, 2010); de Louise Labé, *Elegías y sonetos* (Barcelona, Acantilado, 2011); de Anne Carson, *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo* (Madrid, Vaso Roto, 2019). Todo esto, además de las antologías *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega* (Madrid, Hiperión, 2000), *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega* (Barcelona, Acantilado, 2015), y *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica* (Barcelona, Austral, 2020). Solo en esta nota dedicada a las traducciones, hemos elegido especificar los datos editoriales entre paréntesis, para no sobrecargar la bibliografía y para evitar la excesiva coincidencia de obras publi-

vidad que ella entiende como «un cultivo apasionado de afinidades y correspondencias, un sistema de vasos comunicantes» (Luque: 2008a, 14) que repercute en su misma producción literaria.

Si la trayectoria creativa de Luque está marcada por un quehacer reconocible en cada etapa, la evolución y el ahondamiento progresivo en los problemas del ser humano, tanto los universales como los peculiares de nuestra época, se renuevan en cada momento, garantizando la originalidad de sus obras que no dejan de sorprender, pese a sus ya más de cuatro décadas en el panorama poético. No por nada, Luque ha sido traducida a innumerables idiomas –inglés, italiano, griego, alemán, francés, rumano, portugués, holandés, sueco, esloveno, y hasta chino y árabe–, y ha sido galardonada con un premio por cada poemario³, con la excepción, solo por ser cuadernos y no llegar a la dimensión plena de libros, de *Fecha de caducidad* (1991) y *Haikus de Narila* (2005). Luque no tiene ni una obra cuyo valor no hay sido reconocido tanto por sus lectores como por la crítica, lo que, sobre todo en nuestro momento histórico, es de admirar y nos dice de antemano que ya se ha conquistado un lugar más que merecido en el canon.

2. Un número finito de veranos y la intertextualidad híbrida

Cuando redactamos el proyecto PRIN (*Progetti id Rilevante Interesse Nazionale*) «Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella

cadadas el mismo año, lo que nos obligaría a diferenciarlas con letras del alfabeto mucho más de lo que ya se hace.

³ Su producción se abre con el Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada con *Hiperiónida* (1982), al que sigue el accésit del premio Adonais de 1989 por *Problemas de doblaje* (1990). A continuación gana el premio «Rey Juan Carlos» concedido a *Carpe noctem* (1994); es finalista del premio «Andalucía de la Crítica» con *Transitoria* (1998); recibe el «Fray Luis de León» por *Camaradas de Ícaro* (2003); es galardonada con el Generación del 27 por *La siesta de Epicuro* (2008b); tras la publicación de *Personal & político* (2015a) en la acreditada colección Vandalia de la Fundación José Manuel Lara, gana el Premio El público a las Letras, de Canal Sur Radio en 2016; recibe el Loewe con *Gavieras* (2020); y *Un número finito de veranos* (2021) le lleva directo al Premio Nacional de Poesía 2022. Otro reconocimiento fue la obtención, en 2012, de la ayuda para una estancia en la Villa Marguerite Yourcenar en Francia, en el marco del Programa de residencia de escritores europeos, que dio como resultado Cuaderno de Flandes y otros poemas (2015b). Finalmente, por su labor de rescate de escritoras olvidadas, ha recibido el Premio Meridiana de la Junta de Andalucía en 2007.

poesía panispanica (1980-2022)», recientemente empezado, definimos la «intertextualidad híbrida» desde la semiótica, como conjunto de las reutilizaciones y resemiotizaciones (Iedema: 2001, 23-39) que impliquen algún tipo de contaminación: transgenérica, transartística, transdisciplinar o transcultural. Entre otras muchas posibilidades, nos referimos a la presencia en el poema de referencias intertextuales (Kristeva: 1981, 66-67) o transtextuales (Genette: 1989, 9-10) a otros géneros no solo literarios, a las artes plásticas, a la técnica o la ciencia, a la publicidad, a las series de televisión; también tienen cabida los clásicos grecolatinos y los sistemas literarios pertenecientes a épocas y lugares diferentes de los de la autora. Como ya se ha analizado en ocasiones pasadas (Bianchi: 2019, 76-94; Bianchi: 2020, 1-24) *Cultura, Ticontre*), se trata de un recurso masivo en las obras de Luque, que genera una superposición de planos diferentes que las vuelve dialógicas, vitalistas, intensas y atrayentes.

Acerca de *Un número finito de veranos* (Luque: 2023b), Luque afirma en una entrevista aparecida a firma de Daniel Lecler y Joaquín Bermejo Ortiz en la revista virtual universitaria francesa *L'Entre-deux* (2023, s. p.):

El libro está estructurado como un cuadro de ejercicios sobre géneros, con nombres de géneros antiguos que eran de las distintas clases de poemas que se conocían, sobre todo en las retóricas antiguas griegas y latinas, y algunos eran canciones y quizás para estructurarlo así me movió la añoranza de un tiempo en que los poemas fueron canciones y tenían nombres. Nombres casi individualizados: un epinicio dedicado a los vencedores de los juegos deportivos, una elegía, un epitalamio que está dedicado al amor de una pareja... los dolorosos; [...]. A mí en la poesía contemporánea me faltan nombres para cada tipo de poema, no los hay. Ahora son muy visuales, pero es más difícil categorizarlos, ponerles un nombre para recordarles, ponerles un nombre que atienda al ritmo [...]. La primera parte se titula «Náutica» y los poemas me los sugirió una formación que decidí seguir. Me decidí a estudiar para sacarme el título de patrona de embarcación de recreo. [...] Quiero probar esto de navegar, a ver el velero como puede ser. Convertirme en estudiante me encantó. Con la náutica me enamoré de las palabras del manual de náutica, de la ter-

minología: las balizas, los tipos de olas según el tipo de altura, las mareas... todo eso era fascinante para mí.

El libro está dividido en siete secciones: «Naútica», «Erótica», «Ecfrástica», «Gynaikeia», «Tanatoscopia», «Encomios», «Varia». Como sugieren los títulos de cada una, la ciencia –o arte– y la técnica de la navegación subyacen tras la primera, con el mar como compañero, la noche como escenario predilecto y los mitos aflorando. Por otro lado, el amor que da sentido a la vida protagoniza la segunda y, como de costumbre, se desliza entre el deseo, el *carpe diem*, el recuerdo, la luz y la oscuridad, mientras que las artes visuales y la técnica compositiva de los *carmina figurata* inspiran la tercera, desde una écfrasis que no dudaríamos en definir insólita. A continuación, la cuarta está dedicada a las mujeres, y pasa del mito al mitin, al viaje en defensa de un ser femenino activo y transgresor; la quinta, en cambio, reflexiona sobre la muerte, sus causas y sus consecuencias desde distintos ángulos, mediante revisiones del género del epitafio. En su turno, la sexta propone unos panegíricos que alaban tanto a escritores como a unos elementos relacionados con el oficio: los libros, la noche y los árboles. Cierran el poemario unas cavilaciones sobre la vida, desde el elogio a la amistad en «Sobremesa» (Luque: 2023b, 111), tan excelentemente analizado por Francisco Díaz de Castro (2020b, 111-126) para la revista *Studia Iberica et Americana*, hasta los poemas sobre el verano como alegoría del viaje del vivir, pasando por el sarcasmo sobre el fútbol, el tiempo que pasa y el papel de la memoria, la antigua ciudad de Atenas como símbolo de libertad, la literatura y los libros como única fe, la divinidad marina Nahalania –mencionada por Marguerite Yourcenar en la cita en epígrafe al poema «Oración a Nahalania» (Luque: 2023b, 127)–, y el sombrero traído de Boston.

Puesto que es lo que más se ha estudiado de Luque –y puede que lo que más se espera de un artículo sobre su obra–, evitaremos los poemas que de forma más evidente establecen nexos intertextuales con los clásicos grecolatinos o se centran en el eros, en la muerte y en las mujeres. Les dejamos la tarea a quienes ya han demostrado tratar estos temas de forma excelente, con dos críticos de renombre en primera línea: Josefa Álvarez, la mayor experta de Luque, y Francisco Díaz de Castro, filólogo con una mirada sutil y siempre acertada, que en estos años se ha dedicado con frecuencia a estudiar la poesía última de

nuestra poeta⁴. Nos limitaremos aquí a comentar tres poemas ejemplares de las intertextualidades híbridas procedentes del lenguaje de la navegación que, en el tercero, se halla junto con un homenaje a la canción de autor italiana.

3. De la navegación

El mar es una presencia estable de la poesía de Luque, no solo como lugar alejado del deterioro del consumismo, sino también como metáfora tanto de la libertad como del cuerpo y del deseo. Su importancia queda ratificada en el hecho de elegirlo, entremezclado con el *carpe diem*, para el título de la antología *Carpe mare* (1996) y de nuevo, aunque indirectamente, para otra, *Fabricación de las islas (poesía y metapoesía)* (2014). Por el elemento acuático, a veces relacionado con el paisaje del sur de España tan querido por la autora y otras con Grecia, se llevan a cabo los innumerables viajes en barco que pueblan la obra de la almeriense como símbolos de aventura y conocimiento, lo que los vuelve muy parecidos al mismo acto creativo: al fin y al cabo, componer poesía es una indagación que surge de los periplos vitales de la mano que escribe. Ya hemos apuntado en nuestro estudio (Bianchi: 2019, 76-94) sobre *Personal & político* (Luque: 2015a), que, en oposición a los viajes falsos, Luque describe los verdaderos en el poema «La palabra gaviera», necesariamente vinculados con el mar y con la lectura; el cierre de la composición reza: «Para explicar lo que es una gaviera, / hay que usar las palabras / marinas de Sophia» (2015a, 31)⁵. Para viajar de verdad hay que adoptar la actitud de la

⁴ Baste recordar los dos volúmenes de Josefa Álvarez, *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque* (2013) y «No aceptaré más límites». *Aurora Luque, Gaviera y nómada* (2023), y los artículos más recientes de Francisco Díaz de Castro, «*Personal & Político*, de Aurora Luque» (2019), «Aurora Luque, *Gavieras*» (2020a) y «“Sobremesa”, de Aurora Luque. Texto y contextos» (2020b).

⁵ Como apuntamos en 2019: «Estos versos están dedicados a Ana Santos Payán, fallecida en 2014, fundadora de la editorial El Gaviero, muy activa promotora cultural y amiga de la poeta, e impulsora de la petición dirigida a la Real Academia Española para que la palabra gaviera figurara en su diccionario; la composición surge originalmente para acompañar la solicitud, como aclara la nota final. En su interior aparecen los nombres de Fernando (Pessoa) y de Sophia (de Mello), escritora portuguesa que comparte con la almeriense la afición a Grecia y las constantes referencias a la playa y a las islas» (Bianchi: 2019, 88-89). La misma palabra se vuelve el título del siguiente poemario de Luque, *Gavieras* (2020).

gaviera, la marinera que sabe mucho de barcos y de navegación, quien se encarga del cuidado de la gavia, la vela del mastelero mayor, y de registrar lo que otea desde su posición. Josefa Álvarez considera que el poema que acabamos de citar es «una declaración de principios vitales por parte de la voz poética en la cual la vida es equiparada a una navegación llena de obstáculos» (2023, 61).

El anhelo de libertad, los sueños, los ecos de los personajes literarios, la observación y el conocimiento definen el auténtico periplo de quien se mueve por el mar, como queda patente en la primera sección de *Un número finito de veranos* (Luque: 2023b). Por ende, el vocabulario marítimo de las composiciones de la primera parte reproduce el lenguaje de la gaviera, sujeto femenino nómada (Braidotti: 2000) por excelencia, aventurera y cosmopolita, con ansias de aprender.

4. Rápidas notas sobre tres poemas de la primera sección

Un número finito de veranos se abre con la alternancia de heptasílabos y endecasílabos *a maiore* de «Obra viva, obra muerta» (Luque: 2023b, 15-16), publicado por primera vez en 2017, el n. 26 de la revista *Campo de Agramante*. El título queda explicado en la nota en epígrafe de la misma autora y se refiere a las dos partes del barco: la sumergida y la que emerge del agua. Leamos el texto (Luque: 2023b, 15-16):

Sabía de la vida
quien así bautizó las mitades del barco.

Al sol y a la intemperie,
lo demasiado claro,
lo que el mundo carcome de nosotros,
lo que ha dejado ya de palpar,
lo seco, lo tensado,
los cables, las amarras,
el mascarón obtuso y maquillado.

Las sirenas del puerto,
sus imperiosas voces de contralto.

Mirando la negrura, la obra viva:
el mórbido contacto con lo que fluye y huye,
los sueños que succionan el indecible plancton,
el roce con cardúmenes inquietos,
con escualos, con náufragos,
y las sombras de carne de molusco
que proyectan los cuerpos
bajo el sol enlazados.

Las sirenas del fondo,
sin pulpa de sonidos,
pero deseo aullando.

Las sirenas de arriba,
las sirenas de abajo.

El poema reúne en su interior el campo semántico marinerero, con «los cables, las amarras, / el mascarón» de proa, los de la ictiología y la malacología –las dos ramas de la zoología que estudian los peces y los moluscos–, con el «plancton», los «cardúmenes», los «escualos» y el «molusco», junto a las referencias mitológicas a las sirenas y la literaria a los náufragos. Por supuesto, estamos frente a una alegoría de la vida que la voz lírica introduce opinando sobre las denominaciones del título: «Sabía de la vida / quien así bautizó las mitades del barco». Al nombrarlas, se define intrínsecamente el carácter dual tanto del navío como de la existencia humana y, añadiríamos, del mismo acto creativo de la escritura: lo que se ve es lo consumido, lo conocido, lo obvio, lo trivial, lo ya dicho en voz alta –metaforizado en el canto de las sirenas de arriba– y, por eso, muerto; lo sumergido es lo palpitante, lo fluyente, lo más hondo, lo cargado de sueños y deseos silenciados de las vivas sirenas de abajo que se mueven en la oscuridad. Como es de suponer, la ausencia de luz que ampara el misterio de lo inexplorado conecta, además, con otro tópico recurrente de Luque, resumido en el título de su poemario *Carpe noctem* (1994): la nocturnidad como espacio mítico que propicia el eros y, una vez más, la libertad.

Del mismo apartado, el poema «Orinque» (Luque: 2023b, 27) procede de la *plaque* de Luque que lleva el mismo nombre, *Orinque* (2017), anexo n. 5 de la revista valenciana *Veintiún versos* (2017). Sus versos rezan (Luque: 2023b, 27):

Si un barco toma su ancla echada a pique como centro
y su cadena hundida como radio, dibujará en la tela
tensada de la mar un bastidor: círculo de borneo.

Círculos indolentes. La brisa va meciendo al sol las popas.
El horizonte deja de apelarnos.
¿Con cuántos eslabones
largaste tu cadena? El tenedero
¿fue cómplice o abrazo desleal?
¿Fondeaste en limpia arena o preferiste un fango
de algas aduladoras?

La edad, el fondeadero.
Ya no sabes subir el ancla clara.
Como orinque sirvió, tal vez, la poesía.

La secuencia, formada por tres versículos que unen un endecasílabo y un heptasílabo, seguidos por la alternancia de los dos metros, remite al cable que amarra la boya al ancla y, por ende, de nuevo a la vinculación con la parte más honda del mar, la que no se conoce. En este sentido, sería otra metáfora de la poesía, que establece una conexión con la parte escondida del ser humano. Como es de esperar, sigue abundando el lenguaje mariner, con el fondeadero y sus múltiples declinaciones como protagonista: además del «orinque», se nombran el «ancla echada a pique», «su cadena», «un bastidor», «las popas», «el tenedero», «el fondeadero» y el verbo «fondeaste». Junto a este, las referencias muy visuales al paisaje marino y a los elementos naturales que lo acompañan sugieren un movimiento descendiente de la mirada, desde la superficie del agua hasta lo más hondo: «la tela tensada de la mar», «la brisa», «el sol», «el horizonte», «la limpia arena» y el «fango de algas» como posibles fondos. Todo aconseja leer el poema con el orinque como metáfora de la escritura que surge en lo visible y se adentra en lo oculto, ocasionando cavilaciones acerca del *tempus fugit* e interrogativos sobre las decisiones tomadas a lo largo de la existencia. Con esta clave hermenéutica, el barco que dibuja círculos en el agua usando el cable de amarre como radio representa las vueltas que da la vida sin nunca perder su centro, que puede ser limpio y liso como el fondo de arena o más misterioso y seductivo

–«adulador», prefiere Luque–, como el de algas maceradas. Como se declara en el epílogo, la edad alarga la cuerda, tanto que, con el pasar de los años, resulta cada vez más complicado sacarla del fondo turbio en el que lleva un tiempo largo, subirla para tomar otro rumbo diferente al habitual de la voz poética, es decir, al de la escritura.

Cerramos el apartado con una rápida mención –sin detenernos en las intertextualidades literarias– a los heptasílabos musicales de «Canción para Vinicio Capossela, bibliotecario del barco y pirata cantante» (Luque: 2023b, 35-36), que también procede de la citada *plaque* *Orinque* (2017) y donde, como en otros poemarios, Luque nos asombra con una evocación inesperada a Italia. El cantautor experimentalista Vinicio Capossela, aunque nacido en Hannover, Alemania, en 1965, es italiano de origen –de padres ambos de Campania– y vive muy poco tiempo fuera de su país: en seguida vuelve a Italia con su familia, viviendo en Emilia Romagna antes y luego en Milán. Creemos acertar en afirmar que la inspiración del poema que Luque le dedica procede del álbum *Marinai, profeti e balene*, de 2011, que se compone de dos discos colmados de referencias literarias: por orden de aparición en el álbum, encontramos, entre otros, Herman Melville, la *Biblia*, Louis-Ferdinand Céline, Joseph Conrad, Dante Alighieri, Homero, Safo, Constantino Kavafis, junto con figuras míticas, con la primacía de las sirenas. Capossela comparte con Luque la concepción de la vida como viaje hacia el conocimiento, y de los libros como medio predilecto para llegar a él, únicos remedios contra los males de la sociedad actual que aprisiona y aniquila. Veamos el poema de Luque (Luque: 2023b, 35-36):

A estribor huele a whisky,
huele a ron a babor.

A estribor el cardumen,
el profeta y su tribu,
César y su legión,
la manada, el enjambre,
el avaro a estribor.
A babor el filósofo,
la pensatriz y Bashō,
Circe con Robinsón.

Y el Ulises de Dante
con Nausicaa a babor.

A estribor vive el novio
y el pirata a babor.

A estribor se oye el puerto,
las campanas y el baile,
las nanas y el reloj.
A babor vientos crudos,
guitarras submarinas,
la Atlántida en rumor,
la gaviera y sus libros,
delfines a babor.

A estribor poseidones,
galones, galeones
repleitos de doblones.
A babor robinsones,
canciones, desazones
en ebrios corazones.

A estribor vira Apolo
y Dionisio a babor.

Josefa Álvarez dedica unos renglones de su reciente libro «*No aceptaré más límites*». *Aurora Luque, gaviera y nómada* (2023) a comentar la composición de Luque en homenaje al cantautor, aunque sin remitir a él. Escribe la hispanista (2023, 130):

En «Canción para Vinicio Capossela, bibliotecario del barco y pirata cantante» ese barco con dos lados bien demarcados es un símbolo a su vez de la vida-viaje y de sus dos posibles vertientes [...]. Lo apolíneo, lo equilibrado, lo racional a un lado; lo dionisiaco, lo inesperado, lo instintivo al otro. [...]

Consideramos oportuno hacer hincapié en otra diferencia entre los dos lados: el líder romano y sus militares, la multitud de animales y

seres humanos ruidosos y superficiales que no entienden cuáles son los aspectos vitales que de verdad merecen la pena, a estribor; los sabios de los libros –autores y personajes juntos–, los que arriesgan y aman, a babor. Como en el primer poema analizado, el mundo sigue teniendo dos facetas en contraste entre ellas, ahora identificadas en la parte que mira hacia la tierra firme y la que mira hacia la alta mar. Como ya hemos explicado detenidamente al comentar el poema «Camaradas de Ícaro (II)» (Luque: 2003, 70) en otro texto (Bianchi: 2020, 11), con Luis Cernuda como digno maestro, Luque considera que nunca se debe renunciar a la emoción, aunque provoque sufrimiento, puesto que la única derrota total sería la falta de acción a causa del miedo; por el contrario, mientras el anhelo siga existiendo en su doble vertiente hacia el amor y hacia el conocimiento, la vida tendrá sentido y plenitud. En otras palabras, para darle sentido a la existencia, tenemos que actuar como Ícaro y estar dispuestos a aceptar la caída, es más, parece añadir ahora en *Un número finito de veranos* (Luque: 2023b), deberíamos aprovechar estar en el abismo para explorarlo.

5. Brevíssima conclusión

Mediante el lenguaje náutico y la ambientación de leyenda que trae a la memoria las múltiples y conocidas referencias poéticas y musicales al motivo del marinero o del pirata como emblema de la insumisión al poder –baste con nombrar a Homero, Lord Byron, José de Espronceda y Joaquín Sabina, a quien la misma Luque glosa en el poema de *Gavieras* «Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina» (Luque: 2023a, 155-157)–, las tres composiciones de Luque insisten en la imagen del barco como metáfora de la travesía del vivir y en la dicotomía de lo visible y lo oculto de la condición humana.

Autora de versos, traductora y editora de poetas de diferentes épocas y lugares, Luque ha dado prueba de concebir cada una de las facetas de su labor desde una intensa afición por los libros, el conocimiento y el acercamiento crítico y analítico a los productos culturales. Si por un lado, como aclara en uno de sus ensayos sobre poesía recopilados en *Una extraña industria* (Luque: 2008a), considera que cualquier acto de escritura mana de la lectura, del «fervor que se suscita en nuestra mente, las burbujas que le salen del alma» (2008a, 52) y del «deseo de búsqueda» que genera (2008a, 62), por otro, no deja de sor-

prendernos por la capacidad de observación minuciosa de la realidad en la que se mueve, examinada en sus detalles, a veces para enjuiciarla desde la risa y el sarcasmo, otras para darnos a conocer sus detalles de calidad que suelen estar escondidos, y siempre para ensanchar la mirada de sus lectores, para compartir con ellos lo aprendido en el viaje de la existencia o, mejor, en su buceo por el discernimiento, como queda patente en el cierre del poema «Un periscopio con el horizonte» (Luque: 2023b, 101): «los libros que regalen camaradería / y un periscopio abierto con todo el horizonte».

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Josefa: *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque*. Sevilla, Renacimiento, 2013.
- «No aceptaré más límites». *Aurora Luque, Gaviara y nómada*. Sevilla, Renacimiento, 2023.
- BIANCHI, Marina: «De la intertextualidad al compromiso: *Personal & político* de Aurora Luque». *Cultura Latinoamericana*, 30 (2019), pp. 76-94.
- «Cruces intertextuales: ecos de la poesía áurea en Aurora Luque». *Ticntre. Teoria, testo, traduzione*, 13 (2020), pp. 1-24.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco: «*Personal & Político*, de Aurora Luque». En LANZ, Juan José y VARA FERRERO, Natalia (coords.): *La llama y la flecha: ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 277-300.
- «Aurora Luque, Gaviaras». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 886 (2020a), pp. 35-38.
- «“Sobremesa,” de Aurora Luque. Texto y contextos». *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 7 (2020b), pp. 111-126.
- GENETTE, Gérard: (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1986.
- IEDEMA, Rick: «Resemiotization». *Semiotica*, 137 (2001), pp. 23-39.

- KRISTEVA, Julia: *Semiótica 2*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981.
- LECLER, Daniel y BERMEJO ORTIZ, Joaquín: «Entrevue avec Aurora Luque». *L'Entre-deux*, Entrevue 5 (diciembre 2023), s. p., <https://lentre-deux.com/index.php?b=itw5>
- LUQUE, Aurora: *Hiperiónida*. Granada, Universidad de Granada, 1982.
- ____ *Problemas de doblaje*. Madrid, Rialp, 1990.
- ____ *Fecha de caducidad*. Málaga, Tediria, 1991.
- ____ *Carpe noctem*. Madrid, Visor, 1994.
- ____ *Carpe mare*. Málaga, Miguel Gómez Ed., 1996.
- ____ *Transitoria*. Sevilla, Renacimiento, 1998.
- ____ *Camaradas de Ícaro*. Madrid, Visor, 2003.
- ____ *Haikus de Narila*. Málaga, Antigua Imprenta Sur, 2005.
- ____ *Una extraña industria*. Ed. y prólogo de Andújar Almansa, José. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008a.
- ____ *La siesta de Epicuro*. Madrid, Visor, 2008b.
- ____ *Fabricación de las islas (poesía y metapoesía)*. Ed. y estudio de Josefa Álvarez, prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Valencia, Pre-Textos, 2014.
- ____ *Personal & político*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2015a.
- ____ *Cuaderno de Flandes y otros poemas*. Ed. bilingüe en francés y trad. Regina López Muñoz. Sevilla, Ediciones en Huida, 2015b.
- ____ *Orinque*. Valencia, Banda legendaria, 2017.
- ____ *Gavieras*. Madrid, Visor, 2020.
- ____ *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)*. Ed. e introd. Josefa Álvarez, notas de Josefa Álvarez y Aurora Luque. Barcelona, Acantilado, 2023a.
- ____ *Un número finito de veranos*. Prólogo de Jaime Siles. Lleida, Milenio, 2023b (3ª ed.).

NEIRA, Julio: «Aurora Luque». En Bianchi, Marina, Bagué Quílez, Luis, Sánchez Dueñas, Blas (eds.): *Si yo supiera... Antología didáctica activa de poetas de la Transición*. Roma, Aracne, 2021, pp. 395-404.

PRIETO DE PAULA, Ángel L.: «Semblanza crítica de Aurora Luque». En *Poesía española contemporánea*, portal coordinado por Prieto de Paula, Ángel L. de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Universidad de Alicante, s. a., s. p., https://www.cervantesvirtual.com/portales/aurora_luque/semblanza/

UNOS APUNTES SOBRE ROCÍO MORAGAS

Jesús Cabrera Jiménez
Académico correspondiente

Resumen

La presencia de Rocío Moragas en el panorama literario cordobés no está aún ajustada a su dimensión real. Amiga de los integrantes del grupo Cántico, aunque no formó parte de él ni la revista publicó sus poesías, esta autora dio a la imprenta dos obras: el poemario *La Piedra Escrita* y el libro de relatos *El pan ácimo*. Además, en este trabajo se incorporan varias colaboraciones periodísticas de las que no se tenía noticias.

Palabras clave: Rocío Moragas, Córdoba, Grupo Cántico, poesía

Abstract

Rocio Moragas's presence in the Cordovan literary scene is not yet adjusted to its real dimension. Friends of Cantic group members, although she was not part of it and the magazine did not publish her poetry, this author printed two works: the poetry book *La Piedra Escrita* and the book of short stories *El Pan Ácimo* (The Unleavened Bread). In addition, this work includes several journalistic collaborations that were not previously known

Keywords: Rocío Moragas, Córdoba, Grupo Cántico, poetry

* * * * *

La figura de Rocío Moragas apenas ha contado con hueco propio y sólido en el panorama de las letras cordobesas. Sus referencias están mayoritariamente vinculadas al grupo Cántico o al exotismo de ser una mujer que escribía, publicaba y tenía buenas relaciones en un mundo de letras principalmente masculino, además de una vida social que dejaba boquiabierta a una Córdoba que aún no había despertado a la vida moderna.

Estas circunstancias, no obstante, no han impedido que en los últimos años se hayan realizado aproximaciones a su figura y su obra bastante interesantes. Ahí quedan los trabajos de Tico Medina, Soledad Zurera y Julio César Jiménez en *Cántico 2010*¹, Balbina Prior y Pilar Paz Pasamar, en *La tradición trascendida. Cántico y su época*² o el documental de Lola Jiménez y José Miguel Hernández titulado «Mujeres de Cántico»³, entre otros.

En un plano más cercano a la propia protagonista, la reivindicación de la figura de Moragas tuvo un impagable pistoletazo de salida con la entrevista que la periodista Rosa Luque le hizo en 2001⁴, así como en el homenaje tributado por el Ateneo de Córdoba en 2007⁵, que contó con el testimonio de personas que la trataron en vida.

Tampoco hay que olvidar como fuentes imprescindibles para una mejor aproximación a la protagonista los testimonios que ella misma dejó a través de entrevistas o en esa «Confidencia de la autora» que, a modo de prólogo, cierra su poemario *La Piedra Escrita*.

Así, paso a paso, se ha ido fraguando la imagen de la Rocío Moragas que ha llegado a la actualidad y en la que la persona corre el riesgo

¹ VV. AA. *Cántico 2010*, INGLADA, Rafael (ed.), Córdoba, 2010

² VV. AA. *La tradición trascendida. Cántico y su época*, PRIOR, Balbina (ed.), Madrid, 2017.

³ Este documental, producido por Ilustradora SL, se estrenó en el Palacio de Congresos de Córdoba el 29 de junio de 2021, fecha del centenario de Pablo García Baena. También se ha proyectado en Cosmopoética y en Marpoética, así como en Canal Sur TV.

⁴ LUQUE REYES, Rosa: «He vivido como he querido vivir», *Córdoba*, 1 de abril de 2001, pp. 44-46, luego recogido en *Id.*, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, Sevilla, 2011.

⁵ En el acto, enmarcado dentro del ciclo Campos de Poesía y moderado por Antonio Varo Baena, participaron los poetas Pablo García Baena, José de Miguel y Soledad Zurera junto a la periodista Rosa Luque.

de ser opacada por el personaje. Al hablar de esta escritora cordobesa es común mencionar sus dos libros publicados que la legitiman, pero esto va estrechamente ligado a aspectos como la vida social de que disfrutó, las amistades que mantuvo, el lujo que la envolvió o los maestros de alta costura que la vistieron, sin dejar atrás la etiqueta de ser la musa de Cántico.

Tras todo esto hay una Rocío Moragas realmente volcada con la literatura en diversas vertientes, como la poesía, el relato, el artículo o la novela, que llegó a esbozar y nunca vio la luz. Las peripecias vitales —desgraciadas en su caso— terminaron de moldear una figura que, con independencia de su calidad literaria, merece figurar por derecho propio en el panorama de las letras cordobesas.

Aunque, como se ve, hay bastante publicado sobre esta escritora, aún queda mucho por conocer de ella. Este trabajo no pretende ser exhaustivo ni definitivo, sino que busca arrojar un poco de más luz sobre algunos aspectos de una escritora de la que todavía queda mucho por conocer.



Retrato de Rocío Moragas

1. La familia Moraga

El hecho de haber vivido buena parte de su vida fuera de la tierra que le vio nacer pudo haber generado una reacción identitaria que es patente y constante en Rocío Moragas. Con asiduidad saca a relucir su origen cordobés y, más aún, de un barrio concreto con unas señas de identidad bien definidas.

Muy conocido es su verso «yo era la niña Rocío / de Casa de los Moragas» que figura en la balada «Reloj de sol» del libro *La Piedra Escrita*. Con el mismo, ratifica el orgullo de pertenencia a una familia concreta radicada en un lugar específico de la ciudad donde transcurrió su infancia y que con el paso de los años le sirvió para adornar su personalidad.

El origen de su familia no se encuentra en Córdoba sino en la provincia de Jaén. Su padre, Matías Moraga Martos, era natural de Carchelejo, y su madre, Rocío García Mena, de Martos⁶. Ambos llegaron a Córdoba en 1908 con 34 y 30 años de edad, respectivamente, y con la primera de sus hijas, Dolores, nacida en Martos un año antes.

El primer domicilio de la familia Moraga –el apellido aún carecía de la ese final– estuvo en el número 14 de la calle Leiva Aguilar, frente a la puerta de la iglesia del antiguo convento de Jesús Crucificado. Era una auténtica casa de vecinos, con seis familias y 23 personas en total, de las que la mitad eran menores de edad.

Matías Moraga trabajó como empleado y tenía a su llegada a Córdoba un modesto jornal de 1,50 pesetas al día. Al año siguiente pasó a cobrar 2,25 pesetas y posiblemente esto le permitió buscar otra vivienda con mayor amplitud para una familia que aún estaba por completarse. Los Moraga cruzaron el casco antiguo de Córdoba de punta a punta y de la zona suroccidental pasaron a la nororiental. De Leiva Aguilar se mudaron al número 42 de la calle Costanillas, lo que con el paso del tiempo marcaría la memoria de Rocío Moragas al describir esta vivienda como «el Patio de las Palmeras» o «el Patio de Patinillos», en el mencionado poema «Reloj de sol».

⁶ Todos los datos sobre la familia están obtenidos del Padrón Municipal de estos años. Agradecemos al Archivo Municipal de Córdoba las facilidades dadas para este trabajo.

Los Moraga ya aparecen empadronados en esta vivienda en 1911, que no compartían con nadie, ya que era para ellos en exclusiva. La construcción no se conserva y en su lugar hay un solar. Además, la numeración de calle ha cambiado y el 42 de Costanillas corresponde ahora a la calle San Juan de Palomares. Colindantes se conservan otras casas cuya tipología puede corresponder a la que tuvo la de esta familia: de una sola planta, sin ventanas la calle y con todas las construcciones interiores articuladas alrededor de un gran patio.

La calle Ancha de las Costanillas, como se la conoció, estaba situada tras la muralla del Marrubial, en un rincón del casco antiguo que no era lugar de paso hacia ningún sitio. Unas décadas antes, en 1973, Teodomiro Ramírez de Arellano, en sus *Paseos por Córdoba*, había hecho una descripción de la misma cargada de marginalidad:

Esta calle parece materialmente de otro pueblo donde hay diferentes costumbres: allí se ven los chicos desnudos correr por ella, como si estuviesen dentro de su habitación; así como las gallinas, las bestias, y aun algunas veces los cerdos están al público, sin que sus dueños, en gran parte gitanos, hagan caso de los bandos de buen gobierno; están algunos tan atrasados, que, cuando ven pasar una persona con sombrero de copa y levita, se les quedan mirando, como si para ellos fuese un objeto raro⁷.

Lógicamente, las casi cuatro décadas transcurridas desde la descripción realizada por don Teodomiro y la llegada de los Moraga a las Costanillas debió mejorar la situación social de los vecinos de esta zona de la ciudad. Aun así, no ha sido hasta las décadas finales del siglo XX cuando se han revitalizado estas calles, con la apertura de nuevas salidas a través de la muralla, la urbanización de solares y la creación de un jardín en el antiguo huerto de los Trinitarios.

En el epílogo de *La Piedra Escrita* escribió en 1950: «Nuestra casa, anclada entre el encanto del barrio de San Agustín y Santa Marina, estaba a un paso de la fuente de la Piedra Escrita». La casa en la que nació y pasó su infancia Rocío Moragas estaba al final de la calle Cos-

⁷ RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba*, Córdoba, 1976, 3ª ed.

tanillas, a unos 100 metros en línea recta de la muralla del Marrubial y a casi 340 metros, con mediciones de Google Map, de la mencionada fuente, que ella tomó como seña de identidad al ser incluso conocida como la niña de la Piedra Escrita.

El matrimonio llegó a Córdoba con su hija Dolores siendo un bebé. El resto de la prole nacería en la ciudad que adoptaron como nueva residencia. Angustias nacería en 1909 en la casa de Leiva Aguilar y, posiblemente, el crecimiento de la familia les impulsó a buscar mejor acomodo. Ya en las Costanillas nacería Clementina en 1910, que falleció a los dos años de edad, y después vendría Carmen (1913), Bernardino (1915), Caridad (1916) y, por último, Rocío (1920).

En este hogar transcurrió la vida de los Moraga García. A los dos años de vivir en el nuevo domicilio, el padre decide dar un giro a su vida laboral y deja de ser empleado para pasar a ser propietario de una tienda de ultramarinos. La familia entró en una estabilidad que se truncó pronto, con el fallecimiento del cabeza de familia. Matías Moraga moría en la madrugada del 13 de diciembre de 1925 a los 46 años de edad. En el funeral, celebrado en la parroquia de San Lorenzo, feligresía a la que pertenecía su domicilio, y según recogió la prensa de la época, «acudió la mayoría de los comerciantes del gremio de ultramarinos, al que pertenecía el finado»⁸.

Esta desgracia quebró los planes de futuro de la familia. Rocío García quedaba viuda con seis niños a su cargo, con edades comprendidas entre los seis y los dieciséis años. La madre ya no podía atender la tienda de ultramarinos y debió buscarse fórmulas alternativas para mantener a los suyos. Por una información aparecida en la prensa local sabemos con lo que se ganó la vida en esos años. Su hijo Bernardino, visitante asiduo de la Casa de Socorro por los más diversos percances, fue atendido en 1926 cuando «tuvo la mala fortuna de que se le cayera encima una máquina de coser», por lo que perdió la uña del primer dedo del pie derecho⁹.

Una máquina de coser no dejaba de ser un objeto de lujo en aquellas primeras décadas del siglo XX. Al ser los Moraga los únicos habitantes de la casa, debía pertenecer sin lugar a dudas a la madre que,

⁸ Defunción y sepelio, *La Voz de Córdoba*, 15 de diciembre de 1925, p. 11.

⁹ Un niño lesionado, *Diario de Córdoba*, 14 de abril de 1926, p. 2.

además de solucionar la vestimenta de su prole, atendería los encargos para así contar con unos ingresos con los que sacar la familia adelante.

2. Rocío y las letras

Rocío Moragas sale de Córdoba en los años de la Guerra Civil. En el otoño de 1942 contrae matrimonio en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid con el empresario vasco Víctor Gorospe y fija su residencia en San Sebastián. Las visitas a su ciudad natal son espaciadas y, mientras tanto, se abre camino en el mundo de las letras. La poesía, que había sido algo reservado a la intimidad, como señaló más de una vez, pasó a ser algo público.

Al final se decide a publicar una selección de sus poesías en el que será su primer y único poemario, *La Piedra Escrita*. Meses antes de que esto ocurra es cuando ella entra en contacto con los poetas de Cántico. Ocurrió el 14 de mayo de 1949, en el salón de actos del entonces Instituto de Enseñanzas Medias, actual IES Luis de Góngora, en la plaza de las Tendillas, con motivo de una lectura de poemas de Adriano del Valle organizada por el Ayuntamiento de Córdoba. Pablo García Baena describió este encuentro con motivo del homenaje que el Ateneo de Córdoba tributó a Rocío Moragas en 2007:

Terminada la lectura, ella se acerca para felicitar al poeta, y Adriano nos presenta: Ricardo, Julio, Juan, Miguel, Pablo. El asombro nos deja sin habla. Mujer dual y misteriosa, una luz fílmica parece rodearla con el halo de una Lauren Bacall en lejanía del cine negro, o una Grace Kelly, en aureola de aristócrata distinguida, anterior a la opereta monegasca. Un periodista, amigo queridísimo y despistado, Manolo Medina González, la llamaría desde esa aparición «la musa de Cántico»¹⁰.

Meses después, en diciembre de 1949, Moragas entrega en la Librería Clan el material para su libro *La Piedra Escrita*. Con tal motivo le hacen una entrevista en el diario *Pueblo*, ilustrada con una caricatura de ella, en la que además de afirmar su poesía «es anarquista» reco-

¹⁰ GARCÍA BAENA, Pablo: *Obra Completa IV Prosa dispersa 1 (1942-2015)*, Córdoba, 2021, pp. 574-575.

noche que sus poetas de cabecera son «Federico, Juan Ramón Jiménez, Alberti». Sobre el proceso creativo expone que «al principio es difícil, luego es más llevadero y más tarde es imprescindible y necesario como el aire» y define el objetivo marcado con la publicación del libro como «hacerme un clima en el cual me voy adentrando paulatinamente con el valor de mis composiciones»¹¹.

La vida social que Rocío Moragas desarrollaba en Madrid y en San Sebastián, donde veraneaba buena parte de la alta sociedad capitalina, fue fundamental para acelerar su proyección literaria. Ella supo tejer con firmeza una red de contactos por los que transitaba con facilidad y vencía cualquier reticencia que surgiese.

Son estos los años en los que la poeta va divulgando sus versos en publicaciones de todo tipo. La prensa diaria, revistas y publicaciones especializadas le van abriendo sus puertas. La revista *Egan*, suplemento de literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, la recibe en su cuarto número y la presenta como «cordobesa de nacimiento, de educación y de estirpe», así como «un soplo del espíritu meridional poniendo el contrapunto de su andalucismo en la vida literaria del país vasco» con los poemas «Regreso», «Reloj de sol», «Lejos», «Mi noche» y «Petenera del sapo, la grulla y la luna», contenidos en su libro *La Piedra Escrita* aún inédito. Moragas comparte páginas en esta publicación que combina textos en castellano y en vascuence con los escritores Pablo Bilbao Arístegui, Claudio Sagárazu y Mariano Ciriquian-Gaiztarro, entre otros¹².

También, el 26 de marzo de 1950 subió al escenario del teatro Lara, en Madrid, para leer sus versos. Se trataba de *Alforjas para la poesía*, una creación del empresario teatral Conrado Blanco iniciada en 1948 y consistente en citar a los aficionados a las letras en las mañanas de los domingos para escuchar tanto a los autores consagrados como a los emergentes. Aquel día Moragas compartió atril con Francisco Esquivá de Romaní, Manuel Fernández Sanz, Manuel Martínez Remos, Eduardo Manzanos, Rafael Gómez Montero y Enrique Domínguez Millán, en un acto presentado por Rafael Pérez Delgado.

¹¹ CÓRDOBA: «Rocío Moragas», *Pueblo*, 15 de diciembre de 1949, p. 2.

¹² VV.AA.: *Egan*, nº 4, octubre-diciembre 1949, San Sebastián.

La poeta cordobesa vivía en estos meses previos a la aparición de su primer libro una efervescencia plena. Era consciente de los lugares a los que debía acudir y de los terrenos que no debía pisar. Entre los primeros se encuentra el Café Gijón, que en aquellos años vivía una pujante actividad. Rocío Moragas fue parte activa en el nacimiento del premio Café Gijón de novela, creado por Fernando Fernán Gómez en 1949. Al año siguiente se le entregó el primer galardón a Eusebio García-Luengo por su obra *La primera actriz* y allí estuvo, como una más de los organizadores del acto, encargada de la venta de ejemplares junto a la también escritora y traductora Eugenia Serrano¹³.



Rocío Moragas ante el escaparate de una librería (1958). Foto Lendínez

Estos prolegómenos, y otros más, prepararon el camino a la publicación de *La Piedra Escrita*, en diciembre de 1950. El libro, editado por Librería Clan, recoge 19 poesías en una edición ilustrada con una viñeta de Ginés Liébana que supone un homenaje a Córdoba, con una vista de la plaza de Capuchinos de noche, con una columna en cuyo capitel aparece escrito el primer verso del «Soneto a Córdoba» de Luis de Góngora.

¹³ ANÓNIMO: «Homenaje a García-Luengo», *Correo Literario*, 1 de diciembre de 1950, p. 2.

En esas fechas, Moragas protagoniza un episodio que hoy día se podría calificar como una operación de marketing para publicitar su libro. El diario *Pueblo* publica en diciembre de 1950 una breve información en la que afirma que la poeta «se ha enfadado mucho porque Vicente Aleixandre no ha querido redactar un breve juicio sobre su poesía –la de Rocío– destinado a una revista. Hay que decir que Aleixandre es, y muy gustosamente, padrino poético de la señora Moragas»¹⁴.

Una vez lanzado el señuelo no había más que esperar. A los pocos días, el mismo periódico publicaba una entrevista¹⁵ con Rocío Moragas que iba ilustrada nada menos que con tres fotografías de ella con Vicente Aleixandre. Con sus afirmaciones vuelve del revés lo publicado días antes al reconocer que «él ha leído mi libro y lo ha elogiado mucho, pero sin compromiso y siguiendo su galantería varonil» y desmiente su padrinazgo: «No ha podido ser ni siquiera mi padrino espiritual porque yo no conozco su poesía. He oído y visto que es complicada y hermética. Por desgracia, mi inteligencia femenina prefiere lo sencillo y directo».

En este entrevista aprovecha para reivindicar la poesía femenina con nombres como los de Eugenia Serrano, Josefina Romo y Alfonsa de la Torre, en Madrid, así como añade que en San Sebastián «hay un grupito de poetisas efervescente e interesante, pero al que no trato apenas».

Rocío Moragas llevaba tiempo esperando la salida del libro para el que entregó los originales hacía ya un año y cuya impresión, según figura en el colofón, terminó el 30 junio de 1950. Este acontecimiento también fue compartido en su ciudad natal, donde los poetas que había conocido el año anterior le organizaron un homenaje en la finca La Arruzafa, donde años más tarde se levantaría el Parador Nacional de Turismo. Allí, en diciembre de 1950, se dieron cita Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Bernier, Julio Aumente, Miguel del Moral y Manuel Aumente. También acudieron los poetas de la revista *Platero* que en aquellos días se encontraban en Córdoba, como José Manuel

¹⁴ ANÓNIMO: «La noticia en vilo», *Pueblo*, 9 de diciembre de 1950, p. 6.

¹⁵ TRENAS, Julio: «Rocío Moragas, buena poetisa», *Pueblo*, 23 de diciembre de 1950, p. 6.

Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Juan Valencia y Pilar Paz Passamar.



Pablo García Baena, Rocío Moragas, Juan Bernier, Miguel del Moral y José de Miguel (Legado Pablo García Baena. Biblioteca de Andalucía)

Según recogió la prensa de la época, este homenaje a la «primera figura femenina de la poesía española» terminó con lecturas de versos en honor de Moragas así como con la guitarra flamenca de Antonio el del Lunar¹⁶. Sobre este fin de fiesta, José Manuel Caballero Bonald narra en sus memorias que la euforia del momento llevó a subir a la homenajeada a una mesa y a pasearla como si fuera un paso de Semana Santa con saeta de Miguel del Moral incluida. Balbina Prior contrasta lo relatado por el gaditano con el propio García Baena, testigo de los hechos, quien «me comunicó sin ambages que era completamente incierto»¹⁷.

¹⁶ ANÓNIMO: «Homenaje a la poetisa cordobesa Rocío Moragas», *Córdoba*, 19 de diciembre de 1950.

¹⁷ PRIOR, Balbina: «Rocío Moragas: ¿En la órbita de Cántico o un verso suelto?». En PRIOR, Balbina (ed.) *La tradición trascendida. Cántico y su época*, Madrid, 2017, pp. 264-266.

En el homenaje rendido por el Ateneo de Córdoba a Moragas en 2007, García Baena deja por escrito su opinión sobre estos hechos y afirma que Caballero Bonald «hace una libre interpretación de aquel homenaje» con un relato «más inventado que real» para mostrar una «verdad a medias que el recuerdo pinta como quiere de lo que fue solo una modesta juerga» y que vino a alimentar la leyenda en torno a un personaje que, en muchas ocasiones, poco o nada tenía que ver con la persona.

Mientras tanto, las críticas y comentarios a su primer poemario comienzan a brotar en publicaciones de todo tipo. En *Correo Literario*, la revista de «arte y letras hispanoamericanas» dirigida por Leopoldo Panero, se defiende que Moragas es «una voz andaluza más, pero con acento auténtico y fresco, apegada al viejo y patriarcal árbol, al excelente y asombroso árbol de la poesía andaluza que fue Salvador Rueda»¹⁸.

El diario *Córdoba* esperó a mayo de 1951 para publicar la noticia del nuevo libro. El periodista Manuel Medina González, el mismo que la bautizó como «la musa de Cántico», justifica el retraso en «el clamor diario de la rotativa» que le hizo esperar la llegada de «un día claro y solar de esta primavera» para «saborear sus versos». Aporta el dato de que buena parte del poemario ya la conocía por habérsela leído «allá en un elevado rincón de Negresco, verdadera jaula de luz de las Tendillas»¹⁹.

Aún resonaban los ecos de *La Piedra Escrita* cuando Rocío Moragas decide cambiar de registro. En la primavera de 1953 visita Córdoba y hace unas declaraciones al periodista Manuel Medina González en las que, sin desvelarlo, avanza lo que será *El pan ácimo*. «Ella, poetisa de rutilante sensibilidad, va a hacer un nuevo libro. Dejará un instante de escribir poemas para forjar quimeras, luces futuras, caminos espirituales nuevos. Forjará la buena prosa y en ella cantará lindamente su corazón»²⁰.

¹⁸ E. S.: «Rocío Moragas. *La Piedra Escrita*. Editorial Clan», *Correo Literario*, n.º 19, 1 de marzo de 1951, Madrid, p. 8.

¹⁹ MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: «*La Piedra Escrita*: primera obra poética de Rocío Moragas», *Córdoba*, 6 de mayo de 1951.

²⁰ MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: «Saludo a Rocío Moragas», *Hoja del Lunes*, 27 de abril de 1953.

Poco después surge lo obvio. La comparación constante entre Rocío Moragas con las actrices de la gran pantalla –García Baena la asemejaba a Lauren Bacall y Grace Kelly– no podía quedar ahí y tarde o temprano tendría que probar suerte en la gran pantalla. La década de los 50 del pasado siglo fue el gran momento de la escritora cordobesa y, si tenía que dar un paso al mundo del cine, esa era la oportunidad. El periodista Julio Trenas dejó caer que «parece ser que Cesáreo González quiere que Rocío le haga un argumento cinematográfico y lo protagonice. Y Rocío está pensando la cosa»²¹. Y ahí quedó el asunto del que nunca más se supo.



Rocío Moragas con Chumy Chúmez (1958). Foto Lendínez

La escritora cordobesa vive su mejor momento. La revista *La Codorniz*²² habla de su libro *El pan ácimo* y la revista *Hola*!²³ la refleja en dos ocasiones en sus páginas. García Baena, coetáneo de los hechos, ha dejado testimonio de la proyección social que llegó a alcanzar la escritora cordobesa. Detalla que fue modelo de Pertegaz,

²¹ TRENAS, Julio: «Rocío Moragas», *Pueblo*, 3 de noviembre de 1953, p. 15.

²² *La Codorniz*, 18 de enero de 1959, p. 14.

²³ En los ejemplares de los días 28 de enero de 1961 (p. 42) y el 31 de marzo de 1962 (p. 29).

Pedro Rodríguez y Balenciaga, y que «en el Festival de Cine de San Sebastián la vemos en compañía de los galanes de la época, Mario Cabré, Paco Raval o Antonio Vilar, el actor portugués que hizo de Don Juan»²⁴.

En 1958 protagoniza la portada de la revista *Gran Mundo Ilustrado* con un retrato a todo color realizado por Elia Martínez-Fernández, que firmaba con el pseudónimo de Xelia. Esta no era una revista más de las que se vendían en los kioscos. Su propietario y director era el marqués de Santo Floro, Agustín de Figueroa, el hijo menor del conde de Romanones. La publicación iba dirigida a un público específico que no era otra que la alta sociedad madrileña. Por sus páginas desfilan puestas de largo, pedidas de mano, cócteles, bodas, recepciones y todo aquel acontecimiento al que acudía esta clase social que luego quería verse y que la vieran fotografiada en sus páginas de cuché. Las portadas siempre estaban dedicadas a mujeres, pero mujeres pertenecientes a la realeza europea, a la aristocracia o a la alta burguesía. Y entre ellas, Rocío.

3. *El pan ácimo*

El pan ácimo ve la luz en la primavera de 1958. Inmediatamente se desencadenan los comentarios sobre el libro en diversas publicaciones. Manuel Medina González, tan fiel a la escritora, le da la bienvenida en el diario *Córdoba*²⁵ al igual que en *La Estafeta Literaria*²⁶, del Ateneo de Madrid, entre otros. Precisamente, en varios medios de comunicación la noticia de la aparición de esta colección de relatos se entrevera con la de que Moragas está preparando una novela.

Es el periodista cultural y posteriormente cronista de la Villa de Madrid Juan Sampelayo quien avanza que la poeta cordobesa «ahora tiene en los puntos de su pluma una novela [...] que piensa escribir este invierno y en donde las cosas sucederán en dos tierras totalmente

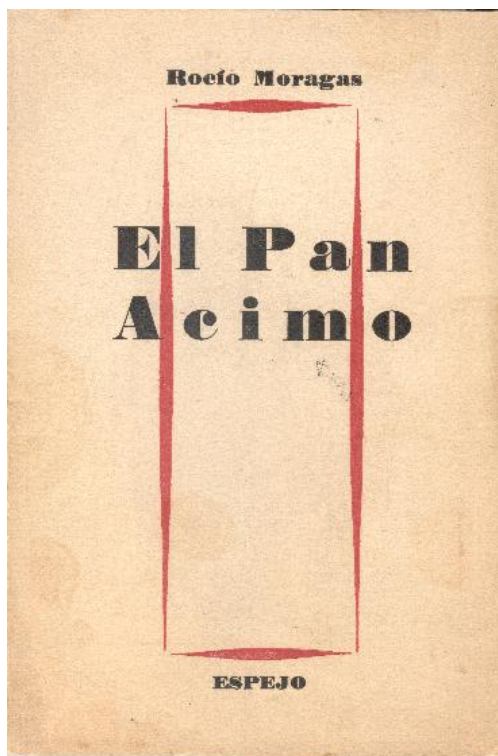
²⁴ GARCÍA BAENA, Pablo: *Obra Completa IV Prosa dispersa 1 (1942-2015)*, Córdoba, 2021, pp. 575-576.

²⁵ MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: «Nota marginal a un libro de Rocío Moragas», *Córdoba*, 12 de mayo de 1958.

²⁶ ANÓNIMO: «Libros recibidos», *La Estafeta Literaria*, nº 130, 24 de mayo de 1958, p. 7.

diferentes, ya que son Córdoba y San Sebastián los lugares por donde caminaron, amaron y sufrieron los hombres y las mujeres de su novela, la cual si bien la tiene muy pensada aún no tiene título»²⁷.

Casi una década más tarde, en 1967, vuelve a aparecer la novela. En una entrevista a la actriz Paloma Castellanos, ésta responde a una pregunta sobre sus trabajos escénicos que «también me hablaron para trabajar en la película “La otra vida de Olga Prezgova”, basada en la célebre novela de la escritora Rocío Moragas»²⁸. Bajo este título –en concreto *La vida precedente de Olga Prezgova*– figura un relato en el libro *El pan ácimo* que posiblemente su autora quisiera darle cuerpo de novela, aunque finalmente se desconoce si llegó a hacerlo o no.



Portada de *El pan ácimo* (1958)

²⁷ SAMPELAYO, Juan: «Rocío y su novela», *Libertad*, 26 de agosto de 1958, p. 3.

²⁸ PLATA, F.: «Paloma Castellanos, nuevo rostro del cine español», *La Rioja*, 22 de octubre de 1967, p. 15.

4. Moragas articulista

La producción literaria de la escritora cordobesa no acaba, ni mucho menos, con la aparición de *El pan ácimo*. Por un breve aparecido en el diario *Pueblo* se sabe que a lo largo de 1960 publicó tres cuentos en *La Voz de España*²⁹ lo mismo que con frecuencia envía poemas y reflexiones a la redacción del diario *Córdoba* en estos años.

Además, ya en 1959 dio otro giro a su carrera literaria. Después de un poemario y de un libro de relatos, y entre medias muchas poesías y el anuncio de una novela, Moragas decide explorar otros caminos y se lanza al articulismo periodístico. Todavía no había llegado la Ley de Prensa de 1966 y los medios de comunicación sufrían las restricciones impuestas por el Gobierno. Aun así, la escritora cordobesa se adentra en este nuevo terreno para demostrar que aún le quedan cosas por decir.

Esta faceta de articulista permanecía hasta el momento inédita. En ninguna de sus biografías aparecidas hasta el momento se hacía referencia alguna a esta incursión literaria, ni ella misma, incluso, llegó a hacer mención en las entrevistas que concedió a lo largo de su vida. La prensa es efímera y un periódico sustituye al del día anterior, frente a la permanencia en el tiempo de los libros. Acaso ésta sea la razón por la que la vertiente periodística de la escritora cordobesa ha estado más de seis décadas oculta entre las sombras del olvido.

Los artículos encontrados de Rocío Moragas están enmarcados en el periodo que va de 1959 a 1963. Esto no quiere decir que sean los únicos, pero por la variedad de periódicos en que aparecieron nos indican que es más que probable que puedan aparecer más conforme se vayan digitalizando las hemerotecas de España. De momento, los textos encontrados vieron la luz en su día en los rotativos *Madrid*, *El Pueblo Gallego* y *Amanecer* de Zaragoza.

En el primero de ellos, titulado *Los relojes dialogan*³⁰, establece un paralelismo entre el discurrir del tiempo, fundamentalmente el nocturno, y la vida que se encierra tras las puertas de los domicilios. A lo largo del texto otorga un protagonismo hijo de su época a los relojes situados en torres y campanarios.

²⁹ CARVAJAL, Gonzalo: «Rocío Moragas: éxito en San Sebastián», *Pueblo*, 16 de enero de 1961, p. 10.

³⁰ MORAGAS, Rocío: «Los relojes dialogan», *Madrid*, 11 de abril de 1959, p. 17.

En *Veraneo, turismo y maletas*³¹, Moraga se adentra por el costumbrismo estival para fijarse en el visitante foráneo que «abre su equipaje en la tierra descubierta y extiende todo el contenido a lo largo y ancho de playas, aceras y terrazas, como esos mercaderes árabes que desde desiertos ignorados llegan al zoco asombrando a los nativos», dentro de una picaresca de la que «ningún pueblo se libra de haber desplumado a los migradores de la tierra vecina».

Con el artículo titulado *El horóscopo*³² buscó Moraga dismantelar las predicciones de los signos zodiacales. Con ironía va mostrando las contradicciones que se auguran para los nacidos en cada uno de los correspondientes signos. Los contrapone a los consejos que hay que seguir en materia amorosa, laboral o incluso higiénica, «pero lo hacen reclamando tal esfuerzo de inteligencia y de voluntad que no hay manera de seguirles la manía» y concluye que «es asombroso que haya gente que no cree en lo más Alto y espera, con la boca abierta, los oráculos de entresuelo».



Rocío Moragas ante su retrato (1958). Foto Lendínez

³¹ *Id.*: «Veraneo, turismo y maletas», *El Pueblo Gallego*, 21 de julio de 1962, p. 5.

³² *Id.*: «El horóscopo», *Amanecer*, 10 de noviembre de 1963, p. 12.

El último de los artículos aborda una cuestión política, la fiscal, con lo que Rocío Moragas se aleja considerablemente en estas reflexiones del mundo literario y costumbrista que había abordado hasta ahora. En *El fisco y las mujeres*³³, a cuenta de una reforma tributaria que se tramitaría en aquellas fechas, la escritora defiende la necesidad del pago de impuestos y aboga porque la información sobre los mismos llegue a todos, ya que gracias a estos se tiene la prestación de determinados servicios, entre ellos la cultura. La escritora defiende la necesidad de suprimir el fraude fiscal, debido a «una deficiente organización, antigua y reformable», que hace que «los gordos se las apañarán para hacer fraude, mientras los flacos quedarán prendidos en las mallas de impuestos» y después de exponer varios ejemplos concluye que «nosotras, las mujeres inexpertas, tenemos la cordura de realizar que somos algo en esos cimientos».

Lentamente, acaso empujada por los cambios en sus circunstancias familiares y personales, Rocío Moragas abandona progresivamente el foco de las letras. Su efervescencia había durado poco más de una década y en los años 60 dice adiós a lo que había sido su pasión sin decirle nada a nadie. El periodista Antonio D. Olano se da cuenta de esta circunstancia, no la pasa por alto y publica que «hace cuatro años que Rocío Moragas, artista de la pluma, no escribe una línea a causa de complicaciones en su vida privada. Al parecer, se rehace y en breve comenzará un nuevo libro»³⁴. Pero desgraciadamente no fue así.

³³ *Id.*: «El fisco y las mujeres», *Amanecer*, 12 de noviembre de 1963, p. 12.

³⁴ D. OLANO, Antonio: «Rocío», *Diario SP*, 22 de febrero de 1969, p. 16.

ESCRITURA DE MUJERES Y MEMORIA EN LA LITERATURA CENTROAMERICANA

Albino Chacón Gutiérrez
Académico correspondiente (Costa Rica)

Resumen

La literatura que se ha venido escribiendo en Centroamérica durante el siglo XX sería imposible de entender si no es a partir de la emergencia de nuevos sujetos sociales que hacen posible la riqueza de un fenómeno cuya importancia radica en su heterogénea complejidad. Ahí es donde se hace visible un sujeto cuya voz había permanecido oculta en los intersticios de una historia que había sido hasta entonces escrita e interpretada desde una centralidad masculina dominante y segregadora.

Palabras clave: Literatura, mujeres, memoria, Centroamérica

Abstract

The literature written in Central America throughout the 20th century would be impossible to understand if it were not based on multiple presences and the emergence of new social subjects that make possible the richness of a phenomenon whose importance lies in its heterogeneous complexity. Different subjects, whose voice had remained hidden became finally visible in the interstices of a history that had until then been written and interpreted from a dominant, segregating masculine centrality.

Keywords: Literature, women, memory, Central America

* * * * *

1. Algo de (breve y necesaria) arqueología literaria femenina

Pareciera un lugar común afirmar que la literatura escrita por mujeres ha venido creciendo de manera permanente a lo largo del siglo XX y el XXI. De ahí, por su especificidad, nace la necesidad de reflexionar del papel ejercido por esa nueva escritura, a la que las mujeres han echado mano para un mejor conocimiento de sí y de su condición social y personal. Quizás la gran diferencia que tenemos, hoy en día, son dos componentes que diferencian la escritura femenina actual de otros momentos históricos que vale la pena rememorar rápidamente, haciendo un poco de arqueología literaria: como sabemos, incluso en la tradición europea, cuando algunas mujeres comenzaron a escribir, tuvieron que tomar nombres de hombres para que sus textos pudieran salir a la luz. Fue el caso de Charlotte Brontë, y de sus hermanas Emily y Anne, que respectivamente pasaron a llamarse Currer, Ellis y Acton Bell. A pesar de que lucharon por tener éxito con sus nombres reales, nunca estos aparecieron en la cubierta de un libro, al menos mientras estuvieron vivas.

Después vinieron otras escritoras como Mary Ann Evans, que utilizó el seudónimo masculino de George Eliot; Amandine Dupin, que firmaba como George Sand; o el caso de Louisa May Alcott, conocida en sus escritos como A. M. Barnard. Otro caso es el de la escritora francesa Colette. Sidonie Gabrielle Colette tenía tan solo 20 años cuando en 1893 se casó con el escritor Henry Gauthier Villars, un hombre 15 años mayor que ella. Su esposo no tardó en notar el talento literario de su joven esposa y le pidió que escribiera novelas inspiradas en los recuerdos que ella tenía de su niñez y su adolescencia, la cual se llamaría *Claudine* y que serían firmadas por el mismo Gauthier. La primera obra de la serie, publicada en 1900, se convirtió en un éxito inmediato y resultó un éxito editorial. Gauthier se llevó los elogios de la crítica y del público. Con la excusa de facilitar la concentración de su esposa, decidió encerrar a Colette en la casa para forzarla a escribir más novelas. Luego de más de una década de infeliz matrimonio, Colette decide divorciarse de Gauthier y al año siguiente publicó *Diálogos de animales*, primer libro firmado por ella. Recordemos también a la española Fernán Caballero; cuando a mediados de 1800, Cecilia Böhl de Faber y Larrea quiso publicar sus primeras novelas supo que tendría que usar un seudónimo masculino, y por eso ella firmaba sus

obras como Fernán Caballero. Desde joven, su padre le había dicho que no perdiera el tiempo escribiendo porque esa era una labor de hombres. Un caso actual, entre otros, sería el de la escritora J.K. Rowling, autora de la saga de Harry Potter, quien decidió usar las siglas J.K. tras aconsejarsele que evitara usar su nombre propio, Joanne. En 2013 publicó *El canto del cuco* bajo el seudónimo de Robert Galbraith.

Otro aspecto que podemos señalar relacionado con la escritura femenina ocurrió con la suplantación o invisibilización de la autoría de muchos textos antiguos; se trata de textos que, en su origen, podían ser de autoría femenina, pero por circunstancias fueron falsamente atribuidos a una autoría masculina. Es el caso de las *Cartas portuguesas*, de Sor Mariana Alcoforado, publicadas primero en francés en el siglo XVIII, con un gran éxito, pero atribuidas a Gabriel Joseph de Lavergne.

2. Escritoras centroamericanas pioneras

La situación ha cambiado muchísimo desde entonces, sin duda. El siglo XX posibilitó el surgimiento de una cantidad sin precedentes de narradoras y poetisas, de manera general, y en América Latina en particular. América Central no ha sido la excepción, y a esa producción estarán dedicadas las páginas siguientes. Sin duda alguna tenemos que tomar, entonces, el siglo XX como el punto de inflexión. Sin embargo, en este recorrido vale la pena iniciar con dos mujeres que podemos considerar las pioneras de la escritura literaria en Centroamérica. Una de ellas, por la documentación conocida hasta la fecha, sería la primera escritora de la región centroamericana, nacida en 1796 y muerta en Guatemala en 1848. Se trata de María Josefa García Granados, más conocida como Pepita García Granados. Aunque nacida en Cádiz, pasó la mayor parte de su vida en Guatemala, donde participó activamente en la vida intelectual, cultural y política de la época, en ese período turbulento que atravesó la independencia de los países centroamericanos. Escribió poesía lírica, amorosa, y con el seudónimo de Juan de las Viñas, para ocultar su condición de mujer, participó en la fundación de dos periódicos. Además de su poesía lírica, escribió textos de carácter político en los que se reconoce su vena satírica, llena de humor crítico sobre personajes y hechos de la vida política y cultural de la vida guatemalteca. Entre sus composiciones propiamente poéticas están *A la ceiba de Amatitlán*, *Himno a la Luna* (1830), *La*

Resolución, A una hermosa joven –desgraciadamente enlazada con un achacoso viejo–, A una abeja, y Plegaria y Despedida. Es el caso más antiguo, el primero que podemos documentar hasta ahora de una escritora centroamericana.

La segunda mención corresponde a la costarricense Rafaela Contreras Cañas, nacida en San José y muerta en El Salvador en 1893, muy joven, a los 23 años. Más que como escritora, se le conoce más por su marido, pues fue la primera esposa de Rubén Darío, una sombra, o más bien habría que decir un sol, una luz demasiado poderosa para estar a su lado como escritora; sin embargo, en abono a Darío, hay que decir que él la promovió y apoyó la publicación de sus cuentos, pues ella fue sobre todo creadora de cuentos modernistas, como se muestra incluso en los títulos de algunos de ellos: «Mira la oriental o la mujer de cristal», «Revêrie», «La turquesa», «La canción del invierno», «Delirio o sonata», entre otros. Publicó sus textos con el seudónimo de Stella, aunque el primero lo publicó bajo el seudónimo de Emelina, en periódicos o revistas de El Salvador, donde a la sazón vivía el matrimonio y donde ella habría de morir. El proyecto de publicación de un libro que reuniera todos los cuentos fue incluso presentado por Darío, cuando este escribió una nota que acompañaba el cuento «Rêverie», que también según Darío sería el título del libro, pero este nunca fue publicado. La mayoría de los cuentos habría sido escrita durante 1890, como podemos ver luego de la publicación de *Azul*, de Darío. Podríamos considerar que, con sus cuentos modernistas, Rafaela Contreras sería la primera en exteriorizar literariamente la influencia del primer libro modernista, y ella sería la primera escritora de esta tendencia. Su obra ha sido, finalmente, reunida en una publicación realizada en San José, en 1990, en celebración del centenario de su obra.

3. Y llega el siglo XX

Llegaremos así a inicios del siglo XX para comenzar a encontrar una serie de escritoras con una labor literaria más permanente, y que forman un primer bloque¹. Es el caso de la guatemalteca Angelina

¹ Lejos de una intención exhaustiva para la índole de un trabajo como el presente, intentamos trazar las principales tendencias que encontramos en la literatura de mujeres escritoras centroamericanas; por eso hablamos de bloques o grupos, como

Acuña (1905 - 2006), cuyos textos reflejan temas con un tratamiento bastante tradicional y que también encontramos en otras escritoras del mismo período de inicios de siglo: temáticas de la niñez, ligadas con el paisaje nacional, así como leyendas y elementos regionalistas, en un tipo de poesía en que todavía es muy importante la rima y la métrica. Igual que en Acuña, esas características las encontraremos en otra escritora del mismo período, la hondureña Mercedes Agurcia Membreño (1903-1980), escritora de obras de carácter dramático dirigidas a un público infantil o juvenil, dentro de patrones axiológicos cristianos, cuya trama termina resolviéndose mediante la intervención de hadas, gnomos o ángeles.

Como en estos dos casos, hay un patrón que se repite en otras escritoras, como es el caso de la también guatemalteca Romelia Alarcón de Folgar (1900-1971), autora de cuentos infantiles que combinan la fantasía, la magia y la leyenda. Además de sus textos dirigidos al público infantil, Alarcón de Folgar también escribió himnos destinados a reafirmar los valores cívico-morales. Mencionemos también a la hondureña Fausta Ferrera (1891-1970), con cuentos que exaltan la vida campesina, escritos con una fuerte tendencia didáctico-moralizante, dentro de una clara idealización de la vida rural. Dentro de esta línea, está la también hondureña Herminia Cisneros (1926), autora de relatos breves y textos infantiles con una intención didáctica excesivamente obvia. En especial en estos últimos, la visión moral se basa en el tradicional enfoque del bien y del mal, del premio y del castigo. Sin embargo, diferente a lo que ocurría con sus cuentos, en su única novela *Tiempo de nacer... tiempo de morir*, publicada en 1998, a sus 72 años, observamos un cambio que no notamos en otras escritoras nacidas en los primeros 30 años del siglo XX, quizás por la época reciente en que fue publicada y la apertura de la autora a las nuevas ideas. Efectivamente, en la novela subyace un mesurado planteamiento feminista dirigido a exaltar la dignidad y la libertad de la mujer, al mismo tiempo que insinúa el lesbianismo, la pedofilia y el incesto.

Es importante hacer notar que las líneas temáticas que marcaron esa literatura escrita por mujeres nacidas a fines del siglo XIX o a ini-

principio de organización y como puerta de entrada a un mundo de creación de muy amplios horizontes.

cios del XX siguieron siendo cultivadas por no pocas escritoras a lo largo del siglo XX, con un trabajo dirigido al público infantil o escrito para ser utilizado con fines didácticos en el medio educativo, con recreación de leyendas populares, tradiciones orales indígenas o anécdotas con protagonistas infantiles. No es que la literatura infantil o de intención didáctica y formativa sea exclusiva de mujeres, pero sí que estas son sus principales cultivadoras, lo que podría deberse a una escritura propia de un rol de género autoasignado, dada la condición de maestras de muchas de ellas.

Es interesante, en ese sentido, el caso de otra escritora de este período, la costarricense María Isabel Carvajal, más conocida por su seudónimo de Carmen Lyra (1888-1949). Miembro del Partido Comunista, y figura prominente de las luchas políticas y sociales llevadas a cabo en los años 30 y 40, fue desterrada por el gobierno de turno y murió en el exilio, en México. Fue educadora de avanzada, poseedora de una gran cultura y perspicacia intelectual, traductora de autores clásicos y modernos. Como escritora, fue pionera del realismo social en la literatura nacional, con publicaciones como *Bananos y hombres* (1931), en que hace ingresar en la literatura nacional el tema de las condiciones de vida y de trabajo de los peones bananeros en la zona atlántica, a la vez que realiza una furibunda crítica a la explotación extranjera y a diversas instituciones cómplices de esa situación, entre ellas la iglesia. En cierta manera, esta obra constituye un antecedente directo de *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas, publicada diez años después. Sin embargo, esa es la Carmen Lyra menos conocida; la Carmen Lyra que recoge la historia literaria es la autora de *Cuentos de mi tía Panchita*, conjunto de cuentos en los que reelabora y adapta al español costarricense relatos de raíz folklórica provenientes de la tradición del cuento popular europeo y de la tradición oral afrocaribeña. Hay ahí, sin duda, una reducción ideológica de la escritora al rol que le correspondía como educadora, según la tradición de la escritura femenina, y no al de mujer revolucionaria y luchadora social.

En esa misma línea, de una escritura comprometida con las causas sociales desde una militancia de izquierda, debe mencionarse también a Luisa González (1904-1999), educadora literata y ensayista costarricense, quien fue dirigente del Partido Vanguardia popular, de orientación comunista y fundadora de la Unión de Mujeres Carmen Lyra, de

la que luego surgiría la Alianza de Mujeres Costarricenses. Su obra más conocida es *A ras del suelo* (1970), cuya trama desarrolla lo que sería su ideario para la superación de las mujeres: educación y participación política.

Merece resaltarse también a la poeta y ensayista guatemalteca Alaíde Foppa (1914-1980), pionera del movimiento feminista en México, donde vivió muchos años, y también con un gran trabajo en ese país como activista y promotora cultural, al lado de Elena Poniatowska y Margarita Peña, entre otras, así como traductora y profesora universitaria, siempre con la preocupación de ahondar sobre la problemática de las mujeres. Regresó a Guatemala en 1980 y fue detenida y desaparecida por el ejército guatemalteco. Hasta 1977 escribió sobre todo poesía intimista, pero en sus últimos años publicó ensayos políticos, lo que sin duda motivó la reacción militar que llevó a su asesinato, luego de la muerte trágica de su marido en México y el asesinato de uno de sus hijos por parte de las fuerzas reaccionarias guatemaltecas.

En esta sección del mapa literario es necesario referirse a dos escritoras de estatura continental, ambas costarricenses, y que son las dos escritoras más importantes en la historia literaria de este país. Y cuando decimos las dos escritoras más importantes, podemos afirmar que ese juicio podría comprender a escritoras y escritores. La primera de ellas es Eunice Odio, la poeta más importante de la literatura costarricense y, quizás, de la literatura centroamericana. Junto con Yolanda Oreamuno y Carmen Lyra integra el trío más relevante en la historia literaria de Costa Rica.

Eunice Odio (1919-1974) es un caso muy particular, junto a Yolanda Oreamuno (1916-1956), hermosísimas ambas, ligadas por una historia y un destino muy similar. Cada una salió de Costa Rica en su juventud, pues no se sentían cómodas en el país por su carácter sumamente conservador, pasaron por Guatemala y acabaron en México, luego de vidas personales bastante complicadas². Ambas vivieron siempre muy resentidas con Costa Rica; a Eunice se le debe el adjetivo “costarrisible” para referirse al país, a su gente y a sus costumbres.

² Ambas murieron muy jóvenes, Yolanda de 40 años y Eunice de 55. A esta última la encontraron en su habitación luego de ocho días de muerte.

De hecho, Eunice tomó primero la nacionalidad guatemalteca y luego la mexicana, lo mismo que Yolanda, como una manera de renuncia a su país de origen. Ambas se han convertido en verdaderos mitos de la historia literaria y cultural del país, por la época que vivieron marcada por una cultura patriarcal, por las actitudes transgresivas que mostraron, así como por sus trágicas historias personales. Las tres obras principales de Eunice fueron publicadas fuera del país: *Los elementos terrestres* (1947) en Guatemala; *Zona en territorio del alba* (1953) en Buenos Aires, y *El tránsito de fuego* (1957) en El Salvador. Debe anotarse que, en vida, nunca tuvieron mayor reconocimiento literario. El reconocimiento a su calidad, otras ediciones importantes de sus libros, así como múltiples estudios sobre su obra han sido llevados a cabo en Costa Rica posteriores a su muerte³.

Eunice Odio, considerada hoy la más gran escritora costarricense del siglo XX, mantuvo un ligamen con círculos esotéricos en toda América. Su poesía incorpora modalidades procedentes de los movimientos de vanguardia, con una imaginación surrealista del mundo, la búsqueda siempre infecunda del sentido existencial, la certidumbre de la soledad como condición humana, así como un gran erotismo y sensualidad, estos últimos muy presentes en *Los elementos terrestres* (1947), un canto a la entrega entre amantes, donde se perciben ecos de San Juan de la Cruz, del Cantar de los Cantares y de otros textos bíblicos. Su siguiente poemario, *Zona en territorio del alba* (1953), publicado en Argentina, es más audaz, con imágenes surrealistas rompedoras; es considerado el mayor aporte de la poeta a la vanguardia. Su prosa va por otros caminos, definida como acerada y contundente. *Tránsito de fuego* es un largo poema dialogado, dividido en cuatro partes y de carácter alegórico-dramático, de un carácter bastante hermético⁴.

³ De hecho, hay una hermosa edición de las obras completas de Eunice que salió a la luz en 1996, publicada por la Editorial de la Universidad Nacional. De Oreamuno no se han publicado sus obras completas y aún hay textos poco conocidos, incluso se sabe de algunos que existieron, pero no han sido encontrados.

⁴ Eunice tuvo un gran admirador en Venezuela, en la persona del poeta y crítico Juan Liscano, quien en 1975 publicó en Caracas una antología de Eunice Odio (ver datos en la bibliografía).

Por su parte, Yolanda Oreamuno fue considerada una de las mujeres más hermosas del país en su época, lo que hizo que prestigiosos pintores la tomaran como modelo para diversos retratos. Al igual que Eunice, tuvo una historia trágica —el suicidio de su primer marido cuando ella no tenía ni 20 años— marcada por la soledad y la enfermedad. Murió en México en la casa de Eunice Odio, quien era su gran amiga. Fue también amiga de otra costarricense que estaba también en México en ese momento, la cantante Chavela Vargas⁵. Ahí estaban entonces, reunidas en ese momento, las tres más grandes mujeres de la historia cultural costarricense.

Su primer texto, escrito a los 17 años, el ensayo *¿Qué hora es?* (1938), es pionero en el análisis de la situación de la mujer centroamericana de la época, por el cuestionamiento que hace de la ausencia de posibilidades para las jóvenes de desarrollar un proyecto de vida personal. En él critica las doctrinas patriarcales y la frivolidad que caracterizan a la educación y a la formación cultural estipulada para la mujer:

¡Que no haga la mujer poses de feminista, mientras no haya conseguido la liberación de su intelecto, de lo mejor de ella misma preso dentro de su propio cuerpo! Nunca hay que olvidar que la tarea se acomete por el principio. El feminismo que busca reivindicaciones “políticas”, sin haber conseguido otro éxito que el de ponernos tacones bajos y el cortarnos el pelo, será por fuerza un movimiento equivocado mientras no le quite a la mujer el prejuicio de que el hombre debe mantenerla y mientras no borre de la masa cerebral femenina el «miedo de decir», el decir mal, y la deliberada tendencia a ignorar todo lo que no sean nuestros mediocres y pequeños problemas individuales.

No sabemos de nosotras mismas sino lo que el hombre nos ha enseñado.

⁵ María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano (1919-2012), conocida como Chavela Vargas, nacida en San Joaquín de Flores, en Heredia, Costa Rica, salió de su país rumbo a México cuando tenía 17 años, aparentemente huyendo de un matrimonio que quería imponerle su familia, en cuyo seno también sufrió diversas formas de violencia y acoso. Su salida del país fue una verdadera huida de ese entorno aterrador.

La novela *La ruta de su evasión* (1949) es su texto más importante. La década de los años 40 había estado marcada por la literatura realista, política, la llamada novela de la tierra; Yolanda no siguió esa vía, sino que optó por el psicoanálisis y el monólogo interior, y en ese sentido fue precursora en el país y en la región de ese cambio fundamental en la escritura literaria. En su novela, Oreamuno profundiza en la psicología de los personajes; desde su lecho de muerte, la protagonista recrea distintos episodios de su vida matrimonial, situaciones de soledad e insatisfacción, producto de la exclusión y la violencia física y psicológica que sufre por parte de su pareja. En suma, el punto medular de *La ruta de su evasión* es el universo femenino, en especial el papel subordinado de la mujer y la injusticia que vive dentro del ámbito familiar.

En una carta a Joaquín García Monge, editor de Repertorio Americano, del cual era muy cercana, escribió:

Costa Rica estaba decidida a acabar conmigo para poder cantar mis leyendas libremente, mi existencia humana de mujer les molestaba. Yo era demasiado buena para lo mala que me hubieran deseado, o demasiado mala para lo buena que me trataban de hacer... Les dejo mi leyenda para que se distraigan⁶.

4.- Últimas décadas del siglo XX

En la historia más reciente ha habido cambios profundos en las condiciones de producción textual, pero también en el campo político de Centroamérica. Las décadas de 1970 y 1980 estuvieron marcadas por los conflictos armados, y en lo textual por el alto número de testimonios producidos; el papel de las mujeres como autoras de muchos de esos testimonios fue central. Era algo que se venía viendo desde los años 60, lo que ya mostraba una fuerte irrupción de la literatura de mujeres de una manera mucho más amplia que en las décadas pasadas. El siglo XX, bien sabemos, fue un siglo contradictorio y violento, pero también de liberación y presencia de nuevos sujetos sociales hasta

⁶ Y definitivamente se convirtió en una leyenda sobre la que se ha escrito y dicho muchísimo. El nicaragüense Sergio Ramírez escribió una novela, *La fugitiva* (2011), inspirada en la vida de Yolanda Oreamuno.

entonces reprimidos. La mayoría de los países de la región centroamericana estuvieron gobernados por dictaduras en algún momento, lo que produjo guerras civiles, particularmente a partir de los años 60 años en los que la vida y la escritura de muchas mujeres estuvieron inmersas en experiencias de autoritarismo, prisión, exilio, tortura, violencia y censura. Al mismo tiempo, ese período vio el surgimiento de nuevas sensibilidades; algunas podrían ser calificadas como feministas, otras no, pero sus obras y su vida manifestaban la manera como esas mujeres participaron también en la lucha contra los regímenes autoritarios en la región.

La lucha textual en ese período se decantó alrededor del concepto de literatura como arma ideológica. Como mencionamos, la forma literaria que predominaba ampliamente sería la testimonial; es cierto que algunos de los testimonios más mencionados y conocidos son *Miguel Mármol* (1972), del salvadoreño Roque Dalton; *Los días de la selva* (1980), del guatemalteco Mario Payeras; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), del nicaragüense Omar Cabezas. Pero también un testimonio fundamental como es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de la líder indígena guatemalteca Rigoberta Menchú; la salvadoreña Ana Guadalupe Martínez publicó en 1979, en México, su testimonio *Las cárceles clandestinas de El Salvador*. Luego vendría Claribel Alegría, con *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en la lucha*, escrita en colaboración con su marido Darwin J. Flakoll, de 1983, y también *Para romper el silencio: resistencia y lucha en las cárceles salvadoreñas*, de 1984. Asimismo, el testimonio *Nunca estuve sola*, de la salvadoreña Nidia Díaz, de 1988. También cabe mencionar *Este es mi testimonio. María Teresa Tula, luchadora pro-derechos humanos de El Salvador*, de Tula y de la norteamericana Lynn Stephen como editora del texto. Interesante este último caso porque Tula, en una situación semejante a la de la antropóloga venezolano-francesa Elizabeth Burgos con Menchú, pero sin generarse conflictos por la autoría como sí sucedió con estas últimas, tuvo a cargo el trabajo de investigación, traducción y edición del libro, que apareció primero publicado en inglés, en 1994; la publicación en español es de 1995, y es una traducción de esa primera publicación en inglés. La guatemalteca Yolanda Colom escribió *Mujeres en la alborada*, publicado en 1998, pero escrito a inicios de los noventa.

Es de notar, así, la presencia apabullante de testimonios escritos por mujeres. Ciertamente debe también anotarse que no se trata de una característica solo de la producción testimonial, sino de la producción literaria en general, con lo que la «autoridad autoral» y la perspectiva de la literatura como actividad típicamente masculina, dominante hasta entonces, fue definitivamente rota en las últimas décadas del siglo XX. La función de reconstrucción histórica por parte del testimonio de la experiencia recientemente vivida, así como la urgente interpretación de esa inmediatez aportada por el testimonio, fue una función que recayó sobre todo en las mujeres autoras. La intención de esos textos, y esto nos lleva a otro aspecto interesante de la caída de un modelo de escritura literaria, nunca fue constituir, de entrada, un texto literario, sobre todo si tomamos en cuenta que esos textos fueron escritos por mujeres que, en su mayoría, no habían tenido previamente ninguna experiencia con la escritura de libros. Muchas de esas mujeres tomaron primero las armas, el monte o la clandestinidad, y luego tomaron la palabra para seguir su lucha mediante la escritura, sobre todo para dejar memoria de lo que estaba aconteciendo en esos años aciagos de la historia centroamericana y de su propia condición de mujeres revolucionarias.

5. Después de los conflictos bélicos, la política de los cuerpos

La relación entre el cuerpo y la violencia ocupa un lugar central en las experiencias narradas, en la medida en que los gobiernos de turno pusieron en práctica estructuras de control institucional para cercenar los cuerpos, lo que incluía la detención, la prisión y la tortura y muerte. Las mujeres eran particularmente vulnerables bajo esos regímenes, y algunas de las escritoras mencionadas fueron tomadas presas o forzadas al exilio. Es por esa razón que sus testimonios expresan una forma de resistencia política, al expresar una posición contra los métodos sancionados por el Estado para provocar miedo, pero también contra el machismo –de derecha e izquierda– y la invisibilización social.

Sin duda alguna, esa escritura femenina documenta eventos traumáticos que no constan en los archivos oficiales y por eso tienen una gran importancia para la reconstrucción de la memoria histórica. Esta función no fue exclusiva del testimonio, sino que ha sido retoma-

da por la literatura de ficción que diversas mujeres han venido escribiendo luego de la finalización de los conflictos armados y que les permite abordar otras problemáticas sociales post-conflicto, a menudo combinadas con las problemáticas que aún siguen viviendo las mujeres por su condición misma. Es el caso de la escritora guatemalteca Carol Zardetto, y su novela *Con pasión absoluta* (2005). La trama está constituida por un entretendido de historias que tiene como centro el retorno de una mujer, Irene, a Guatemala, adonde había jurado no volver. La novela narra la vida de varias generaciones y cómo las relaciones de autoritarismo se van expandiendo desde el poder hegemónico hacia todas las relaciones. Las mujeres protagónicas tratan de huir de esa situación volviéndose voluntariamente marginales o bien sucumben a ella. Otro aspecto es la relación con el deseo, tan ausente en la producción testimonial; frente a las relaciones de poder, el deseo se vuelve escurridizo: sin poder establecer una conexión con su deseo, los personajes pierden la dimensión de su destino. La trama se mueve, entonces, entre la esfera íntima, personal y la conflictiva historia política. Podríamos decir que la novela de Zardetto es, en cierta manera, emblemática de esta nueva sensibilidad de la literatura de mujeres post-conflicto, pero también podemos mencionar el libro de cuentos *La sombra en el espejo* (1986), de la costarricense Emilia Macaya, en los que se entretajan los mitos de mujeres clásicas con situaciones que viven las mujeres contemporáneas en sus relaciones de pareja, como una manera de mostrar que las fuerza de los arquetipos femeninos sigue hoy tan presente como hace siglos.

No se podría dejar de mencionar en este apartado a la que quizás es la escritora centroamericana más notoria y de mayor proyección internacional, como es la nicaragüense Gioconda Belli. En sus novelas se funden lo mítico, lo erótico y lo político, aspectos que la crítica ha reconocido como uno de los principales aportes estéticos de su obra, aparte de manifestar una clara conciencia sobre la condición de las mujeres en la sociedad. Es el caso de su primera y quizás más conocida novela, *La mujer habitada* (1988), en donde se funden lo ancestral histórico y el presente político nicaragüense con la concienciación femenina. Sus preocupaciones feministas serán ampliamente desarrolladas en la novela *Sofía de los presagios* (1990), con una reflexión acerca de la construcción de las identidades femenina y masculina y las relaciones de pareja, en tanto *El país bajo mi piel. Memorias de*

amor y de guerra (2001), especie de crónica personal, narra, desde su perspectiva de mujer, el horror y la crudeza de la guerra, de los errores y desafíos, así como los triunfos y derrotas de los protagonistas de la historia contemporánea de Nicaragua.

Este mismo tipo de preocupaciones lo encontramos en escritoras como las panameñas Rosa María Britton (1936), en cuya obra se mezclan los matices de la vida cotidiana con temas como la identidad, la memoria y la cuestión nacional, tema siempre muy presente en la literatura panameña, como sucede también con Gloria Guardia (1940-2019). Con una exploración incisiva de las causas del comportamiento incongruente y abusivo de las clases dominantes, hace denuncias claras del atropello imperialista sufrido por Panamá, y en lo personal busca la reivindicación de la voz, del proceder y del pensamiento femenino.

En el paso de los 60 a los 70 merece destacar también, en el caso de Costa Rica, a la narradora, poeta, dramaturga y ensayista Carmen Naranjo (1928-2012), una de las principales modernizadoras y renovadoras de la narrativa costarricense. Con ella la narrativa costarricense rompe de manera decisiva con el verosímil realista, cuya presencia había sido tan fuerte hasta entonces. Así, continúa con fuerza la línea de trabajo literario de Yolanda Oreamuno iniciada varias décadas antes. En la narrativa de Naranjo está muy presente la problemática femenina a través de mujeres protagónicas muy fuertes y mediante una pluralidad de voces y puntos de vista heterogéneos.

A partir de los años 70 comienza a desarrollarse lo que podríamos considerar otra serie literaria en la literatura de mujeres que sigue otra dirección, la cual tiene que ver con una mayor libertad en relación con el cuerpo, o para decirlo de otra manera, con las políticas del cuerpo. Fue un período —el cual todavía estamos viviendo— de redescubrimiento y reconceptualización del cuerpo femenino, en sí mismo, en su dimensión personal, pero también en relación con la sociedad. Esas escritoras proponen una desestructuración de los formatos sociales que regulaban el cuerpo femenino y los discursos sociales imperantes sobre estos. Al introducir cambios en las maneras de representarlo, lo liberaron de definiciones esencialistas de la subjetividad femenina y se comenzó a dar una revuelta por la emancipación, rechazando órdenes

prescritos o roles predeterminados, en una búsqueda por crear un nuevo mapa del cuerpo.

Un caso bastante especial en esa línea es el de la guatemalteca Margarita Azurdia (1931-1998). Quienes la conocieron la recuerdan como una mujer excéntrica, cosmopolita, muy liberada. Es así que en su primer libro de poemas se autodenominó, de manera francamente transgresiva, «Margarita, Rica, Rica Dinamita». Quizás sea Margarita Azurdia una de las primeras artistas en la región que trata el tema escabroso del lesbianismo, y en una sociedad como la guatemalteca, altamente religiosa y conservadora. Otro caso por resaltar es el de la también guatemalteca Ana María Rodas (1937), con su conocido poemario *Poemas de la izquierda erótica* (1973), libro clave de la poesía centroamericana, dentro de esta nueva sensibilidad que señalamos, que desarrolla una postura política radical ante la vida, el cuerpo y la sexualidad de las mujeres. También en sus cuentos encontraremos tratado el tema de la sensualidad del cuerpo femenino, la crítica a la desigualdad erótica de la mujer y el derecho al ejercicio de su sexualidad. Como lo dice en uno de sus poemas:

Lavémonos el pelo
y desnudemos el cuerpo.
Yo tengo y tú también
Hermana
dos pechos
y dos piernas y una vulva.
No somos criaturas
que subsisten con suspiros.
Ya no sonriamos
ya no más falsas vírgenes.
Ni mártires que esperan en la cama
el salivazo ocasional del macho.

Tal como indica el título del poemario, otro aspecto muy presente es el político, al juzgar la conducta de parte del compañero revolucionario de una manera contundente, para mostrar sus contradicciones entre los planos político/revolucionario y amoroso:

Mírame.
Yo soy esos torturados que describes
esos pies
esas manos mutiladas.
Soy el símbolo
de todo lo que habrás de aniquilar
para dejar de ser humano
y adquirir el perfil de Ubico
de Somoza
de cualquier tirano de esos
con los que juegas
y que te sirven, como yo para armarte
un escenario inmenso.

Todo ello hace de Ana María Rodas un referente ineludible de la literatura de mujeres en Centroamérica. Más contemporáneamente, la salvadoreña Jacinta Escudos (1961) se presenta, a través de sus cuentos y novelas, como una de las más importantes narradoras actuales de la región, con novelas como *El desencanto* (2001) y *A-B Sudario* (2003), entre otras, en donde nos enfrenta a situaciones traumáticas, eróticas que ponen en entredicho, de manera cómica, pero también cáustica y dolorosa las relaciones de pareja. En general, su obra evidencia un interés por presentar la situación subordinada de la mujer y la violencia cotidiana que sufre, como se muestra, por ejemplo, en sus cuentos de *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (2002). Dentro de esta misma línea de tratamiento de una nueva sensibilidad femenina en el tratamiento de las relaciones de pareja y de la sexualidad femenina, también están las costarricenses Ana Istarú (1960) y Anacristina Rossi (1952). La primera con obras como *La estación de fiebre* (1983), *Baby boom en el paraíso* (1995) y *Hombres en escabeche* (1999), con una voz poética llena de sensualidad y erotismo con la que reivindica el goce sexual femenino y la experiencia de la maternidad, y un teatro en el que trata con humor e ironía los estereotipos tradicionales sobre la sexualidad y la maternidad. Anacristina Rossi, con la novela *María la noche* (1985), cuentos eróticos como los de *Situaciones conyugales* (1993), o su última publicación *Tocar a Diana* (2019), un canto a la vitalidad y libertad sexual de las mujeres.

En lo que se refiere a literatura lésbica, el primer poemario publicado en Costa Rica es *Hasta me da miedo decirlo* (1987), de Nidia Barboza, con la radicalidad con que ella lo hace, mediante un yo y un tú líricos claramente femeninos a la hora de declarar y manifestarse su amor. Hoy es un libro prácticamente inencontrable, que extrañamente no ha sido reeditado, cuando ya las condiciones históricas de legibilidad han cambiado radicalmente desde el momento en que salió. Un caso particular es el de una de las más reconocidas novelistas costarricenses, la ya mencionada Carmen Naranjo, con una profusa obra, pero quien solo en su última novela, *Más allá del Parismina* (2000), tocó el tema de un amor lésbico, cuando Isabel huye a un territorio mítico, más allá del río Parismina, como una salida a la violencia de género que había sufrido, luego de pasar por diversas y frustrantes experiencias amorosas, para terminar conviviendo con una pareja femenina. Podríamos leer esta novela como un arreglo de cuentas de la escritora consigo misma, el medio del que se sirve la autora para escribir una historia en la cual entrega un testimonio literario de su propia condición lesbiana, lo que no había hecho antes en ninguna de sus obras.

6. Los márgenes sitian el centro de la institución literaria.

Fuentes para su estudio

Este repaso general sobre la literatura de mujeres en Centroamérica no podría cerrarse sin señalar a algunas de las autoras indígenas que ocupan ya un lugar importante en la producción literaria de la región. La gran mayoría de ellas son escritoras mayas guatemaltecas, y el nombre que inmediatamente podemos citar es el de la ya mencionada Rigoberta Menchú, pero también están muchas otras, como Maya Rossana Cu Choc (1968), con publicaciones en diversas revistas y antologías; igualmente, Calixta Gabriel Xiquín, Rosa Chávez Juárez, Ingrid Sajmoló Guch, Sonia Eugenia Sum López, entre otras. Entre las fuentes importantes para su estudio, además de artículos y ponencias presentadas en diversos congresos, tenemos los libros: *Literaturas indígenas de Centroamérica* (2002), de Magda Zavala y Seidy Araya, sobre escritores y escritoras en general; la antología *Transitando entre la subjetividad poética y la comunicación. Antología de poetas guatemaltecas* (2008), de Rossana Estrada, y de manera particular sobre mujeres mayas escritoras el importante y pormenorizado estudio *La*

escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios (2015), de Consuelo Meza y Aída Toledo.

Asimismo, la presencia de mujeres afrocentroamericanas, garífunas y criollas es cada vez mayor en el mapa literario centroamericano: Yolanda Rossman (1961), Déborah Robb (1965) y Andira Watson (1977), de Nicaragua; Eulalia Bernard (1935), Delia McDonald (1965) y Shirley Campbell Barr (1965), de Costa Rica; Nora Murillo (1964), Lecian Haye Francis (1962), garífunas guatemaltecas; Xiomara Cacho (1968), garífuna de Honduras; en Panamá Eyra Harbar y Lucy Cristina Chau (1971), pero son muchas más. Una fuente importante para su estudio es la compilación de artículos *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central* (2015), de las compiladoras Consuelo Meza y Magda Zavala.

La publicación de los libros de las autoras de estos dos últimos grupos es, en sí misma, un acto, una *performance* de gran significado político y cultural para nuestro medio. El valor enunciativo de su publicación nos plantea, de frente, una relectura del Estado nacional, del papel de sus instituciones como agentes conservadores o modificadores, así como de nuestra propia concepción de cultura, no pocas veces reacia a reconocer, desde una centralidad hegemónica, la presencia viva de otras culturas y otras literaturas que habían quedado confinadas a su oralidad, al margen de las historias literarias nacionales. De ahí el papel preponderante que tiene la institución literaria, y el libro en particular, como espacio privilegiado de condensación social, y su contribución como agente provocador de cambios en los ámbitos cultural y político.

Toda esa producción está rompiendo en la región centroamericana el espejo narcisista nacional de ciertos sectores cuando grupos, históricamente marginalizados, toman la palabra y producen sus propios discursos: ahí estamos hablando de los nuevos papeles políticos asumidos por las mujeres en general, por los grupos indígenas y negros, la emergencia de nuevas identidades sexuales y sus posibilidades de expresión dentro de las instituciones, de manera particular en la literatura, en tanto aparato institucional de construcción de imaginarios e identidades colectivas. Una muestra de ello son los libros de crónicas *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans* (2019), de Camila Schumacher (1977) y *Fieras domésticas*, también de 2019, de María

Montero (1970), quien es también fina y aguda poeta, autora de un poemario esencial como es *La mano suicida* (2000). *Fieras domésticas* ofrece una colección de pequeñas crónicas sobre distintos personajes populares, hombres y mujeres, de la fauna citadina costarricense, con una prosa depurada, llena de originales imágenes para describir a esos personajes anónimos que están ahí, a nuestro alrededor, a los que apenas si percibíamos pero que Montero convierte en personajes literarios.

En el sentido que le dan Gilles Deleuze y Felix Guattari, podemos entender esas producciones textuales como «literaturas menores», no como literaturas de menor categoría o que se escriben en un idioma menor, sino la literatura que grupos minorizados escriben dentro de una lengua mayor hegemónica, y de esa manera la modifica, la trastrueca, la redefine, a través de su función de *práctica social contramayor*. La *lengua literaria mayor* que hoy se escribe y publica en Centroamérica ya no puede prescindir de la presencia de lo que, a través de los años, han venido haciendo esas literaturas menores, revolviendo y reordenando las lenguas literarias nacionales y la regional en su conjunto, que hoy ya no es un closet cerrado sino, felizmente, una sala abierta de múltiples ventanas.

Bibliografía

CHACÓN, Albino (coordinador): *Diccionario de la literatura centroamericana*. Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional y Editorial Costa Rica, 2011.

— «Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana». En Ottmar Ette y Gesine Müller (editores, 2014). *Paisajes vitales. Conflictos, catástrofes y convivencias en Centroamérica y el Caribe*. Berlín (Alemania), Edition tranvía-Verlag Walter Frey.

— «Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la literatura costarricense». En *Ístmica* Núm. 19 (2016): El Caribe y Centroamérica-Intersecciones y sincretismos transculturales.

— «Pueblos indígenas de Centroamérica: pasado y presente». En Miguel A. González (editor, 2007). *Actas: Encuentro cultural entre la menta-*

lidad oriental y la mentalidad hispánica. Taipéi, Taiwán, Universidad Fu Jen.

CHACÓN, Albino y GAMBOA, Marjorie: *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana* (editores). Heredia, Costa Rica, EUNA, 2010.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

ESTRADA, Rossana: *Transitando entre la subjetividad poética y la comunicación. Antología de poetas guatemaltecos*. Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos, 2008.

GUTIÉRREZ, Pedro Rafael (compilación y estudio): *Rafaela Contreras Cañas, musa inaugural de la literatura costarricense*. San José (Costa Rica), Universidad Autónoma de Centroamérica, 1990.

LISCANO, Juan: *Eunice Odio. Antología rescate de un gran poeta*. Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores, 1975.

MEZA, Consuelo y TOLEDO, Aída: *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*. México, Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2015.

MEZA, Consuelo y ZAVALA, Magda (compiladoras): *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*. México, Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2015.

ODIO, Eunice: *Obras completas, tomos I, II y III* (Peggy von Mayer, compiladora). Heredia, Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, 1996.

UMAÑA, Helen: *La palabra iluminada. El discurso poético en Honduras*. Ciudad de Guatemala, Letra Negra Editores, 2006.

ZAVALA, Magda y ARAYA, Seidy: *Literaturas indígenas de Centroamérica*. Heredia (Costa Rica), Editorial de la Universidad Nacional, 2002.

**RECUERDOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
EN LA NARRATIVA DE PIEDAD MATAS SÁNCHEZ
(IZNÁJAR, 1913-1996)**

Antonio Cruz Casado
Académico numerario

Resumen

Aproximación a un tema histórico, la guerra civil en Iznájar (1936-1939), por parte de una autora local, Piedad Matas Sánchez (1913-1996), cuya obra narrativa, *Crónica de un tiempo roto* (2011), ha tenido escasa repercusión exterior, pero que supone una aportación original al tema bélico desde la perspectiva de una mujer andaluza en la que se advierte una ideología que pudiéramos considerar fascista o, al menos, burguesa. La atención que presta a los sucesos de la guerra y su repercusión en el pequeño núcleo urbano de Iznájar, con numerosas referencias a la familia y a los amigos, nos permiten también una consideración de la novelista inmersa en la reciente corriente historiográfica que se ocupa de la vida privada.

Palabras clave: Guerra civil española, narrativa, Piedad Matas Sánchez, Iznájar

Abstract

Approach to a historical topic, the civil war in Iznájar (1936-1939), by a local author, Piedad Matas Sánchez (1913-1996), whose narrative work, *Crónica de un tiempo roto* (2011), has had little impact external, but which represents an original contribution to the war theme from the perspective of an Andalusian woman in which we can see an ideology that we could consider fascist or, at least, bourgeois. The attention she pays to the events of the war and its impact on the small

urban center of Iznájar, with numerous references to family and friends, also allows us to consider the novelist immersed in the recent historiographical movement that deals with private life.

Keywords: Spanish Civil War, narrative, Piedad Matas Sánchez, Iznájar

¿Cuándo querrá Dios del cielo
que la tortilla se güerva,
que los pobres coman pan
y los ricos coman mierda?

1. La guerra civil española en un pueblo cordobés: Iznájar

Hace varias décadas que venimos ocupándonos de la visión literaria de un importante tema histórico, la guerra civil española, que tuvo una repercusión enorme en la vida y en la trayectoria de los españoles de la primera mitad del siglo XX. Desde la perspectiva de un pueblo, el mío, Iznájar, analizamos la versión que de la misma nos ofrece el novelista Cristóbal de Castro¹, en su novela corta *Mariquilla, barre, barre...* (1939).

Se trata, como decíamos en otro lugar, de una versión claramente novelesca de lo sucedido en Iznájar (lugar hipotético de la acción, puesto que en el relato no se menciona con esa designación) en la citada guerra civil: la protagonista, Mariquilla, resulta ser al final una especie de heroína popular que guía a los ejércitos franquistas, a través de un subterráneo que enlaza el río con el castillo, pero con tan mala fortuna que resulta abatida por las balas de los rojos, llamados expresamente así en la parte final de la novela.

Sus gritos de ánimo («¡Adelante camaradas! ¡Arriba España! ¡Viva Franco!») pueden interpretarse como una necesidad de justificación, por parte de Castro, de alguna otra actitud menos afín con el nuevo régimen de lo que el escritor hubiera querido, pero que exigía el mo-

¹ Véase, al respecto, Antonio Cruz Casado, «La guerra civil en Iznájar: versión novelesca de Cristóbal de Castro», en *Temas de Iznájar*, Córdoba, Diputación Provincial, 1991, pp. 67-100.

mento histórico e incluso la colección de novela corta, *La novela del sábado*, en la que está incluida la narración citada².

Las circunstancias vitales del escritor, la necesidad de producir una literatura alimenticia, como ahora se dice, son imponderables que hay que tener en cuenta en el momento de juzgar una creación literaria tendenciosa, como la novelita de Mariquilla, muy cercana a la estética fascista o inmersa dentro de la misma. En el momento histórico en que aparece *Mariquilla, barre, barre...*, 1939, el Año de la Victoria, como se indica en el impreso, sólo había dos opciones para cualquier escritor: el duro exilio, por el que se decidieron muchos creadores (Antonio Machado, Rafael Alberti, Luis Cernuda), o la colaboración más o menos explícita con el régimen imperante, opción seguida por intelectuales igualmente valiosos (Manuel Machado, Dámaso Alonso, Gerardo Diego). Don Cristóbal eligió también la segunda.

Desde nuestra perspectiva actual, no le echamos en cara su elección, sino que intentamos situarla en el contexto vital de la época, en el difícil momento histórico en que le tocó vivir. Por otra parte, la narración figura entre las últimas producciones literarias de su autor, en un momento en que Castro, cercano a la vejez (rondaba ya los 65 años), tendría sus facultades creativas un tanto mermadas, como se comprueba al consultar su bibliografía. A partir de entonces, la labor del polígrafo iznajeño se inclina más hacia lo periodístico que hacia lo literario o a la recopilación de textos, en formato de libro, artículos que habían aparecido previamente en publicaciones diversas. *Mariquilla* puede considerarse desde esta perspectiva el lamentable canto de cisne de un escritor que tiene que adaptarse a una situación histórica y vital nueva.

2. Piedad Matas, una mujer andaluza enamorada de la literatura

Los datos biográficos que poseemos acerca de la escritora iznajeña Piedad Matas no son muchos y además proceden de muy pocas fuentes: una breve nota epilodal de su hija, Carmen Galeote Matas, en el libro de su madre *Crónica de un tiempo roto* (2011) y las noticias que

² Cfr. Antonio Cruz Casado, «*Mariquilla, barre, barre...* (1939), de Cristóbal de Castro, en el contexto de *La novela del sábado*», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 163, enero-diciembre, 2014, pp. 201-205.

sobre sí misma nos transmite la autora en este volumen, prácticamente la única obra editada de Piedad, texto aparecido, desgraciadamente, cuando ya la autora hacía más de una década que había fallecido.

Piedad Matas Sánchez había nacido en Iznájar³, el día 18 de marzo de 1913, en una amplia casa campesina, propiedad de una familia adinerada, con posibles, como se decía en aquel tiempo.

La casa —escribe Carmen— ya no existe pues fue derrumbada por un heredero. En una familia bien situada, para aquellos tiempos. Era una gran casa blanqueada por fuera y por dentro, con sus grandes patios sus cuadras, establos, granjas, porquerizas, bodegas y los típicos graneros.

Su padre Zacarías y su madre María desearon tener doce hijos y se quedaron en once; Zacarías, María, Alberto, Rafael, Isabel, Piedad, Ana, Pepe, Marciana, Cristóbal y Cruz. Vivían del trabajo de las tierras y la ganadería. (p. 279)

Su formación fue por completo autodidacta, al igual que la de sus hermanos, porque en aquellos años iniciales de principios del siglo XX no se consideraba necesaria una gran preparación escolar, sobre todo si se había nacido mujer y en un medio plenamente rural como el que nos presenta la futura escritora.

Así recuerda Piedad sus años escolares y su formación en el seno de la familia:

A pesar de los múltiples quehaceres que nos imponían, nos sobraban todavía muchas horas para travesear. No teníamos que asistir al colegio. Los deberes de enseñanza nos robaban apenas unas horas. Los varones tenían un maestro a domicilio, que los preparaba para no ser unos analfabetos, enseñándoles a leer, a escribir, y las cuatro reglas. A nosotras, las niñas, nos enseñaba una profesora especial «nuestra madre» que nos hacía leer el *Catón* correctamente y nos en-

³ En la contraportada del libro se nos indica que vino al mundo en la aldea iznajeña de Valenzuela y Llanadas, en tanto que Carmen Galeote nos dice que fue en el Cortijo El Chaparral, en las inmediaciones del pueblo, en lo que quizás no haya contradicción alguna porque el citado cortijo pertenecería a la actual aldea, que se encuentra a medio camino entre Iznájar y Salinas, camino de Málaga.

señaba el abecedario y escribir sin garabatos. Después nos abandonaba a nuestra suerte para comenzar con otra tanda. (pp. 16-17)

Carmen habla también de ese maestro ambulante que pasaba periódicamente por el cortijo, como solía hacerse con frecuencia en aquel contexto campesino: «Piedad se destacó por sus inquietudes literarias desde pequeña. Un maestro ambulante venía regularmente a casa para enseñar a los niños a leer y escribir. Ella era la más aplicada. Todo lo que caía en sus manos como escritura, lo devoraba» (p. 280).

De esta forma, lo que sabemos de la formación y escritos iniciales de Piedad, lo debemos al testimonio de la hija, que nos ofrece un panorama penoso para el desarrollo de una mujer campesina, muy aficionada a la lectura y que se había interesado en la creación literaria, una rara actividad que la familia, especialmente el padre, consideraba inadecuada e incluso nociva. Así nos lo transmite la hija:

De pequeña, se escondía en los graneros para escribir por miedo que sus hermanos se burlaran de sus pretensiones. Con trece años escribió *Historia de un crucifijo* que fue devorado por las llamas de la chimenea de su casa, después que su padre sin leerlo, le dijera que eso eran bobadas y que tenía que aplicarse en otros trabajos útiles. Continuó escribiendo a escondidas y a los 17 años terminó *El juramento de Dora*.

La mayor parte de sus escritos se han perdido como paso con *Fuensanta*, que quedó tercera, en un premio literario de novela narrativa en Barcelona.

En 1997, póstumamente, en su pueblo se le publicó un pequeño libro: *La feria de antaño*, en la cual detalla con gracia y salero andaluz como era la feria de Iznájar antiguamente, que lo tenía escrito hacía tiempo. Es de lamentar que ella no pudo asistir al homenaje que le brindó el ayuntamiento de su pueblo, ya que Piedad falleció el 26 de julio de 1996. (p. 280)

El hecho es que lo que nos queda de la actividad creativa de Piedad Matas se limita prácticamente a este libro, *Crónica de un tiempo roto*, a cuya composición se dedicó con intensidad durante varios años, cinco al parecer, posiblemente en la etapa final de su vida, o al menos en

su madurez, aunque el texto es parco en noticias de la redacción del mismo, limitándose a presentarnos los años previos a la guerra civil, luego la contienda vista desde un pequeño núcleo de población cordobesa, Iznájar, donde también tenían casa y a la que se trasladan cuando empieza el conflicto, finalizando con la etapa de la amarga posguerra, abarcando quizás hasta los años sesenta del siglo pasado.

Desgraciadamente, esta mujer admirable, —escribe Carmen Galeote— no fue a escuelas ni universidades, para poder desarrollar mejor su talento, aunque eso no le impidió progresar en la escritura, y avanzar con su tiempo, a título personal. Por eso tiene más mérito. Creo que merece la pena echarle un vistazo a esta obra última *Crónica de un tiempo roto* (titulada, en principio, *Tiempos para recordar*) que le costó cinco años de su vida para dejarnos un testimonio de un pequeño pueblo de una Andalucía en una España dividida en dos partidos, en dos clanes, en dos pensamientos, en dos clases sociales. Desde que terminó su manuscrito, luchó para publicarlo sin conseguirlo. (p. 281)

Esa falta de ayuda es también un tema que la autora desarrolla en las primeras páginas de la obra, al mismo tiempo que señala la intención de objetividad que le guía al componer su narración:

Siento pena al no poder aludir a alguna persona que me haya ayudado en mi tarea. Nadie me animó, ni me facilitó datos, ni me dio ideas ni se interesó por mis inquietudes. Esta decepción me la recompensa con creces el orgullo de ser yo exclusivamente la autora responsable, de lo bueno y lo malo que encierren estas líneas.

Han sido años de lectura, investigación en mis recuerdos, de duro trabajo, pero al fin terminé lo que quería dejar plasmado en unas páginas y me siento, descansada, relajada y entusiasta. No sé si habré conseguido todo lo que me propuse, pero yo lo he intentado con el corazón puesto en cada párrafo, en cada palabra, en cada sílaba, aunque también, cómo no, con alternantes momentos de zozobra que ponía en peligro mi actividad.

Me he esforzado en ser imparcial⁴ en el concepto de ideologías, aunque para ello haya tenido que restringirme en las mías propias, pero de lo que sí puede estar seguro el lector, es que en todo momento procuré que la balanza no se inclinara a ninguna de las dos partes. Si en algún momento lo pareciera, la tendencia es de los propios hechos. (p. 10)

Claro que la escritora se sobrepone a las diversas adversidades que le sobrevienen a lo largo de su vida, en tanto que encuentra un fuerte lenitivo en la escritura de textos:

Mis actividades literarias (si no es un indecencia llamarlas así) las había tenido abandonadas todo aquel tiempo (se refiere a la etapa de la guerra y la posguerra) y no encontraba la manera de reanudarlas; por fin me decidí y comprobé con gran satisfacción que las ideas me fluían pródigas en su contenido.

Vaciar tinteros era mi meta perseguida. Cuando trabajaba el mundo tomaba las dimensiones de la cuartilla que tenía delante, por muchas horas que lo hiciera, nunca me cansaba moralmente y aunque me doliese la espalda y tuviera dificultad para moverme en los descansos, jamás me quejaba de mi estado físico. Llegaban momentos que me costaba concentrarme y me veía obligada a descansar, hasta que mejoraba mi capacidad mental.

Mi familia no se interesaba por mi aficción, pero yo era feliz por haber recuperado la salud y poder ocupar parte del tiempo en lo que verdaderamente me apetecía. (pp. 261-262)

La personalidad soñadora, romántica, de la autora en sus años de formación es un dato que nos parece relevante y al que ella dedica su atención en varios momentos del relato, reforzada por la evocación del lugar, El Chaparral, donde pasó los años iniciales de su vida, marcados por el contacto directo y cotidiano con la naturaleza, la presencia de todo un complejo de animales en el entorno y los juegos infantiles con sus hermanos:

⁴ En el texto original y en la edición se indica: *parcial*, lo que nos parece incorrecto según el sentido de la frase; de ahí nuestra corrección.

Corríamos hacia el garrotal o las encinas. Estas nos encantaban para nuestros juegos. Mis padres contaban que antiguamente aquellas tierras estaban pobladas de encinas, pero las habían roturado y adaptado a la labor agrícola. Dado la excelente calidad de aquel terreno, era lástima no utilizarlas en mayor provecho del hombre. Por lo cual quedaban solo unas cuantas. ¡Qué bien se estaba bajo aquellos hermosos árboles, en verano! Su frondosidad era tal, que detenía los rayos solares, manteniendo la tierra agradablemente fresca y acogedora.

Su copa redonda se entreabría a pocos metros del suelo, como si quisiera abrazar a los visitantes. Para rodear el inmenso tronco, todos los chiquillos nos poníamos a su alrededor enlazándonos las manos, las caras pegadas a la rugosa y áspera corteza. Estas encinas eran centenarias por lo que sus gruesos troncones, lejos de estar macizos, estaban huecos, corroídos por el paso del tiempo. El agujero que se abría entre las cruces se prestaba a nuestros juegos como anillo al dedo.

Allí escondíamos nuestros utensilios secretos; uno de los más fuertes, se tiraba dentro y luego subía arañando las paredes con las manos y los pies. A veces metíamos tantas cosas, que de vez en cuando había que limpiar y desalojar un poco, pero incluso esto era para nosotros motivo de esparcimiento.

Hacíamos columpios, atando cuerdas a las ramas más tendidas. En ocasiones, de estos juegos salíamos lastimados. Pero nunca llorábamos, tampoco nos condolíamos ante los mayores. Nos curábamos solos y hacíamos un esfuerzo inaudito por aparentar normalidad. (p. 19)

En la etapa de la adolescencia, esa tendencia al ensueño, al sentimiento romántico de las cosas se acentúa, como ella misma se encarga de hacernos ver:

El romanticismo de la época (se refiere a la adolescencia) se adueñó de mí, y no hacía nada más que soñar y soñar. Me absorbía en las cosas bellas de mi entorno sin tener en cuenta para nada aquellas otras que me podían hacer daño sacándome de mi idílico estado.

Cuando por las noches silenciosas, refugiada, escuchaba los murmullos de un mundo que parecía edificarse bajo unas formas diferentes. Cuando en la estremecedora y misteriosa oscuridad de las noches sin luna, que parecía que unas manos invisibles tendieran un manto de negro luto sobre la tierra, echada de codos sobre el alfeizar de la ventana de mi casa campera, por la parte posterior y más alejada del bullicio familiar, me entregaba a gozar por entero de aquellas delicias terrenales. Aquella conmovedora quietud, hacía más perceptible los ruidos nocturnos.

En la charca de mi tía Alfonsa, las ranas croaban sin cesar. Ese estanque había sido para mí algo emocionante y sobrecogedor, por la cantidad de animalejos acuáticos que pululaban por sus cenagosas aguas; culebras, salamandras, renacuajos, con sus padres incluidos y otras especies. También cruzaban sus sucias aguas, a falta de otras más idóneas, preciosos patos de plumaje colorido y lustroso con patitas rojas y amarillas, de dos palmípedos y pico grande y redondo.

Cuando era más pequeña me encantaba observar sus graciosos movimientos, deslizándose con tanto primor y vivacidad por la superficie del agua, sumergiendo el pico con frecuencia para cazar renacuajos, de los miles que culebreaban formando grandes bancos por los rincones de la pequeña laguna. Pero a mí, lo que de verdad me ensimismaba por entonces era ponerle imaginación a aquellas noches sonoras de ranas y grillos, de autillos y lechuzas que miraban con ojos grandes, redondos y destelleantes en la tenue claridad de la noche.

«¿Qué pensará de mí el mochuelo cuando me mira así tan fijamente?», me preguntaba. (pp. 32-33)

3. El relato de los años difíciles: la época de la República y la guerra civil

Pero he aquí que todo aquel mundo idílico, el *locus amoenus* de la infancia y la primera juventud, empieza a ser sacudido por los conflictos históricos que se producen en la capital y en otros lugares más poblados. La joven Piedad, con una edad que oscilaría entre los 18 y los 20 años, empieza a comprender que su mundo está amenazado por la violencia que corre aneja a determinadas corrientes históricas, en un

universo en el que solo decidían hombres, y que todo puede venirse abajo.

Al pueblo llegan noticias de sucesos terribles que van a desembocar en la guerra:

Por la calle se respiraba un ambiente cargado de ansiedad, de regocijo y temor a un mismo tiempo. Las fotografías de los dos Capitanes malogrados se vendían por doquier y muchas mujeres las llevaban en medallones pendientes del cuello o prendidas con alfileres en el pecho, sobre todo las muchachas de familias de izquierdistas, cantaban coplas populares que aludían a los últimos acontecimientos.

Yo de buen grado hubiese participado en aquellas novedades, pero un día que mi madre me oyó cantar:

«...Pajarillos cantar en las tumbas de García Hernández y Gabriel Galán⁵. Sus semillas han sido fecundas pues los dos murieron por la libertad, y de flor en flor...⁶».

Hasta aquí pude llegar, mi madre llegó como un basilisco y prohibió terminantemente seguir cantando.

«¿Por qué?» —le pregunté.

«Porque sí».

«Habrà alguna razón» —insistí.

Por toda respuesta me dijo:

«Deja esas cosas para los demás».

«¿Quién son los demás?».

«Los demás son... eso, los otros».

⁵ Hay aquí un error, que no corregimos, puesto que en realidad se trata de los conocidos militares republicanos José María García Hernández y Fermín Galán Rodríguez, sublevados en Jaca y ejecutados, en 1930; Gabriel Galán puede ser una interferencia memorística de la autora acerca del escritor José María Gabriel y Galán, muy reconocido en la época franquista.

⁶ Aunque en la edición el texto aparece todo seguido, cosa que hemos respetado, hay que tener en cuenta que se trata de una canción y que está compuesta de versos.

No había manera de arrancarle otra cosa, pero yo sabía bien a quién se refería. Se estaba refiriendo a la «chusma». (pp. 37-38)

Cuando estalla la guerra se ven obligados a marcharse al pueblo, dejando en el campo solo a los hombres que pudieran defender aquellas propiedades. La autora justifica este abandono del cortijo:

Éramos del sector burgués y nuestro peligro estaba claro. Quiero decir que nuestros temores derivaban de los «rojos». Nunca me he podido explicar por qué les llamaban a unos rojos y a otros nacionales. ¿Acaso los rojos no eran también de esta nación?

Mi padre nos ordenó marcharnos al pueblo, donde teníamos casa. Mi madre se negaba, lloraba y suplicaba, alegando que deseaba tener la misma suerte que él y sus hijos mayores, que también se quedarían en el campo, para defender los intereses familiares, si llegaba el caso.

Pepe-Luís, el pequeño, vociferó y pataleó por quedarse con los hombres, diciendo que él también lo era, pero mi padre lo obligó a acompañarnos, aludiendo que las mujeres necesitaban a alguien que las protegiera en caso de emergencia y quién mejor que él. Palabras que mi madre le agradeció en el alma, pues así el chico se fue más conforme sintiéndose útil.

Alquilamos un camión. Colgamos varios jamones, alguna ropa. Mi hermanillo se llevó las bestias, cargadas de utensilios y víveres, al mismo tiempo se quedarían en el pueblo con nosotros ya que por entonces y en mucho tiempo no trabajarían en las tierras.

Nos subimos al camión como pudimos, pues había poco espacio. El temor de encontrarnos al enemigo en cualquier curva de la carretera nos amedrantaba, pero llegamos sin problemas. Mis tíos nos esperaban y sugirieron que nos instaláramos en su casa, pues así compartiríamos el miedo, y los tragos amargos serían más llevaderos. Ellos eran afortunados económicamente. Tenían una mansión muy confortable y solo dos hijos, un varón y una hembra.

Llevábamos una hora allí, cuando apareció mi hermano con los animales. Los acomodó en las cuadras, después de descargar los sacos de pienso y otros enseres. Mi madre descansó al verlo, ya que estaba sufriendo por él, y sin lugar a dudas nosotras también. (pp. 43-44)

Del frente llegan noticias terribles, tanto en lo que se refiere a los ataques que sufren los inexpertos soldados como respecto a la escasa y mala alimentación que consiguen para subsistir. Es lo que constatamos en una carta que el hermano Francisco Rafael envía a la familia y que releen varias veces:

Mi hermano tenía una letra ilegible y por eso mi madre me pidió que la leyera. La leí gustosa porque traía cosas muy interesantes.

«Llevamos cuarenta y ocho horas inactivos. Estar tranquilos por mí que en este momento estamos bien asistidos, no nos falta comida ni abrigo. Como no tengo nada que hacer voy a contaros lo que comíamos en el frente de Extremadura.

Que no lea la carta Ana-Rosa porque vomitará. Matábamos los lagartos, los abríamos de arriba abajo y los asábamos. Estaban muy desabridos sin sal, pero un día entramos en una casa abandonada y encontramos sal y nos llevamos una talega llena como si fuera un tesoro. Suerte que allí en el frente corrían lagartos en abundancia. Una vez que alguien nos dió un poco de harina y en la palangana del capitán hicimos gachas; todo el día hubo cachondeo de lo bien que habíamos comido. El capitán, el alférez, el sargento y todos se chupaban los dedos con las gachas. Creímos que sería nuestro último banquete pero no fue así. Nuestra buena estrella quiso que por allí cayera una cabra extraviada. El animal daba unas carreras y unos berridos de espanto, parecía que barruntaba el lugar donde había caído y lo que le esperaba. Los soldados empezamos a saltar y a gritar de contentos como los caníbales alrededor de su presa.

Pronto cayó un montón de tíos encima de la cabra y no sé cómo pudo estar tan rápidamente despedazada encima de una fogata de leños y en unos minutos con pelos y todo dentro de nuestros estómagos, y os puedo asegurar que no he comido ni comeré manjar más rico en toda mi vida».

Antoñita se reía pero mi hermana, Ana-Rosa, que estaba muy atareada sacando una muestra de ganchillo, se fue para el patio dando arcadas. Decía que sentía cosquilleo en la garganta pensando en los pelos churrascados de la cabra y que los lagartos la tenían sin comer

desde que llegó ese correo. Mi madre como siempre se le llenaron los ojos de lágrimas y se puso a decir las mismas cosas:

«¡Pobrecitos míos, qué mal lo están pasando , y no poderles ayudar, Dios mío, qué desesperación tan grande!».

Las cartas se releían treinta veces antes de que llegara la siguiente, así parecía que nos acercábamos más a ellos. (pp. 110-111)

No podemos seguir en estas páginas el curso detallado de la guerra en Iznájar, según la narración de la escritora, relato que habría que contrastar en algunas ocasiones con las memorias⁷ de un militar que participó efectivamente en la contienda y estuvo al tanto de las operaciones llevadas a cabo en esta misma zona, el teniente Carlos Galindo Casellas, que en el relato de Piedad aparece designado como el teniente Garrido⁸.

Pero Piedad no tiene una visión global de los hechos que están sucediendo en los contornos, sino que ella nos transmite lo que ve en la población, los asaltos, los muertos, las acciones de guerra, los personajes locales implicados en la contienda, sobre todo, los familiares y los amigos, todo ello marcado por una constante congoja, una preocupación extrema, que hace que los personajes que nos presenta estén constantemente entristecidos, angustiados y expectantes ante unos sucesos que les parecían incomprensibles e inexorables.

4. Cuadros tremendistas de la época del hambre

La etapa de preguerra y conflicto bélico ocupan en *Crónica de un tiempo roto* los ocho primeros capítulos, adentrándose ya en los finales en sucesos que tuvieron lugar en el límite del conflicto bélico y la etapa siguiente de hambre y miseria que afectó prácticamente a todas

⁷ Estas curiosas memorias se encuentran alojadas en el blog del historiador lucentino Arcángel Bedmar, al que se debe también una semblanza sobre el personaje.

⁸ «Los fascistas recorriendo el pueblo con las armas a cuestas o saliendo a dar alguna batida por aldeas y pueblecitos colindantes al mando del teniente Garrido y un cabo de la guardia civil y de algunos galoncillos más que les habían sido designados a varios falangistas. A veces entraban muy ufanos ondeando las banderas nacional y de falange, roja y negra, con las cinco flechas bordadas en el centro por nosotras con primor y entusiasmo» (p. 67).

las clases sociales. Pero los que verdaderamente sufren las consecuencias son los pobres, los que se ven deambular extenuados por las calles del pueblo, caminando sin rumbo, sin nada que llevarse a la boca.

Hay cuadros de un marcado realismo, lindante con el tremendismo, que nos han resultado muy duros, especialmente conmovedores. He aquí un fragmento acerca de los niños que se ven afectados por las plagas de piojos y otros parásitos humanos:

De todas las desgracias de la postguerra, la más ultrajante, vergonzosa y molesta fue sin duda la de los parásitos. Ni siquiera en el descanso de las noches, cuando los sentidos se adormecen queriendo escapar a toda realidad, lograba alcanzar un relajamiento, al menos parcial.

Al principio se cogió con cierto recato. Mientras no se tenía la certeza que el vecino padecía del mismo mal, se guardaba en secreto, lo que hubiera sido en tiempos normales algo bochornoso.

Los que pagaron más cara la «patente» fueron los marginados. No es fácil describir hasta qué punto estas personas se vieron afectadas a causa de la cruenta guerra padecida, que nos regalaba como premio final sus secuelas.

Cuando las vergüenzas pasaron, para dar rienda suelta a la clara y honesta verdad, hablar de piojos era lo más natural del mundo. En la periferia del pueblo donde abundaban las casas baratas y cuevas, sus gentes ya no se aburrían. Entretenían su tiempo y su hambre espulgándose. Verdaderos cordones humanos sentados al sol, para calentar sus pasmados y desmirriados cuerpos, era curioso contemplar con la maña y ardid que se lo montaban. Por asiento, el suelo terroso de la mísera calle. Se sentaban entre las piernas unos dentro otros de mayor a menor, el último era siempre el chiquitín que aún no tenía manos para despiojar. Empezaban la tarea; de unos a otros se iban abriendo el cabello y sacando los bichos que espachurraban entre las uñas de los dedos pulgar e índice. Como eran muchos a un tiempo, al aplastarlos, los chasquidos eran apreciables a los transeuntes. Triste y repelente música. Pero lo era más aún los famélicos niños que a las puertas de las cuevas se metían los deditos por las mugrientas cami-

setas y por el pelito para cazar los piojos más gordos y lentamente llevárselos a la boca y paliar así la falta de pan.

Así se pasaban las horas muertas. Nunca he podido olvidar aquellas escenas, ni la tristeza de aquellos ojos, única cosa visible en medio de aquel monton de churretes. (pp. 140-141)

5. Reflexión final

Al tratarse de una escritora prácticamente desconocida, ausente de los estudios que hemos consultado al respecto, nos parece necesario insistir en la necesidad de propiciar más acercamientos a la obra y a la personalidad de Piedad Matas Sánchez, e incluso conectarla con otras autoras españolas y corrientes narrativas vigentes en la segunda mitad del siglo XX, momento en el que parece que la iznajeña desarrolla su creación literaria.

De este modo, quizás podría tener resultado conectarla con el existencialismo narrativo de los años 50, en el que se incluyen autoras como Rosa Chacel, Dolores Medio, Elena Soriano, entre otras, sobre las que existe una interesante tesis⁹, y también podríamos relacionarla con alguna narración anterior sobre la guerra civil española, escrita por una mujer. En este sentido, y no olvidemos que Piedad era una buena lectora, podríamos examinar el libro de Concha Espina, *Retaguardia*, sobre la guerra civil española, del que existe una edición cordobesa¹⁰, de 1937.

Lo que nos parece fuera de toda duda es que esta autora y este libro transmiten vivencias reales, a veces algo deformadas por la visión literaria, sobre un periodo de nuestra historia especialmente conflictivo y lleno amargura, del que la escritora se erige en testigo singular y nos comunica sus dolorosas vivencias.

⁹ Begoña Aldama Juárez, *La narrativa existencialista de las autoras españolas en la década de 1950*, Alicante, Universidad, 2023; consultable on line.

¹⁰ Concha Espina, *Retaguardia. (Imágenes de vivos y de muertos). Novela de estricta realidad histórica en sus episodios más culminantes*, pról. Víctor de la Serna, Córdoba, Editorial Nueva España, 1937, 3ª ed.

CLAVES TEMÁTICAS EN LA OBRA NARRATIVA DE MARILUZ ESCRIBANO

Manuel Gahete Jurado
Académico numerario

Resumen

La obra narrativa de Mariluz Escribano, de una extraordinaria calidad literaria, se sustenta sobre una serie de claves temáticas proclives a reconstruir una historia de sucesos aciagos que han conformado una personalidad dolorida pero a la vez heroica en favor de los desfavorecidos. Su afán por instaurar un estado de paz y de justicia la convierte en la escritora más representativa del perdón y la memoria.

Palabras clave: Infancia, familia, identidad, perdón, memoria

Abstract

The narrative work of Mariluz Escribano, of extraordinary literary quality, is based on a series of thematic keys inclined to reconstruct a story of fateful events that have shaped a painful but at the same time heroic personality in favor of the disadvantaged. Her desire to establish a state of peace and justice makes her the most representative writer of forgiveness and memory.

Keywords: Childhood, family, identity, forgiveness, memory

Remedios Sánchez García (2008, 17), la más relevante especialista en la obra de Mariluz Escribano, declara que nuestra autora «tiene una particular visión de la vida que late en todas las obras de su trayectoria» y se revela de manera notoria en los temas fundamentales de su producción literaria. Es la propia Escribano

(2017, 445) quien señala los temas que son claves en su trayectoria: «la infancia, la melancolía que reposa en el recuerdo, las figuras de mis padres y su mundo, una vida de mujer normal enfrentada a lo “políticamente correcto” y la Historia (con mayúsculas) que muchos quieren desdibujar».

José Sarria (2017, 354) defiende que son cinco las temáticas esenciales que destacan en la obra de Escribano, ejes axiales del material literario que contribuye a la elaboración de su mundo poético, toda una cosmogonía construida sobre sus vivencias personales, con la preocupación primaria de la búsqueda de lo esencial:

1. La presencia benefactora de la figura materna («Mi madre es una estatua / sentada en la maleta») que se erige como testimonio contra el paso del tiempo y contra el olvido.
2. Las soledades compartidas, asociadas a las palabras que envejecen, a los amigos que no regresan (Valeria, Mica, Federico García Lorca) y al desamparo permanente de la ciudad de Granada («estoy triste en el denso / silencio de las horas»).
3. El canto incesante a la amistad (Tadea Fuentes, Elena Martín Vivaldi, Eduardo Carretero, Luis García Montero y otros tantos amigos que afloran en su obra).
4. La identidad femenina, no como algo pasajero ni juegos de moda ocasionales, sino una auténtica proclama de su condición de mujer decidida a encontrar la plenitud en la integridad de lo femenino.
5. Y, muy especialmente, la evocación del padre: «Todo el mundo conoce / que heredé de mi padre una bandera», columna vertebral de una arquitectura lírica que se eleva como señero y firme estandarte ideológico.

Partiendo de estas premisas, configuramos el privativo canevá nomológico donde se inscribe temáticamente el universo de Mariluz Escribano.

1. La infancia y la añoranza del tiempo perdido

La infancia, truncada por la muerte de su padre y vivificada por la fortaleza de su madre, ha sido uno de los temas fundamentales de la

obra narrativa y poética de Mariluz Escribano. En *Sopas de ajo* (2001, 22), la autora extrae todas las esencias de una infancia fértil, según nos señala en diferentes ocasiones, razón por la que se anima a escribir, con la intención expresa de legar el fehaciente testimonio a sus hijos y nietos (que nunca tuvo) de que, a pesar de las dificultades, ella se había sentido feliz en los primeros años de su vida, hasta el punto de afirmar posteriormente que su infancia fue una patria a la que acudiría con frecuencia en sus soledades del presente.

La vida [...] es una mezcla agri dulce de sensaciones y sentimientos que se fraguan en el crisol afortunado de la infancia y que luego nos conforman en los años de la edad adulta, pareciendo mentira tal persistencia en el tiempo de cosas aparentemente intrascendentes. Aconteceres que, como luego se demuestran con el devenir de los años, marcan a fuego las conciencias y definen los comportamientos humanos. Aunque ya sé que es manido caer en lo que ya son tópicos, sí debo afirmar que mi infancia fue una patria a la que acudo con frecuencia en mis soledades de hoy. (Escribano: 2001, 23)

El poeta y novelista austríaco Rainer María Rilke definió con exactitud la importancia de la infancia en la vida de los seres humanos. La infancia es la verdadera patria del hombre, manifestaba el poeta, y no solo porque forma parte de nuestras vidas sino porque forja y estructura los vectores de nuestra personalidad. Mariluz siempre tuvo la convicción de que aquella infancia había cimentado su carácter combativo y su deseo de instruir en la conquista de una sociedad más habitable, necesitada de perdón y reconciliación; una infancia agri dulce que, para Mariluz, significó el descubrimiento de la belleza gracias a la poderosa voluntad de su madre, una mujer fuerte que la instruyó en el vigor de vivir y el entusiasmo de la superación. Esto no impide que aquella época feliz estuviera entreverada de fantasmas y penalidades, mestizaje abstruso de la ausencia del padre y las presencias de la madre, los familiares burgaleses y los convecinos de la huerta de San Vicente, brumosas imágenes que la perseguirían instintiva y holísticamente a lo largo de su vida y, de manera esencial, entre las páginas de su obra literaria.

Todos los amores necesitan un paisaje, que puede ser moral o físico. Y todas las infancias una patria que se va construyendo, desde la imaginación, a través de las miradas y los gestos de las gentes próximas. Ojos que miran, acendradamente, cómo crece tu niñez, y manos que te levantan en el aire y te ayudan a grabar en la memoria la materia sensitiva y necesaria que sustentará tu mundo en el futuro. (Escribano: 2001, 35)

El concepto atmosférico de la lluvia, convertido en hipertexto como referente metafórico, devendrá vinculado al paso vertiginoso de la infancia, a los días grises contemplando las lágrimas del cielo que se desvanecen como las horas sin dejar rastro alguno; como la primavera, esa muchacha pálida que se niega a crecer (Escribano: 2001, 39); como ese rayo que cesa y se renueva y nunca vendrá transido por el mismo clamor ni por el mismo aliento.

La lluvia, ese olor transparente y solo, hace posible que haya, en la grisura de la casa, flores y frutos en cada florero, en cada frutero, en cada bibelot, y añade aromas aldeanos a los quehaceres domésticos, edifica toda una prosa aventurera y descansa las pupilas estragadas de vulgaridad y cemento. Y así hay días en que vamos del jardín al huerto y del huerto al jardín.

La lluvia trae estos días hasta mi vergel sonidos y olores ferroviarios. Constituye un pretexto para volver con la memoria a los andenes de mi infancia, a las locomotoras de carbón, a los vagones metálicos y madereros de la tercera clase que nos llevaban hasta Madrid en una lenta travesía de pueblos y estaciones dormidas. (Escribano: 2010, s. p.)

El vocablo «lluvia» adquiere en la obra de Mariluz Escribano un doble plano: el epifórico, asociado a los recuerdos de la infancia, y el real como expresión de la feracidad de la naturaleza y la consunción de la vida. Así la lluvia transita en la elegía interminable por Granada, sumida en la demoledora niebla del tiempo: «Bajo el sol y la lluvia / de este otoño imprevisto, / camino por las calles de Granada, indocumentada y triste, sin huellas digitales / sin un papel que diga / mi nombre y mi estatura [...] Habré de conocer que he perdido / la ciudad de mi infancia» (Escribano: 2013, 54). Y, de igual manera, devendrá

asociada a la fecundidad y la regeneración, «intensifica la tristeza y la nostalgia de una infancia perdida. En suma, agua, el agua de tu Granada» (Martínez Ezquerro: 2020, 186). Sánchez García (2013, 27) nos recuerda que el otoño, la lluvia y la tarde son tres rotundas metáforas de gran potencia argumental, conectados intemporalmente desde la infancia a la madurez. Pero no solamente se refleja en versos y relatos la infausta pérdida de los primeros años de la vida sino también el irreparable desvalimiento de los niños que crecían conculcados por trabajos brutales, faltos de recursos materiales y de la imprescindible educación que habría de configurar con eficacia la estructura de su personalidad:

Niño de ojos dormidos,
 obrero de la arena
 que edifica castillos y volcanes,
 pozos oscuros y colinas.
 Niño de ojos dormidos,
 ¿sabes que hay palomas de mar
 y chamarices en las palmeras?
 Detente en tus trabajos.
 Ven a mi lado y mira los pequeños veleros.
 Y cómo el mar se aquieta
 cuando una gaviota alegre
 pasa y vuelve y regresa a su albedrío. (Escribano: 2013, 55)

Sánchez García (2008, 30) nos remite a esta primera época de Escribano señalando que se trata de una infancia con sabor a pueblo, palomas y tristeza serena porque conlleva la pérdida de un mundo bello, aunque transitorio, que desaparece y se modifica con el paso del tiempo. En general los pájaros y en particular las palomas marcan los primeros años de la vida de Mariluz Escribano. En el cuento «La muñeca rubia» (Escribano: 2008, 109), confiesa que solía conversar con ellas, en un diálogo de gestos, cañamones y miguitas de pan; un diálogo sincero y apasionado, pleno de movilidad e incertidumbre, para culminar proclamando que se siente exultada por las palomas, el recio batir de sus alas, la blanca pulcritud de sus cuellos, la movilidad incesante de sus cuerpos en los amplios jardines de la infancia. Porque todas las palomas pertenecen a las infancias más solitarias y tristes. Y

por eso le gustan las palomas, porque acompañaron sus primeros pasos en un jardín de invierno y compartieron con ella la desnudez de los parterres y la ignorancia del frío (Escribano: 2008, 101-102); pero, sobre todo porque representan la memoria y la nostalgia de la libertad, del vuelo más alto, de la lucha por la supervivencia.

Para Laura Scarano (2020, 103-105), la infancia no es un mero apéndice temático en la obra de Escribano sino una de las vías de construcción de la subjetividad lírica del yo, asociada cardinalmente a una crucial coyuntura en la vida de la autora: la guerra civil y la posguerra, hechos que la condenaron a sufrir la orfandad del padre asesinado y el exilio de la madre represaliada sin más causa que la de una venganza personal ruin y deplorable. Así la singularidad constructiva de la infancia no se entiba sobre abstractas concepciones metafísicas sino, muy al contrario, surge de la experiencia material –carnal, diría yo–, en que toda enunciación subjetiva se convierte por derecho en imaginario colectivo; o, como manifiesta Scarano (2020, 106), no se trata de una mirada aséptica de la historia pasada sino una visión –o cosmovisión– coherente de una conducta de rebeldía y denuncia.

2. El padre, la madre, la familia

Esencial en la obra de Mariluz Escribano es la familia, porque lo suele ser en cualquier vida, pero cuando el feroz destino nos arrebata, inmisericorde, alguno de sus miembros, la desenraizada figura se agiganta y envuelve, conmoviendo, a todas las demás. Para Mariluz, la pérdida de su padre, Agustín Escribano, a quien ni siquiera tuvo tiempo de reconocer como suyo, cobra una dimensión inabarcable, ajena a todo consuelo. Así la desdibujada imagen de Agustín se convierte en un acicate para Mariluz, que centró gran parte de sus aspiraciones en recobrar cualquier noticia, por muy abstrusa que fuera, de aquella lejana y difuminada memoria:

Te esperaré en la noche
con la casa encendida. [...]
y esa será la forma de quererte
de preguntarme dónde
encontraré tus huesos.
[...]

Nunca serás un bosque, padre mío
[...]
Aunque siempre te espero
con la casa encendida
por ver si me acaricias
con tu mano en la frente. (Escribano: 2018, 21-22)

Este deseo de recobrar la memoria físicamente inaccesible de su padre va a marcar cardinalmente la obra literaria de Mariluz Escribano. La recreación de una infancia imposible guiada por la figura paterna se configura como el motivo confesable de toda una epopeya lírica que comienza por el deseo de regresar a Pedrosa del Príncipe:

para sentarse en la piedra blanca y caliza que había en la calle, frente a la oscura boca del portalón de la casa del abuelo, y comer el pan de la maquila y las cerezas de la huerta y escuchar el rumor del tiempo sosegado sobre los majuelos, y el trasiego incansable de los pájaros, con el oteruelo al fondo del paisaje, tal como me contaron que hacía mi padre algunos años atrás. (Escribano: 2001, 40-41)

La casa de los abuelos es un referente constante en la obra narrativa de Escribano. Sus recuerdos recorren los días de la infancia y el sabor inconfundible de la familia que tanto bien supuso para la pequeña Mariluz, que aún no entendía muy bien lo que significaba la orfandad, pero mantuvo siempre intacta la intensidad de los afectos:

Conservo, a pesar de mis escasos dos años, imágenes muy nítidas de la casa de mis abuelos en la que vivían mis tías y mis primos, que eran muchos entre chicos y chicas. Aquella casa siempre la consideré refugio de un amor entrañable, y fue, desde el principio, un lugar de acendrados sentimientos en el que empezó a fraguarse el sustrato sentimental de mi existencia, el hueco necesario y vegetal de los afectos profundos. (Escribano: 2001, 34-35)

Sin embargo, aquella casa también le traía sentimientos de desolación. Mariluz tampoco conoció a su abuelo Santiago, fallecido ocho años antes de su nacimiento. Con el paso del tiempo, la memoria del abuelo también se fue agigantando y, a su modo de entender, estaba

más vivo que el resto de los habitantes de la casa: «La casa de mi abuelo era una casa de muertos [...] pero los verdaderos muertos eran todos los que subían o bajaban las escaleras sin utilizar el arambol, las que ponían a hervir la olla de la sopa con la liturgia y el aburrimiento de todos los días» (Escribano: 2008, 140).

Desde la ficción, Escribano rememora la realidad vivida y aquella otra realidad que le hubiera gustado vivir, pero no fue posible porque el destino ya había establecido sus leyes y la muerte había cerrado cualquier posibilidad de realizarse. En definitiva, toda pérdida implica un desgarramiento, aunque se origine desde la vivencia inmaterial, aquella que podría haber sido y nunca fue, impuesta por el azaroso avatar de la existencia y sus inopinados acaeceres. Doliente e imborrable fue la muerte de un padre demasiado joven para desaparecer, pero también lo fueron las ausencias de los abuelos a los que nunca conoció: el abuelo Santiago, al que imaginaba asumiendo una autoridad férrea que resonaría en la reciedumbre de su voz y habría de dulcificarse cuando debiera tomarla entre sus manos para subirla a los trillos (Escribano: 2008, 139); o la abuela María Jesús, siempre en guerra con la meteorología, los vientos y las escarchas, las piedras de hielo de las tormentas y las tierra en espera de barbecho, de la que no quedaba ni una fotografía para saber si había heredado el color de sus ojos, su manera de mirar o la figura de sus manos (Escribano: 2008, 146); o la abuela Serena, viviendo lejos del mundo, encerrada en su habitación, sin querer ver a nadie, con el dolor acuchillándole el corazón y la cabeza, durante más de veintiocho años, el tiempo transcurrido desde que su hijo fuera asesinado por los fascistas el 12 de septiembre de 1936, en las tapias del cementerio de Granada, hasta su muerte el día de la Virgen de agosto, un sábado radiante de luz y silencio, de pájaros y pregones lejanos (Escribano: 2008, 149).

Sobre todas estas irradiaciones circulares, deslumbrará la figura central del padre, contrarrestada de manera singular por otro agonista crucial de la historia, la presencia de la madre, ataviada de fulgores vivenciales que se contrapondrán al imaginario quimérico de un padre siempre ausente. En el escenario vital de Mariluz no se cumplía el dictamen que, según Juan-Eduardo Cirlot (1991, 347), remite al origen consciente la figura del padre en contraposición al sentido materno del inconsciente. El destino quebró de cuajo el simbolismo canónico, es-

tableciendo premisas conniventes en la que todas las energías arquetípicas se funden en una misma naturaleza, la femenina, configurándose el padre como el *deus ex machina* que pródicamente salva a la hija de las situaciones más anfractuadas, un ser providente capaz de dar sentido a los escenarios más inverosímiles. El poema «Los ojos de mi padre» es un veraz testimonio de esta impronta indeleble y, sin duda, uno de los grandes hitos de la producción poética de Mariluz Escribano, pero la imagen paterna trasmina toda su obra y la traspasa como un cauce infinito. En el año 2008, Escribano publica el artículo «Al alba», recordando que se escribe en el 72 aniversario del asesinato de su padre, Agustín, maestro de maestros, ocurrido en la madrugada del 12 de septiembre de 1936, junto a las tapias del cementerio de San José de Granada:

Quiero decirte, padre, que septiembre es un grito, setenta gritos ya en los calendarios, es un tren que cogiste sin regreso, un animal herido que subsiste bajo los cielos glaucos de Granada, un mes que tiene un nombre y una fecha adunados en torno a tu figura.

Quiero contarte, padre, aunque tú ya lo sabes, que no aprendí las letras en tus abecedarios, que no supe decir tu nombre hasta muy tarde, hasta que regresamos del destierro, en tierras castellanas, mi madre con su fuerza y yo con los ojos limpios de la infancia. (Escribano: 2010, s. p.)

El texto se concibe esencialmente al modo de epístola y muestra todo el dolor asumido día a día en el transcurso de una vida nunca fácil y la capacidad de amar al mismo tiempo a quien ni siquiera se llegó a reconocer como padre, perdido en la nebulosa de la infancia; capacidad de amar que socava el dolor, pero no lo remedia, porque se trata de un dolor interiorizado, íntimo, carente de rencor, ajeno al odio, pero fieramente enraizado en la médula de su ser, un dolor lento e inconsolable, petrificado en la conciencia, piedra angular de su obra, un dolor brutal, avasallante, un dolor transido, sereno, que es quizás el que más duele (Enrique: 2022, 5).

Recio tu nombre, alta tu figura, inocente cruzado de guerrero, bandera de tu estirpe, hombre del trigo, íntegro como el pan samaritano, conocedor del cielo y sus galaxias, diste nombre al amor en la

estrella de Antares. Estas cosas las sé porque me las contaron, quedamente narradas, oscuramente dichas, porque sombra y silencio cayeron sobre el mundo para no dejar rastros de la infamia. (Escribano: 2010, s. p.)

En el relato «Septiembre 1936», Escribano reitera vital y literariamente la honda pesadumbre de no haber vivido el contacto tierno, vigilante y firme de su padre a lo largo de su vida, una vida privada de sus besos, con el recuerdo impreso de ese último beso imaginado en la dolorosa despedida, el beso que dejó «un rastro incandescente de sueños extendidos, una nostalgia agraria corriendo por el alboroto de mi sangre pequeña que aún brota entre mis manos como flores de sol» (Escribano: 2016, 115-116). Y en ese instante de la reminiscencia, Mariluz comienza el abrupto camino de la recuperación de la memoria de Agustín Escribano, inasequible al desaliento. Toda su vida se convierte en una infatigable anamnesis para compilar el difuminado conocimiento de un padre cuya sangre rodaba por el mundo, a fin de penetrar en su cuerpo, en su pensamiento, en la memoria necesaria que la impelía a vivir.

Y como necesario contrapunto la figura crucial de Luisa Pueo: «Mi madre cosía en la ventana un paño antiguo de tristeza y me sonreía lejana, dejaba descansar su canción sobre mi pecho, y no hablaba» (Escribano: 2016, 116). El silencio será para Mariluz Escribano un conector misterioso entre estas dos figuras capitales. Antonio Enrique (2020, 226) lo explica así: «en silencio es como se hacen las cosas más verdaderas: el dolor, el dolor de lástima, el dolor que no se mira a sí mismo porque la mirada del silencio siempre se proyecta hacia los demás»; y esto permite que, misteriosamente, este silencio encuentre refugio en la palabra y de él brote la palabra, porque se trata de un silencio que necesita las palabras para existir, para sobrevivir; y, desde esta dimensión onírica, casi mística, de la música callada, ser entrevisto y oído (Lara Nieto: 2020, 148): «Detrás de los visillos silenciosos y albos, / náufragos en el aura dorada de la tarde, / habitaba la luz insomne de mi madre, / su silencio de flor, / su soledad de pájaro» (Escribano: 1993, s. p.). Como manifiesta Sánchez García (2013, 22), la figura de la madre en la obra de Escribano supera la mera virtualidad de la persona para convertirse en «un tiempo, una forma de ser, un modo de vivir y de hacer que condiciona y marca el devenir de su vida

adulta»: «el amor fue mi casa, / quiero decir mi madre» (Escribano: 1993, s. p.).

Contrapesando la ausencia del padre, Luisa Pueo siempre estaba allí, construyendo día a día los pilares de la vida de una muchacha delgada y alta que se hacía mujer. Pero pocas veces miraba hacia el pasado. Su madre, torrente imparable de labores, fortaleza de palabras, insobornable manera de estar en el mundo, nunca manifestó su felicidad o su tragedia, como un secreto que guardara celosamente, indesmayable ante el mundo heridor que la rodeaba, un mundo de palabras cercenadas, imposibles en el momento político en que la prudencia, la mansedumbre y el silencio se habían convertido en inapelable necesidad (Escribano: 2002, 106-109). En el intenso poema «Desde un mar de silencio», dedicado a la memoria de su madre, se explicitan dos de los temas asociados a la figura materna: el mar y el otoño. Estas dos referencias arquetípicas en la poesía de Escribano abarcan todo un proceso de deconstrucción personal y literaria que ensambla la imagen del mar como evocación de la infancia perdida con las connotaciones simbólicas de la libertad, el amor, el hogar y la alegría (García Linares: 2020, 174 y Martínez Ezquerro: 2020, 185) y el adiós al mar que presagia el otoño con el aviso de la soledad en la senectud que no encubre las secuelas del alzhéimer y el deterioro progresivo de las capacidades (Campos Fernández-Fígares y Quiles Cabrera: 2020, 192).

En el devenir de estos silencios, que son como adormidos ecos sonoros, Mariluz Escribano integra la presencia amable de sus hijos, en los que se proyectan todos los niños del mundo, incluso su propia historia de éxodos y palabras impronunciables. En *Memoria de azúcar* (2002, 102), Mariluz Escribano nos lleva a conocer su experiencia –no siempre tan amable como hubiera querido– de la maternidad, el clamor de unos ojos que se perdían en los suyos en un afán de conocimiento y afecto, ojos de octubre, despiertos y encendidos, que pretendían recobrar la sombra reaparecida tras el arduo paréntesis de los cinco años en la facultad; la mano de los hijos, como piedra fresca y líquida, entre sus manos, atravesando el mediodía capitalino, la luz ardiente en la mañana madrileña de un Madrid dieciochesco, buscando un lugar donde descansar del agotador viaje (Escribano, 2002: 66); los paseos adiados persiguiendo a los niños que se escapan de su mano, de su pluma, intentando pisar los lugares precisos de su futuro (Galle-

go Morell: 2002, 10). Y finalmente ese poema estremecedor y estremecido donde declara:

Mi corazón estuvo
siempre en guardia con ellos.
Y ahora que ya han crecido
y conocen los mundos de las hierbas,
los nombres de los pájaros,
la música del mundo,
los placeres del libro,
creo que ya he cumplido
mi misión en la tierra. (Escribano; 2015, 66).

3. La ciudad de Granada

La ciudad de Granada es otro de los temas capitales de Mariluz Escribano. En toda su obra, poética, narrativa o periodística, esplende con singular luz. En *El ojo de cristal*, nos refiere la visión de una niña de siete años, subida a los tejados de la Escuela Normal de Magisterio, contemplando desde la altura una ciudad insólita:

Un sol de mañana o de tarde reverberando en el cerro de San Cristóbal con sus muchachos deteniendo el vuelo de los pájaros con sus anzuelos aéreos, la torre de la Catedral, el ir y venir chirriante y amarillo de los tranvías, la avenida arbolada de lo que hoy se llama Constitución, la diminuta estatura de los viandantes, la imagen esbelta de la Virgen del Triunfo, la vieja plaza de toros de la ciudad. (Escribano: 2004, 31)

Mariluz reitera sin fatiga en toda su obra el amor por la ciudad de la Alhambra, a pesar de los infaustos recuerdos que provocaba en su memoria, y por ello tuvo siempre la voluntad decidida de luchar por ella y reivindicar la corrección de todos los desafueros que la convertían en una ciudad pobre y provinciana. Desde muy pequeña almacenaba los recuerdos de una profunda decepción interior vertida en palabras reveladoras, llenas de profunda emoción y belleza:

Así hay que pensarla, hay que seguir pensándola –imaginándola– entre tanto derrumbamiento tan ciertamente inútil. Y cuando la sientes así, dentro de ti, con todos sus imperdonables olvidos, con todas sus inacabables indolencias, con ese saber estar en la merecida pobreza, empiezas a quererla y a odiarla en igual medida, es decir, desmedidamente, atravesada por una simbiosis de esquizofrenia implacable. (Escribano: 1995b, 98)

Mariluz vivirá durante los primeros años de su vida en la Huerta de San Vicente. La transcripción de este lugar de su infancia en relación con la vecina ciudad de Granada es ciertamente denotativa de ese dolor palpitante en el que se sumía su corazón de niña. Mientras la Huerta de San Vicente, en la vega fértil de Granada, en medio de las hazas de cereal y lino, alumbraba la sombra de Federico García Lorca, estatua ya de bruma y piedra y palabra de niebla, y era un puerto al que volver para encontrar el cobijo de la patria, la ciudad de Granada devenía como una mancha de tristeza, un hogar de suburbio, una desolación de alcobas apagadas, un polvo de soledad mugrienta que desdibujaba la blanca luz de las estrellas (Escribano: 2001, 94-95). Mariluz culpa, con tristeza, de esta desolación a los gobernantes que orquestan campañas fraudulentas y habitan en los despachos marrulleros de la política. En su obra *El ojo de cristal*, la conflagración entre su sentir íntimo y la apatía de las instituciones es un eco constante:

Desde que tengo memoria, hasta el día de hoy, percibo la desagradable sensación de que todas las autoridades políticas que por aquí han sido tienen la misma cara, muestran idénticas sonrisas bobas en las diversas inauguraciones de la nada más resonante, satisfechos de sí mismos y sapientes, son clónicos en sus ademanes y en sus engaños, se atrincheran en los despachos del absolutismo más radical y comen las albondiguillas de los saraos sociales, satisfechos con sus sueldos, encantados de sí mismos. Sus relojes se han detenido en una hora de inoperancia e improvisación. Todos los días inauguran su propia eternidad perversa. (Escribano: 2004, 93)

Escribano denuncia la venalidad de todo lo esencial, lo inmanente, en aras de criterios economicistas que solo buscan el rédito sin tener en cuenta el valor verdadero, degradando lo uno y lo otro. Así lamenta

cómo la Alhambra, en su juventud paraje remansado donde era posible descubrir la belleza (Escribano: 2002, 123-124), se ha convertido en un producto mercantilista, en la castración de un sueño, en un mundo perdido, en un lugar de imposible retorno (Escribano: 2004, 37-38). Pero no solo a los políticos culpa de esta desidia lancinante, también pone en evidencia la inacción de los ciudadanos, responsables de tolerar los desmanes contra el patrimonio, de mantener sin rebeldía el sutilísimo veneno de la conformidad y la indiferencia, «incapaces de levantar las banderas reivindicativas ante los desafueros organizados. La eternidad también nos paraliza» (Escribano: 2004, 92), porque llega un momento en que ya es demasiado tarde para restaurar lo demolido y no nos queda más que pronunciar un réquiem triste por la ciudad sometida a «una degradación en su paisaje y en su patrimonio de tal envergadura que alguna vez nos lo demandará la historia» (Escribano: 2004, 66); un réquiem fatal «en el que timbales, campanas, violas y violoncelos reproduzcan la luz prodigiosa de una Granada muerta» (Escribano: 2004, 74).

4. La vida en los pueblos y la naturaleza

Como manifiesta José Antonio Muñoz (2020, 199), el retorno a la naturaleza —que implica asimismo la búsqueda de un estado de bondad natural y equilibrio, pervertidos por intereses espurios— será una constante en los artículos de Escribano y en toda su obra. El tópico del *beatus ille* aparecerá con frecuencia en la narrativa de Mariluz que recordará íntimamente la casa de los abuelos en Pedrosa del Príncipe, donde nació su padre, un pueblo pequeño en la provincia de Burgos, poblado de viñedos, bodegas y lagares, uno de los «pueblos perdidos en la geografía de los palomares que todavía se salvan de la agresión del progreso, de la mugre que desprende la incivilizada costumbre de las ciudades» (Escribano: 2007, 178). Ejemplo palmario es el relato «Un día en la plaza», en el que Joaquín, obligado a dejar su vida serena en el campo para asentarse en la ciudad con su hija y su yerno, echa de menos «su casa blanca, el ailanto que la sombreaba, el paisaje abancalado del valle que se abría al mar, ese cielo [...] por el que circulaban en vuelos concéntricos y libres, las aves [...] el olor de la retama y la manzanilla» (Escribano: 2008, 54). Para el protagonista, «unas acacias faltas de riego, unos bancos y una fuente para beber le

parecieron un paraíso en medio de tantos edificios deleznable, de tanta pobreza ciudadana y de tanta ventana espía» (Escribano: 2008, 55). Recordaba cómo en su pueblo, a esa misma hora, «estaba sentado, recibiendo la brisa de la montaña, contemplando a los pájaros, mirando hacia el valle que conducía al mar, sintiendo el palpito de una tierra fértil y próxima, el latido de la vida muy cerca de él» (Escribano: 2008, 55).

También en su poesía, Mariluz Escríbano recurre al tópico clásico del *beatus ille*, término que proviene del poeta romano Horacio, pero se asocia igualmente a los *Idilios* del poeta helenístico Teócrito, un delicioso cancionero de poemas breves dedicados a ensalzar los placeres de la vida en el campo que después llevaría a su máxima expresión el romano Virgilio. Fray Luis de León retomará el tema horaciano desde otra perspectiva mucho menos idílica, pero igualmente favorable a ensalzar los deleites de la vida retirada. En la poesía actual, algunos autores han escogido este caudal vivo de la lírica para manifestar sus emociones, significando así el poderoso hechizo de la tradición y su especial efecto providente. No es más que la reafirmación de un manantial subyacente en el espíritu del ser humano que aflora por generación espontánea alimentado y enriquecido por el talante personal y las lecturas acordes, porque nadie imita a nadie con quien no se sienta ligado de alguna manera, impregnado del hálito de la admiración, la afinidad o el reconocimiento.

Mariluz Escríbano se revela en sus relatos como una excepcional descriptora de escenarios y paisajes. En las descripciones del ambiente rural, de la vida en el campo, tachonadas de precisas enumeraciones condensadas en un crisol proteico, se aprecia claramente el conocimiento de Escríbano del paisaje, el tránsito de las estaciones, el tráfico diario de las gentes, sus ocupaciones y anhelos en un tiovivo pertinaz y monótono donde no cabía más ambición que la de deslomarse hasta morir (Escribano: 2008, 67-68). Haciendo alarde de su conocimiento pictórico, en Escríbano nos sorprende la filigrana y ciencia de sus brillantes enunciaciones. Penetra con pericia en la descripción de espacios, ámbitos, hábitos y paisajes (Escribano: 2001, 27-28, 84, 86-88, 91-92, 99-100, 102-103, 121-122; y 2008, 113), recordaciones de la escuela (Escribano: 2001, 37, 108-110), memorias familiares y juegos de la infancia (Escribano: 2001, 38, 75, 93-94, 107-108; y 2008,

101, 105-106, 150-151), tipología, enseres y retrato de personajes (Escribano, 2001: 61, 76-77; y 2008, 96, 98-99, 103, 108). De igual manera nos inmerge, con emoción contagiosa, en la elaboración de las sopas de ajo, hervidas o turradas, enseña de un tiempo en que el hambre y la incuria acongojaban como hojas heladas de cuchillos (Escribano: 2001, 115-118). Y nos insta a adentrarnos en la apertura álgida de los amaneceres, con sus dedos ígneos avivando la albura (Escribano: 2008, 117-119); en la sonora quietud de los claustros (Escribano: 2008, 83) y el tótum revolútum de las atarazanas monacales (Escribano, 1996: 78); en la atmósfera opresiva de los vagones incrustados de mugre y de tristeza (Escribano: 2001, 36, 68); en el escalofriante panorama del viejo cementerio recamado de hierbas, de silencio y olvido (Escribano: 2008, 91-93); en la deletérea ruina de las casonas abandonadas y su ausencia de ruidos, anunciadora de la muerte (Escribano; 2008, 81-82), pero siempre con el sentimiento a flor de piel de la esperanza: «El pueblo, muerto a esas horas, era una hornacina dorada y parda, quieta en el aire translúcido de la mañana» (Escribano: 2008, 134).

5. La libertad y el sacrificio: anamnesis de la identidad femenina

En el estudio preliminar a *Los caballos ciegos*, Sánchez García (2008, 23) nos plantea la asociación curiosa de un par de conceptos, «libertad y sacrificio», aparentemente desconectados. Si profundizamos en el sentido hermenéutico de esta simbiosis semántica, tendremos que asentir sobre la singular relación que puede llegar a existir entre ellos. Son varios los vértices y suficientemente denotativos para llevarnos a comprender su imbricación en el discurso. Pensemos en la reivindicación social del feminismo. El progresivo avance en los derechos igualitarios entre mujer y hombre ha sido posible gracias a los espacios de libertad que la mujer ha conquistado no sin graves esfuerzos. Desde diferentes perspectivas, Mariluz aborda el drama íntimo de las mujeres solas, madre e hija sometidas a la terrible agonía de un trabajo ajeno a sus aspiraciones que las obligaba a soportar el tedio de los días iguales, el dolor de la ausencia y la angustia desoladora de un futuro sin esperanza. El relato «Días en la ventana» (Escribano: 2008, 63-66) nos habla de estos asuntos que asolaron a una gran parte de la población durante los años de la posguerra, días y días sometidos a la

rutina demoledora y el ansia fatal de saber que nada podría cambiar el rumbo amargo de sus vidas. Este mismo tono de pérdida de la libertad y obligada resignación, hallamos en el relato «Uno de gorrones» (Escribano: 2008, 71-73), donde el pequeño Pablo, tras perder la autonomía que disfrutaba durante el verano y, sobre todo, forzado a cambiar de escuela, se sentirá más desolado que solo.

Pero también las carencias físicas afectan a los protagonistas de algunos de estos relatos: «La niña va conociendo los fantasmas agresivos del hambre junto a las décimas de fiebre que la atormentaban [...] El hambre es inconmensurable, atroz y va abriendo caminos a la incertidumbre y a los recuerdos» (Escribano: 2001, 29). Mariluz se preocupará especialmente por el desvalimiento de los niños en el *statu quo* de la posguerra, las carencias materiales y el sentimiento de pérdida que asoló a tantas familias acuciadas por el dolor y la impostura. A este dolor y carencias se sumaba la idea repetida de la falta de libertad. Los niños sentían especialmente la sinrazón de los destierros, el ir de un lado a otro sin sentido, dejando atrás espacios, costumbres, amigos, días halagüeños que se tornaban en silencio, desencanto y soledad. La evasión y el ensueño se convierten en placebo de la frustración, en bálsamo de la impotencia (Escribano: 2008, 71-73). Mariluz Escribano perdonó en su corazón los desmanes de la guerra, pero nunca olvidó a quienes los causaron. Granada fue durante mucho tiempo un lugar oscuro, una tierra glacial, a pesar de hallarse en la soleada Andalucía, más fría aún que las austeras tierras de Castilla porque estas significaban un soplo de libertad, todo lo que era susceptible de amarse y evocaba la mirada nueva y limpia de un tiempo futuro que necesariamente tenía que ser mejor. El *horror vacui* inyectado en los ojos de la niña devenía en luz mientras contemplaba los caminos florecidos con los colores malvas, rojos y amarillos de la bandera republicana en las cunetas. Un paisaje que hacía olvidar las prohibiciones del caudillo, ese militar de manos asesinas, sucias de sangre, traficando con la muerte; un paisaje que evocaba el recuerdo hiriente de ilusiones truncadas, conquistas civiles conculcadas y libertad perdida; un paisaje, homenaje campesino a la República, que llenaba de lágrimas los ojos de su madre porque representaba la elemental y primera rebeldía frente a la vesania de una dictadura que iba a extender sus aceros, cárceles y muertes durante cuarenta terribles e interminables años (Escribano: 2001, 55).

6. El amor y la soledad

Los personajes de Escribano son, generalmente, seres atormentados por la soledad, la incompreensión y la incomunicación (Sánchez García: 2008, 22), pero esta sensación manifiesta como un río fluyente en el canevas de su obra no obvia para que Mariluz Escribano (2004, 25) conozca en su sangre el verdadero sentido y misterio del amor, descrito «como la más sublime experiencia humana con toda su carga solidaria y generosa hacia el otro, el amor alado que aspira a sublimar la fortaleza del sentimiento»: «La soledad, llena de esa plácida tristeza que regalaban las horas [...], se adueñaba de la enfermedad de la niña, la aislaba del mundo cálido y cercano de los afectos» (2001, 29). La soledad provoca un doble sentimiento de amor/dolor en Escribano (Sánchez García: 2008, 9), porque no siempre es dolorosa y el ejemplo más significativo es el que nos lleva al texto «La hermana tornera», donde la autora proclama la paz y el sosiego de la vida en un convento de clausura: «Sentada en una silla de anea, junto a la recacha del claustro, deja que el sol sea amable con sus años, [...] da gracias [...] por el buen sol [...] Ha envejecido [...] en la luz blanca de los claustros» (Escribano: 2008, 83).

Y, es más, el amor acaba con la soledad porque franquea distancias y suma sentimientos. En «El encuentro» (Escribano: 2008, 43-46), se evidencia esta realidad posible. Se trata de un relato escrito casi con celeridad, ajeno incluso al realismo lírico que empapa la narrativa de la autora granadina, buscando alcanzar un desenlace fausto, donde lo que menos interesa es el lenguaje, sino que el espejismo de la emoción se convierta finalmente en el agua viva del desierto.

La soledad puede encontrarse igualmente en el escándalo urbano de los coches, las motocicletas, las persianas de tiendas y las voces incontroladas. Joaquín, el personaje del relato «Un día en la plaza» (Escribano: 2008, 54), se sentirá solo, con una soledad brutal en medio de los ruidos que subían desde la calle y se colaban por las ventanas entreabiertas. En el precioso relato titulado «En el río» (Escribano: 2008, 59), se conjugan a la perfección el amor perdido y el vacío de la soledad, pesaroso en cualquier edad del hombre, pero tan especialmente hondo en la adolescencia. Nano, el joven protagonista, desea la soledad porque con Tania, su primer amor, «se iba la dulce costumbre de los juegos, el roce de unos dedos y el de un pelo sedoso, las miradas

cómplices, el latir descompasado del corazón». Esta curiosa simbiosis entre amor y soledad dota la obra de Mariluz Escribano de una perspectiva novedosa, de un sesgo calidoscópico que empapa subliminalmente su concepción poética.

7. La ceguera, la vejez y la muerte

La temática de la ceguera es coadyuvante en la obra de Mariluz Escribano con la vejez y su consecuencia directa, la muerte. Los títulos de dos de sus obras nos remiten a esta carencia física: *El ojo de cristal* (2004) y *Los caballos ciegos* (2008). En el libro de relatos *Los caballos ciegos* hallamos tres cuentos que tratan centralmente este asunto: «La casona», «Palomas» y «Tía Antonieta» (Sánchez García: 2008, 20). En el primer relato nos adentra en el desplome vital que produce en la protagonista el hecho de verse privada de la visión, luz primicial que nos comunica con el mundo, con nuestra realidad intransferible. Es explícita y draconiana la narración sobre el proceso de la ceguera y sus secuelas abrasivas:

Cuando mi tía Angélica se quedó ciega [...] y le fue imposible seguir con la dirección de la casa de labor que circulaba alrededor de ella y de sus enérgicas decisiones, la casona de mi abuelo, con sus corralizas, sus pajares y tenadas, las cuadras de los ganados y el huerto anexo, empezó a declinar con una lentitud de lluvia, año tras año, hasta dejar en la retina de todos nosotros una situación de pobreza, precariedad y desorden. (Escribano: 2008, 79)

Todo el relato es una científica descripción de los procesos degenerativos del personaje de Angélica que nos adentra en la atmósfera opresiva que García Márquez inocular en algunas de sus novelas capitales como *El amor en los tiempos del cólera*, *Crónica de una muerte anunciada* o *Cien años de soledad*: «Angélica acudió a la misa mayor del domingo, con el velo negro de la viudez, y dejó tras de sí [...] un suave vaivén de plumas planeadoras y blancas [...] suspendidas un instante en la quietud de la luz» (Escribano: 2008, 81).

Escribano transmite con vigorosa eutimia la desgarradora noticia de la ceguera, supliendo el irrefrenable deterioro de las capacidades físicas con el aliento anímico del recuerdo, vertiendo en luz serena el vio-

lento avance de la sombra. Es revelador el texto que hallamos en «Palomas» (Escribano: 2008, 101), según la autora, ni siquiera un cuento o un relato, sino solo un instante: «Ahora no veo nada, pero os diré que me gustan las palomas [...] lo primero que recuerdo cuando, en los amaneceres, me despierto y tengo el desasimiento de la desesperanza porque la oscuridad está instalada para siempre jamás en mi retina».

Donde mejor apreciamos hasta qué punto es crucial el paradigma de la ceguera en la obra de Mariluz es, sin duda, en el relato «Tía Antonieta». En él se establecen a la perfección los tres estadios cruciales de la transición vital: la plenitud, la decadencia y la muerte.

1. Tenía los ojos claros, hermosos y dormidos, de un azul desmayado y pálido que a veces derivaban a un verde inconcluso según la luz que recibían y la fuerza de la ternura que emanaban. A veces, cuando yo alzaba la mirada detenida en los juguetes, los encontraba atentos, muy despiertos, sobrevolando mi persona con una calidez fría de agua. Eran cristales translúcidos embarcados en un agua de arroyo, iridiscentes en la penumbra de la habitación silenciosa, chispas metálicas y aceradas en el sueño detenido de los relojes [...] Los ojos de mi tía Antonia recorrían mi infancia, la escrutaban con el recelo que le producía lo imprevisible. Eran los centinelas de mis horas despiertas, atentos a los peligros inoportunos, aquellos que eran evitables por cotidianos. Supongo que también hacían guardia en mis horas dormidas. (Escribano: 2008, 103-104)

2. Mi tía Antonia no tardó en quedarse ciega y vivió sus últimos años de vida en la oscuridad más profunda y absoluta. Sus ojos fueron ya pozos ciegos y callados. Ya no volvieron a hablarme con aquella confortabilidad del agua, con aquella líquida sensación de mansedumbre, ni me contagiaron con la placidez de su color. Le fue negada para siempre la luz que acarrear los días. (Escribano: 2008, 103)

3. Mi tía Antonia murió un día del mes de junio del año 1970. Precisamente cuando más hermosos y esplendentes se abren en flor los rosales. En su mecedora del patio enlosado de mármol blanco, debajo de un jazmín trepador y después de desayunar, se fue quedando dormida, con un sopor profundo que nadie advirtió. La rosa

roja que sostenía en sus manos resbaló hasta el suelo y eso fue lo que nos hizo comprender que ella [...] había abandonado la mañana de sol y de verano, nos había abandonado a todos, dejándonos como herencia el recuerdo de unos ojos inigualables que parecían trocitos de mar, o lago, o arroyo, o acero dúctil y suave. Unos ojos que jamás podremos olvidar. (Escribano: 2008, 104-105)

El tema de la ceguera también está presente en su poesía. En el poemario *Canciones de la tarde* (1995), encontramos la bellísima «Canción para Dolores», que enlaza a la perfección con el cuento «Días, años» (Escribano: 2008, 69), donde una mujer, también llamada Dolores (no sería descabellado considerar que se trata de la misma persona en ambos contextos), dedicada por entero al trabajo desde al alba hasta el anochecer en un pueblo castellano de la posguerra: «Y todos los días igual, con el mismo ritmo, la misma cadencia del tiempo compartimentado», se identifica plenamente con el personaje lírico de su homónima de la que se poetizan tan exacerbados y a la vez dulces sentimientos: «Yo sé que sólo hay frío / acunando tus dedos / que fueron incansables / en trigos y racimos / y que descienden copos de nieve en tus pupilas / que ayer fueran amor» (Escribano: 1995a, 35-36).

La vejez es un tema constante en la obra de Mariluz Escribano. La conflagración entre el éxtasis de la juventud y el desplome de la senectud alcanza en la obra de Escribano tintes de sabrosa filosofía que incide directamente en la religación entre lo experiencial y lo enigmático, entre Dios y el ser humano, la reelaboración del pensamiento barroco del nacimiento que conduce inexorablemente a la muerte:

La ancianidad es un camino de renunciaciones constantes e implacables. Me he visto reflejada en ella, en esa madre veterana en el dolor y la paciencia, en su lento desvencijamiento hasta la derrota. La he ayudado, naturalmente, al tiempo que un sentimiento de rebeldía se ha levantado en mi interior. No parece justo, Dios mío, que cuando más necesitamos tu piedad nos abandones de esta manera. Alguien tendrá que explicarme esto que no entiendo. No me sirve para nada sentirme joven y poderosa. El futuro está ahí, esperando tras la puerta (Escribano: 1996, 67)

Muy tangencial al sentimiento de la vida en el campo y el necesario aliento de la libertad, el relato «Un día en la plaza» (Escribano: 2008, 53-57) nos muestra la estremecedora realidad de los ancianos, solos o desolados por la incuria; una realidad que Escribano describe con privativo magisterio como si percibiera, segundo a segundo, esta sensación desconsoladora y dolorida en su propia carne:

Por un momento sintió su vida traicionada, como si alguien le hubiese robado una historia, una vida entera, la plácida manera de enfrentarse al mundo y a sus años. Se notó malherido, más huérfano que nunca, cansado. Y lloró hacia dentro su sentimiento de intensa e irremediable soledad dentro de la gran ciudad que le rodeaba.

[...] todos lo ignoraron: debía haberse convertido en un mueble más del decorado, un ser invisible y torpe. (Escribano: 2008, 56)

La codicia humana se revela lastimosamente en el relato «Últimos días» (Escribano: 2008, 121-124), en el que la protagonista, una anciana de casi noventa años, ingresada en una residencia, hace repaso de su vida de manera desordenada, a través de *flashes* levísimos de olores, colores, sabores, tactos y sonidos. Ha olvidado el nombre de los hijos y la cantidad de los que tuvo; afectada por el alzhéimer, simula sonrisas y gestos para no desagradar demasiado a los desconocidos que, de vez en cuando y por breve tiempo, se acercan a visitarla, le atusan el pelo y le dejan besos apresurados. Pero se siente afligida por el dolor de que, en su memoria, solo subyace el recuerdo de Baba, la mayor o menor de las hijas, ese pequeño detalle sin importancia, pero sí lo tiene el hecho de que fuera ella la que comenzó a deshacer su hogar, llevándose las lámparas votivas de plata, el cuadro de la escuela holandesa o la vajilla de Limoges con la excusa de que a ella ya no le servían para nada, vulnerando sin compasión el más elemental respeto por lo que significaban, echando por tierra la obra de una vida.

En *El corazón de la gacela* (2015) se suceden dos poemas que tratan el mismo tema de la senectud asociado al grave problema del alzhéimer, esa enfermedad que carcome poco a poco la memoria, tan crucial para Escribano, y va sumiendo al ser humano en una irretornable oscuridad:

Olvidamos los nombres de las cosas:
 aquel del árbol que serena la plaza,
 cómo se llama el joven
 que cumplió nuestros sueños,
 si es mañana, si es tarde, si de noche
 [...]
 —¿Y cómo se llamaban
 las flores amarillas?
 —¿Dónde estará mi casa?,
 se pregunta el anciano. (Escribano: 2015, 22)

Tanto «El anciano» como «El abuelo» nos remiten a ese final inexcusable que conduce al cementerio que espera con paciencia. El abuelo ha olvidado

los nombres de los pájaros,
 él que también sabía
 los nombres de las hierbas,
 los nombres de las fuentes,
 cómo se llamaba el niño
 que jugaba con juncos.
 Ha olvidado su nombre. (Escribano: 2015, 23)

Pero los temas asociados de la vejez y la muerte devienen especialmente dolorosos en el relato «Los días del frío», donde se narra la historia de Felines, en quien se acumularon los años a golpes de azada y temperos, tras una tediosa y dura vida de días iguales. Sonreía para hacerse perdonar los problemas que originaba su estado porque era consciente de que estorbaba. Hasta que un aciago día, después de dejarlo bajo la sombra de una olma en la plaza del Ayuntamiento, extranjero en su tierra, todo el mundo se olvidó de que existía y lo dejaron morir definitivamente en la frialdad de la calle porque él sabía que había comenzado a morir en el momento en que ya no fue útil para nada ni nadie. Cuando lo encontraron, a la mañana siguiente, en el poyete de piedra, rodeado de pájaros tempranos, se mantenía muy quieto, extrañamente quieto, velado solo por una palomariega tornasolada (Escribano: 2008, 133-135).

Aunque el fantasma de la muerte siempre persiguió la mirada de Mariluz como sombra de su sombra, esta inequívoca realidad no impactó su ánimo hasta un día de mediados de febrero en que fallecía doña Joaquina Jiménez de la Obra, amiga de la casa y beata devotísima. La larga espera del entierro, los sonidos broncos de la campana de la iglesia y la lenta grisura que descendía de los tejados le hicieron comprender, por vez primera, que, en el tiempo de la vida, se abren huecos insondables imposibles de cerrar y cómo la existencia humana se convierte en una concatenación tristísima de ausencias; encontrar de pronto y súbitamente, con el quebranto sordo, el horror al vacío, la pesadumbre de lo inabarcable (Escribano: 2001, 61-62). En la narrativa de Mariluz, la muerte también se asocia al fin de la infancia. En el cuento titulado «Goya» (Escribano, 2008: 38), donde confluyen sutilmente los temas de la soledad y el hambre, este asunto deviene palmario: «¡Ay, y qué pena más honda para el resto de nuestras vidas! Con la muerte de la Goya desapareció una parte de nuestra infancia, un reducto de bienestar y de consuelo, aquel territorio de ternura».

Mariluz coliga el tema fatídico de la muerte, natural o cainita, con los ritos de las iglesias, edificios destinados al rezo por los difuntos y pétrea sepultura de muertos. Especialmente explicativo es el relato «Domingo en Pedrosa del Príncipe» (Escribano: 2001, 99-104), donde se radiografía el dolor y el vacío de tantas pérdidas en los terribles años de la guerra civil, elegía íntima que parecía aliviarse en la eutimia del asueto y contrastar con el fragor de las cocinas, sus ruidos y humos, corazón palpitante de la casa en los días de fiesta. Mucho más triste es el relato de la muerte cuando se vincula al abandono y la soledad. Desolador es el relato «El perro» (Escribano: 2008, 41), la historia de Chapín a quienes sus dueños dejan solo por unos días y, a su regreso, no era más que «una sombra oscura, un negro e inmóvil trazo sobre la tierra». Mariluz Escribano nos conduce por los senderos de la vida con una mirada profunda y lúcida, a veces irónica y hasta satírica, que no responde a sentimientos negativos sino básicamente a protegernos de todo aquello que anuncia la tragedia y es poco proclive a la sonrisa. Para salvarnos de esta intensidad abrumadora que se cierne sobre nuestras cabezas, Mariluz Escribano envuelve su palabra en un lenguaje lírico, donde los símbolos, las metáforas y las sinestesias confluyen para crear un aparato narrativo y lírico de enorme riqueza axiomática empapada de luminosa claridad (Morales Lomas: 2020, 159).

La anciana checa me ha inquietado. Detrás de ella, como una insistente aunque vaga sombra, estabas tú, hermosa, joven, radiante. Estabas tú y el espacio vacío de tu nombre sobre un telón de fondo mozartiano. Cuando los años pasen y envejecamos, serás como esta anciana, frágil y bella, que se apoyaba en un bastón de caoba con empuñadura de plata esmaltada. Y aún me seguirás amando, con el mismo aliento y la misma incertidumbre con que hoy lo haces. (Escribano: 1999, 54)

Bibliografía

- CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar y QUILES CABRERA, María del Carmen: «El paso por la tierra. Compromiso y naturaleza en los versos de Mariluz Escribano». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 188-195.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor (3ª ed.), 1994.
- ENRIQUE, Antonio: «Una vislumbre de Mariluz Escribano». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, Año XV, 29-30 (2020), pp. 224-226.
- ____ «Mariluz Escribano: fisiología del dolor». *Diario Córdoba*, Cuadernos del Sur, 12 de marzo de 2022, p. 5.
- ESCRIBANO, Mariluz: *Desde un mar de silencio*. Granada, Cuadernos del Tamarit, 1993.
- ____ *Canciones de la tarde*. Madrid, Ediciones Torremozas, Libros del Jacarandá, 1995a. Prólogo de José Espada.
- ____ *Diálogos en Granada*. En colaboración con Tadea Fuentes. Granada, Anel, 1995b. Prólogo de Manuel Orozco.
- ____ *Papeles del Diario de Doña Isabel Muley*. En colaboración con Tadea Fuentes e ilustraciones de Dolores Montijano. Granada, Colección Ojos claros y Fundación Vilpomas respectivamente, 1ª ed., 1996 – 2ª ed. 2008.
- ____ *Cartas de Praga*. Granada, Colección literaria Extramuros, 1999. Prólogo de Luis García Montero y dibujos de José Arcadio Roda.

- ____ *Sopas de ajo. Memoria de una niña*. Granada, Comares, 1ª y 2ª ed. 2001.
- ____ *Memoria de azúcar*. Granada, Alhulia, 2002. Prólogo de Antonio Gallego Morell e ilustraciones de Cayetano Aníbal.
- ____ *El ojo de cristal*. Artículos. Granada, Dauro, 2004. Prólogo de Remedios Sánchez.
- ____ *Jardines, pájaros*. Artículos. Granada, Comares, 2007. Prólogo de José Ortega Torres.
- ____ *Los caballos ciegos*. Madrid, Devenir, 2008. Estudio preliminar de Remedios Sánchez.
- ____ *Escuela en libertad*. Granada, Zumaya, 2010. Artículos en PDF.
- ____ *Umbrales de otoño*. Madrid, Hiperión, 2013. Estudio preliminar de Remedios Sánchez.
- ____ *El corazón de la gacela*. Granada, Valparaíso, 2015.
- ____ «Septiembre 1936». En José Vicente Pascual (Coord.), *Granada 1936. Relatos de la Guerra Civil* (con prólogo de Emilio Atienza). Granada, Fundación Caja General de Ahorros de Granada, 2016, pp. 115-116.
- ____ «Esbozo para una poética imposible». En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia, Tiran Humanidades, 2017, pp. 441-446.
- ____ *Geografía de la memoria*. Valencia, Calambur, 2018.
- GALLEGO MORELL, Antonio: «Prólogo» en Mariluz Escribano, *Memoria de azúcar*, pp. 9-12. Granada: Alhulia, 2002.
- GARCÍA LINARES, José María: «Cuando retornan de nuevo las mareas. Un acercamiento a la poesía de Mariluz Escribano». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 173-180.
- LARA NIETO, María del Carmen: «Desde el silencio emerge la palabra». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 144-154.
- MARTÍNEZ EZQUERRO, Aurora: «Los versos son mi vida». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 181-187.

- MUÑOZ, José Antonio: «Mariluz Escribano, el ojo en la tinta». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 197-202.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios: «El realismo lírico de Mariluz Escribano». Estudio preliminar. En Mariluz Escribano, *Los caballos ciegos*. Madrid, Devenir, 2008, pp. 5-31.
- «Estudio preliminar». En Mariluz Escribano, *Umbrales de otoño*. Madrid, Ediciones Hiperión, 2013, pp. 7-33.
- SARRIA, José: «La singular elegancia de Mariluz Escribano: un análisis de sus obras *Umbrales de otoño* y *El corazón de la gacela*». En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia, Tirant Humanidades, 2017, pp. 331-362.
- SCARANO, Laura: «Escenas de la infancia en la poesía de Mariluz Escribano». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 29-30 (2020), pp. 103-111.

RASGOS PICTÓRICOS CUBISTAS EN DOS POETAS ALREDEDOR DEL 27: CONCHA MÉNDEZ Y LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL*

M^a Ángeles Hermosilla Álvarez
Académica correspondiente

Resumen

Entre los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX que, contradiciendo la teoría de G. E. Lessing, aportaron una fructífera interacción entre las artes, destaca el cubismo. Aunque poco estudiado en poesía, pretendía construir un orden nuevo y autónomo con la yuxtaposición de imágenes de diversa procedencia. Se trata de una poética que conviene bien a la «escritura femenina», en el sentido del feminismo francés de la diferencia, y que practicaron Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil, poetisas contemporáneas del grupo del 27, en cada una de las cuales, sobre principios estéticos comunes, se observan, a tenor del análisis de sus textos, características propias.

Palabras clave: Poesía cubista, Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, mujeres poetisas del 27, «escritura femenina»

Abstract

One of many avant-garde movements of the early 20th century, and at odds with G.E. Lessing's theory, Cubism stood out for its prolific interaction across different art forms. Although often overlooked in poetry, it aimed to forge a new and autonomous order through the juxta-

* Una primera versión de este texto fue leída el 19 de mayo de 2022, en la Jornada que, con el título *Escritoras en la España de los años veinte*, conmemoró el I centenario del *Boletín de la Real Academia de Córdoba* en el edificio Pedro López de Alba de la Universidad de Córdoba.

position of images of different origin. It is an Art of poetry well suited to «female writing», defined as the French feminist meaning of difference, as practiced by Concha Méndez and Lucía Sánchez Saornil, both women poets from the Generation of 27. The analysis of their text denotes in each of them individual features against a backdrop of shared aesthetic principles.

Keywords: Cubist poetry, Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, Generation of 27 female poets, «women's writing»

1. Preliminares

Hablar de la poesía vanguardista de mujeres supone referirnos a una escritura que podríamos denominar «femenina», en el sentido de Hélène Cixous¹, que no alude a la firma de un autor o una autora, sino al estilo. En la órbita de la escritura como *différance* de Derrida, para la feminista francesa, los textos femeninos exploran la diferencia y combaten el sistema falocéntrico y binario dominante y practican una escritura más abierta. Al mismo tiempo, al igual que Derrida llevaba a cabo la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura, en una actitud ya feminista², en la «escritura femenina» voz y texto aparecen fundidos³.

De modo análogo se expresa otra teórica del feminismo francés de la diferencia, Julia Kristeva⁴, quien sostiene que la «escritura femenina», al quebrar las reglas sintácticas, lucha contra el orden hegemónico del canon literario como practicaran los poetas vanguardistas desde Mallarmé en *Un coup de dés*.

Así pues, en el caso de las autoras que analizaremos, la poesía cruza la frontera entre las artes y, rompiendo la dicotomía académica es-

¹ CIXOUS, Hélène: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 61.

² BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques: *Jacques Derrida*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 236.

³ MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 123.

⁴ KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pp. 274-284.

tablecida por Lessing en 1766⁵, encuentra un camino que transita entre dos códigos y permite a las escritoras una expresión más allá de los cauces tradicionales donde ellas parecen hablar, como afirma Sidonie Smith⁶ basándose en Cixous, una lengua extranjera. En este sentido, los textos de Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil son una buena muestra, a pesar de la marginalidad que sufrieron esas poetisas del 27 frente a sus compañeros de generación.

En realidad, si bien la tradición platónica diferenció lo sensible de lo inteligible, el lema horaciano *ut pictura poesis* prevaleció durante siglos hasta que, en el XVIII, la postura de Lessing, contraria a la unión de las artes visuales y verbales, cobró fuerza y la Academia estudió disociados los aspectos pictóricos y literarios, que no aparecían tan separados en el impulso creador de los artistas.

Esta orientación híbrida que inspira la creación de algunos pintores y poetisas ha sido avalada, desde el polo de la crítica, por la hermenéutica moderna. Así, Wolfgang Iser, influido por la fenomenología de Husserl y por la Gestalt, cuestiona el estatismo estructuralista basado en una serie de dicotomías y defiende que el texto escrito y el visual se rigen por reglas de interpretación similares, según mostramos en otro trabajo⁷. Es una idea a la que se refiere Ricoeur en *La metáfora viva*⁸ y que puede observarse en las creaciones de los vanguardistas, tanto pictóricas -la letra aparece en el cuadro- como literarias, cuyas composiciones quiebran la dualidad de la voz y la letra, de lo legible y lo perceptible, para apostar por la analogía, en aras de una renovada expresión en el arte y la lírica.

2. La interrelación pictórica y literaria en el cubismo

Con el inicio del siglo XX, los movimientos de vanguardia, entre los que, en estos años, sobresale el cubismo, contradiciendo las tesis

⁵ LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte: ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Herder, 2014.

⁶ SMITH, Sidonie: «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Suplementos Anthropos* 29 (1991), p. 93-105.

⁷ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 21-31.

⁸ RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Paris, Seuil, 1975, pp. 269-270.

de Lessing, aportaron un intercambio extraordinariamente fecundo entre las distintas artes. Así, los pintores encabezados por Picasso, Braque y Juan Gris, fue definieron su arte ya en 1912 como el retorno «a una concepción de estilo a través de una visión más subjetiva de la naturaleza»⁹. Así, las figuras, siguiendo el ejemplo de Cézanne, aparecían distorsionadas, como si el pintor se hubiera movido alrededor del motivo, reuniendo información desde varios puntos de vista. Este abandono de un sistema de perspectiva vigente desde el Renacimiento en la pintura occidental marcaba, como afirma Golding en su relevante monografía¹⁰, el inicio de una nueva era en la historia del arte. Al mismo tiempo los trabajos de Apollinaire y Raynal hacían hincapié en que la pintura debía convertirse en una actividad intelectual y los artistas debían pintar el mundo no como se veía, sino como sabían que era¹¹, una concepción del arte influida por el pensamiento de Bergson y, sobre todo, por la fenomenología de Husserl¹². Se trata, en definitiva, de «un arte eminentemente plástico, mas no un arte de reproducción y de interpretación, sino de creación», según precisó en 1920 un crítico español¹³. Este rechazo a la concepción mimética del arte conduce a la construcción de un nuevo orden válido por sí mismo en el que la yuxtaposición de imágenes construidas con elementos dispares, la utilización del *collage* y la ausencia de perspectiva convierten, sobre todo en el cubismo sintético, el cuadro en un verdadero objeto¹⁴.

En ese momento, una concepción estética similar se manifiesta en el campo literario, en el que, depurado lo anecdótico y lo sentimental, se rechaza la plasmación de la realidad y se apuesta, merced al poder de la imagen, por la creación de un mundo autónomo dotado de arquitectura propia.

⁹ GOLDING, John: *El cubismo. Una historia y un análisis (1907-1914)* (1968), Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 37. Vid. Asimismo GUINEY, Mortimer, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1966, pp. 14 y 72.

¹² DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1959), Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 211.

¹³ GÓMEZ CARRILLO, Enrique: «El cubismo y su estética». En DE COSTA, René (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 126.

¹⁴ DE MICHELI, Mario: *op. cit.*, pp. 213-215.

El ritmo ya no se consigue gracias a la medida de los versos, sino a las relaciones de cada elemento con el resto de la estructura y por la nueva disposición tipográfica del poema, que permite, antes de su lectura, ser contemplado en su conjunto, continuando así el camino iniciado por Mallarmé en 1897, como ya señaló en 1919 Cansinos-Assens en el cubismo hispano¹⁵. Este antecedente ha llevado a algunos críticos a situar en la poesía los primeros hallazgos definidores del cubismo¹⁶. En cualquier caso, lo que desde el principio quedó patente fue la relación entre el creacionismo literario y la estética cubista¹⁷ y la vinculación que a principios del siglo pasado mantuvieron pintores y poetas.

Ahora bien, a pesar de tratarse del mismo credo estético –rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo, etc.– con dos vertientes, pictórica y literaria, la aplicación del término *cubismo* a la literatura ha sido siempre hecha, como constató Guillermo de Torre¹⁸, de un modo «aproximativo, late-

¹⁵ CANSINOS- ASSENS, Rafael: «La nueva lírica (*Horizon Carré, Poemas árticos, Ecuatorial*)». En DE COSTA (ed.), *op. cit.*, p. 270. Vid. también PIZARRO, Ana, «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes». En DE COSTA, René (ed.), *op. cit.*, p. 232 y BLANCH, Antonio, «La estética del cubismo y la poesía pura española». En *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 230-233.

¹⁶ Uno de los primeros en apuntarlo fue Daniel-Henry Kahnweiler, pero también lo reconoce el futurista Severini: FAUCHEREAU, Serge: *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 104-105. Por su parte, Reverdy llegó a considerar consustancial a la poesía la dimensión conceptual que caracteriza al cubismo: HADERMANN, Paul: «La conscience des analogies». En WEISGERBER, Jean (ed.): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 322. Vid. asimismo ARENAS, Braulio: «Vicente Huidobro y el creacionismo». En DE COSTA, René (ed.), *op. cit.*, p. 188 y ORLANDI, Germana, «Cubismo letterario». En JANNINI, Pasquale Aniel y BERTOZZI, Gabriel-Aldo (coords.): *Letteratura Francese Contemporanea. Le correnti d'avanguardia*, vol. I, Roma, Lucarini editore, 1982, p. 68.

¹⁷ Esta relación fue tratada por DE TORRE, Guillermo en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962; BUSTO OGDEN, Estrella: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983 y BENKO, Susana: *Vicente Huidobro y el cubismo*, Venezuela, Monte Ávila editores, Banco Provincial de Venezuela, México; Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁸ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas de vanguardia* (1925), I, Madrid: Guadarrama, 1971, p. 229. Sobre esta cuestión *vid.* también «Y-a-t-il une litté-

ral» y tal designación, en cambio, aparece referida, de modo nítido y riguroso, a las artes plásticas. Sin embargo, hay suficientes razones para hablar de cubismo en el caso de los escritores que, con el influjo también del Futurismo de Marinetti, a principios del siglo XX, mantuvieron en París una fecunda interacción con los pintores¹⁹ y en cuya obra podrían extraerse conclusiones para fijar los caracteres identificadores del cubismo literario. Esta tarea fue apuntada desde el principio por G. de Torre²⁰, pero, aunque la bibliografía aparecida después²¹ ofrece algunos sugerentes acercamientos parciales²², aún no contamos

rature cubiste?», débat au Centre Georges Pompidou, 24 nov. 1980. En BREUNING, L. C. y DÉCAUDIN, Michel *et alii*, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 6: spécial Guillaume Apollinaire, Centre Pompidou, 1981, pp. 125-141, donde la denominación no está exenta de polémica, y DÉCAUDIN, Michel, HUBERT, Etienne-Alain: «Petit historique d'une appellation: cubisme littéraire», *Europe*, 638-639 (1982), pp. 7-25. En realidad, aunque cada arte posee sus propios medios de expresión, existe en el ambiente una serie de signos comunes, *cfr.* HUYGHE, René: *Les signes du temps et l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1985.

¹⁹ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas...*, *op. cit.*, pp. 235-236; HADERMANN, Paul: «Cubistes et poètes à Paris» y «La conscience des analogies». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 313-318 y 318-325 respectivamente; y, sobre todo, GEINOZ, Philippe: *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014. Para la relación del padre del cubismo y del iniciador de la poesía bajo el influjo de esta corriente, *vid.* LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Pamplona, EUNSA, 2001.

²⁰ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas...*, *op. cit.*, pág. 236. Solo este autor (*cfr.* Apollinaire y las teorías del cubismo, Barcelona - Buenos Aires, Edhasa, 1967) y algún otro como COLVILLE, Georgiana M. M. (*Vers un langage des arts autour des années vingt*, Paris, Klincksieck, 1977) habían reparado en esta cuestión.

²¹ *Cfr.* una exhaustiva lista bibliográfica sobre cubismo y literatura, especialmente en el ámbito anglosajón, en VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África: *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid, Palas Atenea, 1992, pp. 111-131; para el caso francófono *vid.* WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 311-312 y FAUCHEREAU, Serge, *op. cit.*, pp. 91-130. En español hallamos libros como el de BUSTO OGDEN, Estrella, *op. cit.* y BENKO, Susana, *op. cit.* El cubismo en lengua inglesa es estudiado por VAUGHT BROGAN, Jacqueline: *Part of the climate. American Cubist Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1991.

²² *Vid.* el iluminador trabajo de HADERMANN, Paul: «Cubisme». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 944-963. *Cfr.* asimismo GUINEY, Mortimer, *op. cit.*; MARCH, Kathleen N.: «Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 4 (1982), pp. 27-39; BUSTO OGDEN, Estrella, *op. cit.*, pp. 95 y ss; HERMOSILLA ÁLVA-

con un trabajo de conjunto que analice sobre los textos cómo se ha llevado a cabo la transposición al lenguaje literario de aquellos procedimientos caracterizados como cubistas, quizás porque en la literatura de vanguardia no se han analizado los distintos movimientos que la integran tan detalladamente como en el arte. No es una tarea fácil, ya que, según mostramos en la poesía francesa cubista²³, cada corriente presenta manifestaciones diversas. Pero tampoco se da una homogeneidad en la pintura²⁴. Concretamente en el cubismo, la crítica ha distinguido las siguientes fases: de simplificación y distorsión –en el cubismo analítico, donde se opera por facetación–, de análisis y de síntesis²⁵ –en el cubismo sintético, que prescinde de lo anecdótico, da lugar, en Juan Gris, a las «rimas»²⁶, y usa el *collage*– e incluso un mo-

REZ, M^a Ángeles: «La poésie cubiste de Gerardo Diego: un exemple». En PRUDON, Montserrat (ed.): *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Unesco, 1996, pp. 163-172; HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «La transcription de la simultanéité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego». En PRUDON, Montserrat (ed.): *Peinture et écriture. Frontières éclatées*, Paris, La Différence/Unesco, 2000, pp. 179-193; LLORENS SERRA, Tomàs, *op. cit.*, pp. 179-193; PUFF, Jean-François: «De la reliure. Sur “Carrés” de Pierre Reverdy», *Formules*, 9 (2005), pp. 291-313; KRASICKA, Natalia: «Apollinaire devant Picasso et le cubisme», https://www.academia.edu/6692989/Apollinaire_devant_Picasso_et_le_cubisme (consultado el 4/06/2018); SARANGI, Dhir: «Cubisme et littérature: une étude de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire», https://www.academia.edu/20329373/Cubisme_et_littérature_une_étude_de_Calligrammes_de_Guillaume_Apollinaire (consultado el 31/05/2020); HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española». En Guyard, Émilie et Mékouar-Hertzberg, Nadia (dirs.): *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain. Une approche plurielle*, Bruxelles, Peter Lang 2022, pp. 261-286; o la monografía de CHOL, Isabelle: *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

²³ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia», *Cuadernos de Filología francesa*, 28 (2017), pp. 251-270.

²⁴ Vid. la variedad y expansión del movimiento cubista en CARABIAS ÁLVARO, Alicia (coord.), *Colección cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012.

²⁵ Clasificación establecida por Carl Einstein en 1929. Cfr. GOLDING, John, *op. cit.*, p. 115, que estudia pormenorizadamente las distintas etapas del cubismo.

²⁶ Verdaderas metáforas plásticas que revelan un parentesco oculto al mostrar la semejanza de dos objetos en apariencia diferentes. Vid. KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits* (1946), Paris, Gallimard (folio essais), 1990, p. 248.

mento de creaciones más personales²⁷, como el cubismo órfico de Sonia Delaunay²⁸ –y de su marido Robert–, que, al contrario del estatismo de los anteriores, introduce la sensación de movimiento de los futuristas. Además, no hay que olvidar, superando fronteras geográficas y formales, el cubofuturismo de Malevich, Goncharoova, Popova, Larionov y otros artistas rusos.

Pues bien, del mismo modo, en la literatura, el cubismo, aunque con unos rasgos generales comunes, señalados más arriba, se refleja de manera distinta en los textos de las poetisas españolas que siguen esta estética, como veremos seguidamente.

2.1. *La poesía cubista española*

La literatura de vanguardia en España ha recibido, con carácter general, el nombre de ultraísmo, que, a juicio de Gloria Videla²⁹, más que una escuela, fue un movimiento de superación de la lírica vigente seguidor del creacionismo de Huidobro³⁰, si bien Guillermo de Torre no consideraba que fuera una derivación de este, señala en el prólogo de su libro José Luis Calvo³¹, sino una red de «ismos» que un análisis comparatista interartístico como el que ofrece Darío Villanueva para *Poeta en Nueva York*³², tendría que deslindar en sus diferentes tendencias: futurista, cubista, expresionista o surrealista, la más conocida y con la que frecuentemente se ha identificado la literatura vanguardista española³³.

²⁷ Para la pintura de este período *vid.* GOLDING, John, *op. cit.*, pp. 135-170.

²⁸ *Vid.* un análisis de esta obra simultánea, compuesta por la pintura órfica y el poeta Cendrars, en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura...», *cit.*, pp. 256-259.

²⁹ VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963, p. 89.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Vid.* DE TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Pamplona, Urgoiti editores, p. XXVI.

³² VILLANUEVA, Darío: *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad (Cátedra Miguel Delibes), pp. 217-262.

³³ Así, VILLANUEVA, Darío (*ibid.*, p. 223) lleva a cabo una reinterpretación expresionista de *Poeta en Nueva York*, cuando la crítica lo había considerado deudor del surrealismo. Una muestra de que esta estética sigue siendo la más estudiada es la

Por lo que se refiere al cubismo literario, desde el primer momento se manifiesta la técnica cubo-futurista en nuestro país. Así, uno de los introductores de la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna, acude a la fragmentación y disolución de la realidad para crear otro universo de relaciones³⁴, procedimiento que se ha emparentado con el cubismo³⁵. Pero donde esos principios alcanzan su máxima expresión es en la corriente creacionista, ya sea de raíz hispanoamericana³⁶ o francesa³⁷, lo que ha originado el debate sobre la paternidad –Vicente Huidobro o Pierre Reverdy– del movimiento³⁸.

En cualquier caso, lo que está claro es la vinculación del creacionismo a la pintura cubista³⁹, cuya recepción se hizo efectiva en Gerardo Diego (el poeta cubista español más significativo) gracias a Huidobro. La influencia de este fue decisiva en la trayectoria poética y personal del santanderino y el factor que Diego juzgó determinante en la

publicación, esta vez desde un enfoque interdisciplinar, del libro de OCHENDO MELGAREJO, Francisco Javier: *Salvador Dalí: siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)*, Jaén, Universidad, 2019.

³⁴ Cfr. MARTÍNEZ COLLADO, Ana, en su introducción a la antología de textos de Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 23 y 26 y, sobre el mecanismo de la greguería, SENABRE, Ricardo: «Sobre la técnica de la greguería», *Papeles de Son Armadans*, XLV, 124 (1967), pp. 121-145. Asimismo NICOLÁS, César: *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988 y su estudio introductorio a la selección de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

³⁵ DE TORRE, Guillermo: «Picasso y Ramón», *Hispania*, XLV (1962), pp. 597-611.

³⁶ ARENAS, Braulio: «Vicente Huidobro y el creacionismo». En DE COSTA, René, *op. cit.*, p. 181.

³⁷ PIZARRO, Ana: «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes», *ibid.*, pp. 233-234.

³⁸ Cfr. DE TORRE, Guillermo: «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores», *ibid.*, pp. 129-143 y «La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy», *ibid.*, pp. 151-165, así como BARJALÍA, Juan Jacobo: «El creacionismo en Huidobro y Reverdy», *ibid.*, pp. 145-149.

³⁹ Vid. el prólogo de José Luis Calvo al estudio de DE TORRE, Guillermo *Literaturas europeas de vanguardia*, *cit.*, XXV (nota). También DEL VILLAR, Arturo: «Gerardo Diego, poeta creacionista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), p. 163.

gestación de la poesía creacionista fue el cubismo sintético de Juan Gris⁴⁰.

En 1924 Gris pronuncia una conferencia en la Sorbona de París en la que afirmaba que su obra obedecía a un arte de síntesis, deductivo y dotado de una dimensión humana. Este ideario estético, como ha señalado uno de los estudiosos de Diego⁴¹, coincide con los presupuestos teóricos de la poesía dieguina, entre los que podemos destacar el concepto de «imagen múltiple»⁴², aquella que, equivalente al arte de síntesis, «se presta a varias interpretaciones»⁴³.

Siguiendo a Reverdy, que concede especial relevancia a la imagen, cuyo concepto no nace de una comparación, sino de dos realidades alejadas⁴⁴, Diego expone su idea de este recurso estilístico⁴⁵ en «Posibilidades creacionistas»⁴⁶, basada en una gradación –«imagen simple», «doble», «triple» «múltiple»– que revela una poesía no descriptiva, sino constructiva –el placer de crear– y la liberación de la imagen, en consonancia con «las palabras en libertad» de Marinetti, cuya introducción en España se debió a Ramón Gómez de la Serna⁴⁷.

⁴⁰ DIEGO, Gerardo: «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro». En DE COSTA, René (ed.), *op.cit.*, p. 220.

⁴¹ BERNAL, José Luis: «Creacionismo y neogongorismo en la poesía ‘Adrede’ de Gerardo Diego». En Bernal, José Luis (ed.): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, p. 53.

⁴² DIEGO, Gerardo, nota introductoria a *Imagen múltiple, Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 45.

⁴³ DE COSTA, René: «Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego». En Bernal, José Luis (ed.), *op. cit.*, p. 18. Sobre la imagen creacionista *vid.*, además, AULLÓN DE HARO, Pedro: «La teoría poética del creacionismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 427 (1986), pp. 47-73, especialmente pp. 67-68.

⁴⁴ REVERDY, Pierre: «L’image», *Nord-Sud*, 13 (1918).

⁴⁵ *Vid.* FERNÁNDEZ, Lidio: «L’image créationniste de Gerardo Diego». En SALAÜN, Serge (ed.), *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 35-37.

⁴⁶ DIEGO, Gerardo, «Posibilidades creacionistas», *Cervantes*, Madrid (1919), pp. 23-28.

⁴⁷ Recordemos que Ramón, en 1909, el mismo año de la proclama futurista en *Le Figaro* de París, tradujo, en el número 6 de la revista que dirigía, *Prometeo*, la «Fundación y manifiesto del Futurismo».

Pero la noción que conviene resaltar es la de «imagen múltiple», que también es paralela a la «analogía» marinettiana⁴⁸, de lo que deriva el concepto futurista de simultaneidad. Por ello se ha llegado a pensar que este movimiento es el que abre el camino a una forma de ver basada en la captación instantánea⁴⁹. Sin embargo, la simultaneidad futurista, como vimos anteriormente en algunas obras pictóricas, es dinámica y la cubista de carácter estático⁵⁰. Además, en el cubismo sintético (el Diego: de *Imagen y Manual de espumas*), los elementos de la nueva obra se presentan, merced a la técnica del *collage*, yuxtapuestos en un espacio vertical, casi plano⁵¹, lo que lo convierte más específicamente en un arte de montaje.

2.2. *Dos poetas cubistas del 27:*

Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil

Por lo que se refiere a las autoras, desarrollaron una producción literaria, publicada en las revistas de vanguardia del momento, a veces (como en el caso de Lucía Sánchez Saornil) con pseudónimo masculino: Luciano de San-Saor. Sin embargo, algunas no olvidaron que su voz emanaba de un cuerpo sexuado de mujer, que se convierte en el propio texto. Veámoslo en el texto «Nadadora» de Concha Méndez, que transcribimos seguidamente:

Mis brazos:
los remos

La quilla:
mi cuerpo.
Timón:
mi pensamiento.

⁴⁸ AULLÓN DE HARO, Pedro: «La teoría poética vanguardista: el creacionismo». En PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, 2000, p. 216.

⁴⁹ VERHESEN, Fernand: «La poésie». En Weisgerber, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 806.

⁵⁰ HADERMANN, Jean, «Cubisme». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 945.

⁵¹ DE MICHELI, Mario, *op. cit.*, pp. 213-215.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos.)⁵²

La técnica cubista del poema se advierte en la yuxtaposición de enunciados unimembres que logran impresionantes imágenes plásticas en un estilo nominal que, como quería el cubismo sintético de Juan Gris y de Pierre Reverdy, cuya poesía cubista, como mostré en otro lugar, se caracteriza por el uso del sustantivo⁵³, recoge lo esencial y prescinde de lo anecdótico. En esta composición, el cuerpo-barco lírico de la poeta es un homenaje a la mujer dinámica, deportista y al mismo tiempo a la mujer liberada, que se guía por el timón de su propio pensamiento.

En el siguiente poema, «Automóvil», Concha canta a las máquinas y la velocidad, como quería el futurismo:

Una cantata
de bocina.

Gusano de luz
por la calle sombría.

Los ojos relucientes
bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad
que raudo se desliza.⁵⁴

A través de sucesivas imágenes en torno a la imagen central del automóvil, se crea, como en el cubismo, una realidad nueva, que se zoomorfiza, gracias a las metáforas («gusano de luz» y «reptil de la ciudad», dos elementos distintos, pero, equivalentes a las «rimas» de

⁵² MÉNDEZ, Concha: «Nadadora». En MERLO, Pepa: *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Vandalia), 2010, p. 144.

⁵³ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura...», *cit.*, p. 267.

⁵⁴ MÉNDEZ, Concha: «Automóvil». En MIRÓ, Emilio: *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999, p. 124.

Gris, al mismo tiempo enlazados) y a la metonimia: «una cantata de bocina» y «los ojos relucientes». Esta última recuerda una imagen similar de Huidobro, de *Ecuatorial* («su ojo desnudo / cigarro del horizonte / Danza entre los árboles»)⁵⁵.

Por tanto, futurismo y cubismo se dan cita en el texto: si la metáfora se acerca a los principios futuristas, la metonimia, es propia del lenguaje cubista⁵⁶, en la medida en que el recorte o la fragmentación, al igual que el *collage* establecen una relación de contigüidad entre el elemento creado y el real, con cuyos límites se juega⁵⁷. En todo caso, la dimensión visual y auditiva, en busca del arte total, se interrelacionan.

Es lo que sucede también en «Verbena»:

Desconciertos de luces y sonidos.

Dislocaciones

Danzas de juegos y de ritmos.

Los carruseles giróvaros
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases.

Los tío-vivos.

Y la fiesta de colores
vibrantes y estremecidos,
estremeciendo la noche
rutilante de caminos...

—Para ir a las verbenas
nos prestan alma los niños—. ⁵⁸

⁵⁵ HUIDOBRO, Vicente, *Obra completa*, edic. crítica de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2003, p. 493.

⁵⁶ BENKO, Susana, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁸ MÉNDEZ, Concha: «Verbena». En MIRÓ, Emilio, *op. cit.*, pp. 143-144.

El título, frecuente en la vanguardia (Maruja Mallo, Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo), da pie a una escena donde lo popular busca la plasmación cubista a base de la yuxtaposición de imágenes, verdaderas instantáneas casi cinematográficas («Desconcierto de luces y sonidos / Dislocaciones / Danzas de juegos y de ritmos»), cuyo centro es de nuevo la máquina (en este caso, «los tío-vivos»), que tratan de captar la simultaneidad de la escena festiva, una simultaneidad, a juicio de Lessing, propia de las disciplinas del espacio como la pintura, a diferencia de las del tiempo, captado mejor por el discurso verbal, pero donde lo fónico y lo perceptivo aparecen otra vez interconectados.

Similar técnica simultánea observamos en el poema «Nocturno de cristal» de Lucía Sánchez Saornil:

Los cisnes
cobijan la luna bajo sus alas.
¿Quién ha sembrado el fondo negro
con anzuelos de oro?
Las hojas de los árboles
sobre el estanque sueñan
con un viaje a ultramar.
Me ha tentado el suicidio
y al mirarme en el espejo
me ha espantado mi doble
ahogándose en el fondo.⁵⁹

Lo que destaca, especialmente, es la sucesión de imágenes semánticamente inconexas entre sí y desprovistas de referencia objetiva, es decir, la asociación de dos nociones alejadas, según defendía Reverdy, que abriría el camino hacia el surrealismo (manifiesto de A. Breton octubre 1924): «Los cisnes / cobijan la luna bajo sus alas» o «¿Quién ha sembrado el fondo negro / de anzuelos de oro?», mientras que la personificación parece animar el paisaje nocturno: «Las hojas de los árboles / sobre el estanque sueñan / con un viaje a ultramar». Pero enseguida los semas de agua contenidos en «estanque» se concretan

⁵⁹ SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía: «Nocturno de cristal». En MERLO, Pepa Merlo, *op. cit.*, p. 124.

metafóricamente en «el espejo» –un acontecimiento fundacional para el sujeto, según Lacan– que devuelve al yo lírico su propia imagen⁶⁰ con tintes de tragedia: «al mirarme en el espejo / me ha espantado mi doble / ahogándose en el fondo».

La misma estela sigue el poema «Hora», el primero que firma Lucía con su propio nombre, donde se muestra asimismo un entrelazado de imágenes sorprendentes:

La tarde
pegaba su cara a las vidrieras.
Vivíamos un verso antiguo
Desde el fondo del cuarto
el espejo dialogaba con nosotros
Tus palabras se troncharon las alas
contra los cristales
Cambiábamos las manos
como bandejas colmadas
de los frutos nuevos de todas las promesas
Los labios tímidos
apretaban su horca
mientras la tarde
nos volvía la espalda
arrastrando su pena.⁶¹

Más allá del sentimiento de desengaño que rezuman las imágenes, asistimos a la construcción de una realidad nueva y autónoma con elementos inauditos: «Tus palabras se troncharon las alas», «Manos / como bandejas» o «Los labios tímidos / apretaban su horca».

Se trata de una característica que hemos venido señalando en el cubismo, cuya transposición poética encontramos también en este último ejemplo de la misma autora, titulado «Libro»:

⁶⁰ También en esta poeta cuerpo y texto se fusionan. Cfr. NAVAS OCAÑA, Isabel: «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil. Textualizar el cuerpo, corporeizar el texto», *Anales de Literatura Española*, 38 (2023), pp. 181-203.

⁶¹ *Ibid.*, p. 126.

Tren melodioso
que cruza mil paisajes
Forma color música
El tren perfora el tiempo
 agujero de luz
con la aristas de sus hojas claras
Forma color música
El alma viaja
En el reloj
 las horas golondrinas
han plegado las alas.⁶²

Se produce aquí un planteamiento de simultaneidad espacio-temporal, representado, respectivamente, por los «mil paisajes» que pueden recorrerse en la lectura de un libro y por «el tren que perfora el tiempo», a la vez que el estatismo cubista está presente cuando en «el reloj / las horas golondrinas / han plegado las alas», metáfora que recuerda a algunos versos de Gerardo Diego: tren («Yo / ella / como dos / golondrinas / paralelas»)⁶³. Además, al igual que aquel, los versos aquí tienen un ritmo gráfico que reproducen visualmente el movimiento serpenteante del tren con el que empezaba la composición.

3. Conclusiones

El análisis de los textos que, traspasando la frontera de las artes, hemos analizado muestra la variedad con la que la poesía cubista se manifiesta en dos autoras españolas, como sucedía también en las creaciones pictóricas de otros hombres y mujeres vanguardistas. A pesar de poseer en común una serie de rasgos (la transposición de la técnica del cubismo pictórico, pero también la textualización del cuerpo), cada poeta, continuando la práctica de Mallarmé, centrada en la materialidad del lenguaje y no en la representación de la realidad, elige una formulación que va de la influencia del cubismo sintético de Juan Gris, que se plasma en el estilo nominal de Concha Méndez, en

⁶² *Ibid.*, p. 129.

⁶³ DIEGO, Gerardo, *Imagen, cit.*, p. 166.

la que se suma el dinamismo futurista, hasta la simultaneidad específica del cubismo, en la línea de Huidobro, de Lucía Sánchez Saornil.

De este modo, la poesía cubista supone una visión abierta y transfronteriza, cuyas aportaciones, en especial la concepción de la imagen, dejarán huella en los movimientos de vanguardia posteriores, y en cuyos inicios –conviene recordarlo– también las escritoras estuvieron presentes.

LA FIGURA Y LA OBRA DE GIOCONDA BELLI

Rafael Luna García

Académico correspondiente

Resumen

El objeto de investigación de este trabajo es profundizar en la obra, temas y estilo literario de Gioconda Belli en sus novelas y poesía. Así como poner de manifiesto la importancia de la figura de Gioconda Belli en la literatura y en la sociedad. Y la influencia de su obra en la literatura latinoamericana.

Palabras clave: Gioconda Belli, novela, poesía, literatura, sociedad

Abstract

The aim of this research is to study in depth the work, themes and literary style of Gioconda Belli in her novels and poetry. As well as to highlight the importance of the figure of Gioconda Belli in literature and society. And the influence of her work in Latin American literature.

Keywords: Gioconda Belli, novel, poetry, literature, society

*Dos cosas que yo no decidí decidieron mi vida:
el país donde nací y el sexo con el que vine al mundo¹.*

Gioconda Belli

¹ BELLI, Gioconda: *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, Plaza & Janés S.A., Barcelona, 2001, p. 5.

Introducción

Este binomio –nacionalidad y sexo– construye la cosmovisión de nuestra autora y el contraste temático de su universo literario. Gioconda Belli –siguiendo la pisada de otros muchos escritores, encabezados por el premio Nobel Albert Camus– hace de la novela y la poesía una forma de resistencia contra cualquier clase de opresión ideológica, social, política u otra: una aptitud que hace que se rebele, presente batalla y siempre resista frente a la sumisión.

La aparición en 1973 de *Sobre la grama* de Gioconda Belli significó un vuelco no solo para la poesía femenina sino para toda la literatura nicaragüense. En este libro la mujer hablaba por sí misma, desde su propia sensibilidad y sensualidad, consagrando el sexo como una categoría pura, de goce de los sentidos y plenitud espiritual. El panorama literario nicaragüense había sido dominado por los autores masculinos hasta que, a partir de los años sesenta, irrumpe una pléyade de mujeres que habrá de marcar las décadas siguientes. Entre ellas, además de Gioconda Belli (1948), destacan Vidaluz Meneses (1944), Ana Ilce Gómez (1945), Gloria Gabuardi (1945), Michéle Najlis (1946), Daisy Zamora (1950), Rosario Murillo (1951) y Yolanda Blanco (1954); todas ellas adquieren un compromiso en la lucha contra la dictadura somocista, y su obra plantea una doble liberación, la de la mujer y la del país². Esta generación, junto con otras mujeres de otros países de América Latina, se han convertido en referentes obligados en la poesía actual porque han logrado elevar al más alto nivel una poética llena de erotismo, feminismo y con espíritu de revolución en el más alto sentido³.

Belli es una escritora de primer orden. Ha demostrado con su trayectoria profesional que su palabra poética está íntimamente comprometida con la búsqueda y la conquista de la libertad y que la calidad de su verbo poético está más allá de las tendencias de época. Su escri-

² Cfr. RAMÍREZ, Sergio: *Enciclopedia de Nicaragua [La literatura nicaragüense]*. Disponible en la web: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enciclopedia-de-nicaragua-la-literatura-nicaraguense> [Fecha de consulta: 2023-12-27].

³ Cfr. ALEMANY, Carmen: «Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli», en *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos el siglo XX*, Murcia: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Cuadernos de América sin nombre, 2006, p. 281.

tura contribuye al dictado de los nuevos rumbos de la literatura en Centroamérica e Hispanoamérica y más allá de estas fronteras.

1. Semblanza breve de Gioconda Belli

Gioconda Belli⁴ es una destacada autora, poetisa y activista política que ha tejido con maestría los hilos de la literatura, la política y la defensa de los derechos, dejando un legado que trasciende las páginas de sus escritos. Su vida y obra han dejado una huella indeleble en la literatura latinoamericana contemporánea. Belli ha sabido combinar su profundo compromiso político con una expresión artística distintiva, convirtiéndose en una figura multifacética que aborda tanto la realidad social de su país como los aspectos más íntimos del ser humano.

Desde sus primeras incursiones en la poesía, con la publicación de *Sobre la grama* en 1974, hasta sus renombradas novelas como *La mu-*

⁴ Sobre la vida de Gioconda Belli, suficientemente conocida, digamos que nació el 9 de diciembre de 1948. Su lugar de nacimiento fue Managua, la capital de Nicaragua. Gioconda Belli estudió publicidad y periodismo en Filadelfia, EE. UU. Su formación académica proporcionó la base para sus exploraciones literarias y su posterior participación en movimientos políticos. Gioconda Belli ha estado casada en varias ocasiones y es madre de cuatro hijos. Su vida personal ha sido tan diversa como su obra, reflejando una combinación de experiencias familiares, compromiso político y la búsqueda constante de su identidad como mujer y escritora. Durante su juventud, Belli se involucró activamente en el movimiento revolucionario sandinista que buscaba derrocar la dictadura de Anastasio Somoza en Nicaragua. Su participación en la lucha revolucionaria influyó significativamente en su perspectiva y se refleja en muchas de sus obras literarias. Después del triunfo de la revolución sandinista en 1979, Gioconda Belli ocupó cargos en el Gobierno, incluyendo el de directora de Comunicaciones del Estado. Sin embargo, su desilusión con la dirección política del Gobierno la llevó a distanciarse y finalmente renunciar a sus funciones oficiales. Por sus posiciones críticas al Gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo, fue despatrida, retirada su nacionalidad y confiscados sus bienes en 2023. Vive en el exilio en Madrid. Es miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia Española, y caballero de las Artes y las Letras de Francia. Estos datos personales proporcionan una visión general de la vida de Gioconda Belli, subrayando tanto su trayectoria literaria como su compromiso activo con los eventos políticos de Nicaragua. Para profundizar en su vida y en los rasgos fundamentales de su figura, cfr. *Enciclopedia de la literatura de México*, Fundación de las letras mexicanas, Ciudad de México, 2018. Ver en: <http://www.elem.mx/autor/datos/116513>; también en el sitio web oficial de Gioconda Belli: <https://www.giocondabelli.org/>

jer habitada, Belli ha explorado temas que van desde el amor y la identidad hasta la política y la emancipación. Su capacidad para fusionar la poesía con la narrativa ha definido su estilo literario, caracterizado por la sensibilidad hacia los matices humanos y la inclusión de elementos de realismo mágico.

Gioconda Belli no solo es reconocida por su contribución a las letras, sino también por su papel activo en la revolución sandinista que culminó con la caída de la dictadura de Somoza en Nicaragua en 1979. En las últimas décadas del siglo XX, la participación de la mujer en el combate contra la dictadura somocista fue el motor para conseguir un cambio sociológico y un gran progreso en cuanto a la igualdad de hombres y mujeres en Nicaragua⁵. Su participación en el gobierno sandinista y su posterior desilusión con el rumbo político la han convertido en una figura polémica y reflexiva en la escena política de su país. Con una perspectiva feminista que permea gran parte de su obra, Belli ha desafiado las expectativas culturales y ha abogado por la igualdad de género. Su influencia se ha extendido más allá de las fronteras de Nicaragua, convirtiéndola en una voz influyente en la literatura y el activismo a nivel internacional.

2. Relevancia en la literatura y la sociedad nicaragüense e internacional

Gioconda Belli ha dejado una huella significativa en la literatura latinoamericana contemporánea. Su enfoque único y su habilidad para entrelazar lo político con lo poético la han destacado como una figura destacada en la escena literaria. Su obra ha sido elogiada por su estilo distintivo y su capacidad para abordar temas complejos con sensibilidad artística. Su obra, especialmente *La mujer habitada*, ha sido considerada una reflexión crítica sobre los acontecimientos políticos y sociales en Nicaragua durante el período sandinista. Su valentía al abordar temas controvertidos ha resonado tanto entre sus seguidores como entre aquellos que critican sus puntos de vista.

Gioconda Belli ha llevado la literatura nicaragüense al ámbito internacional. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, lo que le ha

⁵ Cfr. ORTEGA SAAVEDRA, Humberto: *50 años de lucha Sandinista*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1980, p. 66.

permitido llegar a audiencias globales. Su participación en conferencias y eventos literarios internacionales ha contribuido a consolidar su posición como una autora influyente en la escena literaria mundial. La universalidad de sus temas, como el amor, la política y la emancipación, ha permitido que su obra trascienda las fronteras culturales. La perspectiva feminista que impregna gran parte de la obra de Belli la ha convertido en un referente importante para los estudios de género y la literatura feminista. A través de su literatura, aboga en favor de un mundo mejor en que la emancipación y la revolución van juntas. Tanto en su poesía como en su narrativa elogia la sensualidad del cuerpo femenino, el derecho de las mujeres para participar en la historia o la importancia que tienen las mujeres en la sociedad⁶. Su valiente exploración de la experiencia femenina y su compromiso con la igualdad de género han resonado tanto en círculos académicos como en la sociedad en general. En resumen, la relevancia de Gioconda Belli se extiende más allá de sus logros literarios, abarcando su papel en la sociedad nicaragüense y su impacto a nivel internacional, especialmente en el contexto de la literatura feminista.

3. Las vivencias de Gioconda Belli en el contexto histórico y político de Nicaragua⁷

Gioconda Belli ha vivido en un período crucial de la historia nicaragüense, marcado por eventos políticos y sociales significativos. Nicaragua, en la década de 1950 y 1960, fue gobernada por la dinastía de la familia Somoza, con Anastasio Somoza García a la cabeza, seguido

⁶ Cfr. GRAU-LLEVERIA, Elena: «La poesía erótica de Gioconda Belli: Tradición y alteración. Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas». *Scripta Humanistica*, 140 (1999), pp. 47-59.

⁷ Para profundizar en este tema: Cfr. CORAGGIO, José Luis y TORRES, Rosa María: *Transición y crisis en Nicaragua*, Editorial DEI, San José, 1987; HARRIS, Richard y VILAS, Carlos M.: *La Revolución en Nicaragua: Liberación Nacional, Democracia Popular y Transformación Económica*, editorial Era, Ciudad de México, 1985; MARTÍ I PUIG, Salvador: *La Revolución enredada, Nicaragua 1977-1996*, Madrid, 1997; MURO, Mirta: *Nicaragua y la Revolución Sandinista*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1986; NUÑEZ SOTO, Orlando: *Transición y lucha de clases en Nicaragua (1979-1986)*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1987; VILAS, Carlos M.: *Perfiles de la Revolución Sandinista*, Casa de las Américas, La Habana, 1984.

por sus hijos Luis y Anastasio Somoza Debayle. Durante este período, el país experimentó un desarrollo económico desigual, con un aumento en la represión política y la censura. A finales de la década de 1970, Nicaragua enfrentó una creciente oposición al régimen de los Somoza, marcada por movimientos de guerrilla y protestas populares. La lucha contra la dictadura de Somoza se intensificó, y diversos grupos, incluido el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), buscaron derrocar al régimen. La Revolución Sandinista (1978-1979) culminó en julio de 1979 con la caída del régimen de Anastasio Somoza Debayle. El FSLN asumió el poder, prometiendo reformas sociales y políticas.

Gioconda Belli desempeñó un papel activo en la revolución sandinista como partidaria y activista. Su participación se refleja en su obra literaria, donde aborda temas políticos y sociales de la época. Después del triunfo de la revolución, Belli ocupó cargos gubernamentales, incluyendo el de directora de Comunicaciones del Estado. Sin embargo, su desencanto con el rumbo político de la revolución y las luchas internas dentro del FSLN la llevaron a distanciarse del Gobierno.

En la década de 1980, Nicaragua experimentó tensiones políticas y conflictos armados, incluida la guerra civil conocida como la Contra, respaldada por Estados Unidos. Este período fue testigo de una aguda polarización política y conflictos internos. A finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990, Nicaragua experimentó una transición hacia un sistema democrático, marcado por elecciones y cambios políticos. Este contexto histórico y político proporciona el telón de fondo en el que Gioconda Belli vivió y desarrolló su carrera literaria y política. Su experiencia personal, tanto en la lucha revolucionaria como en los momentos de desilusión y transición, ha dejado una profunda huella en su obra y en la historia de Nicaragua. La participación de Gioconda Belli en el movimiento revolucionario sandinista no solo la conecta con un momento crucial de la historia de Nicaragua, sino que también influye en la profundidad y autenticidad de sus escritos. Su vida y su obra están intrínsecamente ligadas a la lucha por la justicia social y los ideales revolucionarios que marcaron su juventud.

4. Obras literarias

4.1. Poesía

4.1.1. Colecciones poéticas

Gioconda Belli ha dejado una huella significativa en la poesía latinoamericana contemporánea con sus colecciones poéticas, caracterizadas por una fusión única de lo político y lo íntimo. A continuación, se destacan algunas de sus colecciones más importantes:

Sobre la grama (1974): Esta fue la primera colección poética de Gioconda Belli con la que provocó una gran conmoción por la forma poco convencional y osada de presentar el cuerpo de la mujer y su sensualidad. En este libro que marcó el inicio de su carrera literaria, Belli explora temas poéticos tradicionales mientras comienza a introducir elementos políticos que se convertirían en una característica distintiva de su obra. Los críticos literarios reconocieron su talento y le otorgaron el premio literario más prestigioso de su país, el *Mariano Fiallos Gil* de la Universidad Autónoma de Nicaragua (Lagos: 2007, 36).

Línea de fuego (1978): Publicada en el contexto de la revolución sandinista, esta colección refleja el compromiso político de Belli. Los poemas abordan directamente la lucha revolucionaria y la búsqueda de la libertad. Es una obra que fusiona la pasión política con una expresión lírica profunda.

Truenos y arco iris (1982): Esta colección poética sigue explorando los temas de la revolución y la lucha, pero también introduce elementos más personales y reflexivos. Belli aborda la complejidad de la experiencia humana en medio de los tumultuosos cambios políticos en Nicaragua.

Amor insurrecto (1984): En este libro hay composiciones dedicadas específicamente a temas de la mujer, como son la menstruación, el parto o la maternidad (Aventín Fontana: 2009, 282). Publicada en un período de transición política en Nicaragua, esta colección revela una mezcla de romanticismo y reflexión sobre el amor en un contexto revolucionario. Belli explora cómo la pasión amorosa y la pasión política se entrelazan.

De la costilla de Eva (1988): Esta colección se centra en temas feministas y de género. Los temas que trata son el de la soledad, el amor, el erotismo y la maternidad⁸. Belli examina la condición de la mujer, la búsqueda de la identidad y la lucha por la igualdad. La poesía aquí se convierte en una herramienta de empoderamiento y conciencia social.

Parir el alba (2023): Obra publicada con motivo de la concesión del XXXII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. La obra de Ediciones Universidad de Salamanca incorpora una extensa introducción, bibliografía y noticia biográfica elaborada por la profesora María José Bruña, resultando una magnífica pauta en el conjunto de una cabal trayectoria poética y artística.

Otros libros y antologías de poesía de Gioconda son los siguientes: *Amor insurrecto* (1984), *Poesía reunida* (1989), *El ojo de la mujer* (1991), *Sortilegio contra el frío* (1992), *Apogeo* (1997), *Mi íntima multitud* (2003), *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (2006), *Escándalo de miel* (2011), *En la avanzada juventud* (2013), *Eva advierte sobre las manzanas* (2014), *El pez rojo que nada en el pecho* (2020) y *Una mujer furiosamente piel* (2020).

Estas colecciones poéticas no solo han recibido reconocimiento por su calidad literaria sino que también han contribuido a la construcción de la identidad literaria y política de Belli. Su poesía es un testimonio artístico de los eventos históricos y las luchas sociales en Nicaragua, así como una exploración profunda de la condición humana y las complejidades del amor y la identidad.

4.1.2. Temas recurrentes en su poesía

Los poemas de Gioconda Belli exploran una variedad de temas, fusionando la intimidad personal con las realidades políticas y sociales de su tiempo. Belli aborda el tema del amor de manera apasionada y sensual. Su poesía a menudo explora la intimidad y la conexión emocional entre amantes, utilizando un lenguaje poético rico y evocador.

⁸ Cfr. ABUD MARTÍNEZ, Eduardo: *La Re-visión de la Historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda*, The University of Arizona, Arizona, 1988, p. 96.

El erotismo es utilizado como parte de la lucha en contra de la marginalidad de la mujer, porque, como sostiene Gioconda, es un arma considerada escandalosa y subversiva cuando una mujer habla libremente sobre su cuerpo. A la vez, nuestra escritora exhorta a las mujeres a no dejarse enclaustrar ni a que se les culpe por celebrar el placer del propio cuerpo; lo que el feminismo francés denominó «jouissance»⁹. Influenciada por su participación en la revolución sandinista, la poesía de Belli refleja un fuerte compromiso político. Examina la lucha por la libertad, la justicia social y la resistencia contra la opresión política.

La identidad femenina y el feminismo son temas centrales en la poesía de Belli. Explora la experiencia de ser mujer en un mundo marcado por desigualdades de género, desafiando las expectativas sociales y abogando por la emancipación. Nuestra autora contempla la vida y la muerte en su poesía, explorando la fugacidad de la existencia humana y la búsqueda de significado en un contexto de cambios políticos y sociales. Utiliza imágenes de la naturaleza y simbolismos para transmitir sus emociones y reflexiones. La naturaleza se convierte en un escenario simbólico donde se exploran estados de ánimo, conflictos internos y momentos de transformación.

Belli aborda el tema de la liberación sexual, desafiando las normas tradicionales y celebrando la sensualidad y la pasión como aspectos fundamentales de la experiencia humana. Gioconda hace mención directa de su sexualidad, mostrando explícitamente una carga libidinal específica donde los tabúes concernientes a las funciones biológicas y psíquicas del cuerpo femenino son tratados abiertamente.

La patria y el sentido de pertenencia a Nicaragua son temas recurrentes en su poesía. Gioconda expresa su amor y preocupación por su país, así como su desilusión y crítica en momentos de conflicto y cambio político. Explora dualidades como amor/odio, opresión/liberación, creación/destrucción. Estas dualidades a menudo reflejan las tensiones y contradicciones que existen tanto a nivel personal como en el contexto más amplio de la sociedad. La poesía de Gioconda Belli es rica en matices y complejidades, capturando la complejidad de la condición humana en medio de los desafíos políticos y sociales. Sus ver-

⁹ Cfr. ABUD MARTÍNEZ, Eduardo: *op. cit.*, pp. 236-237.

sos son un reflejo de su experiencia única y multifacética, que abarca desde lo íntimo hasta lo político, desde lo sensual hasta lo espiritual.

4.2. Novelas

4.2.1. Resumen de sus novelas más destacadas

La mujer habitada (1988)¹⁰ es quizás la novela más conocida de Belli. Situada en el contexto de la revolución sandinista en Nicaragua, la historia sigue a Lavinia, una joven arquitecta, mientras se involucra activamente en la lucha contra la dictadura. La obra aborda temas de identidad, amor y resistencia, fusionando elementos históricos y mágicos. Esta novela ofrece al lector un plano mágico paralelo a otro totalmente reconocible, pero, al unir estas dos dimensiones, el libro deviene un exponente de varias realidades históricamente vigentes en el mundo latinoamericano finisecular: la resistencia ancestral del indígena al español, la rebelión femenina y la lucha del pueblo por los derechos humanos¹¹.

El infinito en la palma de la mano (2008) está dividida en dos partes: en la primera, se narra la creación de Eva y Adán, la rebeldía, el destierro del Paraíso, el castigo divino y la lucha que llevan para so-

¹⁰ Para profundizar en esta obra: Cfr. CABRERA, Vicente: «La intertextualidad subversiva en *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *Revista Monográfica*, Vol. 8 (1992), pp. 243-251; «Textos, contextos y metatextos: *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *Revista interamericana de bibliografía*, Vol. 49 (1999), pp. 249-266; CORRIOLS, Maritza: «La voz de Itzá en *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 4 (2003), pp. 114-123; EDWARDS, Alice: «El cuerpo revolucionario en *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *Torre de Papel*, Vol. 5, 3 (1995), pp. 41-56; KAMINSKY: «Entradas a la historia: *La mujer habitada*». *Hispanamérica: Revista de literatura*, Vol. 67 (1994), pp. 19-31; NOWAKOWSKA STYCOS, María: «El espejo en *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 3 (2000), pp. 312-319; PAREDES, Jorge: «Discurso cultural y postmoderno en la novelística de Gioconda Belli: Itzá versus las metanarrativas europeas». *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación diciembre*, 1 (1999), pp. 95-112; VARGAS VARGAS, José Ángel: «*La mujer habitada*: texto y revolución». *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 21, 2 (1997), pp. 61-66.

¹¹ Cfr. LORENTE-MURPHY, Silvia: «De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en *La mujer habitada* de Gioconda Belli». *CiberLetras revista de crítica literaria y de cultura*, 5 (2002).

brevivir en un mundo hostil y desconocido. En la segunda parte, se relata la descendencia de la pareja original. Hay un crimen con ingredientes tan universales como la pasión, los celos, la injusticia de Dios y la imposibilidad del perdón. La narrativa explora la relación entre la divinidad y la humanidad, ofreciendo una reinterpretación original de eventos conocidos. A través de la historia de Adán y Eva, la autora examina cuestiones existenciales y espirituales.

El país de las mujeres (2010) pertenece al género de las novelas utópicas y narra la historia de un grupo de amigas que se juntan para crear un nuevo partido político, el PIE (Partido de la Izquierda Erótica), con el objetivo de mejorar la condición de su país y establecer un régimen de igualdad entre hombres y mujeres. La historia transcurre en Faguas, un país imaginario latinoamericano, donde domina la corrupción, la falta de derechos humanos, la opresión y la violencia contra las mujeres. La erupción inesperado del volcán Mitre causó un importante déficit de testosterona en los hombres que evolucionó en mansedumbre, docilidad e inhabilidad. Las políticas usaron estos efectos colaterales a su favor y ganaron las elecciones con una victoria aplastante. La historia se narra retrospectivamente por Viviana Sansón, la presidenta de Faguas, que está en coma a causa de un atentado contra su vida. El libro examina las dinámicas de poder, la búsqueda de la igualdad de género y la construcción de una sociedad basada en los valores femeninos.

Otras novelas de Gioconda son *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala* (1996), *El pergamino de la seducción* (2004), *El intenso calor de la luna* (2015) y *Las fiebres de la memoria* (2018).

4.2.2. Temas recurrentes en sus novelas

A través de sus novelas, Gioconda Belli ha explorado una serie de temas que reflejan sus preocupaciones personales, su compromiso político y su perspectiva feminista. Muchas de las novelas de Belli están impregnadas de su experiencia como activista en la revolución sandinista. La lucha contra la opresión política, la búsqueda de la libertad y la resistencia contra regímenes dictatoriales son uno de sus temas nucleares. La exploración de la identidad femenina y el feminismo son aspectos centrales en la obra de Belli. Sus novelas a menu-

do presentan protagonistas femeninas fuertes que desafían las expectativas sociales, luchan por la igualdad de género y exploran su propia identidad en el contexto de las tensiones políticas y sociales. El amor, tanto en su expresión romántica como erótica, es un tema central en las novelas de Belli. Explora las complejidades de las relaciones amorosas en medio de contextos políticos y sociales desafiantes.

Elementos del realismo mágico están presentes en varias de sus novelas, fusionando lo cotidiano con lo místico. Además, la espiritualidad y la conexión con lo trascendental a menudo son temas que se exploran en su obra. La conexión con la patria y la identidad nacional son temas claves de su narrativa, especialmente en el contexto de Nicaragua. Belli examina el amor por la tierra natal, pero también critica las problemáticas políticas y sociales que afectan a su país. Las protagonistas de sus novelas a menudo buscan la autonomía y el empoderamiento. Ya sea a través de la participación activa en la política, la exploración de la sexualidad o la toma de decisiones personales, Belli destaca la importancia de la autonomía y la autorrealización.

Estos temas recurrentes crean una coherencia temática en la obra de Gioconda Belli, permitiendo que sus novelas ofrezcan exploraciones profundas y multifacéticas de la condición humana en diversos contextos y circunstancias.

4.2.3. *Estilo literario y presencia del realismo mágico*

Gioconda Belli es conocida por su estilo literario evocador y lírico, que combina la sensibilidad poética con la narrativa prosaica. Algunas características de su estilo literario incluyen una imaginería rica y detallada para pintar paisajes, personajes y emociones. Sus descripciones a menudo son sensoriales, permitiendo que los lectores se sumerjan en los ambientes que crea.

Dada su formación como poeta, Belli incorpora un lenguaje poético en sus novelas. Sus escritos a menudo contienen metáforas y figuras retóricas que realzan la belleza y profundidad de sus descripciones. El énfasis en las experiencias emocionales y psicológicas de los personajes es una característica distintiva de su estilo. Belli se sumerge en la psique de sus protagonistas, explorando sus pensamientos más íntimos y sus motivaciones. Belli tiende a entrelazar lo personal con lo político

en sus escritos. Sus protagonistas a menudo enfrentan desafíos personales mientras están inmersos en contextos políticos tumultuosos, reflejando la realidad de su propia vida y su participación en la revolución sandinista.

Aunque no se adscribe completamente al realismo mágico como algunos escritores latinoamericanos famosos, Belli ha incorporado elementos mágicos y fantásticos en sus obras, especialmente en sus novelas. Estos elementos a menudo sirven para resaltar aspectos simbólicos y metafóricos de la trama. Algunas características del uso de elementos mágicos en su obra son el simbolismo mágico y el realismo mágico en lo cotidiano; en lugar de crear mundos completamente mágicos, Belli introduce elementos fantásticos en contextos cotidianos. Esto contribuye a la sensación de lo extraordinario en lo ordinario, una característica asociada con el realismo mágico.

Para cerrar este apartado, podríamos decir que el estilo literario de Gioconda Belli se caracteriza por su poesía, su exploración profunda de la psique humana y su capacidad para entrelazar lo personal y lo político. El uso selectivo de elementos mágicos agrega un toque distintivo a sus novelas, resaltando aspectos simbólicos y metafóricos en su escritura.

4.2. Otras obras (cuentos, memorias, ensayo...)

Otras obras de nuestra autora, por orden cronológico, son las siguientes: *El taller de las mariposas* (1994), *El país bajo mi piel, memorias de amor y de guerra* (2001), *Cuando floreció la risa* (2016), *Rebeliones y revelaciones* (2018), *El apretado abrazo de la enredadera* (2019), *El día que los árboles volaron* (2019) y *Luciérnagas* (2022).

5. Legado y reconocimientos

Gioconda Belli ha recibido numerosos reconocimientos¹² y ha tenido una influencia significativa en la literatura latinoamericana, espe-

¹² Relación de premios y reconocimientos por orden cronológico: *Sobre la grama* – Premio Mariano Fiallos Gil de Poesía de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1972; *Línea de fuego* – Premio Casa de las Américas de Poesía, 1978; *La*

cialmente en el contexto de la literatura escrita por mujeres y en la exploración de temas feministas. Aquí se destacan algunas formas en que su obra ha dejado una huella en la literatura. Belli ha contribuido a la diversificación de las representaciones de la identidad femenina en la literatura latinoamericana. Al retratar mujeres complejas y multifacéticas, ha ampliado el espectro de voces y experiencias femeninas en la literatura. A través de su escritura, Belli desafía los estereotipos de género arraigados en la tradición literaria. Su enfoque valiente hacia la sexualidad femenina y la exploración de la autonomía desafía las expectativas tradicionales sobre cómo las mujeres deben ser representadas en la literatura. Aunque no está totalmente alineada con el realismo mágico típicamente asociado con la literatura latinoamericana, Belli ha incorporado elementos mágicos y simbólicos en su obra.

mujer habitada – Premio Novela Política del Año de los Libreros, Bibliotecarios y Editores de Alemania (Fundación Friedrich Ebert), 1989; *La mujer habitada* – Premio Anna Seghers, 1989; *El taller de las mariposas* – cuento infantil Premio Luchs (Lucha) del Semanario Die Zeit, 1992; *Mi íntima multitud* – Premio de Poesía Generación del 27, 2002; *El país bajo mi piel* – Finalista de Los Angeles Times Book Prize, 2003; *El pergamino de la seducción* – Premio Pluma de Plata, 2005 (Feria del Libro de Bilbao); *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* – Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, XXVIII Edición 2006; *El infinito en la palma de la mano* – Premio Biblioteca Breve de Novela, 2008; *El infinito en la palma de la mano* – Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2008 (Feria Internacional del Libro de Guadalajara); *El país de las mujeres* – Premio Hispanoamericano de Novela La Otra Orilla, VI Edición 2010; Medalla de Reconocimiento del Teatro Nacional Rubén Darío por 25 años de labor cultural; Miembro de PEN Club Internacional; Orden de las Artes y las Letras en el grado de Caballero que otorga el Ministerio de Cultura de Francia (2013); Premio al Mérito Literario Internacional Andrés Sabella (2014); Premio de Bellas Artes de Francia (2014); Premio Eñe 2018 otorgado por el Festival Eñe en reconocimiento a su obra, trayectoria y compromiso cívico; Premio Hermann Kesten del PEN alemán por su obra y su labor por la defensa de los derechos humanos y de la mujer (2018); Premio Oxfam PEN en Ámsterdam por su labor en defensa de la libre expresión y su obra poética (2018); Finalista del Premio Bial de Novela Mario Vargas Llosa por su novela *Las fiebres de la memoria* (2018); Miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua (2019); Miembro correspondiente de la Real Academia Española (2019); Premio Jaime Gil de Biedma por su poemario *El pez rojo que nada en el pecho* (2020); Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, otorgado por Patrimonio Nacional de España y la Universidad de Salamanca (2023) y Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña, otorgado por Ministerio de Cultura de la República Dominicana (2023), compartido con Sergio Ramírez.

Esta fusión de lo real y lo mágico ha contribuido a la riqueza y diversidad del paisaje literario latinoamericano.

Su participación activa en la Revolución Sandinista y su posterior distanciamiento del Gobierno han influido en la manera en que se abordan temas políticos en la literatura latinoamericana. Belli ha mostrado cómo la experiencia política puede ser entrelazada con la vida personal y las luchas individuales. Belli ha abogado por la justicia social y la igualdad de género a través de su escritura. Su obra ha servido como una plataforma para la reflexión sobre los desafíos sociales y políticos en América Latina, enriqueciendo la conversación sobre estas cuestiones en la literatura.

La obra de Gioconda Belli ha sido una fuente de inspiración para escritoras contemporáneas y futuras. Su enfoque en temas feministas, la exploración de la sexualidad y la participación activa en movimientos políticos han influido en escritoras que abordan cuestiones similares en sus propias obras. Nuestra autora ha contribuido al desarrollo de la literatura testimonial en América Latina a través de sus experiencias personales y su participación en movimientos políticos. Su capacidad para fusionar lo personal y lo político ha dejado una marca en la forma en que se narra la historia en la literatura latinoamericana. Por todo lo anterior, la obra de Gioconda Belli ha enriquecido la literatura latinoamericana al ofrecer perspectivas innovadoras sobre la identidad femenina, la política y la justicia social. Su contribución a la diversidad de voces en la literatura y su enfoque en temas feministas han dejado una huella duradera en el paisaje literario de América Latina.

6. Conclusión

6.1. *Recapitulación de la importancia de Gioconda Belli en la literatura y la sociedad*

La importancia de Gioconda Belli en la literatura y la sociedad radica en varios aspectos que van más allá de su habilidad literaria. Gioconda Belli ha sido una voz destacada en la literatura feminista y de género. Su obra ha explorado la complejidad de la identidad femenina, desafiado estereotipos de género y abogado por la igualdad y la autonomía de las mujeres.

Su activa participación en el movimiento sandinista y su posterior distanciamiento del gobierno reflejan su compromiso político y su disposición para abordar cuestiones sociales y políticas en su escritura. Belli ha contribuido significativamente a la comprensión de la realidad nicaragüense a través de sus obras. Ya sea abordando la dictadura, la revolución o los desafíos contemporáneos, sus escritos ofrecen una perspectiva única sobre la historia y la sociedad de Nicaragua.

Su capacidad para fusionar elementos de poesía y narrativa, así como su incorporación de elementos mágicos y simbólicos, ha contribuido a la innovación literaria. Belli ha enriquecido la tradición literaria latinoamericana con su enfoque distintivo.

Los premios y reconocimientos que ha recibido, como el Premio Casa de las Américas, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz o el más inmediato, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, el más importante galardón otorgado a ese género en lengua española, subrayan su impacto y reconocimiento en la escena literaria internacional.

Belli se ha convertido en un modelo a seguir para escritores, especialmente mujeres, que buscan abordar cuestiones sociales y políticas en su obra. Su capacidad para equilibrar la participación política con la expresión artística la hace inspiradora para nuevas generaciones. Su obra ha contribuido a la diversidad literaria, ofreciendo perspectivas únicas y desafiando las narrativas convencionales. Belli ha ampliado el canon literario con sus temas, estilo y enfoque innovador.

A lo largo de su carrera, Belli ha demostrado un firme compromiso con los derechos humanos, abogando por la justicia y la libertad en sus escritos y participando activamente en movimientos por la democracia y los derechos en Nicaragua.

En resumen, la importancia de Gioconda Belli se manifiesta en su contribución a la literatura, su papel como figura feminista y su participación en la configuración de la realidad política y social de Nicaragua. Su obra sigue siendo relevante y su legado perdura en la literatura latinoamericana contemporánea.

6.2. Reflexiones sobre su legado y la relevancia continua de su obra

El legado de Gioconda Belli es significativo y su obra continúa siendo relevante por varias razones, marcando una influencia duradera en la literatura y la sociedad. Gioconda Belli ha sido una pionera en el feminismo literario latinoamericano. Su capacidad para abordar temas de género, sexualidad y autonomía femenina ha inspirado a generaciones de escritoras a explorar sus propias voces y experiencias en la literatura. La diversidad y complejidad de las identidades femeninas que Belli presenta en su obra continúan siendo una fuente de inspiración. Al romper con los estereotipos, ha abierto el camino para una representación más rica y matizada de las mujeres en la literatura.

La capacidad de Belli para fusionar lo político con lo personal en su obra ofrece una visión única de la intersección entre la vida individual y los acontecimientos históricos y políticos. Esto sigue siendo relevante en un mundo donde la literatura se utiliza para comprender la complejidad de la existencia humana en contextos sociales y políticos particulares.

La innovación literaria de Belli, que incorpora elementos poéticos en la narrativa y utiliza el realismo mágico de manera selectiva, ha dejado una marca duradera. Su habilidad para experimentar con la forma y el estilo ha influido en la evolución de la literatura latinoamericana.

La continua relevancia de la obra de Belli radica en su compromiso con la verdad y la justicia. Su participación en movimientos políticos y su defensa de los derechos humanos han dejado una huella que resuena en un mundo donde la literatura puede ser un medio para la denuncia y la búsqueda de la verdad.

La vida de Gioconda Belli, que ha combinado la escritura con la participación cívica activa, sirve como inspiración para aquellos que buscan hacer una diferencia en sus comunidades. Su capacidad para abogar por el cambio social a través de múltiples facetas de su vida es un modelo que trasciende la literatura. La contribución de Belli a la literatura testimonial, donde la experiencia personal se entrelaza con eventos históricos, sigue siendo un ejemplo valioso de cómo la escritura puede ser una herramienta para documentar y dar voz a las realidades sociales y políticas. En conclusión, el legado de Gioconda Belli

persiste en su capacidad para desafiar y expandir los límites de la literatura latinoamericana, así como en su compromiso con los principios de igualdad, justicia y libertad. Su obra continúa inspirando y resonando con lectores que buscan una comprensión más profunda de las complejidades del ser humano y de la sociedad.

Bibliografía

AVENTÍN FONTANA, Alejandra: *Insurrecciones del verbo en la posmodernidad la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú* [Tesis de doctorado no publicada] Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

BELLI, Gioconda: *Amor insurrecto*, Nueva Nicaragua, Managua, 1984.

____ *De la costilla de Eva*, Nueva Nicaragua, Managua, 1988.

____ *El infinito en la palma de la mano*, Seix Barral, Barcelona, 2008.

____ *El país de las mujeres*, Seix Barral, Barcelona, 2023.

____ *La mujer habitada*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

____ *Línea de fuego*, Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1978.

____ *Parir el alba*: Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2023.

____ *Sobre la grama*, Terapias Verdes/Navona, Barcelona, 2017.

____ *Truenos y arco iris*, Nueva Nicaragua, Managua, 1982.

GUEVARA HERNÁNDEZ, Olimpia (Coord.): *Parodia en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 2014.

LAGOS, Ramona: *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2003.

ALGUNAS CALAS EN LA LÍRICA DE JUANA CASTRO

Francisco Morales Lomas
Académico correspondiente

Resumen

La obra de Juana Castro responde a una voz consolidada en el panorama nacional que puede ser un revulsivo para las nuevas generaciones por lo que de actitud ética hay en ella, pero también ante el hecho estético en cuanto el cultivo de la palabra para organizar un mundo muy personal donde la «nueva» mujer está muy presente y también la mitología de lo vulgar épico con fuertes connotaciones personales, el ensalzamiento de conceptos universales en aras de que la anécdota no lastre el proceso creativo y lo trascienda, el discurso de desagravios ante la condición femenina y, sobre todo, una profunda vivencia interior, recreación de la memoria y sublimación del dolor entretejiendo vida y poesía de la mano la belleza, el erotismo, el dolor y la rememoración de un tiempo pasado.

Palabras clave: Vitalidad, actitud crítica, vivencia interior, erotismo, dolor, feminismo

Abstract

Juana Castro's work responds to a consolidated voice on the national scene that can be a stimulus for new generations due to the ethical attitude in it, but also to the aesthetic fact in terms of the cultivation of the word to organize a world. very personal where the "new" woman is very present and also the mythology of the vulgar epic with strong personal connotations, the exaltation of universal concepts so that the anecdote does not weigh down the creative process and transcends it, the discourse of reparations before the feminine condition, and, above

all, a deep inner experience, recreation of memory and sublimation of pain, interweaving life and poetry hand in hand with beauty, eroticism, pain and the remembrance of a past time.

Keywords: Vitality, critical attitude, inner experience, eroticism, pain, feminism

La actividad de Juana Castro ha sido incansable como poeta y ensayista desde que, en 1976, se iniciara en el grupo cordobés Zubia hasta el momento actual en el que su obra ha sido suficientemente estudiada y a la que se ha dedicado una especial atención al ser considerada uno de los baluartes de la poesía andaluza contemporánea. Después de aquel momento inicial integrada en el grupo cordobés citado, Juana Castro ha desarrollado una actividad diversa en el campo de las letras y ha sido reconocida con la obtención de importantes premios literarios.

Su creación podemos considerarla bastante personal, lejos de capillas u organizaciones ideológicas precisas, pero siempre ha existido como firme fortaleza una reivindicación del papel de la mujer y un tono doliente, autobiográfico y elegíaco que, en ocasiones, anda inmerso en un surrealismo renovado y onírico en el que el cultivo de la forma ofrece un intensa vitalidad creadora, si bien, inicialmente, se sustenta tanto temática como formalmente en el manierismo y en el barroco como fórmula importante que procede de la poesía arábigo-andaluza y la mística del siglo XVI.

Hace unos años definía la poesía como «esa necesidad de comunicación y de explicarme a mí misma lo que sucede» (Pérez Barbero: 2005, s. p.)¹. Decíamos hace algún tiempo² que la lírica de Juana Castro tiene como referente inmediato la cotidianidad, en la que está inmersa y de la que parte; sin embargo, se produce un rechazo de la misma y una transformación conceptual que aspira al mito, a través del oxímoron sensorial y la búsqueda de lo inmediato connotativo.

¹ PÉREZ BARBERO, O.: «Entrevista a Juana Castro», 2005, [en línea] Dirección URL: <http://www.lacalledecordoba.com/noticia.asp?id=12782>

² MORALES LOMAS, Francisco *et alii*: «Estudio crítico» en *Poesía andaluza en libertad*. Málaga, Corona del Sur, 2001.

Sus sugestivas imágenes, primorosas, cultas, aspiran a trascender el discurso cotidiano en una suerte de mitología de lo vulgar épico con fuertes connotaciones personales. Se produce, pues, en su lírica un ensalzamiento de conceptos universales en aras de que la anécdota no lastre el proceso creativo y lo trascienda.

Su poesía está construida por imágenes plásticas y sonoras, cargadas de entusiasmo, en un afán de que el lenguaje recree su imaginario poético. Imágenes en las que se van elaborando las vivencias interiores: un yo íntimo que va acaparando el poema a medida que penetramos en sus textos, junto al discurso de lo femenino, también muy presente y el ámbito educativo, enormemente relevante como dicen Sánchez y Lanseros:³

la conciencia de la desigualdad de géneros que sufrió desde su juventud, la voluntad firme de eliminarla, la capacidad de empatización con el otro y su constante preocupación por la educación y la pedagogía hacen de la obra poética de Juana Castro un material idóneo para trabajar la educación literaria y emocional de los lectores. [Sánchez y Lanseros: 2017, 84]

Discurso de desagravios ante la condición femenina, pero también vivencia interior, recreación de la memoria y sublimación del dolor. Ideas que destacaba la también poeta Olvido García Valdés⁴ cuando afirmaba que el sujeto de conocimiento de Castro es femenino y en su obra se produce un rescate del mismo y una

apropiación para el mundo de las mujeres de vivencias y símbolos transmitidos en lo masculino y que constituye uno de los mayores aportes de su poesía (...) Pero no es sólo labor de rescate, de recuperación la suya, sino también de indagación en relaciones específicamente femeninas, pero históricamente relegadas e ignoradas en nuestra cultura. (García Valdés: 1999, 20)

³ SÁNCHEZ, Remedios y LANSEOS, Raquel (2017). «La construcción identitaria en la poesía de Juana Castro. Compromiso e indagación, claves para una educación literaria», *Lectura y signo*, 12, 71-85 [84].

⁴ GARCÍA VALDÉS, Olvido: «Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético. (Un coro de solistas)» en *Ínsula*, 1999, nº 630, pp. 15-21 [20].

Esa toma de conciencia de la identidad femenina llega desde *Cóncava mujer* (1978). Pero en una obra tan extensa son muchos los procesos creativos, como advertía el profesor cordobés Ruiz Pérez⁵, que destacaba la recreación estilística, la creación mítica, la reelaboración utópica de la memoria, el futuro deseado o imaginado, el ritual erótico, el didactismo, el descenso a la muerte... Todo ello tan sugerente como la «sensual tristeza secular» a la que se refería García Baena cuando definía su obra.

Quizá ha ido también entretejiendo vida y poesía en una emocionada conjunción, como dice Dionisia García, y su lenguaje responde a la necesidad expresiva de cada momento poético, y evoluciona de la misma manera que evoluciona la persona.

Un lenguaje que iría desde un barroco cordobés en algunos de sus primeros libros hasta otras obras menos succulentas imaginariamente, por ejemplo, en *Del dolor y las alas* (1982).

Así podríamos pasar por todos ellos y encontrar esa variante en cada «tempo» de escritura. Pero también se dan la mano la belleza, el erotismo, el dolor y la rememoración de un tiempo pasado así como el motivo de la tierra y el campo. Manuel Jurado⁶ resumía su obra con estas palabras:

Poesía casi de diario, en el sentido más noble del término literario; poesía de fuerza expresiva y descargas relampagueantes de imágenes oníricas entre lo rural y lo urbano, lo popular y lo culto. Desde su libro inicial *Cóncava mujer*, hasta *Del color de los ríos* Juana Castro nos ha mostrado siempre un sentimiento de pérdida irreparable, a pesar de los desplantes de rebeldía, y sus libros han configurado un viaje hacia la soledad completa como resultado de las progresivas pérdidas que ha ido experimentando. (Jurado: 2001, 12)

Desde su pueblo Villanueva de Córdoba, en el seno de una familia de labradores, sus primeras visiones están centradas en el ámbito rural,

⁵ RUIZ PÉREZ, Pedro: «El velo del templo. El discurso lírico de Juana Castro, 1978-1994», en *Alada mía. Antología 1978-1994*, Córdoba, Diputación Provincial, 1995.

⁶ Jurado, M. (2001): «La soledad envidiable» en Cuadernos del Sur de *Diario Córdoba*, nº 698, p. 12.

en el paisaje y la naturaleza, cuya proyección será permanente en su obra. Su ingreso en Magisterio le abrió también al mundo de la infancia que estará tan presente en obras como *La jaula de los mil pájaros* (2004), todo un cálido reconocimiento, lleno de ternura, a sus alumnos, una ternura que tiene parangón en aquella otra maestra chilena y premio Nobel, Gabriela Mistral.

Su primer libro, *Cóncava mujer* (1978) –dedicado a «todas las mujeres»– es toda una declaración de principios desde el mismo título (curva o encorvada mujer)⁷ en el que la mujer llenaba todo, y el lector se encontraba, como dice Porro Herrera⁸

ante una visión radicalmente distinta a las que venía proporcionando el imaginario tradicional. Una nueva voz se afirmaba como sujeto, transgredía tanto desde la desolación como desde el gozo, señalando conductas represoras, buscando nuevas fórmulas poéticas sin abandonar por ello el que fuera el tema fundamental: la defensa de la mujer. Sus múltiples lecturas realizadas de forma autodidacta a partir de la revista catalana *Vindicación Feminista*, le sirvieron de modelo para la comprensión elaborada de lo que desde hacía mucho tiempo ella había vislumbrado y hecho suyo: la afirmación de la mujer desde su mismidad. (Porro Herrera: 2001, 39)

En realidad, su propósito nos parece que sigue el ámbito de la educación sentimental. Sin olvidar el didactismo que, a veces, impele por

⁷ MEDINA, R. (2002): «Mujer y escritura: Construcción de una subjetividad dinámica en *Cóncava mujer* y *Del dolor y las alas*», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, pp. 46-61[46]. Señala Raquel Medina en torno al sentido de cóncava lo siguiente: «La concavidad a la que se alude en el título de Juana Castro se relaciona, tal y como se desprende de los versos transcritos en el epígrafe, a una feminidad socialmente determinada en su carácter reproductivo. De este modo, el sujeto-objeto femenino nunca logrará la cualidad de rectitud, sino que deberá pasar sin remedio de lo cóncavo a lo convexo. Estos dos extremos socialmente asignados a la mujer, vacío o maternidad, configuran el paradigma poético sobre el que se sustenta la evolución de estos dos libros de Juana Castro».

⁸ PORRO HERRERA, María José: «Juana Castro». *Mujeres de Andalucía*. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 2001, pp. 39-40. <https://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/2001/12231.pdf>

deformación profesional a los enseñantes, como afirma en el «Prólogo a modo de epístola» Mercedes Castro.

La muerte de su hijo a la edad de seis años sume a la escritora en un estado anímico devastador y se siente en la necesidad de escribir en 1982 un libro muy diferente, *Del dolor y las alas* (1982), una elegía a esa muerte que engendrará en la escritora, a partir de ese momento, una visión completamente diferente de la realidad. Por este motivo, las huellas del dolor se fijan con precisión desde la cita inicial, que escogió de *La casa encendida* de Luis Rosales: «Ningún hombre regresa del dolor siendo el mismo hombre». Carlos Rivera⁹ en la «Presentación» interpretaba las claves de esta obra:

El dolor humano, matizado en su condición femenina; la soledad del paraíso perdido de la infancia; el resentimiento amativo de una nostalgia de adolescente incólume, con sus frustraciones y sus reprimidas ansias de volar; la alteridad compartida en el amor; los hijos y sus huellas en el yo generoso, son constantes en la obra de esta poeta. (Rivera: 1982, 7)

Ante el dolor y la muerte solo caben dos extremos: su consentimiento, como hecho irreversible e incluso necesario (a pesar de la aparente crudeza de estas aseveraciones), y la rabia contenida o no, la ebullición indómita e ingobernable del llanto. La primera es de raigambre cristiana; la segunda tiene su anclaje en una visión laica e irreductible de la existencia; aunque ambas pueden ser complementarias en un momento determinado y subyacer como procesos entonacionales o metatexto en la obra.

En ocasiones es la temática dolorida de vientre materno, la del sueño («Te dormías // Como un nido de abejas en el frío / tu garganta sin vuelo») o la reiteración en el discurso de la aceptación de la muerte, en el que esta se asocia al ángel de luz y «Si nacer es abrir los ojos sin nostalgia, / podría ser morir cerrarlos al bramido». Se produce la síntesis de las antítesis en sentido hegeliano. La muerte puede ser dulce si antes se consideró que lo era la vida, ahora bramido y fiebre.

⁹ RIVERA, Carlos: «Presentación», en *Del dolor y las alas*. Villanueva de Córdoba, 1982, p. 7.

Abunda en este proceso un abundante culto a la metáfora y a los símbolos, ejercicio estético muy querido para la barroca escritora cordobesa, pero los tránsitos conceptuales son más claros que en otras ocasiones, menos interpretables, más directos.

Paranoia en otoño (1984) erige la síntesis o el reflejo de un vivo sentimiento amoroso, aunque siempre en la lírica de esta poeta cordobesa la lírica es un instrumento de conocimiento «de mí misma y del mundo que me rodea. En el proceso de la escritura es donde voy encontrando las respuestas a la vida»; de lo cual se deduce que cada libro salido de su pluma produce una concesión a las preocupaciones del momento y al clímax poético que la embarga, «desde la carne» de la mujer que sufre, goza o se dispone a vivir y a rememorar la infancia pasada que no es otra que la repetición de otras muchas infancias anteriores que la identifican como un eslabón más de una genealogía femenina familiar y literaria. No es un poemario de un amor, sino del amor. En el prólogo al mismo, Gala (1985, 9)¹⁰ afirma que el mérito principal «es su obediente inmediatividad, su vaciamiento, esa irracional prisa que no admite correcciones lingüísticas, que desabrocha los signos de puntuación, que se arranca los modales aprendidos». Y Juana Castro afirma que es un libro desaforado, fruto de una crisis y fruto del amor, de un amor. Emilio Coco¹¹ observaba en el libro la gestación de un itinerario poético «cuyo comienzo corresponde a la explosiva floración de la estación del amor –del amor correspondido, de la entrega total–, para concluirse con el doloroso sentimiento de su absurdidad y de su fin, alcanzando en los puntos más altos momentos de tensión y de éxtasis sublimes». La continuidad de cada uno de los poemas sin establecer límites en estructuras o apartados nos habla a las claras de su consideración como una pieza estética con absoluta uniformidad: un canto a la pasión embargante desde el primero hasta el último de los poemas, en ese juego yo/tú tan querido para Pedro Salinas. Se produce *ab initio* una glorificación de la persona amada y la definición del acto amoroso como «un cráter» cuya lava es la pasión de entrambos: «Amar es navegar sobre el suplicio, / acariciar la fiebre

¹⁰ GALA, Antonio: «Un prólogo inútil», en *Paranoia en otoño*. Valdepeñas, Ayuntamiento. Col. Juan Alcaide, 1985, p. 9.

¹¹ COCO, Emilio: *La poesía de Juana Castro*. Córdoba, Antorcha de paja, 1992, p. 16.

y desbordarse / con un delirio largo por los abrazos». Un canto a los cuerpos que se ahorman, pero también a sus respectivos dolores, porque también se ama en la alegría y en el dolor. Intentando dotarlo de una presencia histórica, en algunos poemas, «Desamparados, solos», se retrotrae a la adolescencia en un canto fluvial que viene de lejos y genera todo un encuentro sensual con elementos y símbolos de la tradición árabe-andaluza que tanto sostienen su poesía.

Con *Narcisia* (1986), Juana Castro deifica lo femenino. Es una oda a la mujer. Así dirá Osan¹² que

Castro ilustra con *Narcisia* esta tendencia y al remontarse a los principios de la historia escrita para rescatar a la antigua diosa matriarcal se hace eco de este malestar que en su caso está relacionado con el papel inferior al que se ve relegada la mujer. El propósito es doble: por un lado, se percibe en su poesía el deseo de reinstituir a la diosa para ofrecerle a la mujer un símbolo de su independencia y energía con el cual pueda identificarse, y, por otro, hay una tentativa de legitimar su divinidad y de quitarle al mito cristiano las figuras masculinas del Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. (Osan: 2002, 91)

El frontispicio del que parte ya va en el título de procedencia latina. Si Narciso representa en la mitología griega el canto del hombre a sí mismo, *Narcisia* aspira al mismo efecto pero en la mujer, y sin el corolario mortuario que aquel representaba sino todo lo contrario, como un canto a la vitalidad y al día, a la luz y a la tierra que nace con todos sus frutos en los que panteísticamente encuentra acomodo, como una especie de diosa multiplicadora. Pero también es un libro erótico que Coco (1992)¹³ ponía en relación con *Devocionario* de Ana Rossetti, aunque de la cordobesa destacaba un erotismo

más sutil y más penetrante, está en los colores encendidos, en los perfumes enervantes, en la palabra lujosa y opulenta más que en los gestos y en los modales. En un mundo de total ebriedad, donde todo

¹² OSAN, A.: «*Narcisia*: Partenogénesis y la nueva mujer», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 2002, pp. 88-103[91].

COCO, Emilio: *La poesía de Juana Castro*. Córdoba, Antorcha de paja, 1992, p. 24.

tiende a excluir la presencia del hombre, arrojado como objeto inútil y embarazoso en lo más profundo del abismo, vive Narcisia autosuficiente, total, universal, libre de los lazos de la pasión porque amor ya no la toca. (Coco: 1992, 24)

Se observa esta tendencia desde las citas iniciales (la metáfora de Carrouges sobre la mujer como «tierra misma llevada a la cima de la vida», la tierra vuelta sensible y dichosa hasta las de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, identificándola con «llama de amor viva») o las que se suceden en el libro precediendo los diversos apartados (las de García Marquina donde la hipérbole en torno a la mujer surge en la metáfora deífica de la salvadora), o en el *Cantar de los Cantares* identificada con el nacimiento del día, o finalmente, la del *Libro del Tao* identificando el espíritu del Valle que no muere jamás con la mujer, «Misterioso Femenino». Una síntesis entre elementos de la tradición cristiana y oriental que aspiran a considerar a la mujer como centro del poema y, en definitiva, como mito que necesita de ser exaltado, porque, como dice Jablonski (2002, 106)¹⁴, lo que escenifica es la «identidad femenina por medio de la construcción de discursos tradicionales (mayormente masculinos) que pretenden definir a la mujer, construyendo gozosamente a Ella, un cuerpo femenino divino, poderoso y autosuficiente».

En *Arte de cetrería* (1989) se impone a través de la alegoría del amor como altura y encuentro lumínico no sólo el goce del cuerpo amado y el sometimiento como nueva fórmula de dominación a través del recurso metafórico al vuelo que nos lleva a los versos de San Juan de la Cruz en sus «Coplas a lo divino»: «Tras de un amoroso lance / y no de esperanza falto, / volé tan alto, tan alto, / que le di a la caza alcance». Coplas donde San Juan de la Cruz aspiraba a la unión mística a través del vuelo. En el último poema Castro resumirá su aspiración también a través del motivo del vuelo: «Diste gloria a mis días, y aprendí / en tu mirada la insondable / belleza de la altura».

¹⁴ JABLONSKI, A.: «El cuerpo femenino en *Narcisia*: Fuente de autosuficiencia y de/construcción liberadora», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 2002, pp. 104-115 [106].

Una altura que transita hacia la ascensión personal como individuo que crece en el amor, en la búsqueda de esa insondable tarea convertida en ave rapaz en pos de su paloma mística. Se ha querido ver en esta conformación sintética una inversión de la postura tradicional de la mujer:

Esta inversión de perspectiva, a subversiva en su conceptualización, subvierte las expectativas de sus lectores (as), y a la vez les permite a la poeta y sus lectores (as) explorar varias alternativas a la jerarquía patriarcal. De esta manera conceptualiza y también propone reformular los distintos significados del deseo, la muerte y el rescate desde un punto de vista fuera de la relación patriarcal de hombre y mujer. (Persin: 2002, 116)¹⁵

Fragmenta el vuelo en tres apartados que representa desde el punto de vista causal un proceso de aspiración, lucha en alianza con el deseo y desfallecimiento o muerte; siendo los apartados segundo y tercero los más extensos con respectivamente trece y dieciséis poemas frente a los once del primero: «El asalto», «Las armas» y «La derrota».

Alta traición (1990) es una plaquette con ocho poemas en los que, como dice Coco (1992, 39), «reaparece también el tema de la ceguera, pero esta vez los papeles se invierten; es ella quien cegará al hombre venido de lejos, para obligarlo a ver solamente a través de sus ojos». Un hombre misterioso llega a las islas, como el Ulises innominado, al llegar a la cueva de Polifemo, no tiene nombre. Y el esquema se invierte en el segundo poema, pues es el hombre el que queda ciego. Las mujeres lo han cegado. En esta narración uniforme en que se convierte el poema siguiendo un esquema homérico, en el tercer poema, se centra en la voz, «tersa» y «dorada», su lengua. Además brilla. La narradora declara que daría su vida por «beber de su boca». En el poema cuarto la mujer se prepara para el encuentro amoroso. En el quinto la exaltación de su cuerpo. En el sexto se carga de erotismo y sensualidad cuando contempla sus manos: «Tocarlas, / lamerlas, estrecharlas,

¹⁵ PERSIN, M.: «Alegorías de deseo, muerte y rescate en *Arte de cetrería* (1989), de Juana Castro», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 20002, pp. 116-129 [116].

de uno en uno / morder sus cinco dedos». El séptimo es la memoria de lo que sucedió, ha pasado el tiempo y queda el rastro de aquel hombre al que se intenta sustituir, borrarlo.

Fisterra (1992) renueva sus raíces rurales y aldeanas porque es en el fin de la tierra donde se puede llegar a desvelar el misterio de la existencia. Pero realmente la amplitud de miras de Castro lleva a la especial trascendencia que posee el discurso de la naturaleza en el Renacimiento de la mano, por ejemplo, de Garcilaso y, sobre todo, de San Juan de la Cruz. La exaltación de la naturaleza conjuga toda una galería de insinuaciones amorosas en las que la poeta (desde un discurso emotivo) imagina que la naturaleza es su amada, creando todo un conjunto de sensaciones en los que los referentes amorosos no significan sino un acercamiento placentero y vital hacia la naturaleza y su entorno que adquiere los rasgos de una humanización cercana y complementaria al discurso del yo. Esta identificación es tal que en el poema XXX dice: «Amada, déjame que te mate / mientras que tú me ahogas. / Hasta que tú me quemes, / déjame/ que volviéndome muera». En ella el motivo de la muerte de los amantes adquiere nuevas connotaciones transgresoras: sólo en la muerte de ellos, en ese asesinato de ida y vuelta («déjame que te mate» y «hasta que tú me quemes») hallarán reposo los amantes y alcanzaran la unión plena. Si en San Juan de la Cruz el encuentro con el amado las montañas y los ríos es una forma de encuentro divino, como ya puso de manifiesto Spinoza en su filosofía de la identidad, en la que «las cosas particulares no son sino afecciones de los atributos de Dios, o modos por los que (*quibus*) los atributos de Dios se expresan de cierto modo determinado», lo que le llevaba hablar de *Deus sive substantia sive natura*, en la obra de Juana Castro se producirá también una filosofía de la identidad en el que la naturaleza no se identifica con Dios –con lo que se produciría una suerte de misticismo laico en su obra– sino que aspira a ser una con la naturaleza. Si para Spinoza, en la exaltación de su panteísmo, todas las cosas están en Dios y fluyen de él (*idem* San Juan de la Cruz), en la lírica de Juana Castro la naturaleza es amada y amante, y produce en ella unos efectos balsámicos: «Tu luz / agrandará mis ojos, esperando».

No temerás (1994) refuerza su siempre voluntad transgresora y la conformación de un exilio interior que se trasluce en la aceptación de

la muerte y en una continua lucha por superar los espacios nihilistas que deja el camino existencial. Una voluntad transgresora que se expresa a través de un lenguaje hondamente elegíaco con guiños a un amor que puede considerarse perdido e inencontrable. El *No temerás* del título provoca la aceptación de una serie de trasgos que significa el vivir en el mundo material, una aceptación consciente, como ya hiciera en otros libros suyos de la muerte. La voluntad manifiestamente corporal (una sensualidad yacente y expresiva en toda su obra) nos llega a través de una lírica profundamente nihilista y, en sus proyecciones últimas, entonacionalmente apocalíptica.

En *Del color de los ríos* (2000) se desnuda de las galas barrocas para transitar por el lenguaje medido y conciso del mundo rural, donde la memoria colectiva de mujeres anónimas ofrece a la autora experiencias femeninas pocas veces cantadas por la literatura canónica. El lenguaje simbólico de Castro se hunde en un ámbito geográfico repleto de un pasado que vuelve a definir su camino, «en este campo / de la desolación» adonde ahora vuelve para conformar lo que ha sido, como en los poemas iniciales del primer apartado, siendo el último, un solo poema, una coda en la que los pañuelos son el paradigma de las palabras que ahora vuelan o se esparcen por el suelo. El grueso del poemario lo constituye la segunda parte, en la que los títulos de los poemas son significativos para restituir ese tiempo pasado: «La alberca», «La era», «El pajar», «Padre», «La cuna», «Mediodía», «Lavadero», «El pan», «Las hadas», «Madre», «La noche»..., unos poemas que revelan la magnificencia de lo que ha sido.

La jaula de los mil pájaros (2004) sigue la estela autobiográfica cuya impronta se halla como un venero en su obra. Tomando como referente su trabajo como maestra, en este libro se adentra en la creación de la imagen, de los estereotipos quizás de algunos de sus alumnos que aparecen recogidos con una gran ternura. Cristina, Isabel, Antonio María, Miguel... son los nombres que sirven de título a algunos de estos doce poemas en los que Castro adopta la perspectiva del final de curso, una perspectiva que genera siempre un estado emocional, un tono en cierto sentido melancólico.

En 2018 publica *Antes que el tiempo fuera* donde lleva a cabo una alegorización sobre el origen de la humanidad. Estructurado muy simétricamente en tres apartados: «¿Quieres oír el mar?», «Siempre el

mismo tren», «Dame la mano, madre». Desde el bello nacimiento a la luz con el pinzón y el dolor y la herida rumiando, va creando una historia personal desde el distanciamiento de la tercera persona en una época de posguerra, «Una niña, cristal, junio de otra». Y surge cierto lenguaje cientifista con el mar como origen de esa humanidad, de la mano de Amaltheus, una amonita, uno de los fósiles más antiguos. Al mismo tiempo que surge ese nacimiento del mundo con la simbólica amonita va creando su historia personal, casi paralela e imbricada con ese nacimiento del mundo, porque el nacimiento y la evolución de cualquier persona lo es también de su mundo propio, personal e intransferible.

De ahí que en el poema «Ajuar» hable de esa relación de la madre con la hija y la navaja como símbolo de muchas cosas, como en la obra de Lorca: «Una moza ya está / puesta de largo / con su fértil navaja». La mujer y su trabajo ofrecen una imagen en la línea de una defensa militante como en el alusivo «Silencio sideral».

Es una poesía antisentimental y antirretórica que trata de construir el pensamiento. Se encuentra presente el dolor, los naufragios, la soledad, la lucha, siempre imbricada con esa simbología de la humanidad en evolución que se asimila a esa historia personal, como en el poema «Destellos» con la posguerra como presencia: «festejaban el fin de los cadáveres». En algunos casos sí existe una denuncia y un dolor profundo, como en «Luminaria»: «Morir con treinta años. Eso era / la vida. Desamparo, dolor, / el miedo...».

En el poema «Sutura» se observa esa asociación de significados cuando dice: «Y Amaltheus la madre cruza / despavorida el puente / de todas las consultas al materno / con su hijo en los brazos». Ese símbolo de la maternidad dolorida también está muy presente y el dolor y el sentimiento de agresión: «los hombres / y su charco de sangre...».

Es un gran libro que al mismo tiempo que conduce esa historia de la humanidad de violencia, rencor... advierte de la situación de la mujer, de esa Amaltheus simbólica adherida al tiempo: «El tiempo aumenta de valor cuanto más cerca / nos mira el precipicio». Un gran verso sin duda. Esa Amaltheus se siente siempre en situación de persecución ante esa atronador antropofagia y «aterida, entra / en la boca del subterráneo».

El espacio de la casa, la familia y la simbólica madre están muy presentes en el último apartado donde realiza una síntesis de sus mundos: la madre, la abuela, la hija («Vuestra madre / la vieja cefalópoda sin remos») al tiempo que está presente ese ámbito del trabajo de la tierra («Los hermanos, el padre, las azadas») para finalmente, en el último poema «Vislumbre», ofrecer una definición de lo que somos, ese Amaltheus que fue hija, madre, pequeñez en el ocaso, polvo en la roca, pero sobre todo tiempo, «Era tan solo el tiempo».

En definitiva, estamos ante una gran poeta española, con una obra consolidada que puede ser un revulsivo para las nuevas generaciones por lo que de actitud ética hay en ella y en cuanto el cultivo de la palabra para organizar un mundo muy personal donde la «nueva» mujer está muy presente.

Bibliografía

- COCO, Emilio: *La poesía de Juana Castro*. Córdoba, Antorcha de paja, 1992.
- GALA, Antonio: «Un prólogo inútil», en *Paranoia en otoño*. Valdepeñas, Ayuntamiento. Col. Juan Alcaide, 1985, p. 9.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido: «Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético. (Un coro de solistas)», en *Ínsula*, nº 630 (1999), pp. 15-21 [20].
- JABLONSKI, A.: «El cuerpo femenino en Narcisia: Fuente de autosuficiencia y de/constucción liberadora», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba: Diputación, 2002, pp. 104-115.
- JURADO, Manuel: «La soledad envidiable», en *Cuadernos del Sur de Diario Córdoba*, nº 698, 2002, p. 12.
- MEDINA, R.: «Mujer y escritura: Construcción de una subjetividad dinámica en *Cóncava mujer* y *Del dolor y las alas*», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 2002, pp. 46-61[46].
- OSAN, A.: «Narcisia: Partenogénesis y la nueva mujer», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 2002, pp. 88-103

- PÉREZ BARBERO, O.: «Entrevista a Juana Castro», 2005, [en línea] Dirección URL: <http://www.lacalledecordoba.com/noticia.asp?id=12782>
- PERSIN, M.: «Alegorías de deseo, muerte y rescate en *Arte de cetrería* (1989), de Juana Castro», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Ed. de Sharon Keefe Ugalde). Córdoba, Diputación, 2002, pp. 116-129.
- PORRO HERRERA, María José: «Juana Castro». *Mujeres de Andalucía*. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 39-40.
- RIVERA, Carlos: «Presentación» en *Del dolor y las alas*. Villanueva de Córdoba, 1982, p. 7.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «El velo del templo. El discurso lírico de Juana Castro, 1978-1994», en *Alada mía. Antología 1978-1994*, Córdoba, Diputación Provincial, 1995.
- SÁNCHEZ, Remedios y LANSEROS, Raquel: «La construcción identitaria en la poesía de Juana Castro. Compromiso e indagación, claves para una educación literaria». *Lectura y signo*, 12 (2017), 71-85.

**MATILDE PÉREZ MARTÍNEZ (MADRID, 1916-2006):
MATUKA PERIS**

José María Palencia Cerezo
Académico numerario

Resumen

La aportación de Matuka Peris, autora de al menos dos libros de poesía titulados *Parnasianas*, al mundo de la poesía femenina del siglo XX es un tema todavía por escribir y deberá ser abordado por especialistas. En este trabajo se pretende trazar las líneas generales de su desconocida biografía, planteando algunas cuestiones relacionadas con la probable actividad literaria de su esposo, abordando su particular relación con Córdoba, particularmente con la familia Romero de Torres.

Palabras clave: Matuka Peris, Rodríguez Bachiller, Francisca Pellicer, *Parnasianas*, poesía

Abstract

The contribution of Matuka Peris, author of at least two books of poetry titled *Parnasianas*, to the world of women's poetry of the 20th century, is a topic still to be done, and one that must be addressed by specialists. This work aims to trace the general lines of her unknown biography, raising some questions related to the probable literary activity of her husband, addressing her particular relationship with Córdoba, particularly with the Romero de Torres family.

Keywords: Matuka Peris, Rodríguez Bachiller, Francisca Pellicer, *Parnasianas*, poetry

* * * * *

La aportación de Matilde Pérez Martínez (Madrid, 1916–2006), mejor conocida en el mundo de las letras como Matuka Peris, por el pseudónimo que utilizaba para publicar, al mundo de la poesía femenina del siglo XX es un tema todavía por hacer y que deberá de ser abordado en su momento por especialistas. Por nuestra parte, con este trabajo pretendemos trazar las líneas generales de su muy desconocida biografía, planteando algunas cuestiones relacionadas con la probable actividad literaria de su esposo, y abordar su somera relación con Córdoba, particularmente con la familia Romero de Torres.

Sabemos que Matuka era de origen conquense, aunque nació en Madrid en 1916, formándose en el Colegio de las Ursulinas, donde recibió una esmerada educación, teniendo también entonces sus primeros escarceos con la literatura y la poesía, pasión que desarrolló a lo largo de su vida, pero que, sobre todo, hizo pública desde diferentes tribunas de aquella mortecina escena cultural de la España del régimen de Franco que, especialmente a partir de 1957, con la nueva política aperturista, comenzó a descollar. Sobre ella se ha afirmado que escribió más de cuatrocientos artículos en periódicos como *La opinión* de Cabra, los diarios *Córdoba* e *Informaciones* de Madrid o las revistas *La higuera* de Huelva, *Colega* de Barcelona y *Luceria* de Lucena. En esta última mantuvo durante algunos números una sección titulada «Amenidades femeninas».



Matuka Peris

Con Córdoba tuvo una relación muy particular, sobre todo a raíz de la aparición de su primer libro, y especialmente con la localidad de Cabra, donde tuvo siempre como padrino al poeta Juan Soca Cordón (Cabra, 1890-1971), colaborando con sus escritos en la revista *La opinión* de Cabra, periódico fundado en 1912 y editado por la Fundación Aguilar y Eslava, donde publicó su primer artículo en 17 de septiembre de 1957, manteniendo por algunos años una sección fija titulada «De mujer a mujeres». Dicha colaboración se alargó hasta bien entrada la década siguiente, donde su aportación se extendió a la capital, a donde se desplazó varias veces para participar en diferentes eventos, como por ejemplo *La semana de Séneca*, por motivos que veremos a continuación. Por una entrevista que le hiciera Encarnita Izquierdo Repiso en el número 47 de la revista *Patio cordobés*, correspondiente al año 1970, número en el que, por cierto, aparecía también un artículo de su marido titulado «Aventando la filosofía de Séneca» —que se expresa escrito en Madrid en mayo de ese año—, sabemos que dos años atrás había colaborado con dicha revista y que había dado un pregón de fiestas en la localidad de Cardena.

Ese salto al plano de la actividad cultural, en el caso de Matuka, se produciría a raíz de contraer matrimonio con el importante filósofo español Ángel Rodríguez Bachiller (Montemayor de Pililla, Valladolid, 1901–Madrid, 1983), que fue el verdadero propulsor de la carrera de su esposa gracias al enorme prestigio que tuvo en los medios intelectuales españoles de la segunda mitad de la centuria y cuya apasionante biografía es obligado recordar aquí junto a la suya.

Ángel fue el segundo de los tres hijos del matrimonio formado por Tomás Rodríguez y Rodríguez de Medios, nacido en Cobrerros (Zamora) y Julia Bachiller Fernández Ruiz, ella de Montemayor (Valladolid). Este hombre tuvo una importante formación intelectual y fue diplomático. Estando destinado en Hong Kong, el matrimonio tuvo a su primer hijo, Tomás, que no sería menos importante que Ángel, el segundo, ya que Tomás Rodríguez Bachiller (1899-1980) llegaría a ser un destacado profesor en la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Complutense de Madrid, mayormente conocido por haber acompañado en la capital de España al premio nobel Albert Einstein en el marco de la gira de conferencias pronunciadas en 1923 —también en Barcelona y Zaragoza— sobre su teoría de la relatividad, siendo

autor de los resúmenes de las tres conferencias impartidas por el científico alemán en Madrid, publicadas en el diario *El Debate* con tan gran satisfacción del propio Einstein, que llegó a afirmar que «en ningún otro país del mundo se había hecho tan bien».

Según recoge su biografía publicada en Internet por la Real Academia de la Historia, debido a los destinos profesionales de su progenitor, Ángel estudió primeras letras en Puerto Rico, Cuba y Ayamonte (Huelva); y, tras cursar Humanidades en el Seminario Conciliar de Madrid (1918-1920), tomó el hábito dominico en el convento de Santo Tomás de Ávila, donde estudió filosofía, ampliando luego estos estudios en Lovaina y en el Colegio Angelicum de Roma (1924-1928), llegando a ordenarse sacerdote en la ciudad eterna el 11 de julio de 1926.

Marchó luego a Filipinas (1929-1933), donde, bajo la tutela del dominico Marín Sola, se doctoró en Filosofía y Teología, llegando a enseñar Filosofía, Griego y Hebreo en la Universidad de Santo Tomás de Manila, escribiendo allí de asuntos tan diversos como sobre el independentista tagalo José Rizal o los problemas político-sociales por los que atravesaban las islas, regresándose a España por discrepancias con la Orden de Predicadores, que abandonaría definitivamente en 1935, lo que le originaría un proceso de secularización que duraría treinta años. Tras su llegada a la península cursó la licenciatura de Derecho en la Universidad de Valladolid y luego se estableció en Madrid.

Tras el estallido de la Guerra Civil, que le sorprendió preparando oposiciones a cátedra de instituto, se alistaría en la FUE, alcanzando, en 1937, el grado de teniente de Artillería en la Escuela Popular de Lorca. Pero fue hecho prisionero por los sublevados el 28 de julio de 1938 en el frente de Badajoz, siendo encarcelado. Recorrió las cárceles de Córdoba, Carmona —donde se dice que coincidió con Julián Besteiro—, Yserías y Alcalá de Henares, siendo condenado a veinte años. No obstante, obtuvo la libertad condicional el 9 de mayo de 1943, fijando su residencia definitiva en Madrid, ciudad en la que, dos años más tarde, se casaría por el rito protestante con Matuka Peris, de cuya unión nacerían cinco hijos.



Ángel Rodríguez Bachiller

Se dice que en esta mujer encontró el apoyo suficiente para «enderizar» su vida, adaptándose a las nuevas normas y postulados vigentes en la franquista España de entonces, en la que carecía de pasaporte por sus antecedentes, obligándose a contraer nuevo matrimonio por el rito católico en 1965, lo que supuso la aceptación del régimen y la completa redención de sus pesares. A partir de entonces comienza a participar en los más importantes foros de filosofía de Europa –Córdoba (1965), Venecia (1967), Viena (1968), Salerno (1971), Hannover (1972), Aosta-Torino (1973), Varna (1973), Roma (1974), Génova (1976), Bonn (1977), Bérgamo (1980) y Lovaina-la-Nueva (1982), entre otros–, convirtiéndose en un intelectual de gran prestigio, que hablaba francés, inglés, italiano, alemán, latín, griego, hebreo y sánscrito, y tenía conocimientos del húngaro, portugués, arameo, árabe y vascuence.

Con todo ello, sería nombrado titular de la *Société Astronomique de France* y de la *American Philosophical Association* de Washington; miembro activo de la Amistad Judeo-Cristiana de Madrid; de la Academia Tiberina de Roma y socio ordinario de la *Società Internazionale Tommaso d'Aquino*. Ya con carácter póstumo, la Orden de los Caballeros de Rizal, de la que era miembro en Manila, le concedió la Cruz de Rizal.

Por otro lado desconocemos si durante su noviazgo, o en fechas posteriores a su matrimonio, volvería a ir con Matuka a Filipinas, lo

que se nos presenta como una cuestión muy relevante, ya que en los libros, que a partir de 1965 le publicaría a su esposa —o con su nombre—, abundan los poemas relacionados con las islas. Lo que, en caso de que la respuesta a este interrogante no fuese positiva, haría despertar la sospecha de que muchos de los poemas contenidos en los dos libros, que luego abordaremos, serían suyos.

A pesar de todo ello, su figura y su obra escrita han pasado muy desapercibidas en España, teniendo para Córdoba dos publicaciones significativas: *Averroes. Ibn Rochd (1126-1198), en el pensamiento contemporáneo*, publicada en Madrid por la Casa Hispano-Árabe en 1968; y *Filosofía de «El collar de la paloma» de Ibn Hazm*, editada por la misma entidad al año siguiente.

Respecto a su esposa, no cabe duda de que Rodríguez Bachiller fue el que animó e impulsó la publicación de su producción poética, que, bajo el título genérico de *Parnasianas*, pensaba editar en diez volúmenes consecutivos a través de la editorial Pueyo, que él controlaba y donde sacaba también sus trabajos filosóficos de ese momento. No obstante, por razones que desconocemos, parece que la empresa quedaría finalmente circunscrita a dos únicos libretos.

El primero apareció en 1956, cuando ella contaba ya los cuarenta años de edad, y fue prologado por Bachiller. Respecto al mismo, se ha conservado una carta dirigida por ella a Melchor Fernández Almagro, en 5 de diciembre de ese año, pidiéndole que publicara una reseña de su libro en ABC, en la que indica expresamente sus inquietudes feministas mediante la expresión «me superaría hasta llegar a penetrar en el alma femenina, que es mi mayor afán».

En el prólogo, escrito en Madrid el 18 de octubre de 1956, Bachiller expresaba, no exento de pretensiones, que

la poetisa Matuka Peris aparecía en el mundo de las letras españolas, émula de las glorias femeninas de la Patria, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, como Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Pardo Bazán, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Carmen Laforet, M.^a Asunción Polo, y otras ilustres mujeres que adornaron con sus nombres el mundo de las letras, y en particular el Parnaso español.

El libro constaba de un conjunto de veintitrés poemas, de los cuales cuatro tenían temática filipina y uno estaba dedicado a la filosofía, más tres dedicados a personajes famosos como el Sha de Persia, la emperatriz Sorayha y Eva Perón. Aunque, como ya hemos expresado, no es nuestra intención estudiar su poesía, vamos a transcribir algunos poemas y sonetos sospechosos de haber podido ser escritos por su marido. Como, por ejemplo, el titulado «¿Qué es Filosofía?»:

¿Qué es Filosofía quieres tu saber?
Es ciencia que trata de todo el por qué,
las causas, motivos y modos de ser,
de la vida es cosa que debes saber.

Muéstrasenos ella como ave fugaz
por eso su signo es un búho infernal,
abiertos los ojos, mirada tenaz,
trata de indagar, su pregunta es audaz.

Al alma no teme, quiere escudriñar,
de mentira trata de sacar la verdad;
penetra en la mente, quiere investigar.

Nada le arredra, pues quiere realidad,
exenta de todo, prefiere esperar;
toda ella es ciencia, y no superficial.

Respecto a la poesía de tema filipino, son cuatro los poemas que se recogen en este primer volumen y llevan por título: «A mi filipina», «A Filipinas», «A la bandera de Filipinas» y «Amuk». Incluimos la primera parte de este último, cuyo título parece referirse a una palabra de origen indonesio que significa «descontrolarse» o «enloquecer por furia», pues da indicaciones de topónimos que sirven para conocer diversas circunstancias vitales de alguna de sus posibles estancias en la capital isleña:

Manila, Manila bella,
ciudad de ensueño y ventura,
donde conocí a Nella...

Yo vivía en el Ensanche,
en la Escolta vivía ella.
Mi familia acomodada,
lujosa la mansión mía,
de jardines rodeada,
de tándalo las maderas,
de los suelos de la casa.
Nada supe de miserias,
porque no las conocía,
ni de aquellos que sufrían.
En plantaciones de arroces
una fortuna tenía...
Nella era campesina
de mi hacienda «Los Corales»;
su belleza era tan fina,
sus modales tan distintos,
que siempre la distinguía.

Como se aprecia, el poema, ejecutado con rimas muy elementales, se refiere a los amores de un varón por una mujer, lo que contribuye a potenciar la hipótesis de que muchos de los poemas de este primer libro debieron ser escritos por él, aunque publicados en nombre de ella.

Fue tal vez con motivo de su publicación y la participación de su marido en la *Semana de Séneca* en Córdoba de 1965, cuando, en 21 de octubre de ese año, Matuka – o mejor el matrimonio– acudió a la casa de los Romero de Torres, sita en el recinto del Museo de Bellas Artes en el Hospital de la Caridad de la Plaza del Potro, conociendo a Francisca Pellicer López (Belmez, 1880-Córdoba, 1966), viuda de Julio Romero desde 1930, que entonces tocaba los setenta y seis años de edad. A raíz de ello le escribió un poema, que aparecería publicado en el segundo volumen de *Parnasianas*, editado en 1959, también con prólogo de su marido, que lo hizo en Madrid, el 1 de octubre de ese año.

En este segundo prólogo, Ángel Rodríguez afirmaba que Matuka regalaba ahora un nuevo *ramillete de rosas líricas*, según feliz expresión publicada por Juan Soca en un artículo referente a su primer li-

bro. También decía que, en los poemas de Matuka, «triunfa un sentido cordial, y una técnica encantadoramente femenina. Son rimas sencillas, de asuntos muy variados, algunas muy subjetivas, correctas, limpias y bellas». Según él, *Parnasianas* quería significar «Nuevas ideas, nuevos sentimientos y nuevas emociones, expresados en forma poética clásica por el hábito de su expresión original y fecunda».

Este volumen II estaba compuesto de veinticinco poemas de las temáticas más variopintas, pero los ocho últimos –ahora sí–, según confesaba él mismo en el prólogo, eran suyos. En él, Matuka dedicaba a Paca Pellicer el soneto titulado «Modelo de mujer», que encabezaba con la siguiente dedicatoria: *Soneto dedicado con todo respeto a la esposa de Julio Romero de Torres, con la que conversé en su Casa-Museo del pintor cordobés, el 1 de octubre de 1956*. Y dice así:

Fuiste la elegida de un pintor famoso,
cordobés, andaluz y español de raza;
vio tu alma tan llena de candor hermoso,
que no quiso que tú a su pincel posaras.

Que Julio Romero a ti solo eligiera,
seguro es decirlo, pues no se engañó:
fiel modelo serías, que él prefiriera
hacerte la esposa, que siempre adoró.

Ya hoy tu cabeza es de nieve cubierta,
pendiente en tu cuello me dices que llevas
de Julio la efigie en sencilla cadena.

Palabras pronuncias de mujer que quiere,
y evocando tiempos de infancia tan buena,
sonríes al hijo que besa tu frente.

Contenía, además, poemas dedicados a Granada, el Generalife y a la Virgen de la Sierra de Cabra –como el titulado «Vamos por la Virgen», con motivo del día de su fiesta el 4 de septiembre–, más otros dedicados a las Hermanas de la Caridad o a personajes áulicos, como la princesa de Mónaco –«Añoranzas de España»– con motivo de una reciente visita de la aristócrata a nuestro país. En cuanto a los ocho

poemas últimos, estos de Rodríguez Bachiller, y para reforzar la hipótesis de autoría que venimos manteniendo, incluimos un soneto de temática filipina –el único de este segundo libro–, dedicado al legendario y culto héroe tagaleño y mártir de la independencia, José Rizal. Se titula «A Rizal»:

A orillas del río Pasig fue encerrado
aquel Rizal que se inspiró en la Musa;
mustia su vida, presintió la lucha
solitaria en el Fuerte de Santiago.

De lejos siempre recordó su cuna,
fue grande su dolor, triste su sino
y pues su Patria redimida quiso
le dio su «Último Adiós» bajo la luna.

Pero hoy la Luneta alza ya su frente.
Así paga la Historia al hombre digno:
grillos en vida, estatuas en la muerte.

Oh loca Humanidad ¡Por qué no digo
que eres la causa de los hombres fuertes,
y eres motivo del amor vencido!

Para finalizar, diremos que, en la biblioteca de la Colección Romero de Torres –adquirida por la familia a María, hija de Julio Romero, en 1988–, se conserva un ejemplar de cada una de las dos *Parnasianas* (Ref. BCR 2778 y 4632), con la particularidad de estar ambos, con buena letra caligrafiada con tinta de pluma azul, dedicados a Francisca Pellicer, que no debemos olvidar que era hermana del literato y dramaturgo cordobés de igual nombre que el de su marido. El primero lleva la siguiente dedicatoria: «Para / la Sra. Vda. / de Julio Romero de Torres respetuosa mente y con mi cariño / Matuka Peris (Rcdo) / 5- XII- 1956». Todo hace pensar que fue escrito en el momento en que, durante la visita, el ejemplar le fue entregado. El segundo lo está de esa manera: «A / la vda. / de Julio R de Torres / en prueba de afecto / y amistad / Matuka Peris (Rcdo) / Madrid -24- Octubre 1959». De ella se deduce que le fue enviado desde la capital de España, pues es

allí donde se escribe la dedicatoria. En dicha biblioteca, tan cargada de tesoros literarios de su época, con un buen numeroso conjunto de libros dedicados a los miembros sobresalientes de la familia, especialmente, claro está, a Julio y a Enrique, estas ejemplares tienen el valor añadido de ser, tal vez, los únicos dedicados a Francisca Pellicer, mujer que vivió sus días de manera hogareña, arropada por su familia y alejada del mundo de la fama y la bohemia de la que sí pudo gozar su marido por propio mérito.

ELLA TIENE LA PALABRA: NONI BENEGAS

María Rosal Nadales
Académica correspondiente

Resumen

El presente trabajo propone un acercamiento a la escritora argentina Noni Benegas, una de las autoras fundamentales en los estudios críticos sobre la revisión del canon. Su estudio preliminar en *Ellas tienen la palabra* es uno de los más significativos de la poesía española contemporánea. Su obra poética ha corrido a la par de su comprometida e interesante obra ensayística y se encuentra recogida en libros y antologías en español y en inglés. Su íntima conexión con el lenguaje es seña de identidad en toda su obra.

Palabras clave: Poesía, feminismo, Noni Benegas, campo literario

Abstract

This work proposes an approach to the Argentine writer Noni Benegas, one of the fundamental authors in critical studies on the revision of the canon. His preliminary study in *They Have the Word* is one of the most significant in contemporary Spanish poetry. His poetic work has run alongside his committed and interesting essayistic work and is collected in books and anthologies in Spanish and English. His intimate connection with language is a hallmark of all his work.

Keywords: Poetry, feminism, Noni Benegas, literary field

* * * * *

Con este título, que alude uno de los estudios más significativos de la poesía española contemporánea, *Ellas tienen la palabra*, proponemos un acercamiento a la escritora Noni Benegas en sus distintas y complementarias vertientes creadoras. Es ella la que tiene la palabra y quien nos ha entregado su palabra en un conjunto de obras representativas tanto de los estudios literarios como de la poesía actual.

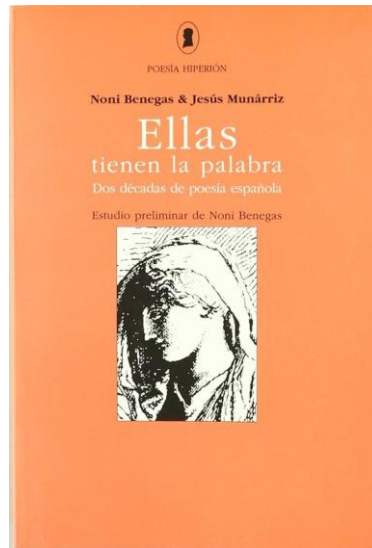


Nacida en Buenos Aires en 1947, reside en España desde 1977 y entre 1980 y 1986 vivió en París y en Ginebra. La importante labor de Benegas en los trabajos críticos sobre la revisión del canon es incuestionable. Ha trabajado en hacer visibles las obras de las poetisas en la línea de estudiosas como Biruté Cipliauskaitė, Sharon Keefe Ugalde, Luzmaría Jiménez Faro, Cecilia Dreymüller, Roberta Quance y Susan Kirckpatrick. La antología *Ellas tienen la palabra* (1997) se ha convertido en una obra de referencia para el estudio de la poesía española contemporánea.

Plenamente consciente de que el campo literario es un territorio en disputa tal como estudió el sociólogo Pierre Bourdieu, Benegas ha planteado a lo largo de su fecunda trayectoria un acercamiento al capital simbólico femenino y la reflexión sobre su herencia, de modo

que el vínculo con las madres literarias es una de las líneas fuertes de su propuesta. (Pérez López: 2023a, 11)

El estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra* ha sido reeditado en 2017 con el título *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Esta obra engloba, además de la profunda y documentada investigación que precede a la antología publicada por Hiperión en 1997, una entrevista titulada «Cuando ellas toman la palabra». Continúa con la conferencia «Las mujeres y la escritura: ¿literatura femenina o reivindicación literaria?», donde vuelve a profundizar en los obstáculos del campo literario para las poetisas y las dificultades para acceder al capital simbólico que las permita inscribirse en el canon. Finaliza la obra con un epílogo en el que reflexiona sobre el momento actual de la literatura y las tensiones del campo literario en el siglo XXI, así como diversos comentarios sobre la recepción de la antología.



Benegas recuerda su sentimiento de perplejidad a la hora de redactar el estudio introductorio a *Ellas tienen la palabra*, las circunstancias y las dificultades que hubo de sortear en el contexto finisecular del siglo pasado ante el reto de preparar una antología de mujeres poetisas: «A mi alrededor algunos la encontraban inevitable y otros murmuraban sobre el sinsentido de encerrarlas en un gueto» (Benegas: 2017, 7).

Según sus palabras, todo ello contribuyó a la toma de conciencia sobre su propia situación y la de otras mujeres poetas. Entendió que las razones que justificaban su exclusión de las antologías editadas en las últimas décadas del siglo XX no obedecía, al menos exclusivamente, al hecho de ser argentina, sino que tenían que ver con algo mucho más general: «Tras una ojeada al índice de las elecciones canónicas de la época, pronto descubrí que la presencia de españolas también estaba bajo mínimos» (Benegas: 2017, 8). No era el caso de los poetas compañeros de generación o de estilos literarios, que eran reconocidos bajo diferentes marchamos «generación de los 50, de novísimos, o de poetas del 70» (Benegas, 1997: 18). Las mujeres poetas de las mismas décadas, en cambio, «fueron borradas del retrato de familia oficial que privilegió una genealogía exclusivamente masculina» (Benegas, 1997: 18). La exclusión atendía a otras razones, por lo que urgía la investigación en profundidad sobre las circunstancias que inciden en la construcción del canon.

No solo yo estaba excluida, sino también mis compañeras españolas. Eso me dio más ímpetu para revisar toda la historia y enterarme realmente de qué había ocurrido con las mujeres en la literatura. Y descubrí que solo pasaban a la historia las que habían tenido un respaldo político o social muy grande porque habían sido utilizadas como es el caso de Teresa de Jesús por Felipe II. [...] Entonces pensé: si las mujeres solo triunfan cuando tienen un respaldo, ya sea político o social, y aquí hay un borrado general de escritoras, el tema no tiene que ver con la calidad (Benegas: 2023b, 24-25).

El recorrido que ofrece en el estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra*, es uno de los más significativos y profundos de la poesía española contemporánea, de imprescindible lectura tanto para poetas como para investigadores e investigadoras. El apoyo de la teoría de Bourdieu respecto al campo literario, «en tanto espacio social atravesado por redes de relación entre personas con una actividad, modos de ser y de actuar en común, que a su vez defienden esa producción ante la sociedad» (Benegas: 2017, 10), fue de gran utilidad para construir un andamiaje en el que la cartografía de las presentes dialogaba con las ausentes en una lógica de justicia y denuncia de un canon de raíz patriarcal.

A partir del instrumento de investigación que supone considerar las teorías de Bourdieu, Benegas afirma que «la entrada de mujeres en el canon pone en cuestión las vías de consagración de todo el campo literario» (Benegas: 2023b, 26). Realiza un recorrido desde la revolución industrial, el romanticismo y el siglo XX. Destaca, entre las conclusiones, el hecho de que «las mujeres habían sido expulsadas del campo literario en España en el siglo XIX a raíz de que la educación obligatoria las convirtiera en competidoras para los varones del incipiente mercado laboral de la clase media intelectual» (Benegas: 2023a, 84). Las dificultades para las poetisas atañen también a la construcción de la voz y al lugar asignado socialmente en el mundo, con todas sus limitaciones y estereotipos.

El problema básico de una escritora es cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía y que debe expresarse en una lengua plagada de estereotipos que la maldice, una lengua absolutamente maniquea. Porque saltan de la madre tierra, de la madre de todas las batallas y del ángel del hogar a la bruja, la puta, la maldita. Ese es el problema fundamental de las mujeres. (Benegas: 2023b, 26)

La dedicación a la antología supuso muchas horas de lectura y estudio en la Biblioteca Nacional, para rastrear obras, a veces escasamente difundidas, de las cuarenta y una autoras nacidas a partir de 1950 que componen la obra y que, en su mayoría, no estaban recogidas en las antologías (Rosal: 2023) en las que el número de poetisas varones era muy superior al de las mujeres que, o bien no aparecían o solo estaban presentes como una mínima cuota representativa.

Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, M.^a Antonia Ortega, Neus Aguado, M.^a Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluqui, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andréu, Esperanza Ortega, Graciela Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Amalia Bautista, Esperanza López Parada, Teresa Agustín, Eloísa Otero, M.^a José Flores, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe

Grande, Josefa Parra, Luisa Castro, Ruth Toledano, Esther Morillas, Ana Merino. (Rosal: 2023, 155)

Muy significativa del estado de la cuestión resulta la ironía de la que hace gala la autora, al referirse a los recursos que se vio obligada a poner en juego para elaborar el estudio introductorio de *Ellas tienen la palabra*. Apropiándose y poniendo en práctica lo que denomina las tretas del débil, señala:

Yo utilicé para ese prólogo todo tipo de fuentes feministas, pero la palabra feminista o feminismo no aparece ni una vez. No es un panfleto y por eso todavía se aguanta. En gran parte creo que sorteé el escollo del editor porque no fue demasiado consciente de lo explosivo del prólogo hasta que fue publicado y algunos se lo dijeron. (Benegas: 2023a, 84)

Otra obra destacada en su labor ensayística, *Ellas resisten* (2019), reúne una recopilación de artículos sobre artistas y escritoras. Se trata de un trabajo de investigación feminista, en la línea de su producción artística, en la que la autora confeccionó «una cartografía lesbiana que permitió darles a las mujeres una genealogía de autoras de esa orientación y temática que legitimara en el presente y en el futuro sus trabajos sobre el tema» (Benegas: 2023b, 33).

Los trabajos de investigación de Benegas sobre la poesía escrita por mujeres se han difundido por diferentes medios: revistas literarias como *La Manzana Poética* («La visibilización de las mujeres escritoras», 2014) y han sido objeto de presentación en congresos como el celebrado en Málaga en 2023 donde expuso sus reflexiones sobre el lugar de las poetisas en «Ellas tiran de la manta. Poetas andaluzas de los '80 y '90» (2023c).

Por otra parte, en el camino de los intergéneros cabe destacar una publicación que aúna lo plástico con lo poético. Se trata de *Ciudad adentro*, una exposición que ofrece una muestra de su poesía visual y una entrevista en la que la poeta expresa su concepción de la poesía: «Yo siempre he pensado que si el poema no me sorprende a mí, no va a sorprender a nadie. Y la sorpresa está en el origen de mi creación» (Benegas: 2023b, 15).

A veces suele suceder que la obra de un escritor o escritora en un determinado género puede oscurecer o restar visibilidad a los libros publicados en otro género. Si bien no es el caso de Noni Benegas cuya obra poética ha corrido a la par de su profunda, comprometida e interesante obra ensayística y se encuentra recogida en libros y antologías de su poesía reunida en español y en inglés. *Burning Cartography* (2007) es la reedición en inglés de la antología *Cartografía ardiente* (1995), con prólogo de la prestigiosa hispanista Noël Valis: «Whether there in scape in Noni Benega's poetry remains and unanswered question. Ins translating these poems, I found myself shutting back and forth between languages, much as the poet herself doses between cultures» (Valis: 2007, VIII). En el primer poema en prosa de *Burning Cartography* aparece un autorretrato en el que la autora se reconoce: «Una cartógrafa»: «Había una vez una cartógrafa que delicadamente incluía a los viajeros en las rutas que trazaba [...]. En general los viajes eran infinitos, y en particular, cobraban un gusto almizclado y dulce de caramelo de los mares griegos» (p. 2).

Los poemas de Benegas nos adentran en «zonas de gran relevancia en la poesía contemporánea» (Pérez López: 2023a, 19), en relación con el tratamiento de los temas y el uso de un lenguaje vivo e indagatorio: «Concibo la poesía, la palabra, como instrumento de revelación, de exploración, a modo de escalpelo, de capas y capas de sentido que no veo y que, por mor del encantamiento del pronunciar algo que aún no es visible, se me revela» (Benegas: 2020, 91).

Un libro fundamental es el poemario *De ese roce vivo*, que fue publicado en una primera edición en el año 2009 y que ha sido reeditado en 2023 con un detallado prólogo de la profesora y poeta María Ángeles Pérez López. La obra enfoca el tema de la madre, en diálogo permanente con la autora, y el hueco de su marcha, aunque en ningún momento aparece la palabra muerte. Completan el conjunto una interesante entrevista de Isabel Navarro. Ofrece un retrato poliédrico de Benegas que comenta su producción ensayística y los diversos tonos de su obra poética, profundamente enraizados en su biografía. Para Pérez López la fortaleza de este libro se cifra en «que puede leerse en clave personal y colectiva al mismo tiempo, tal como ocurre con las obras más relevantes» (Pérez López: 2023a, 11). En lo que coincide

Benito del Pliego al considerar que Benegas «conoce la capacidad de lo interior para redefinir lo público» (2013, 16).



La figura de la madre impregna el conjunto de la obra, una imagen presente junto a otros lazos familiares en libros anteriores como en *Fragmentos de un diario desconocido* (2004): un poemario híbrido, de naturaleza diarística en el que prosa y poesía armonizan en lo fragmentario y en el asombro ante lo cotidiano y doloroso. Incluye un original y estremecedor poema en el que fuerzas opuestas construyen encuentros y desencuentros entre madre e hija: «Había dos mujeres, quizá tres, pero ahora una frente a la otra desde un puesto de poder» (2004, 53). El conflicto, en la ósmosis del dolor y el afecto, confluye en las palabras del diario que abren la puerta al poema: «Ella es el punto incesante que acechan para embeberse la una a la otra» (2004, 53). El extenso poema se construye a base de sustantivos y adjetivos, algunos de ellos inventados, con versos muy breves que oscilan entre las tres y cinco sílabas con alguna excepción de dos y de nueve. La retahíla fluye al hilo de la respiración.

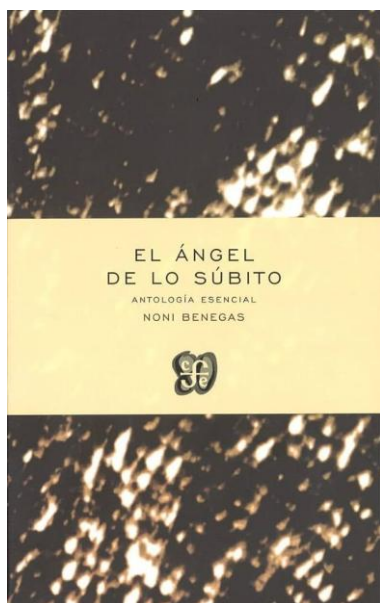
Mamá elidida
 mamá reñida
 mamá torcida
 mamá fuera
 mamá lejos
 mamá prisas
 mamá hueco
 mamá nunca
 mamá vieja
 mamá muerte (p. 55)

Entre la matriherencia y la matrofobia, el poema discurre en un ajuste de cuentas: «Llega un momento en que hay que dejarse de joder... yo logré aceptarla como era. Fue muy difícil ser su hija, sopor-tar tanto poder y tanta soledad. Pero también me hizo una luchadora» (Benegas: 2023a, 84). Frente a este tono predominante en el poema, se dedican cinco versos a glosar la figura del padre, adjetivada en femenino para reacentuar los valores del cuidado, secularmente atribuidos a las mujeres.:

Papá amada
 papá linda
 papá diálogo
 papá amor
 papá siempre (p. 55)

Antología esencial es el subtítulo de *El ángel de lo súbito*. Publicada en 2013, constituye una completa antología de la obra de Benegas, en la que puede leerse su poesía reunida en casi doscientas páginas. Así explica las razones del título:

En poesía siempre decimos que el primer verso lo da Dios, pero luego, para terminar el poema, hace falta una especie de ángel de la guarda y yo tengo el mío propio. Apareció un día en un texto que leí en un taller y nunca más encontré. [...]. Ese ángel de lo súbito muestra algo y luego lo escamotea y dura mientras tú estás elaborando esas palabras si está saliendo de ti ese aliento. ¿Por qué? Porque nosotros somos el instrumento, los poetas. (Benegas: 2023b, 17)



Para Pérez López la poesía de Benegas se inscribe en lo que denomina «poética de lo oblicuo» (2023a, 19), que reúne la tensión entre las restricciones y la rebeldía ante lo impuesto, «que es camisa de fuerza y puede conducir a la mutilación de las potencias del imaginario por estar condicionado por los términos del castigo» (Pérez López: 2023a, 19). El prólogo de Benito del Pliego ahonda en la poética de la autora y afirma, a propósito del poema final que es, «por lo que tiene de cuestionamiento de sí misma, un gesto raro de valentía, de apertura. ¿Por qué esa necesidad de apostar todo en su última jugada?» (2013, 9). Así en el poema *¿Todo por el arte?*

Y sigue eligiendo por temor
a sí mismo, a su delirio,
lo que cree seguro,
lo que lo recorta, mide, limita,
y no lo deja avanzar.
Podría enloquecer ahora,
de ese exceso
que es la poesía.
Incapaz de creerse un solo verso,
hasta Vallejo le parece fábula.

Para que esas palabras
Existieran,
Georgette abortó ¡cuántos hijos!
Oscuros empleados, padres de familia,
mujeres histéricas.
¿Todo por unas rimas,
una musiquita con visos de verdad
y tono fúnebre o alborozado?
¿Todo por el arte? (p. 194)

Muy significativas en este sentido son las palabras de Benegas, en cuanto a la concepción de su poética, una poética del riesgo: «Para que el inconsciente advenga sin miedos [...] para mí son esos extraños momentos de fisura, en los que no eres demasiado consciente de quién eres ni lo que quieres decir, de los que nace la auténtica escritura» (Benegas: 2023a, 68).

La antología, que reúne tres décadas de poesía, se estructura «en torno a siete claves conceptuales especialmente significativas en el conjunto de su obra. No se trata de una simple selección de textos, es un poemario nuevo formado por textos ya conocidos. Es otra apuesta» (Del Pliego: 2013, 10). Las siete partes aparecen polarizadas en torno a siete términos: *vida, lenguaje, lugar, sangre familiar, sueño, arte y puerta del otro*. Con ellos se teje una red, una cartografía íntima y personal en perpetuo diálogo con su poética: «Los temas que aquí se barajan son inmensos, y mi aspiración insensata» (Benegas: 2013, 196). Para la autora, los poemas, así concebidos, son «trozos coloreados de un caleidoscopio, que al girarlo se compone de otra manera para crear una nueva figura» (Benegas: 2013, 196). Así lo corrobora en varias obras al enarbolar la idea de la poesía como conocimiento: «Para mí el poema es esa cosa que me dice lo que yo no sabía que sabía, y poco importa si la música de lo que escribes es atonal o melódica» (Benegas: 2023a, 68).

En íntima imbricación con estos núcleos temáticos, el tema del exilio articula ese vaivén entre las dos orillas: «He adoptado una identidad de transeúnte» (Benegas: 2023b, 19). También los títulos de alguna de sus obras obedecen a este topos: *Argonáutica*, *La balsa de la Medusa* y *Cartografía ardiente*. Para los estudiosos de su obra, la fa-

milia, las fronteras y el lenguaje constituyen vértices por los que discurre el exilio: «Uno de los aspectos más notables de la obra de Noni Benegas es la relación que propone con fronteras y mapas en movimiento» (Pérez López 2023a, 17): «De alguna manera, el cuestionamiento de la tradición familiar, la transformación de su lenguaje y el exilio, forman una trenza que subraya la (gozosa) inestabilidad de su mundo poético y contribuye a ensanchar la grieta que preside su obra» (Del Pliego: 2013, 19).

El último libro de Benegas se titula *Falla la noche* y articula visiones de la sociedad contemporánea desde la perspectiva del insomnio y las pantallas que acunan nuestro tiempo.

Imágenes oníricas y un ritmo muy singular marcan estos textos. La potencia imaginativa se articula fluidamente, aunque sin repetir una mera estructura de enumeración de imágenes. En ese río de conciencia, surge también el pensamiento crítico y un posicionamiento antagonista. Su denuncia tiene que ver, especialmente, con el desvelamiento de aspectos de la realidad que la problematizan, que la ponen en cuestión y que, finalmente, al ser hechos públicos, terminan por excluir (represión política, presión social, ostracismo cultural...). (García-Teresa: 2023, 60)

Falla la noche recibe el título del último y extenso poema introspectivo, «que explora las consecuencias de haber interiorizado ese sentimiento de culpa que bebe de la educación católica y del patriarcado a partes iguales» (García-Teresa: 2023, 60). La obra recoge versos certeros cercanos al aforismo: «La culpa es un argumento / para sentirse vivo» (p. 59). Desgrana sus razones en versos cortos que tratan de ordenar o al menos de realizar una lectura de personal interpretación del caos.

Sin perder de vista
que estar vivo...
es una manera de estar
acosado
por las funciones terrestres.

Tiempo a la deriva...
Pero hay demasiada luz
para decirlo.
Falla la noche y es
retórico.
La oscuridad
desordena el mundo a la vez
que lo ordena. (p. 66)

Entre el miedo y la culpa establece, en el marco de la defensa, agarraderos, mástiles, señeras directrices para continuar viviendo: «el argumento máximo / para sentirse vivo es sentir / que se está perdiendo el tiempo» (p. 59). El insomnio productivo aguda sus sentidos, sus recuerdo, sus vivencias y se sitúa en «un estado de trance mediante el cual inicia un proceso de indagación cognitiva y filosófica. En esa duermevela, mientras caen barreras racionales y autocontrol, la relación entre objetos y discursos cobra un nuevo sentido» (García-Teresa: 2023, 60). La íntima conexión con el lenguaje, que la poeta muestra como una línea discursiva que atraviesa su obra, se presenta en los siguientes versos:

Y me niego a hablar en singular
porque no sé si yo,
fuera del lenguaje,
estoy viva
en particular. (p. 60)

La libertad creadora y el extenso conocimiento de diversas tradiciones literarias que posee la autora incluye también la revisión de estructuras estróficas profundamente incardinadas en el canon a las que dota de nuevas miradas, en una suerte de subversión entre lo heredado y la creación personal: «Si soy feliz»

Si soy feliz, ¿por qué yo no me entero?
¿Por qué el matiz entre mejor y apenas
no alcanza a desligarme de mis penas
y estando bien también me desespero?

Si tengo mucho, ¿qué otra cosa espero?
y si poco, ¿por qué busco sirenas
y bailo atado a un mástil con cadenas
al son de falsas letras prisionero?
¿Por qué no hago una playa de este piso
si tanto quiero arena, sol y luna,
y mágico adivino tras la duna
la noche con sabor a paraíso?
Ese vaivén del alma es porque ahora
el recuerdo de algo que ella ignora. (p. 38)

La oración condicional, con que se inauguran el título y el primer verso, participa en la construcción de la duda desde una posición profundamente contemporánea en una sociedad líquida (Bauman, 2022) en la que nada permanece. Como señala Benegas, en alusión a María Elena Walsh («En mis tiempos había tiempo»), «¿Y por qué no hay tiempo?» (Benegas: 2023b, 23). La pregunta, de carácter retórico, es inmediatamente respondida por la autora, en la lógica de la temporalidad líquida posmoderna: «Porque vamos a una velocidad ajena a nuestra propia velocidad, implantada por estas prótesis de confort subliminal que son las pantallas, sea del ordenador o del televisor, permitiendo que los automatismos electrónicos reduzcan nuestra voluntad a cero» (Benegas: 2023b, 23).

Los ecos de lecturas ratificadas por el canon aparecen en la figura de Ulises y las Sirenas para interpelar y distinguir, como ya señalara Antonio Machado, las voces de los ecos. La impronta de Juan de la Cruz, a la que Benegas ha dedicado lecturas y estudio, resuena también en los últimos versos. Ese *no sé qué que queda balbuciendo* zigzaguea en la inquietud del alma incapaz de aprehender deseos, vivencias y recuerdos en la terrible fugacidad heraclitiana: «Yo creo, puedo decirlo ahora, que Juan de la Cruz me dio el número de puerta, como en el *Ministerio del Tiempo*, para entrar a otra realidad, a un metaverso, a un universo paralelo» (Benegas: 2023b, 16). La autora toma conciencia de que, como decía el poeta Paul Éluard, los otros mundos están insertos en este.

Tuve la impresión de que podía vivir en otra realidad que estaba dentro de esta. Con los años me di cuenta de cuál era la clave. La

clave es la vida interior, hay un mundo interior. Me podías refugiar en él y ahí podía viajar, volar, concebir proyectos con entera libertad... en la vida real era una niña y todo estaba prohibido. Entonces me hice adicta al *flash* del poema, a ese relámpago, la noche oscura que de golpe ilumina algo, y tú ves, ves por ahí como por una fisura hay algo que se abre y estaba, pero no lo habías visto antes. (Benegas: 2023b, 16)

Para finalizar, conviene oír la voz de la poeta sobre la función de la poesía en la línea que hemos venido comentando, dentro del análisis y de la producción poética desde el feminismo, como instrumento para analizar el pasado, cuestionar el presente y construir el futuro:

Quisiera agregar algo sobre lo que aporta la poesía hoy en día en esta sociedad de mercado. Se dice que no sirve para nada y yo diría que, justamente, el hecho de que no sirva para nada es profundamente subversivo porque revela bellezas que no están en el mercado, revela cosas ocultas, verdades que no quieren que se sepan. (Benegas: 2023b, 17)

Bibliografía

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*. Madrid, FCE, 2022.

BENEGAS, Noni: *Argonáutica*. Barcelona, Laertes, 1984.

____ *La balsa de la medusa*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, Concejalía de Cultura, 1986.

____ *Cartografía ardiente*. Madrid, Verbum, 1995.

____ *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía Española*. Madrid, Hiperión 1997 (4ª ed. 2008).

____ *Las entretelas sedosas*. Montilla, Casa del Inca, 2001 (Aula de Poesía, María Rosal, coord.).

____ *Fragmentos de un diario desconocido*. Fundación Caixa Galicia, Premio Esquío, 2004 (reedición Madrid, Ediciones La Plana, colección EME, Escritura de mujeres en español, 2017).

- *Burning Cartography*. Austin, Tx, Host publications, 2007. Translated by Noël Valis.
- «Figuras de la madre en el poema hispanoamericano», en Rei Berroa y María Ángeles Pérez López (eds.), *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*, Monterrey: Universidad autónoma de Nuevo León, 2020.
- *De ese roce vivo*. Madrid, Huerga y Fierro 2009, (2ª ed. Madrid, Tigres de Papel, 2023a, prólogo de Mª Ángeles Pérez López).
- *Lugar vertical*. Castellón de la Plana, Igitur, 2012.
- *Animales sagrados*. Castellón de la Plana, Igitur, 2012.
- *Animaux Sacres et autres poèmes*. Neuilly. France, Al Manar, 2013 (traducción de Annie Salager).
- *El ángel de lo súbito. Antología esencial*, Madrid, FCE, 2013, (prólogo de Benito del Pliego).
- «La visibilización de las mujeres escritoras», en *La mirada entre siglos XX-XXI. Poesía española escrita por mujeres*. Córdoba, *La Manzana poética*, 2014, pp. 71-80.
- *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid, FCE, 2017.
- *Ellas resisten*. Madrid, Huerga y Fierro, 2019.
- *Falla la noche*. Madrid, Bartleby editores, 2022.
- «Escribimos con el cuerpo», entrevista de José Tono Martínez, en *Ciudad adentro*. Madrid, CentroCentro, 2023b, pp.15-35.
- «Ellas tiran de la manta. Poetas andaluzas de los `80 y `90», en *Cinuenta años de poesía en Andalucía 1970-1992*. Una nueva mirada, Granada, Comares, 2023c.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- DEL PLIEGO, Benito: «Ese vaivén. Lectura fragmentaria de una antología esencial», prólogo a *El ángel de lo súbito. Antología esencial*. Madrid, FCE, 2013, pp. 9-27.
- GARCÍA-TERESA, Alberto: «El desvelo», *Quimera*, 2023, p. 60.

NAVARRO, Isabel: «Entrevista a Noni Benegas», en *De ese roce vivo*, 2ª ed. Madrid, Tigres de Papel, 2023a, pp. 61-89.

PÉREZ LÓPEZ, M.^a Ángeles: «De ese roce vivo. A modo de prólogo», en *De ese roce vivo*. Madrid, Tigres de Papel, 2023a, pp. 9-19.

ROSAL NADALES, María: *Del boom de los ochenta al laberinto de Internet. Las poetas, el canon y la educación literaria*. Madrid, Dykinson, 2023

**LA CASA DE LA PRIMAVERA (1907) DE MARÍA
LEJÁRRAGA/GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA Y
UN CORO DE VOCES POÉTICAS**

Juana Toledano Molina
Académica correspondiente

Resumen

Análisis de un volumen de versos, *La casa de la primavera*, publicado en 1907, que se imprimió bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), aunque la autoría hay que considerarla al menos compartida con su esposa, la escritora María de la O Lejárraga García (1874-1974). En el libro aparecen también composiciones de otros poetas relevantes del momento: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, a los que se añaden en ediciones posteriores (1921), Francisco Villaespesa y Enrique Díez-Canedo. *La casa de la primavera* expresa vivencias del hogar y de la naturaleza, habituales en las creaciones de María Lejárraga, que solía publicar sus obras con el nombre de su marido.

Palabras clave: María Lejárraga García, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, *La casa de la primavera*, poesía, Modernismo, siglo XX

Abstract

Analysis of a volume of verses, *La casa de la primavera*, published in 1907, which was printed under the name of Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), although the authorship must be considered at least shared with his wife, the writer María de la O Lejárraga García (1874-1974). The book also includes compositions by other relevant poets of the moment: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez,

Eduardo Marquina, to whom Francisco Villaespesa and Enrique Díez-Canedo are added in later editions (1921). *La casa de la primavera* expresses experiences of home and nature, common in the creations of María Lejárraga, who used to publish her works under the name of her husband.

Keywords: María Lejárraga García, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, *La casa de la primavera*, poetry, Modernism, 20th century

1. María y Gregorio: una colaboración singular

A finales de 1907 desaparece una de las grandes revistas del Modernismo hispánico, *Renacimiento*, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, reconocido intelectual del momento, destacado especialmente en el ámbito teatral y editorial. En el último número de *Renacimiento* aparece una reseña de Juan Ramón Jiménez, bastante impresionista y amistosa, por cierto, en la que el escritor deja entrever que *La casa de la primavera*, editada por Gregorio Pueyo, es obra de otra persona, señalada con puntos suspensivos, («*La casa de la primavera...* y de Gregorio Martínez Sierra»¹), bajo los que hay que vislumbrar la figura de María, la esposa de Gregorio, además de otros poetas líricos del momento y, de manera especial, el propio autor de *Platero y yo*.

El dato tipográfico que señalamos no pasa de ser una simple curiosidad o quizás una interpretación subjetiva nuestra, pero creemos que incide en un hecho que ha tenido bastante resonancia en el ámbito de la literatura femenina española: la mayoría de las obras de Gregorio fueron escritas por su esposa María.

Estamos ante un tema del que existe amplia bibliografía, pero nos parece que no está de más ofrecer algún otro dato que incide en la dirección apuntada. De esta manera, algunos críticos veían un marcado feminismo en los textos de Gregorio, una especie de voz femenina latente en la obra, un hecho un tanto desacorde con la figura masculina

¹ Juan Ramón Jiménez, «LA CASA DE LA PRIMAVERA... y de Gregorio Martínez Sierra», reseña, *Renacimiento*, núm. 10, diciembre, 1907, p. 747. El texto de Juan Ramón ocupa escasamente dos páginas.

del escritor. Es lo que señala, por ejemplo, Eduardo Gómez de Baquero al reseñar de forma somera una de sus primeras obras: «*Sol de la tarde*, de Martínez Sierra, libro de estilo delicado de miniaturista y del cual emana una suave y atrayente poesía, tal vez algo femenina»². En consecuencia, no puede extrañarnos la confesión de María al respecto, en su libro *Gregorio y yo* (1953), una vez fallecido Gregorio, en 1947, ni las numerosas referencias a peticiones de textos que el escritor le comunica con insistencia y urgencia³, cuestiones que confirma la existencia de un documento en el que el dramaturgo y empresario teatral confiesa: «Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, D^a María Martínez Sierra y García. Y para que conste firmo ésta en Madrid a catorce de abril de mil novecientos treinta»⁴. Además de la firma de Martínez Sierra se incluyen las de dos testigos más que avalan la autenticidad del documento.

Conforme vamos avanzando en el conocimiento de las relaciones literarias de esta pareja de escritores, constatamos que hay más documentos, especialmente cartas, en los que asoma con frecuencia la reiteración de peticiones de Gregorio a María para que escriba, concluya o modifique cualquier texto. Es lo que vemos, por citar un caso más, en la carta de María comunicándole al dramaturgo que ella va a dar los últimos toques a una de sus obras más significativas, *Don Juan de España*, cuando tiene lugar el estreno de la misma en París (hacia septiembre de 1921):

También a mí me pone un poco nerviosa y excitada pensar en D. Juan. Claro que me digo a mí misma que puesto que la obra nos parece buena no debe importarnos el posible fracaso, pero siempre se teme, por sensibilidad epidérmica. / Me falta «el último momento» de D. Juan. Mañana lo haré⁵.

² Eduardo Gómez de Baquero, «Revista Literaria», «Los Lunes de El Imparcial», *El Imparcial*, 14 de mayo de 1905, p. 3.

³ Un amplio muestrario de estas cuestiones epistolares en el importante libro de Antonina Rodrigo, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 210-215.

⁴ *Ibid.*, p. 232. El documento está reproducido en esa página y también en la sobrecubierta.

⁵ Vid. Sonia Núñez Puente, «Dos cartas inéditas de María Lejárraga dirigidas a Gregorio Martínez Sierra», *Signa*, núm. 17, 2008, pp. 287-288. El estreno tuvo lugar en

Con relación a Córdoba hay que señalar la amplia introducción al volumen *Julio Romero de Torres*, publicado en la colección de pintores que Gregorio dirigía para la editorial Estrella, en la que figuran también Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, Eduardo Rosales y otros artistas españoles. Se titula esa introducción «El alma cordobesa de Romero de Torres» y en ella se comentan algunos rasgos que el autor, más bien la autora, cree percibir en nuestra ciudad y en los cuadros de su pintor más característico, del que escribe, en la parte final del texto:

Y, de pronto, me vino a la memoria el deslumbramiento maravillado, que a mis ojos casi de adolescente produjeron los primeros formidables cuadros de Romero de Torres. Y comprendí su hechizo, que yo, ignorante, había creído insincero, y todo mi cuerpo, a voz en grito, proclamó su perfecta “sinceridad”. Sí; siendo cordobés y gran pintor, siendo de su tierra, y sabiendo su oficio como él lo sabe, y queriendo pintar como es su obligación, lo que lleva en la sangre y en el alma, hay que pintar así y hay que pintar eso: la turbadora alquimia de sensualidad y superstición, la luz hecha niebla, la monja y la mujer de placer, la copla que es lamento, porque el alma que va en ella le duele haberse dejado manchar de barro las alas, y no tiene valor para arrancarlas del fangal y levantar el vuelo, la embriaguez de sol y de vino, la madrugada triste porque la media noche quiso ser pecadora, la tristeza, la insondable tristeza andaluza, bajo el cielo azul, bajo el sol de oro...⁶

el teatro Eslava, el día 18 de noviembre de 1921. La obra no tuvo el éxito esperado, y así lo comenta la prensa del momento: «Fue aquello una tristísima ruina de ilusiones, que no debe desalentar al selecto dramaturgo, pues si el entusiasmo no comentó su nueva producción, el Arte se estremeció jubiloso y agradecido», M. López Marín, «La hora teatral», *La Hora*, 27 de noviembre de 1921, p. 2. Y el mismo crítico añade luego: «La visión escénica de la nueva obra de Eslava es un alarde abrumador de buen gusto, grandiosidad, riqueza, historia y detalle». Con todo, la obra siguió representándose durante algún tiempo, como comprobamos en otros periódicos de la época. Un análisis de la tragicomedia en Begoña Alonso Monedero, «*Don Juan de España* de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte», *Culturas de la seducción*, ed. Patricia Cifre y Manuel González, Salamanca, SELGYC/Universidad, pp. 259-266.

⁶ Gregorio Martínez Sierra, «El alma cordobesa de Romero de Torres», *Julio Romero de Torres*, Madrid, Estrella, s. a, pp. 9-10. Nuestro ejemplar carece de fecha, igual que sucede con los volúmenes dedicados a otros pintores, de la misma serie y características, que hemos examinado, una decena aproximadamente, aunque hemos visto

La visión que María tiene de Julio Romero y también de la ciudad, nada elogiosa a nuestro entender, parece ser resultado de la visita que hace a nuestra tierra, en marzo de 1916, acompañando a Gregorio y a Catalina Bárcena, la amante del dramaturgo, para estrenar, con poco éxito, algunas obras teatrales. La situación es de lo más incómoda para la escritora, rayando en lo trágico de las relaciones conyugales de la pareja, y así se lo cuenta a don Manuel de Falla, diciéndole, entre otras cosas:

Málaga y Córdoba han sido para mí lo peor de mi vida. ¡Con qué sinceridad deseaba la muerte, sólo lo sé yo! Madame (es decir, Catalina Bárcena) estaba desatada y este hombre (Gregorio) ciego a cada hazaña suya me daba a mí un disgusto de quejas, como si yo tuviera la culpa de que ella me ofendiese; yo ya no sabía por dónde salir; cada disgusto mío, habilísimamente preparado por ella, era, naturalmente un triunfo suyo...⁷

Esta situación anómala al principio sólo trascendía a los amigos más íntimos, a los más allegados, entre los que se encontraban Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez pero con el paso del tiempo iría am-

en internet que está fechado en 1926. El volumen, con láminas sepia de cuadros de Romero, cuenta con otras aportaciones prologales: Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente, José Nogales y Manuel Abril. Entre los pocos críticos que se ocupan expresamente de Gregorio Martínez Sierra, y no de María Lejárraga, alguno señala el poco interés de este texto sobre Romero de Torres: «No es importante este ensayo. Además es muy breve. Lo cito porque es distinto a todos los que han escrito sobre el famoso pintor andaluz. Para nada entra en análisis de su pintura, como fácilmente pudiera creerse», Andrés Goldsborough Serrat, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Gráficas Cóndor, 1965, p. 108. Este libro, que nos parece poco conocido y poco citado, tiene el interés de centrarse en Gregorio, como si fuera el autor exclusivo de su obra, y además ha contado para su elaboración con la documentación proporcionada por Catalina Martínez Sierra, hija del escritor y de Catalina Bárcena. La única referencia a María en este libro nos parece irrisoria: «A los veinte años, inesperadamente, (Gregorio) se casa. Su familia es la primera sorprendida. Conoce a la chica porque han sido novios un año, pero no puede esperarse una decisión tan brusca. La chica se llama María de la O Lejárraga, y es profesora de idiomas en una academia de señoritas, donde enseña francés, inglés y ruso», *ibid.*, p. 17.

⁷ Antonina Rodrigo, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, op. cit., p. 175. Hay muchas más referencias en el mismo capítulo a la dura situación conyugal de María en esas fechas.

pliándose entre mucha más gente. Quizás el hecho de que Julio Romero pintase un retrato de *María de la O*, hacia 1928, la mujer de Gregorio⁸ y posible autora del texto sobre el pintor cordobés, haya que considerarlo como un acto de agradecimiento y reconocimiento de su labor, porque Julio no pinta en ningún momento a Gregorio, aunque también hay retratos de diversos hombres en la creación pictórica de nuestro artista (pensamos en Cristóbal de Castro y en su hijo, el niño Horacio de Castro Carbone, en los toreros Machaquito o Juan Belmonte, del que se incluye en el libro prologado por Martínez Sierra un curioso retrato con el torso desnudo, al parecer ilocalizado en la actualidad), inclinado más el pintor cordobés por la representación de la figura femenina.

Si estas cuestiones de carácter biográfico han sido bien estudiadas, por lo general, no sucede así con el análisis concreto de sus obras, aspecto en el que influye también la cercanía temporal del fallecimiento de ambos, especialmente la muerte de la centenaria María, en 1974, lo que dificulta la difusión de sus textos en los medios de comunicación actuales; de esta manera, en la Biblioteca Nacional de España, no se ofrece al usuario ningún texto digitalizado de la amplia labor narrativa y teatral, y también poética, de estos dos escritores, lo que sin duda dificulta más el acceso de buena parte de los investigadores y del público en general a sus creaciones.

En este sentido, queremos realizar en el ámbito de los estudios literarios actuales una aproximación crítica a una obra curiosa de este curioso matrimonio, un libro de poemas, puesto que pensamos que la creación poética es más breve, menos conocida y atendida que su teatro y su narrativa, géneros que han tenido más suerte en la edición e incluso en la versión cinematográfica de varias de sus obras teatrales más conocidas.

2. La aportación poética de Gregorio y María

Los primeros libros poéticos de Gregorio y María están escritos en prosa poética. Al contrario de lo que sucede con Juan Ramón Jiménez,

⁸ Sobre esta cuestión, cfr. el interesante estudio de Mercedes Valverde Candil, «María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra, 1874-1974)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 161, 2012, pp. 55-66.

que evoluciona desde la poesía musical con todos los aditamentos precisos hasta textos prosísticos, como comprobamos en *Diario de un poeta recién casado* (1916) o en el extenso poema *Espacio* (concluido en 1954), en Gregorio y María encontramos en primer lugar varios libros sentimentales, intimistas, alguno de ellos obra exclusiva de Gregorio, al parecer, que utilizan lo que consideramos prosa como forma de expresión.

En la relación de libros incluidos al final de la primera edición de *La casa de la primavera* (1907), se anota lo siguiente: «*El poema del trabajo*. Poemas en prosa... 1898; *Diálogos fantásticos*. Poemas en prosa... 1899; *Flores de escarcha*. Poesías... 1900». Estos tres libros pasan a integrarse en un solo volumen en las ediciones posteriores, por ejemplo, en la de 1921, y el subtítulo de los tres es ahora «Prosa lírica».

Y esto último es lo que encontramos si examinamos directamente el impreso señalado, una serie de textos, bien elaborados, por lo general, sugerentes en muchas ocasiones, pero ajenos al verso. Aportamos, como ejemplo, un fragmento de «La canción de las gotas», del primero de los tres libros, en el que nos parece percibir algunos ecos de los textos breves de Bécquer:

¿Sabéis qué dicen las gotas de agua al suspenderse en las paredes de la gruta para formar la caprichosa estalactita? Cantan y dicen: Somos pequeñas... Pero unidas por simpatía irresistible, formamos el colgante, el racimo de perlas, la aguja de alabastro, y decoramos con arabesco de irisados cristales las bóvedas del misterioso palacio que en las entrañas de la tierra edificaron las hadas... ¡Somos el Arte!

¿Sabéis qué dicen las gotas de agua al deslizarse tembladoras en olas de ternura, de dolor o de angustia, por las mejillas de la humanidad que siente? Éstas no cantan, callan; pero dicen con su mudo lenguaje, con su elocuente e incomprensido silencio... ¡Somos el Alma!⁹

⁹ Gregorio Martínez Sierra, *Poema del trabajo*. *Diálogos fantásticos*. *Flores de escarcha*, Madrid, Estrella, 1921, p. 31.

La poesía impregna también el teatro inicial de esta pareja, una cuestión de hibridismo genérico que afecta igualmente a muchos otros dramaturgos de primeros de siglo, como Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa o Ramón Goy de Silva, los cultivadores del llamado teatro poético. Pero esto lo constatamos no solo en los textos centrales de las piezas dramáticas que firma Gregorio, sino también en los prólogos e interludios que incluyen en el impreso los amigos de María y de Martínez Sierra, estos sí, poetas cultivadores del verso, la rima y la estrofa, con singular calidad y un acusado sentido del ritmo, como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, a los que encontraremos también, con la misma función enriquecedora, en *La casa de la primavera*.

El ejemplo más visible de esta colaboración entre dramaturgos y poetas lo encontramos en el libro titulado *Teatro de ensueño*, publicado en 1905 y que alcanza la tercera edición en 1911. La portada es claramente orientadora en lo que respecta al contenido y expresa lo siguiente: «G. Martínez Sierra. *Teatro de ensueño*. Melancólica sinfonía de Rubén Darío. Ilustraciones líricas de Juan R. Jiménez» (Renacimiento, 1911).

Y, efectivamente, Rubén está presente con una introducción en prosa, en contra de lo que pudiera sugerir el término «sinfonía» (el gran poeta nicaragüense tiene un hermoso poema, «Sinfonía en gris mayor», incluido en *Prosas profanas*, 1896, que recuerda la «Sinfonía en blanco mayor», de Gautier). Pero lo que nos parece especialmente relevante es la pequeña colección de poemas de Juan Ramón, nueve en total, que acompañan las cuatro obras teatrales del volumen, que termina con un texto juanramoniano más, «La oración por las novias tristes».

Citemos, como ejemplo, una de las composiciones que nos parecen más conseguida y más divulgada luego en antologías poéticas, incluso con música del maestro Pedrell:

Novia del campo, amapola
que estás abierta en el trigo;
amapolita, amapola,
¿te quieres casar conmigo?

Te daré toda mi alma,
tendrás agua y tendrás pan,
te daré toda mi alma,
toda mi alma de galán.
Tendrás una casa pobre,
yo te querré como a un niño,
tendrás una casa pobre
llena de sol y cariño.
Yo te labraré tu campo,
tu irás por agua a la fuente,
yo te regaré tu campo
con el sudor de mi frente.
Amapola del camino,
roja como un corazón,
yo te haré cantar al son
de la rueda del molino;
yo te haré cantar, y al son
de la rueda dolorida,
te abriré mi corazón,
¡amapola de mi vida!
Novia del campo, amapola,
que estás abierta en el trigo;
amapolita, amapola,
¿te quieres casar conmigo?¹⁰

Este poema parece conectado luego con la figura de María, a la que Juan Ramón designa con el nombre de la misma flor campestre, en el poema prologal del lírico andaluz a *La casa de la primavera*:

¡Ay, Gregorio! los días han pasado. Nosotros
éramos dos hermanos y el jardín nos unía...
Libros, flores y músicas. Después vinieron otros...

¹⁰ Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*, Madrid, Renacimiento, 1911, pp. 73-74. En el texto se han incorporado los signos iniciales de interrogación, que Juan Ramón no utiliza, y se han eliminado los espacios que separan las estrofas. El poema sirve de introducción a la parte titulada *Tiempo de amapolas*, de la primera pieza, *Pastoral*.

Y María, tres veces amapola, María,
agua y lira tres veces, la que llevó al poeta
como un niño a través de estos parques de llanto,
tendrá un rosa o un oro en vez de aquel violeta
del corazón florido que la quería tanto...¹¹

Lo cierto es que en este volumen aparece un visible tono lírico, con escenas apacibles, interiorizadas, en las que los elementos de la naturaleza están muy presentes. Las acotaciones dramáticas de estas obritas de *Teatro de ensueño* (cuatro en total, *Por el sendero florido*, *Pastoral*, *Saltimbanquis* y *Cuentos de labios en flor*) y otras similares, aparecen muy marcadas por la poesía, y resultan imposibles de tener en cuenta en una representación normal, como sucede con otros cultivadores del teatro de comienzos de siglo, entre los que se encuentra el Valle-Inclán de la primera época.

He aquí una acotación perteneciente a *Saltimbanquis*, pieza dedicada a Santiago Rusiñol y que luego se convirtió en zarzuela, con el título de *Las golondrinas*, con música del maestro Usandizaga. En conjunto, parece más bien una indicación espiritual para un teatro destinado sólo a la lectura, no a la representación:

¿Qué dice la hora de atardecer a las almas tocadas de melancolía? Acaso alguna oración tan triste como sus tristezas. Parece que fuese el crepúsculo una música suave que va subrayando palabra por palabra los pensamientos de aquellos que mirándole piensan. Su hálito es como perfume de flor marchita que engendra suspiros, como cosquilleo de recuerdos, que hace saltar lágrimas. Las nubes que corren bajo el cielo pálido parece que están locas, y que caminan sin saber adonde, huyendo su destino. ¡Con qué solemnidad sobre el cielo, morado a poniente, a oriente verdoso, se destacan las negras siluetas! Es triste la luz que ya no hace sombras. ¡Qué crudamente triunfa en los aires la orgullosa veleta del campanario! La del pueblo aquel, en la tarde aquella, es una cruz; una cruz que tiene nimbo de agudos

¹¹ Gregorio Martínez Sierra, *La casa de la primavera*, Madrid, Estrella, 1921, p. 13. Utilizamos la tercera edición de la obra por ser más completa que las anteriores; las restantes referencias al poemario se hacen mediante la indicación, en el cuerpo del texto, de la página correspondiente.

dardos, y al pie, como saeta indicadora, un reptil retorcido y fantástico, que robó a los vientos todas sus contorsiones.¹²

3. Un libro en verso: *La casa de la primavera* (1907)

La forma de composición de esta colección estaba ya diseñada en el volumen de *Teatro de ensueño* y, en *La casa de la primavera*, no hace más que intensificarse. Hay ahora seis grandes poetas en la introducción (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y Enrique Díez-Canedo, los dos últimos incorporados a la tercera edición) a los versos propios de Gregorio y de María, en un recurso que recuerda mucho a lo que se hacía habitualmente en las ediciones de impresos del Siglo de Oro, pero además hay en el interior una correspondencia lírica entre Juan Ramón y Gregorio, que abarca una parte completa del libro y, lo que nos parece más significativo, está escrito en verso, más o menos conseguido, en su totalidad y dedicado en su integridad a María.

La mano de Juan Ramón está, además, presente en otras muchas cuestiones que afectan al producto final, como la sugerencia del título o la motivación inmediata que llevó a Gregorio a componer la obra. La gran amistad que unía al poeta de Moguer con los Martínez Sierra, y que fue tan bien estudiado en su momento por Ricardo Gullón, es un hecho a tener en cuenta en todo lo que afecta a *La casa de la primavera*. Era frecuente que Juan Ramón sugiriese títulos para los libros que los amigos iban publicando, y eran muchos a lo largo del tiempo, unos dos por año, más de veinte desde el comienzo de su colaboración en los albores del siglo XX.

Así le escribe Gregorio solicitándole título para el libro que nos ocupa, en carta de 1907:

Casi he terminado el libro, y le llevaré a la imprenta dentro de pocos días. Quiero que quede impreso antes de mi veraneo, aunque no se pondrá a la venta hasta Septiembre. Le hago esta advertencia para que me mande usted cuanto antes la poesía prometida que ha de ir al frente.

¹² Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*, op. cit., pp. 116-117.

Y ahora otro encargo. Necesito título, por no variar. Yo tenía uno –*La visita del sol*– pero se ha adelantado Canedo. Mándeme muy pronto una de esas sartas que a usted le nacen. Cuantos más, mejor, porque utilizaré algunos para las distintas partes del libro. Ya supondrá usted que todos los versos son serenos, optimistas.¹³

Y en otra carta algo posterior, de agosto de 1907, le agradece el envío de los títulos que puede llevar la colección de versos:

Títulos: me gusta *La soledad sonora* más que ninguno (Será luego el título de una conocida colección de Juan Ramón, aparecida en 1908); pero están más en carácter *Palacio de primavera*, *Primavera romántica* y *El oro alegre*. Todos son estupendos.¹⁴

Elige Martínez Sierra uno de los sugeridos, *Palacio de primavera*, aunque algo modificado y mejorado: *La casa de la primavera*.

En cuanto a la motivación inmediata de la composición del libro, el mismo Juan Ramón pone en boca de Gregorio unas palabras sobre la cuestión, en la reseña del volumen, que mencionábamos al comienzo:

Él mismo nos lo ha contado: «Una dulce noche de abril, volviendo lentamente de un teatro, con mi mujer, con mis amigos, parecióme tan amable la vida, bajo la tibieza de un cielo con luna, entre la suavidad de un aire donde estaba el corazón fragante de las primeras violetas, que hice versos, por fuerza, para cantar mi buena ventura...» Pensad en estas palabras: «con mi mujer, con mis amigos...» Un hombre que, en medio de la juventud, puede escribir: «mi mujer, mis amigos», vive, indudablemente, en la casa de la primavera.¹⁵

Y nadie mejor que una persona tan sensible como el poeta andaluz para comunicarnos los rasgos esenciales del libro, según la misma breve reseña:

¹³ Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Puerto Rico, Ediciones de la Torre, 1961, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵ Juan Ramón Jiménez, “LA CASA DE LA PRIMAVERA... y de Gregorio Martínez Sierra”, reseña, *Renacimiento*, núm. 10, diciembre, 1907, p. 747.

La casa de la primavera. Se abre el libro, y todo está lleno de pájaros que cantan. «!Primavera del alma y del mundo!», dijo Benavente, en un verso abierto como un corazón, o como una frase de Schubert. Casa... Primavera... ¡qué palabras! Parece que se llena la boca de flores... Y luego, una mujer que, cuando estrecha nuestra mano, hace como que se la lleva al alma; risa para la risa, sonrisa para la lágrima, don de emoción, rosas de amistad, felicidad quieta entre paredes grises, felicidad errante por el florecimiento de oro de las sendas. Sobre la vida blanca, digo, sobre la página blanca, el arte en paz. ¡Libro sin mancha!

Leyéndolo, las palpitaciones de este pobre corazón se han ido serenando, porque las palabras son claras y buenas, y tienen una santa lentitud de arado, de rebaño, de barca, de arroyo, y cantan, y consueñan, y ayudan a los que sufren mucho, con el cuento de sus organillos de alegres felices... Y los versos son así, felices, claros, santos, de día de abril, de domingo de infancia, de oro, sin dolor, como una copla de cristal cantada por una niña, como la sonata de una fuente de campo, versos aprendidos en la boca de la flauta de un pájaro feliz –¡tú lo encontraste, poeta!– que se posó, un día, en el pino de la puerta.¹⁶

También por esta correspondencia personal, en este caso con María, sabemos que «la casa de la primavera», el hogar madrileño de la pareja, existió realmente, aunque tuvieron que abandonarlo y mudarse a otro lugar: La carta es del 11 de abril de 1910: «A pesar de mi enojo, escribo para decirle a usted que ya no hay Casa de la primavera. Nos vamos de Velázquez, 76. En otoño buscaremos nuevo domicilio»¹⁷.

Y, en alguna de las cartas, se nos deja vislumbrar lo que, con el paso del tiempo, va a ser el drama familiar de María: la relación de Gregorio con Catalina Bárcena, unas situaciones marcadas por la ingenuidad inicial que se convertirán en un hecho dramático y doloroso conforme avanza el tiempo. María escribe a Juan Ramón, hacia diciembre de 1906, cuando lleva unos seis años casada con el empresario teatral (habían contraído matrimonio el 30 de noviembre de 1900):

¹⁶ *Ibid.*, p. 748.

¹⁷ Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, op. cit., p. 106.

Algo hay de eso que usted dice de té y palcos: el Sr. Martínez Sierra está echadísimo a perder, porque todas las actrices de la Comedia son guapas, y han dado en la gracia de abrazarle por los pasillos; pero yo tengo un traje de terciopelo negro —¿no se anima usted a venir a verle?— y una cocinita de gas donde salen las chuletas a la parrilla con una espiritualidad asombrosa. Con estas armas, no temo rivales: como además hace sol casi todos los días, el tiempo va pasando casi de prisa.¹⁸

¿El libro de 1907, dedicado a María, como hemos dicho, no es una especie de compensación espiritual que inventa Gregorio para el consuelo de su esposa legítima en tanto que él empieza a caer en las redes de la Bárcena? En conjunto, y sobre todo en su primera parte, es un canto al hogar feliz, sencillo, burgués, riente, a la esposa tranquila, a la naturaleza apacible, algo que no durará mucho porque, para 1910, como hemos visto en la carta de esa fecha, la casa se ha ido desintegrando, al igual que lo había hecho todo lo referente a la misma, sobre todo, la felicidad de la esposa.

La recopilación abarca cinco partes: «Los romances del hogar», «Las ciudades románticas», «Paisajes espirituales», «El mensaje de las rosas», con dos largas epístolas de Gregorio a Juan Ramón y de este último al autor del libro, titulada en este caso «Por su carta de primavera y de cariño», a lo que se añade una sección final, «Las horas».

Como ejemplo de la poesía de las cosas cotidianas que predomina sobre todo en la primera parte, recordemos un fragmento de «La casa embrujada», que también llamó la atención de Pere Gimferrer en una conocida antología de poesía modernista:

¿Quién vivirá en la casa que fue nuestra?
Acaso una familia
burguesa: un padre grave,
una madre dolida
por muchos años de vivir sin sueños,
dos o tres muchachitas
de las que rezan, bordan, se componen,
se asoman al balcón, pasan la vida

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

aguardando a ese novio que no llega,
con el alma dormida
entre el tedio y la frívola esperanza
de un moño o de una cinta.
¡Qué largos y con qué color de tierra
deben pasar los días
sobre los corazones no embrujados
por la fragante sinrazón divina,
por la música del claro de luna,
por el fuego del sol a mediodía,
por el perfume de las flores nuevas,
por la inquietud sonora de la rima!...
¡Ay, corazones malaventurados!
¡Ay, almas sin espina
de soñado imposible! ¡Ay, aguas muertas,
vidas sin flor de pena ni alegría!
¿Habrà hecho el tedio nido en nuestra casa
donde aún sonará el eco de tu risa?
¿No habrá ilusiones donde tantos versos
nos despertaron a ilusión un día?
¿Amanecerá, y no habrá un alma-pájaro
que bendiga la vida?
¿Se pondrá el sol, y no habrá un alma-fuente
que lllore en cristalina perlería
el doliente misterio de la tarde?
No, por cierto: prendida
en las paredes grises
dejó nuestra locura su semilla,
y ella ha de florecer. ¿Cuándo? (pp. 97-98)

«Las ciudades románticas» nos parecen creaciones líricas marcadas por el signo del decadentismo, un tanto a la sombra de la famosa narración *Brujas, la muerta* (1892), de George Rodenbach. Son cinco poemas en torno a cinco ciudades europeas antiguas (Brujas, Colonia, Toledo, Ávila y Salamanca), que, a su vez, están dedicados a cinco mujeres importantes de aquellas fechas, como la actriz María Guerrero. Veamos un fragmento de la evocación de Colonia, compuesta en pareados:

Las nevadas de marzo hicieron tregua un día,
y nuestra ilusionada barca que se perdía
soñando, entre las brumas de la tierra germana,
detúvose a la orilla del Rhin una mañana.
Y acertó a ser domingo. Y en el cielo pascual
había una sonora locura de cristal:
la voz de las campanas que llamaban a misa,
piadoso comentario a la vernal sonrisa
del sol y a la cerúlea serenidad del río.
Colonia está de fiesta. ¡Canta, corazón mío!
Colonia está de fiesta, y el Rhin está de oro.
Diríase, en el aire donde resuena el coro
de bronces eclesiásticos, la evocación lejana
de una devota urbe en tierra castellana.
—Ávila la romántica, o Toledo, o León,
donde los fieles van a misa y al sermón.— (pp. 109-110)

Un fragmento más, ahora tomado de la sección «Paisajes espirituales», en torno al viento, nos ayuda a hacernos una idea más o menos adecuada de las cualidades estéticas y métricas de este poemario.

¡Cómo suena el viento!
Hablemos del viento.
Digamos que el viento es un alma loca,
o el desatinado gemir de una boca
de gigante enfermo.
Sopla sobre el yermo
de nuestra Castilla, hoy, treinta de junio,
y aullará esta noche bajo el plenilunio.
¡Oh, can agorero,
deja mi sendero!
¿No sabes que junio es mes de azucenas,
y que la fragancia de sus almas buenas
encanta, depura
y trae a dulzura
aullidos de canes y lobos feroces?
En la noche cálida de junio no hay voces
de brujas, ni espantos, ni cuentos de miedo.

Huele a madreselvas, reza el amor quedo,
suspira callando el que tiene pena;
óyele la luna, y como es tan buena,
le dice bajito: –No llores, hermano.– (pp. 167-168)

Y, aunque la mayor parte de los poemas están escritos en verso libre, con tendencia al prosaísmo, los autores nos ofrecen también muestras rimadas y formas métricas clásicas, como comprobamos en uno de los sonetos dedicados al sol, el primero de la serie, en el que el tema de Castilla, tan querido por los noventayochistas, está presente:

Porque he nacido en tierra de Castilla,
donde tú eres el único ornamento,
llevo embrujado todo el pensamiento
por tu filtro de luz, y la semilla
de una locura ilusionada brilla
eternamente en mi cantar. Sediento
me tienes, sol, de sol, y a fuego
lento mi alma se dora en ti como la arcilla
de esta parda llanura castellana,
de esta llanura austera y franciscana,
de esta llanura, que es como una boca
muerta de besos, y por besos loca.
Mi alma se dora en ti, vibra en el oro
de tu triunfo como un yunque sonoro. (pp. 135-136)

5. Las opiniones de la crítica

Cuando apareció la obra, las críticas publicadas en los periódicos españoles fueron, en la mayoría de los casos, bastante buenas. No en vano el autor que aparecía en la portada era uno de los personajes más influyentes en el mundo de la cultura de los años iniciales de siglo, tanto en el ámbito de la edición de los libros y de las revistas poéticas más cuidadas (*Helios*, *Renacimiento*...), como en el terreno teatral, con bastantes obras publicadas y algunas estrenadas. Hay, sin embargo, alguna voz disonante, que pone una nota de humor en el asunto.

Un crítico anónimo publica en la primera página de *El País*, del 25 de noviembre de 1907, un breve comentario en torno al libro recién

aparecido, en un apartado titulado «Versos nuevos», que incluimos completo aquí por su brevedad y porque nos parece un tanto ecuaníme y objetivo:

Además de las traducciones de Cañedo, de las cuales hemos ya hablado, del hermoso libro del inspiradísimo Antonio Machado (se trata de *Soledades, galerías y otros poemas*) y de los *Versos viejos* de Cavestany, no tan malos como se ha dado en decir hasta por quienes no los han leído, se han publicado estos días más libros de versos.

Martínez Sierra, joven escritor a quien no se le puede negar una cualidad sumamente laudable, la de amar el trabajo, ha publicado con el título de «La Casa de la Primavera», una colección de poesías.

Va precedida, a manera da prólogo, de una composición poética de Rubén Darío, *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, en la cual se elogia y se aconseja a Gregorio Martínez Sierra;

Gregorio, nada el cantor determina
como el gentil estímulo del beso;
gloria al sabor de la boca divina.
¡La mejor musa es la de carne y hueso!

Juan R. Jiménez también pone unos versos en el umbral de «La Casa de la Primavera». E igual ofrenda hacen al autor, los poetas Antonio Machado y Eduardo Marquina.

En «La Casa de la Primavera» hay cuatro estancias, muy distintas unas de otras: «Los romances del hogar», «las ciudades románticas», «paisajes espirituales», «el mensaje de las rosas y las horas», que a veces parecen obras de distintos poetas.

Hay que admirar el esfuerzo de Martínez Sierra, y hay que elogiarle por algunas delicadezas y ternuras, y por mil rasgos de fantasía que hay en sus poesías, no todas ciertamente iguales en mérito, ni libres de defectos.

Uno de los críticos más reputados del momento, Pedro González Blanco, escribe una reseña bastante más sustanciosa que la anterior y, en muchas ocasiones, resalta los aspectos que todavía pueden tener

interés para el lector actual de la obra. Y así escribe, en *El Heraldo de Madrid*, correspondiente al 5 de diciembre de 1907, página 2:

voy a discurrir un poco sobre la poesía nueva de este poeta realista, y a dar en compendio las razones que me asisten para creer en la legitimidad y belleza de esa poesía. Abro el libro y leo:

Nuestra casa es alegre
como un cascabel lleno
de música, y serena
como noche de Enero.
Son las paredes grises,
mas el Sol está preso
en ellas y las dora con su risa,
que sin duda le place el cautiverio
de gris y blanco y paz. Romanticismos
de que ni el Sol se libra en estos tiempos.

Y yo os digo: en verdad que esta es una poesía sana porque es poesía solar, matinal, auroral. En la poesía española esta nota del florecimiento de la mañana, de la clara alegría que surge a la luz radiante del Sol, es absolutamente nueva. Esta poesía de un poeta que, para hablarnos de su casa, dice:

La casa, nuestra casa, huele a incienso
y a flores; hoy violetas,
mañana rosas, y claveles luego;
huele a sándalo, a albahaca, a mejorana,
a menta, como aquellos
jardines de la Sierra, donde, niños,
cuando la procesión del Corpus, hemos
ido a cortar hojas de lirio y yerbas
de buen olor, para alfombrar el suelo.

El poeta, siendo un hombre culto y refinado, imbuido de modernidad, parece aquí un campesino que va cogiendo por los campos flores, y tejiendo con ellas guirnaldas de imágenes líricas.

Hay un dulzor, una suavidad, que parece emanada de los cuadros de Fray Angélico; todas las poesías están nimbadas de un aura de luz, como la luz celeste, y casi inmaterial.

Y añade más adelante:

Martínez Sierra es de los poetas que se gozan en imágenes mañaneras y fragantes.

¡Oh, cantilena de agua en noria!
¡Oh, misterio y dulzura de asturiana
romería! ¡Oh, trinar de ruiseñores!
¡Lluvia de abril, rapsodia de campanas
en el Sábado Santo! Que todo esto
es tu alegría inagotable, rara
flor que nace en el valle de tu frente
— aun cuando no haga sol — cada mañana,
y, para contemplar el mundo, sale,
medio dormida aún, a las ventanas
maravillosas de tus ojos negros.

Todas sus imágenes son de este tono tan cristalino; son de este sabor, tan fragante...

Y concluye:

Todo está en todo, y todo en el poema
del humilde vivir, es buena estrofa
si el alma emocionada la comenta.

Y a quien con esta recitación no se convenza de la soberanía de Martínez Sierra como poeta no sé qué hacerle, si no es recomendarle que se atiborre de odas de D. Juan Nicasio Gallego y poesías líricas del señor marqués de Campos.

Tenemos noticia de otras críticas igualmente positivas, de José Francés, Rafael Cansinos-Assens o Enrique Díez-Canedo, entre otros, pero queremos acabar con las opiniones de la parte contraria, tal como las recoge Nilo Fabra, por ejemplo, en el diario madrileño *El Mundo*, del 23 de noviembre de 1907, en la página 2, del cual incluimos el texto completo, puesto que nos parece significativo y marcado por la más risueña ironía:

Este Gregorio Martínez Sierra es enorme. Incansable trabajador, hizo gala durante varios años de una fecundidad maravillosa. Libros y más libros, artículos y más artículos, hemos gozado y padecido en el transcurso de un tiempo relativamente breve. Los escaparates de las librerías—de nuevo y de viejo—no dejan nunca de lucir algún tomito, acicalado y pulcro, de tan brillante escritor; las hojas literarias de todos los periódicos de España y América se honran de continuo con la prosa limpia y remilgada del sucesor de Pérez Nieva. En diez años, 22 volúmenes publicados, perfectamente espirituales todos, y cuyos títulos, cursilitos y ramplones, son trasunto fiel de la persona de su autor: *Flores de escarcha*, *Horas de sol*, *Sol de la tarde*, *Café de la noche*. *Motivos*, etc., etc.

Y ahora, para remate de tan sugestiva lista, entrega a las cariñosas manos de Pueyo un volumen de versos: *La casa de la primavera*. El ritmo fue la obsesión constante de este constante laborador. Por una sola poesía rimada a la manera de Darío, hubiese dado, si no sus traducciones de Rusiñol, al menos la tercera parte de su producción prosaica. Pero, desgraciadamente, posee una oreja tan dura, tan incapaz de percibir un verso, que cuantos esfuerzos de voluntad realizó resultaron inútiles. Y el hombre, bien a pesar suyo, se había ya resignado a proseguir toda su vida en la provechosa tarea del artículo, el cuento y la novela.

La aparición en *El Imparcial* de la *Epístola a madame Lugones*, de Rubén, le hizo, sin embargo, concebir nuevas esperanzas, trocadas hoy en realidades. Aquellos alejandrinos sin cesura —el primer hemistiquio terminado por un monosílabo o reunido con el segundo dentro de una palabra— estaban al alcance de sus fuerzas. Para hacer versos en esa forma puede prescindirse del oído; basta con sumar las sílabas con los dedos. Y, ni corto ni perezoso, enjaretó otra epístola a su amigo Juan R. Jiménez, que seguramente habrá empeorado en su incurable neurastenia.

El Sr. Martínez Sierra olvida que Rubén Darío es en la actualidad el maestro de la versificación castellana; que de una manera maravillosa ha empleado todos los ritmos clásicos de nuestro lenguaje, y que cuantas novedades ha introducido en la métrica las ha hecho para enriquecerla y para demostrar sus condiciones de excepcional rimador. Olvida esto y tiene la audacia de imitar lo inimitable, mortifi-

ficando de paso a ese sencillo Juanito Jiménez, tan estimable poeta como empedernido melancólico.

Debió quedar muy satisfecho Gregorio cuando terminó su epístola. ¡Ya hacía versos! ¡Ya era poeta! E inmediatamente, tendiendo la vista a su alrededor, contempló su hogar: su hogar burgués, tranquilo, ordenado... Y se dijo: —¡Ya tengo libro!

Cogió luego la pluma con cierto temblor nervioso y enumeró títulos de futuras y admirables poesías: *La casa. La mesa, La amada hace encaje de bolillos, El día está de amor de Dios, El poeta canta a los pies de la amada. Hablemos del viento*. Después, trabajosa, fatigosa y voluntariosamente, con labor de hormiga incansable e irreductible, compuso el libro.

La casa de la primavera está muy bien puesta, según se desprende de la lectura de varias poesías—por este detalle felicito muy cordialmente al Sr. Martínez Sierra.—Además está soleada, cosa muy saludable, y además no es exclusivamente poética, como parece deducirse del tono general del libro. En dicha casa se cuida mucho de asunto tan prosaico y nutritivo como es la mesa; se come muy bien, y es muy limpia la vajilla. Su dueño nos lo cuenta sin dar importancia al autobombo, y lo confirma mi buen amigo Eduardo Marquina en una bella poesía de salutación al autor. Vuelvo a felicitar al Sr. Martínez Sierra.

Debo declarar que he leído todo el tomo. —Dios me lo tome a cuenta de mis pecados, que son muchos. —Y debo declarar que leída una poesía pueden considerarse leídas las restantes.

Todo es uno y lo mismo. Vulgaridad, ñoñez, insignificancia. No hay un solo verso en que aparezca el poeta; no hay una sola estrofa en que luzca el versificador los esplendores de su rima.

A una labor analítica realizada de buena fe no resistiría ni un verso. Al azar encuentro el siguiente ¿endecasílabo? que nos da una idea del oído de su autor:

El sollozar de un violín lejano.

No hay sinalefa posible; ese violín no se le alarga a Martínez Sierra aunque lo esté tocando toda su vida.

LA POESÍA DE SOLEDAD ZURERA

Antonio Varo Baena

Académico correspondiente

Resumen

El presente trabajo trata de la poeta cordobesa Soledad Zurera. Se hace referencia a su poesía y estilo poético, a través de gran parte de sus libros, con unas características que la sitúan en la generación de los ochenta resaltando su calidad y su poética, sincrética, de un barroquismo cordobés al estilo de Cántico y al tiempo de una poesía sencilla y directa que le confieren la cualidad de una voz personal y destacada en la poesía cordobesa.

Palabras clave: Zurera, poeta, poesía, estilo

Abstract

This work is about the Cordoba poet Soledad Zurera. Reference is made to his poetry and poetic style, through a large part of his books, with characteristics that place him in the generation of the eighties, highlighting his quality and his poetics, syncretic of a Cordoba baroque style in the style of Cántico and at the same time of a simple and direct poetry that gives it the quality of a personal and outstanding voice in Córdoba poetry.

Keywords: Zurera, poet, poetry, style

* * * * *

1. Nota biobibliográfica

Soledad Zurera López (1947) es licenciada en Filología Románica y ha trabajado como profesora de Literatura en el Instituto Averroes de Córdoba y en la Facultad de Filosofía y Letras. Ejerce la crítica literaria y realizó su tesis sobre Concha Lagos. Es miembro del grupo *Astro* y fundadora del *Colectivo Abierto de Poetas Cordobesas*. Ha colaborado en periódicos y revistas como *Crátera*, *Barro*, *Torreznos*, *Pretextos*, *Almuzara*, *Poesía en La Bodega* o *Cancela poética*. Destacamos entre otros sus poemarios *Tercia*, *Mater amantísima*, *Paisaje para un texto*, *La vitrina*, *La ceniza en la taza*, *El cristal de la sombra*, *Los cenáculos de Eros*, *El dedal de María*, *La voz callada*, *La luz no usada* o *Plaza de Aladreros*. Es premio Luis Carrillo de Sotomayor, Arcipreste de Hita, Gabriel Celaya, Fray Luis de León y Dionisia García. Ha intervenido como jurado en numerosos certámenes poéticos, entre los que cabe destacar el *Leonor de Córdoba* convocado por la Asociación Cultural *Andrómina*. Es socia fundadora del Ateneo de Córdoba, Fiambrera de Plata del propio Ateneo y directiva del Aula Juan Bernier de Poesía. Su poesía figura en numerosas antologías.



1.1. Poemarios publicados

Tercia (Col. Polifemo, 1988), *Tiempo de olas muertas* (Col. Astro, 1989), *Las máscaras del unicornio* (Col. Vasija, 1990), *Carpe diem* (Col. Ibn Zaidum, 1991), *Jardín de Armida* (Col. Astro, 1992), *Mater amantíssima* (Col. Almadraba, 1993), *Paisaje para un texto* (Premio Gabriel Celaya, 1994), *La vitrina* (Premio Arcipestre de Hita, 1995), *La ceniza en la taza* (Col. Astro, 1996), *La memoria de la palabra* (Ayuntamiento de Córdoba, 2000). *Bajo el signo de Aries* (2003), *Anotación a la nostalgia* (Col. La Cancela Poética, 2005), *El cristal de la sombra* (Col. Judá Leví, 2007), *La blusa violeta* (Premio Fray Luis de León, 2007). *Los cenáculos de Eros* (Premio Dionisia García, 2010), *Los triunfos* (Col. Astro, 2011), *Feminario* (Col. Manantial, 2015), *El dedal de María* (Ed. Calixto Torres, 2015), *Los días sucedidos* (Col. Manantial, 2015), *La voz callada* (Col. Andrómina, Ayuntamiento de Córdoba, 2016), *La luz no usada* (Ed. Ábrego, 2019), *El bosque* (Ed. Ábrego, 2021), *La ausencias* (Ed. Ábrego, 2023) y *Plaza de Aladreros* (Col. Ánfora Nova, 2023).

2.- La poesía de Soledad Zurera

Para leer a Soledad Zurera hay que tener en cuenta dos premisas: en primer lugar, su poesía está elaborada desde la constatación de una evidencia, la palabra en el verso es una semilla del yo, un afuera de sí misma, en la que lo escrito cobra vida propia; por otro lado, la melancolía del abandono en la palabra va también unida a la melancolía de la existencia. Literatura y vida pues sin solución de continuidad pero también, en una paradoja insalvable, desgarrados. Esta es la cualidad de la gran poesía. Y sin duda este tipo de poesía no puede surgir sino de lo que se alimenta cualquier poesía que trasciende, de los temas universales como el amor y la muerte, enmascarados quizás en otras ausencias y unidos insoslayablemente. Como escribió Hermann Broch, «todo yacer para el amor es siempre también un yacer para la muerte»¹. O el ensayista francés Georges Bataille: «En su movimiento inicial, el amor es la nostalgia de la muerte»².

¹ BROCH, Herman: *La muerte de Virgilio*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 25.

² BATAILLE, Georges: *El Aleluya y otros textos*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 103.

Por ello la muerte y sobre todo el amor conforman también, repletan, cada verso desgajado del yo de Soledad Zurera, desde su primera obra, *Tercia*, o la siguiente, *Tiempo de olas muertas*, en la que el amor es un mundo omnipresente y concreto, enmarcado en el suyo propio, pero también en cierto modo panteísta: el mar, la naturaleza, la lluvia, la noche, el tiempo, la estación concreta, adornado con el neologismo preciso y exacto:

Tristeo por tus rincones
sobre la noche reducida
de tus labios;
otoño de tu cuerpo;
alga esparcida...
vendaval de tus tactos³.

Un amor de fuera hacia dentro, pero un amor que también transforma el mundo, que lo rastrea, que se sitúa en él como único lugar donde es posible asumirlo y donde al mismo tiempo encontramos su magia: «En la hora *tercia* donde duermen las brujas... / ¡He visto el Aleph!»⁴. Pero en la poesía amorosa de Soledad Zurera, o sea en toda su poesía, el amor no es una excusa para la reflexión, una ruta que le sirva de pretexto para estrujar otras verdades. Para ella la única verdad es el amor, no como comunicación sino como conocimiento, ¿como presentimiento del otro, de cuanto la rodea y sobre todo de ella misma? Pero ese presentimiento no la lleva, por fortuna, a eso que a mi entender equivocadamente se ha dado en llamar poesía feminista o femenina (por mucho que lo sea Soledad Zurera), o poesía sáfica, de vuelo corto, anecdótico, repetitivo, manoseado y visto.

Para Auden lo característico del poema es un tono de voz íntimo, tono que Soledad Zurera lleva, hasta el último extremo posible de su propia intimidad, de su yo, a veces enmascarado o críptico, sobre todo en sus primeros libros en los que se deja influir por esa llamada poesía griega, de motivo mítico a veces fácil, pero siempre diáfano en su intención última, la desesperanza y el encuentro, la huida y la búsqueda. Con

³ ZURERA, Soledad: *Tercia*, Colección Polifemo, edita Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1987, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

la presencia del *carpe diem* horaciano, como el título de uno de sus libros.

Pero esa poesía, de verso largo, de metáfora continua, ataviada de una fuerza expresiva en la que es difícil inclinarse más por el significado que por el significante, de cierto barroquismo que podríamos denominar poético-andaluz, gongorino o filocántico, a lo cordobés, de hipérbaton y encabalgamiento tenso, contundente, se hace más suave, más cotidiana en su otro libro *El jardín de Armida*, aunque igualmente influido por la poesía cordobesa. Este es un poemario muy «vicentino» (de Vicente Núñez). Aquí el amor es parte de un paisaje más nuestro, más cotidiano, menos panteísta que en sus anteriores libros. La ciudad se hace más presente y la referencia a lo prosaico, a lo real: «Hueles a jazmines como si los hubieras vendido / a la puerta de un cine de verano»⁵. Y la nostalgia es una manera de consuelo, como en su poema «Invocación a la nostalgia»: «El tiempo ha cerrado los párpados a los ojos de una lechuza. / Cuándo cesará tanto desamor en las teselas de mis orejas»⁶. Un poema con un ligero toque surrealista y un poema versicular, muy característico de García Baena, y una de las características formales de la poesía de Soledad Zurera. Y del mismo modo que el amor se desidealiza, aparece inevitable el tánatos, que inunda como una mancha de aceite todos los rincones: «No me gusta la noche porque te duermes y entonces / no eres tú, / eres un sueño parecido a la muerte»⁷.

Pero es en un libro posterior *Mater amantísima*, uno de sus mejores libros, donde aparece una nueva poeta. Soledad Zurera cambia todos los registros poéticos anteriores, abandona el culturalismo sintáctico, semántico, incluso temático, para inmiscuirse de lleno en el fuego de la vida y la palabra contenida, aun cuando usa el verso largo que aquí alcanza su máxima expresión. Se introduce en el paisaje de su yo, en el de su infancia, su adolescencia, en el de la nostalgia por el paso del tiempo. La nostalgia es una de las palabras/idea que más aparecen en su poesía, como amor, infancia o tiempo. Incluso una breve antología que publicara el Ateneo se titula *Anotación a la nostalgia*. Como escribe Hermann Hesse «el oficio de poeta no es mostrar caminos, sino ante todo despertar la

⁵ ZURERA, Soledad: *Jardín de Armida*, Edita Astro, Córdoba, 1992, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

nostalgia»⁸, y a ello se atiene Soledad. Porque quizás Soledad Zurera nos esté diciendo que ella se quedó en aquellos años, paradisíacos o no, que forjaron su yo, su afán: «Su infancia estuvo hecha de ascuas granas al calor de una hoguera»⁹. Y es insoslayable que esté presente la melancolía por lo perdido: «Así acabó su infancia, como un libro se cierra para siempre, / buscando su cuerpo entre las sábanas con aire sonámbulo»¹⁰. De hecho el libro lo abre una autocita referida al asunto:

Todos somos infancia, no caben trenzas rotas.
Algunos, estábamos muy bien en la placenta.
Salir fue el sacrificio, desear lo que no vuelve.
Ya no queda tiempo para trajes o vainicas¹¹.

Es lo que escribía Pessoa: «Más vale ser niño que querer comprender el mundo»¹² o «¿Qué ha sido de aquella verdad nuestra de la infancia?»¹³. Mas esa nostalgia se revuelve contra sí misma y asume todo la realidad en su libro *Paisaje para un texto*, un título muy a lo Gala, Premio Gabriel Celaya en 1994. E inventa un neologismo, «nostalgias»¹⁴. Una realidad que acrisola en poemas de múltiples variaciones, estilos, en un compendio de más desamores que amores o quizás amores más distantes. Aquí el amor es también lucha, desasosiego: «Una alquimia de olvido, / que el vértigo anotara»¹⁵. Con el paisaje de fondo de Granada, Madrid o Córdoba: «Por las calles intrincadas de la Judería, / tú eres mi paisaje para un texto»¹⁶.

La poesía de Soledad Zurera es una poesía de cambio de ritmo, de léxico dispar, de estilos contrapuestos, desde la sintaxis compleja, a la narración pura y simple: «Llegada es la hora de hacer mi maleta, /

⁸ HESSE, Herman: *Lecturas para minutos*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 109.

⁹ ZURERA, Soledad: *Mater amantissima*, edita Antigua Imprenta Sur, Málaga, 1993, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² PESSOA, Fernando: *Antología de Álvaro de Campos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 137.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ ZURERA, Soledad: *Paisaje para un texto*, edita Ayuntamiento de Torredonjimeno, Jaén, 1994, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

aguardar en el andén la llamada del AVE»¹⁷. No exenta de pinceladas de culturalismo, es una poesía que bebe en las, inagotables aún, fuentes de Catulo, de Cernuda, de Gil de Biedma, del mismo Vicente Núñez y de eso que se ha dado en llamar la poesía de la experiencia (como si toda la poesía no fuera de la experiencia de uno mismo, de todos, de la experiencia de la palabra). Pero esta no es una poesía ni de la experiencia, ni de la diferencia, ni de ninguna «encia», es la poesía de un ser muy humano. Poesía también de la soledad: «Lloro porque tengo el corazón deshabitado. / Olvídame cuando unzas la piel que me agoniza»¹⁸.

Y cuando aún nos encontramos vapuleados, bamboleados por la fricción de la palabra poética de Soledad Zurera, nos encontramos con *La vitrina*, Premio Arcipestre de Hita en 1995. Escrito en tercera persona, se auto-referencia la poeta hablando de sí misma como si marcara una cierta distancia que se diluye en el primer poema pues es un texto emotivo, desajenado pero entrañado, en el que se desgaja a sí misma, su soledad, sus frustración y ausencia. Libro que a mi entender produce una encerrona, una encerrona sentimental, emotiva, misteriosa. Dividido en dos partes, comienza con un breve poema: «Ya le da igual los libros de arte y su belleza. / Ya sabe que no tienen olor las rosas viejas»¹⁹. Y se va adentrando a través del diálogo entre los objetos, las formas, el entorno, con su propia existencia. Una crátera no de vino y agua sino de literatura y vida, si es posible diferenciarlas. Porque el libro es una inmensa alegoría. Una vitrina, un cuerpo, trasunto de su propia alma, de su yo enmascarado: «Ella sabe, inexacta, la vitrina que habita»²⁰. Pero de una evidenciamiento también arrolladora: «Y sabed, tiene miedo, cuando llega la noche»²¹. Y esa envoltura de la palabra y el sentimiento, de la biografía y de la situación va creando una atmósfera emotiva in crescendo, con el destino de lo imposible. Escribe al comienzo de la segunda parte: «¿Y será el amor una mentira en una agenda / traducida, sin más, a un número de teléfono?»²².

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ ZURERA, Soledad: *La vitrina*, edita Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1996, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² *Ibid.*, p. 61.

Pero al fin descubre la inutilidad del esfuerzo de amar, el vacío de la piel, de la vitrina: «Porque no tuvo amor y lo lleva escrito en los ojos»²³. Pero no renuncia a él: «Si alguna vez tuvisteis amor, retornad a buscarlo... / porque en Córdoba hay jazmines también en invierno»²⁴. En realidad Soledad Zurera afirmaría con Bataille: «Un amor insensato no tiene sentido más que yendo hacia un amor más insensato»²⁵. Y por eso otra vez la añoranza del tiempo pasado: «Hubiera tal regreso a aquellos veinte años, / no vividos entonces...»²⁶. La vitrina, de hecho, no se va vaciando, sino llenando de vidas, momentos, palabras exactas, poemas certeros, porque la poeta, nuestra poeta, va desembarazando al mundo de su evidencia, va dotando al acto efímero e inútil de un poema, de un libro, de la trascendencia de lo inevitable.

En su libro *La memoria de la palabra* nos introduce a través de la autorreflexión en la búsqueda del significado de su obra, de manera irónica y distante y algo escéptica, una clase de hermenéutica de su propia poesía con un largo hipérbaton, como si huyera de lo que al final nos quiere decir²⁷:

Y autora que aspira, yo, Soledad Zurera,
Bajo plica, impuesta por un jurado no demasiado serio,
A una breve oratoria en unos juegos florales,
Por parte de la autoridad más competente.

No creo que en este trasunto se concrete la auténtica realidad de la palabra poética de Soledad Zurera, de su espacio poético; sino en la certeza de que escribir y ser, sentir y amar son propuestas que se justifican en sí mismas, que nos llevan a ver en cada obra, cada verso de Soledad Zurera esas *junturas cálidas* de que habla en uno de sus poemas, compendio de su poesía²⁸:

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁵ *Op. cit.*, BATAILLE, George, p. 98.

²⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁷ ZURERA, Soledad: *La memoria del olvido*, Ayuntamiento de Córdoba, 2000, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

Y es que es fuerte la juntura cálida y Horacio.
 -Sabes excesivo mi gusto por ese poeta,
 El descarado placer que siente por la vida-
 Pero lo nuestro es una muerte en toda regla:
 La impertinente sombra del tiempo que transcurre,
 Al pueblo, la plaza, a veintisiete de noviembre,
 La hora final y mi esquila en el periódico,
 mientras insinúas prolongar el último acto.

Pero en cierto modo el amor es una manera de mirar hacia atrás pero no solo como un ejercicio de nostalgia, también alimentamos la inquietud, el remordimiento, la impotencia por lo no hecho y ya imposible de poder hacer: un beso negado, unas palabras no dichas, un cuento no contado. Porque ocurre que, a veces, los cuentos no se cumplen como cuando uno, quizás en una tarde triste, se agarra al recuerdo de aquel hijo que nos pedía un cuento en las noches en que llegábamos cansados a la casa y, a veces, no podíamos siquiera salir al encuentro.

Son pérdidas como lo es la propia vida, de ello surge la poesía, de la ausencia del otro y de lo otro, una constante en la poesía de Soledad. La magia de la poesía consiste en que de alguna manera es posible rescatar esas pérdidas inevitables, esos sonoros fracasos, esa vida huidiza que nos conmueve y nos concierne y no olvidamos ya que el tiempo se esfuma si habita el olvido y para eso está la inefable y casi siempre dolorosa memoria.

Ello ocurre con el libro de Soledad Zurera *El cristal de la sombra*, un título que ya de por sí que hace pensar y reflexionar y que imbuye al poemario de un mundo de luces y sombras que hay que ir discerniendo, no para su comprensión sino su aprehensión. Si la poesía es una manera de expresarse en la que la sensibilidad del poeta y del lector se unen y se extreman y así se van conociendo mutuamente a través de lo que existe y se siente, la poesía de Soledad Zurera es verdadera poesía.

Con una voz que dice lo que nadie podría decir de la misma forma. En el que se conjuga también la posibilidad de reinventar un mundo propio y ajeno, a veces justificativo del sí, siempre enigmático, en el que el poema recrea una propia realidad: «Ahora ya nada llega a suce-

dermos: / ocurre en el poema»²⁹. Un mundo que no se circunscribe sólo al poema. Que en realidad hace lo que se le pide al buen poeta, condensar la realidad con la máxima intensidad. Una realidad que suele ser multiforme, proteica aunque sendada siempre por la guía de la muerte, el amor, el paso del tiempo, y aquí, sobre todo aquí en este poemario, el deseo. Su hilo conductor es el genio de la botella, que como una fuerza que surge de lo más hondo representa muchas cosas, la muerte, el amor: «No conozco otro camino que éste del amor y sus oscuridades»³⁰. Es el deseo que incomoda, que maltrata, que también consuela, porque Zurera sabe que no hay mayor dolor que el deseo y así nos dice: «Cúrame, Señor de todos los deseos»³¹. Pero sabe que todo es inútil: «Lo difícil del olvido es siempre la memoria»³². En la naturaleza, en la irrealidad de los cuentos, que son una manera de abordarla, Soledad Zurera representa un drama (mejor que comedia o tragedia) humano, sin perder la lírica de la poesía, la fuerza de las imágenes, la implacabilidad de las metáforas.

Con una sensorialidad perceptiva que impregna e ilumina, lo que nos hace caer en la cuenta de quiénes somos a través de la memoria, Zurera va más allá de la realidad. Forjada con dolor y, como en un tráfago de luces y sombras, nos lleva a idílicos recuerdos de la infancia, a la memoria de las personas que ya no están, como si el paso del tiempo no le hubiera dado una pátina de encubrimiento, de olvido, como si cada instante se endulzara en la nostalgia de lo vivido y vívido. Un solo objeto, una foto, un cuento, un nombre (aunque sea literario) son capaces de rememorar el pasado sirviendo de motivo para desarrollar su poesía. En sus bucólicas evocaciones –«por eso regreso en vacaciones a mi casa del pueblo»³³–, las palabras se ajustan a la entonación del poema, a la nominación de personas o lugares reconocibles o secretos.

¿Una poesía de motivos? No solo eso; de honduras existenciales y pasiones, tensionando el objeto incólume, pues ya solo la memoria puede manipularlo, y el sujeto que lo trasciende, que lo evoca, que lo

²⁹ ZURERA, Soledad: *El cristal de la sombra*, edita Andrómina, Córdoba, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ *Ibid.*, p. 14.

hace presente de nuevo, como si ello fuera obligatorio o necesario para el poeta, porque la poesía tiene mucho de sagrado –y de sangrado–, porque es lúdica y trágica, es decir dionisiaca. Y en la dedicatoria a su hija es donde quizás esté la clave de ese poemario³⁴.

Porque detrás del juego urbano o rural de su poesía, del paisaje concreto de una calle, intenta rescatar el hálito profundo que conmueve, su excusa existencial. Poesía de la emoción porque como escribe Cioran: «es inútil escribir sin emoción»³⁵. En ese espacio literario y poético se enmarcan sus vivencias, se connota también una forma de vivir, de soñar o amar. El entorno es el aura que envuelve su poesía para definirnos un ambiente poético o rememorar el pasado.

Poesía trabada en la palabra que se define en los ángulos más oscuros, menos usuales. Poesía de la ensoñación. Poemas-cuento donde recupera la belleza del relato infantil y se apropia de su significado perenne, de trascendernos porque el cuento es en sí mismo un mito, la necesidad de mirar hacia otro y justificarnos. Para mí es el libro más complejo y misterioso de Soledad Zurera. Soledad que, como su nombre, se cuaja en sus versos: «La soledad que todas las noches compartes»³⁶. De la que pretende escapar a través del amor porque: «Tal vez nos haga falta todo esto: / amar un amor»³⁷ Más soledad no se le puede pedir a un poeta cuando dice como Zurera: «Yo no soy yo»³⁸. Una desajenación que le impele a vivir y a escribir: «Al otro lado del cristal está la sombra, / la silueta oscura. / El genio habita las cuadrículas de las páginas»³⁹. El arte literario elevado a sí mismo, a su quintaesencia, pues el lenguaje de la poesía en estos poemas encuentra su razón de ser.

Por otro lado los cuentos se cuentan de noche y el juego de la oscuridad y la noche están muy presentes y son inefables en la poesía de Soledad Zurera. A fin de cuentas la noche no es más que la ausencia de luz. Por ello dice al comienzo de la plaquette *Anotación a la nos-*

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁵ CIORAN, Emil: *Cuadernos 1957-1972*, Tusquets editores, Barcelona, 2020, p. 475.

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

talgia: «No me es ajena la luz»⁴⁰. En Zurera están siempre muy presentes las referencias a la luz. La luz como guía de sus emociones, de la pasión de vivir que menudea por la ciudad, por el campo, por la piel y las cenizas del tiempo (título de otro poemario suyo). En esta declaración de intenciones de este breve poemario-antología, expresa quizás su incapacidad para poseerla, aprehenderla. Así la conciencia de que nuestra luz nos ilumina poco en la noche y de que necesitamos otras linternas para seguir adelante.

La ceniza en la taza es su libro más literario. Es casi un tratado de literatura, en concreto la que ella enseñaba en su Instituto, donde también refleja sus experiencias, con cierta ironía, como en este poema:

Esa muchacha tiene la edad eterna de los dioses,
Esplendente y magnífica, en su sola belleza
Vuelve de estar con los soldados ...

Esa muchaha, con gestos de gata siamesa,
Modales de camarera en barra de alterne,
Antecedentes para pudrirse en los pupitres de una clase.
A los catorce años,
Blasfema contra Garcilaso, no quiere ser Elisa,
Escribe Quevedo con K y con b,
—me manda a la mierda,
por explicar las funciones del lenguaje—
Cuando octubre no retorna y es convicto el otoño.
Esa muchacha, indócil, sin cánones, ni reglas,
Educada en valores y sus otras destrezas,
Analfabeta y liberta, volverá con los soldados⁴¹.

En el siguiente poema que inicia con un parafraseo de Hipócrates y Neruda, refleja sus referencias poéticas, *Cántico* y en especial Vicente Núñez, en un poema intitulado, con el comienzo en mayúscula de los versos, paradigma formal de su poesía, y que dice así:

⁴⁰ ZURERA, Soledad: *Anotación a la nostalgia*, Ateneo de Córdoba, Colección La Cancela Poética, Córdoba, 2005, p. 5.

⁴¹ ZURERA, Soledad: *La ceniza en la taza*, Astro, Córdoba, 2003, p. 10.

Pero la vida es más larga que el amor,
 Dice Ricardo Molina, en su elegía décima.
 Debe ser cierto, porque no oigo los pájaros,
 En la Plaza de las Tendillas.
 Me molestan los gritos de los vencejos,
 Sobre la torre mudéjar de la iglesia.
 Lo mismo que cuando éramos adolescentes,
 Nos citábamos en los jardines de la Victoria,
 Donde el monumento a Julio Romero.
 Ricardo daba clase a mi hermano Andresito,
 Y era amigo íntimo de Luisa Revuelta.
 Y yo no sabía que escribía versos a Sandua,
 No del *Rumor oculto*, de Pablo García Baena,
Cántico dedicaba a Cernuda un número hermoso.
 Y Vicente Núñez escribía sus teselas,
 En Poley, el pueblo de mi padre.
 Pero la vida, que no es más larga que el amor:
 Polvo serán, incide en sentenciar Quevedo,
 Viene a corroborar su manual de incorrecciones.⁴²

Desde este poemario, a comienzos de milenio, su poesía se hace más directa, más desnuda, menos versicular y barroca a partir, sin dejar de ser críptica en algunos momentos, con referencias que solo ella conoce. En realidad es la elipsis, esa figura que va más allá de la retórica y que es el pilar fundamental de la poesía, lo que no se dice. Y así le da a su poesía un tono descriptivo que recuerda el de los poetas de la generación del 50, Brines, Claudio Rodríguez, Ángel González o Gil de Biedma. Mas no son descripciones estáticas, muertas. De alguna manera participamos en su descripción y narración. Pero si de algún lado orillea su verso, libre, rítmico —que también sabe luchar con la rigidez del soneto—, es en gran parte de la tradición poética cordobesa de la segunda mitad del siglo XX. Desde *Cántico* hasta *Astro*, pasando por *Zubia*. Y así el tono de su poesía no ha cambiado de registros poéticos de manera radical o influido por las modas. Y en esa concreción o elusión se encuentra gran parte del encanto de su poesía, sincera, emotiva como piel cuarteada, arrancada del lenguaje con las

⁴² *Ibid.*, p. 57.

tenazas del tiempo, con la sabiduría de la experiencia poética y con el corazón entornado hacia atrás.

En *La blusa violeta*, hace alguna excepción a la libertad formal, saliéndose de su propio canon, aunque predomina el heptasílabo, endecasílabo o alejandrino, y casi siempre el verso blanco o libre, y escribe un soneto clásico, que está titulado *Nocturno* y comienza así:

Silencio en soledad, plena dulzura,
Noche umbría, eternal, íntima calma;
Vívida oscuridad, en paz el alma;
Ausencia de inquietud; nula premura.⁴³

La sensualidad predomina en su libro –aunque la sensualidad está presente en toda su poesía–, *Los cenáculos de Eros*:

Me abriré de piernas para ti.
Gritaré cuando me penetres
como la recién casada de la otra escalera.
Pero si me sientes llorar a media noche,
angustiada y de pie sobre la alfombra,
no te vayas a sentir intimidado.
Es que ser mujer conlleva un cargo de conciencia
por todo lo que hace una.⁴⁴

Tras su libro *Triunfos*⁴⁵, dedicado a este monumento característico de su ciudad, *Feminario*⁴⁶ es un homenaje a la literatura, en especial a la mujer escritora, y a la mujer en general, como se refleja en el título del siguiente poemario, *El dedal de María*⁴⁷, miscelánea de los temas de su poesía e incluso de su poética formal, y también *Los días sucedidos*⁴⁸, donde Soledad se mantiene fiel a sí misma como en *La luz no*

⁴³ *Id.*, *La blusa violeta*, Junta de Castilla y León, 2007, p. 12.

⁴⁴ *Id.*, *Los cenáculos de Eros*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2011, p. 63-64.

⁴⁵ *Id.*, *Triunfos*, Litopress, Córdoba, 2010.

⁴⁶ *Id.*, *Feminario*, Astro, Córdoba, 2013.

⁴⁷ *Id.*, *El dedal de María*, Detorres editores, Córdoba, 2015.

⁴⁸ *Id.*, *Los días sucedidos*, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2015.

*usada*⁴⁹. En el prólogo de este último libro, su amigo José Luis Rey resalta «su cadencia casi triste y casi amarga y su bella melancolía»⁵⁰, y escribe:

Poeta o poetisa —qué más da—, donde la ninfa Erato depositó con generosidad la gracia de la que es dispensadora. Soledad es poeta sin remedio, sin opción a otra cosa y sin posibilidad de no serlo. Toda la vida, desde su primera adolescencia, la conocí distante, apartada, ausente —acaso de ahí su nombre—, mirando al vacío, alejada de un mundo que no le interesa, queda en sí misma viendo cosas que los demás ignoran: légamo fértil de un mar misterioso, periplo en solitario que asegura la dicha ...⁵¹

Este es un libro de tono más elegíaco, donde el dolor aparece menos velado, el amor es desamor, la alegoría marca el camino y un viaje a Roma sirve de escenario para el amor, la vida y las ausencias. Aquí marca su poética en el poema *De ceniza y de llama*:

Escribir un poema es presentirlo:
la tarde de anochecida;
al fondo una penumbra;
exploro en el interior de mí misma,
por si acaso un paisaje me revierte.⁵²

La naturaleza siempre presente en su poesía, es también una forma de incorporarse al mundo, de vivirlo y arropar su propia naturaleza, la del amor y la vida. Escribe en el poema *Al hilo de una elegía de Ricardo Molina*:

Hay un olor a jacaranda y celindos;
lejos, muy lejos de ella de la última vuelta del camino.
Y es marzo, amor mío, siempre marzo,
en las hojas de los almanaques,
En las esquelas de los muertos.⁵³

⁴⁹ *Id.*, *La luz no usada*, Ediciones Ábrego, 2019.

⁵⁰ REY, José Luis, prólogo *op. cit.*, *La luz no usada*, p. 9.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² *Ibid.*, p. 53.

Y si las referencias a Córdoba, muy en la estela de *Cántico*, son constantes en su poesía, tras los poemarios *El bosque* y *Las ausencias*, aparece su hasta ahora último libro, *Plaza de Aladreros*, que culmina el tema cordobés, siempre unido a su paisaje interior. En él realiza un recorrido sentimental y lírico de sus temas preferidos, la infancia, el paso del tiempo, las referencias familiares, y las vivencias de un entorno familiar y concreto. Todo en un ambiente de nostalgia insoslayable, su principal leiv motiv. De este libro nos dice José María Molina, el editor, en un texto preliminar: «Un libro brillante donde la precisión de la palabra, la musicalidad de sus versos y la intensa emoción lírica que transmiten se constituyen en los principales elementos que configuran la sublime arquitectura poética de su obra y de los poemas que la conforman»⁵⁴. Y la propia Soledad Zurera escribe en su prólogo:

Y este paisaje interior, la toponimia infantil de mis lugares, detrás de otra celosía, donde no se oyen los gritos de aquellas gentes, ateridas por el frío del invierno. Cierro los ojos: pescaderos, fruteros, carniceros y demás personajes de antaño, inciden en poblar la plaza. Ahora son una larga fila de fantasmas.⁵⁵

Un libro que culmina de una manera natural y casi necesaria, la labor poética de Soledad Zurera, su propia poética engarzada en sus vivencias, su palabra, su hálito lírico, sus temas recurrentes como el amor, la luz, la amistad, el amor, las ausencias, Córdoba. Un libro que la encumbra a un lugar destacado en la poesía cordobesa.

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴ MOLINA, José María: preliminar del libro de ZURERA, Soledad: *Plaza de Aladreros*, Colección Ánfora Nova, Rute, 2023, p. 10.

⁵⁵ *Op. cit.*, ZURERA, Soledad: prólogo, pp. 16-17.

El libro *En torno a la mujer: estudios literarios*
se acabó de imprimir en Litopress
el 24 de diciembre de 2023,
víspera del nacimiento de Jesús.

Si las instituciones en general se ocupan poco por la difusión de la literatura canónica, reservada casi exclusivamente a los nombres masculinos, es todavía muy largo y proceloso el camino por recorrer para situar en este mismo plano la literatura escrita por mujeres. Cualquier esfuerzo en este sentido siempre será tan justo como necesario. Este es el principal objetivo de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba al compilar esta edición acerca de algunas de las muchas mujeres que fueron obliteradas en el orden canónico; mujeres de singular relevancia cuya reivindicación es inexcusable; mujeres que merecida y paulatinamente van ocupando los lugares que les corresponden en todos los ámbitos de la sociedad y la vida.

Manuel Gahete Jurado
Coordinador

