

María Payeras Grau
Universidad de las Islas Baleares

La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra ^{{*}

Desde las primeras aportaciones de la mujer a la poesía a lo largo de la Modernidad literaria, se observa en ella la necesidad de definirse y afirmarse en un espacio que le había sido tradicionalmente ajeno. El caso de las autoras que publicaron en España después de la guerra civil evidencia su confinamiento en una marginalidad doble: la que se produce bajo el dominio de un régimen político declaradamente anti-intelectual, que se opone al libre ejercicio del pensamiento y la derivada del proceso involutivo que se produce en la España franquista en relación a los derechos adquiridos por la mujer a lo largo de la etapa republicana. Por este motivo, el corpus poético que abordo da voz a un colectivo doblemente reprimido que se vale de la palabra poética para poner de manifiesto su situación marginal, identificarse con colectivos similares y afirmarse en su oficio de poetas.

171 { texturas 8-8

Since the early contributions of women to poetry along the literary modernity, we can see their need to define and assert themselves in an area which had traditionally been alien to them which they had traditionally been absent. The case of the authors who published in Spain after the civil war shows their confinement to a double marginalization: one happening place under the control of an openly anti-intellectual political regime, which is against the free exercise of thinking, and the other resulting from an regressive process that takes place in Franco's Spain in relation to the rights acquired by women during the Republican stage. For this reason, the poetic corpus under investigation included here gives voice to a doubly repressed group that uses the poetic word to reveal their marginal situation, to identify themselves with similar groups and to assert themselves in their job as poets.

^{{*} Este trabajo se relaciona con el proyecto de I+D HUM2006-11438, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

La progresiva incorporación de la mujer a la creación literaria desde el inicio de la Modernidad, ocupando un espacio habitualmente reservado al varón, conlleva, entre los diversos esfuerzos de autodefinición y autoafirmación desarrollados a través de la expresión literaria, la necesidad por parte de ésta de definirse a sí misma en relación a su oficio, ubicándose en un espacio que le había sido en gran medida ajeno. Las autoras que publicaron poesía en España a lo largo de las primeras décadas del franquismo sufrieron los resultados de una involución en materia de derechos civiles respecto a la Segunda República que afectó también a los derechos de la mujer. Esto, unido al carácter anti-intelectual del régimen, lleva a que las escritoras que publican en los años del franquismo lo hagan con un espíritu de transgresión, reconociéndose a sí mismas como integrantes de un colectivo doblemente reprimido, y defendiendo su dignidad de mujeres y escritoras. Su dedicación artística se convierte en una forma de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos poco convencionales o rompedores respecto al rol que la sociedad les asigna. En el caso de las mujeres –y más en una España privada de libertad de expresión– su sola apropiación del turno de palabra constituye una ruptura de lo establecido. En este contexto fue, sin duda, marginal el espacio que ocuparon en la poesía de la posguerra, sin integrarse en pie de igualdad en los grupos y tertulias de aquellos años y realizando su vocación en solitario cuando no creando espacios propios en los que desarrollarla y darla a conocer. Las mismas reticencias hacia su condición de artistas manifestadas por muchos colegas varones contribuyeron a la fundación del grupo femenino “Versos con faldas” en el año 1951. El grupo se formó para divulgar la poesía de autoría femenina contemporánea escrita en español y, aunque sus recitales –concebidos por contraposición al pacto tácito de no recitarse poemas unos a otros que primaba en las tertulias madrileñas frecuentadas por hombres–, se celebraban invariablemente en la ciudad de Madrid, actrices y locutoras de radio daban voz a aquellas autoras que, no pudiendo asistir personalmente, enviaban sus colaboraciones desde el resto de España y también desde la América latina. Una de las participantes en esos recitales ironizó en un divertimento poético acerca de la marginalidad de la poesía femenina, señalando el absurdo de una clasificación literaria que se realiza a partir de “ropajes” ajenos al hecho poético en sí, como son las “faldas” o, en definitiva, el hecho accidental de que una obra haya sido escrita por mano de mujer (Montes en Las Santas, 1983: 136-137).

La tradicional consideración del hombre como creador y la mujer como simple “musa” y objeto de representación, que condujo tradicionalmente a una imagen pobre o polarizada de la mujer en las artes, no deja de tener sus repercusiones en la obra de unas mujeres que, aunque pioneras en el hecho de trasladar a la palabra poética los matices de su propia identidad, no pueden dejar de verse influidas por el peso de una historia en la que sólo los hombres parecen haber sido los creadores de productos artísticos. Una autora de escaso calado, por ejemplo, se dirige al poeta que califica como “peregrino”, ofreciéndose como “agua en” su “remanso” o como “sombra de cedro en” su “camino” (Carretero en VV.AA, 1951: 44), lo que

promociona una imagen servil de la mujer y no el prioritario de autora en el que ella misma debiera reconocerse. Eva Cervantes, por su parte, imagina un singular Parnaso póstumo donde, a su muerte, iría a reencontrar a mujeres que se han eternizado a través de la poesía, bien sea como inspiradoras de grandes obras —la Beatriz de Dante o la Laura de Petrarca, por ejemplo—, bien sea como autoras de obra propia: Santa Teresa de Jesús, Rosalía de Castro, Alfonsina Storni, etc. La visión poética de Eva Cervantes pone al descubierto su deseo de pertenecer a este escogido grupo de mujeres que logran trascender su tiempo en virtud de la palabra poética, pero coloca en un mismo plano a aquellas que lo logran como autoras y a las que se perpetúan como musas de grandes escritores (Cervantes, E., 1950: 109-110). Más compleja es la perspectiva que hallamos en una autora tan representativa de la posguerra como Pilar Paz Pasamar. En su libro *Ablativo amor*, el tema anunciado por el título se aborda desde una vertiente universal y platónica, de un modo, inicialmente, abstracto, y atribuyendo al amor la capacidad de transformar la realidad de aquellos a quienes toca. Considerándolo emisario de las regiones superiores del espíritu, la mujer se describe a sí misma en el exilio de esas regiones donde el amor domina. La dificultad de acceder a ese bien espiritual lleva a la hablante a definirse desde un nivel reprimido, silenciado. En ausencia del amor la mujer se siente excluida, habitante de un espacio marginal desde el que no acierta a expresarse a sí misma. Sólo el poder del amor se considera suficiente para restituir la identidad de la hablante a un plano donde la experiencia recupere el sentido. El poder creador del amor ha permitido el acceso a la inmortalidad de un cierto grupo de mujeres en virtud de la palabra poética, entre las que la autora menciona los nombres de Laura, Beatriz, Virginia y Melibea. Es de notar que ninguna de estas mujeres ha alcanzado el estatuto que ocupa a través de su propia palabra, sino que todas ellas son representaciones literarias del sentimiento amoroso. Una vez más, en el ejercicio de su oficio de escritora, la mujer lamenta el hecho de no poder alcanzar el rango de inmortal por la vía secundaria de verse representada en imágenes del “otro”. Esta vacilación que lleva a algunas mujeres a desear verse como objeto de representación literaria a la vez que ya son, de hecho, sujetos de esa misma representación, es significativa de la dificultad que supone erradicar los roles genéricos asignados por la tradición, y se halla en el período que nos ocupa, en un plano puramente residual.

Es a todas luces manifiesto, no obstante, que las poetisas españolas de la posguerra, debido a la conciencia de los prejuicios que las rodean, tienden a desarrollar un sentimiento que las lleva a identificarse con otros colectivos marginales. Los locos —en continuidad con el análisis de Gilbert y Gubar en relación a la narrativa del XIX— son uno de estos colectivos, siendo Gloria Fuertes una de las autoras que más desarrolla esta similitud, denominándose a sí misma “cabra sola” —en el sentido coloquial que para nosotros tiene “estar como una cabra”—, y potenciando en su obra un lenguaje anticonvencional¹. Pero el caso de Gloria Fuertes no es único. Hay quien expresa su subjetividad individual autocalificándose de “loca” para poner de manifiesto su incompatibilidad con las estructuras sociales: “¡Qué locura Señor, es mi locura/ hacer

silencio la palabra vana!/ Dejadme sola, mi locura mana / como mana una fuente en la espesura/ y aunque camine triste mi figura/ no estoy loca Señor, que no es locura/ el saber que estoy loca de amargura, / porque me ahoga la razón humana” (Las Santas, 1954: 20). El personaje poético declara así su inadaptación a los convencionalismos. La percepción subjetiva le lleva a invertir los parámetros de la “normalidad” y la “locura”. Es en la locura donde se afirma, imbuida de la creencia en la superioridad moral del poeta, remota herencia modernista, frente al “rey burgués” que no comprende su afán y lo desprecia: “Hay un mar que me nace en las entrañas, / para hacerse canción dentro del pecho / que me dice, en silencio, a mí sola, / que no venda jamás mi alma poeta / a esos hombres metódicos, con regla, / que construyen sus casas con cemento; / que prefiera dormir a la intemperie; / que descalza camine por senderos / y que viva feliz con mi locura: / la bendita locura de mis versos” (1954: 3). Quien así se expresa es Adelaida las Santas, autora de una de las pocas antologías especializadas en la poesía femenina del período que nos ocupa (1983). Las Santas es consciente de que la poesía se escapa de las ocupaciones convencionales y por ello mismo es vista con reticencia por aquellos que únicamente consideran el lucro económico. Pero inadaptada o loca, es feliz de integrarse en un colectivo que también para Mercedes Chamorro se sitúa al margen de la sociedad común: “¡Oh hermanos poetas, en este siglo frío / olvidados y solos!” (96).

La figura del poeta, incomprendida por la sociedad materialista, se asimila a la del marginado en tanto que no se somete al orden social establecido. De esta situación deriva la solidaridad espontánea del poeta hacia los colectivos marginales: “La vanidad detesta los harapos, / y no quiere mendigos en su casa.../ pero yo soy amiga del que está marginado, / y le ofrezco el consuelo de mis lágrimas!” (Pablos en Las Santas, 1983: 151).

Algunos resabios del malditismo finisecular se filtran en la posición de estas autoras. No es extraño, sin embargo, que ellas actualicen el tópico si se tiene en cuenta que actúan desde una doble periferia: la de ser poeta y la de ser mujer. Con su habitual sentido del humor, Gloria Fuertes denuncia esa situación en un poema suyo titulado “Maletilla” (168), donde, identificándose con un aspirante a torero sin suerte, ironiza acerca de su fama y se enorgullece de su independencia, que le permite sortear dignamente los escollos diseminados en el camino hacia la consagración de su trabajo. Identificada más que nadie con los marginados de la sociedad, Fuertes se define como poeta expuesta a los menosprecios de la gente común, pero más digna que nadie por entregar su trabajo al servicio de la humanidad².

Es en este contexto global donde hay que considerar la proximidad que algunas autoras manifiestan hacia mujeres pertenecientes a determinados colectivos marginales. Es el caso de las prostitutas, cuyo número se elevó mucho en los años posteriores a la guerra civil, como resultado de la necesidad de subvenir a la manutención personal o familiar en una sociedad patriarcal y androcéntrica de la que el sector masculino de la población, diezmado por la guerra, la represión y el exilio, dejaba económicamente desamparadas a muchas mujeres que carecían de una formación profesional específica para ganarse la vida.

Una aproximación sutil y algo ambigua al tema puede rastrearse en los poemas de Angelina Gatell no recogidos en libro. En *Poesía femenina española viviente*, antología publicada por Carmen Conde en 1954, aparecen algunos poemas procedentes, con toda probabilidad, del libro *Mujer en la esquina*, que por aquel entonces Gatell proyectaba publicar y que, finalmente, quedaría inédito. En esos poemas pueden entreverse distintas figuras femeninas, cuyas experiencias vitales son muy divergentes. La una, desde el ámbito doméstico en el que se encuentra, observa a la otra –presumiblemente, una prostituta–, imaginando sus pensamientos, representándose sus dificultades y solidarizándose con ella: “¡Ay mujer de la esquina, grito abierto / al contacto del alba donde brota/ la incesante cadena de tu angustia! // Derribada en la tierra te levantas / para escupirle al mundo tu caída, / y tus voces son hachas que me hieren, / o gritos que se acoplan a mis labios, / y me siento a mí misma pronunciando/ las palabras más agrias que he sabido” (Conde, 1954: 192). Los poemas no definen ni califican a ese ser humano convertido en objeto de observación por parte de la autora. En ellos aparece exclusivamente mencionada como “la mujer”, abstracción genérica que permite ampliar el horizonte interpretativo e, incluso, reconocer entre las dos mujeres –observadora y observada– algunas afinidades esenciales, rompiendo la dicotomía maniquea en la representación tradicional de la mujer, y trascendiendo la concreta situación en virtud de una mirada solidaria.

Con idéntico motivo, aunque distinta intención, cabe referirse al poema “Una risa en la esquina”, de María Beneyto. Otra vez el poema enfrenta a dos figuras femeninas. Una mujer ubicada en la esquina del título, ríe, lanza su risa como un grito o como un reproche hacia los transeúntes que pasan. La voz poética manifiesta su incomodidad ante esa situación: “Todos apresurábamos el paso / con la vergüenza/ –la santa vergüenza del impudor ajeno– / quemándonos los dignos, los dignísimos rostros...” (1952: 10). Pero el punto de ironía de los versos transcritos revela que la mujer que habla en el poema lo hace avergonzada de su propia reacción. El poema tiene, desde luego, una intención moral, pero el reproche de la autora no se dirige hacia la infortunada mujer de la esquina, sino que pone de manifiesto su mala conciencia de clase, al hacerse consciente de sus propios prejuicios y de su situación social privilegiada.

Entre las numerosas figuras marginales que aparecen en la obra poética de Gloria Fuertes, una de las más tempranas y reiterativas es la de la prostituta. En calidad de pecadora arrepentida aparece, concretamente, en *Poemas del suburbio*: “Padre: / Hace quince días que no duermo con nadie. / Me acuso, / de no haberme ganado la vida con las manos, / de haber tenido lujo innecesario / y tres maridos, padre, /...eran maridos de otras tres mujeres” (65). Sobre ella tiende la autora una mirada humanamente compasiva, asociada al cristianismo de la autora, que, en el contexto del libro, se funde con otros casos de marginalidad social. Es, precisamente, en las desigualdades de clase, en los intereses defendidos por los grupos de poder, donde la autora reconoce la causa de las injusticias que denuncia. Poniendo de manifiesto las tragedias individuales de los seres marginados –la prostituta entre ellos– aproxima al lector a una realidad opaca a los ojos de muchos, convencida de que esa es la misión primordial de la poesía.

Otro colectivo marginal cuya presencia cabe señalar es el de las presidiarias, cuya dramática situación evoca María Beneyto en “Nocturno en la cárcel de mujeres” (1956: 69-70), sin especificar las concretas circunstancias de su encierro, aunque muchas reclusas de la posguerra lo fueron por razones políticas. La situación de éstas ha sido reseñada por Inmaculada de la Fuente (54), quien también señala la situación de la mujer en los suburbios de las grandes ciudades, recordando cómo “La imposibilidad de delimitar la vocación de esposa y madre de la de servidora de los suyos cuando no se disponía de servicio, contribuía a que las mujeres de las clases modestas tampoco tuvieran un presente halagüeño” (Fuente: 54). Nadie mejor que Ángela Figuera ha descrito poéticamente esta situación en su “Canto a la Madre de Familia”, que pone de manifiesto el heroísmo anónimo de un colectivo femenino en el que, por antonomasia, la mujer española de la época podía reconocerse. El poema muestra el desarrollo de la experiencia cotidiana de ese prototipo femenino según una secuencia temporal que sintetiza un día completo en la existencia de una mujer dedicada a la atención de la familia, secuencia que se inserta en una sucesión semanal para reflejar el carácter rutinario de las escenas descritas. Es así como Figuera ensalza el esfuerzo anónimo, cotidiano y tantas veces invisible de la mujer en su día a día. Precisamente, el poema trata de modificar la percepción del lector acerca de una situación que, por lo cotidiana y asumida, pasa por ser “natural” y hasta “obligatoria”, careciendo, además, de un reconocimiento económico y social. Este poema se inserta, justamente, en el libro titulado *Los días duros*, obra que trabaja en la representación de la fortaleza moral de la mujer –contraria a su consideración como “sexo débil”– y el poder de las madres como colectivo capaz de generar un discurso humanista que ponga coto a los desmanes de la Historia.

Los días duros cierra el período más combativo en la poesía de Ángela Figuera que, sin embargo, nunca cerrará sus ojos a la desigualdad ni a la injusticia. Siguiendo una de las líneas pautadas por la poesía social, también Ángela Figuera incorpora a su obra una muestra significativa de personajes antiheroicos, cuyas vidas apagadas reproduce la autora con voluntad de denuncia. La singularidad estriba, en este caso, en que la situación de la mujer –invisible para sus colegas varones– aparece expresamente recogida en sus páginas. La vida de la lavandera Alejandra, que no era nada ni nadie (228-229) parece un ejemplo seleccionado al azar entre las numerosas variantes que el tema podría haber ofrecido, igual que esa otra mujer “llamada Petra” a la que se comieron “nueve hijos / todos espurios” (231) o como la mujer del zapatero, que nunca puede “levantarse tarde/ sentarse en la ventana y no hacer nada” (277).

De forma similar, muchos de los personajes que aparecen en la obra de Gloria Fuertes pertenecen a las capas bajas o marginales de la sociedad, estableciéndose una identificación del sujeto poético con ellos. Entre esos personajes no faltan, desde luego, figuras femeninas. “Cuánta mujer habrá haciéndose cisco/ mientras yo fumo y miro por la vida” (89), escribe, advirtiendo la dureza de condiciones en que desarrolla su vida cotidiana la mujer que pertenece a los estratos sociales más bajos, a la que ella se complace en señalar a través de sus más variados oficios: castañera, mecanógrafa,

modista, monja, asistente, etc. También las mujeres locas, como ya se ha dicho –“Poema sin ton ni son” (95); “Canción de las locas” (105)– o pertenecientes a las capas inferiores de la sociedad –“La pobre” (105-106)– representan el rostro femenino de la marginalidad social y se asimilan a la marginación social del poeta. Por ejemplo, en un poema que trata acerca de los “Mendigos del Sena”, escribe: “Llegamos a lo más sorprendente, / también hay mendigas” (55), como si, de este modo, quisiera hacer hincapié en que la condición femenina no exime de ninguna de las situaciones límites de la experiencia, aunque no siempre sea específicamente considerada en los análisis o en las estadísticas. Significativa es, también, la referencia a una muñeca conocida con el nombre de Mariquita Pérez, una muñeca de fabricación artesana que salió al mercado en plena posguerra civil con un precio disparatado para la época –100 pesetas de entonces, lo que equivalía aproximadamente a un tercio del salario medio–, y que podía complementarse con otros muñecos de su “familia” y, sobre todo, con un selecto guardarropa a la última moda. Era, pues, un objeto de lujo, al alcance de muy pocas familias, por lo que Gloria Fuertes observaba en su poesía: “..y qué me dices/ de Mariquita Pérez/ que la compran abrigos de seiscientas pesetas/ habiendo tanta niña sin muñeca ni ropa” (55-56). Porque el testimonio de la realidad social es siempre un elemento clave en la poética de la autora, pero la situación de la mujer en esa misma sociedad también es motivo de denuncia. De forma clara, G. Fuertes expone sus convicciones feministas sin escatimar el énfasis en su crítica al patriarcado: “...media humanidad es la que sobra: [...] los que dicen: / la mujer mi esclava” (50).

177 { payeras grau

En paralelo a estas consideraciones, es preciso recordar que el subterfugio que inserta la voz poética en un discurso marginal es una práctica que ampara la opinión del sujeto poético en un espacio verbal mejor resguardado de la censura, cuya amenaza no puede ser obviada en una circunstancia histórica dominada por un régimen autoritario, pero que también afecta socialmente a toda opinión no hegemónica. En el caso de la mujer, la censura no se ejerce solo sobre las publicaciones, sino sobre la misma actividad, que la sociedad patriarcal considera inapropiada para su condición. La vocación intelectual se desincentiva en ella, ya sea mediante prohibición expresa o tácita. Pero cuando, pese a todo, la mujer desoye el mandato patriarcal, se impone el silencio sobre su producción artística. Elizabeth Russell (en Carabí, A. y M. Segarra: 101-108), interpreta ciertos personajes de la mitología –como Filomela, a quien el rey Tereus corta la lengua para que no pueda contar que ha sido violada, o como la sibila Casandra, cuyas predicciones, al ser tildada de loca, caen en saco roto–, para mostrar cómo la censura es un instrumento predilecto del poder totalitario y cómo esa censura se utiliza contra la mujer cuando ésta amenaza con atentar contra las estructuras patriarcales. En este marco es donde se produce, para las autoras, la apasionada defensa de su vocación intelectual.

Un aspecto sobreañadido a la marginalidad de la mujer escritora puede ser la situación de las mujeres exiliadas. Es el caso de Nuria Parés, que en *Romances de la voz sola* (2 y 3) reflexiona acerca de su propia capacidad creadora, expresando el temor de que ésta no llegue a revelarse plenamente ya que, en el destierro, su verdadera

voz le parece inaccesible, alejada de ella como tantas otras cosas que importan. A partir de la experiencia personal, pero objetivándola verbalmente mediante el uso de la segunda persona gramatical, también Concha Zardoya (1977) tematiza la situación de escribir en el exilio unos versos que, por no poder alcanzar a quienes hubieran sido, en circunstancias normales, sus naturales lectores, es como si hubieran ido sumiéndose en un pozo donde les aguardaría un incierto destino. El paso del tiempo, no obstante, permite ver que este gesto, en apariencia estéril, de dejar caer unos versos “escritos para nadie” ha resultado a la larga fructífero, pues las viejas palabras se han convertido en abono de una realidad nueva que se abre al futuro.

La necesidad de arroparse unas a otras en un contexto social que niega a las mujeres el reconocimiento artístico, acrecienta en estas escritoras la necesidad de reconocerse mutuamente como artistas, fortaleciendo de este modo la imagen de la mujer creadora que otros rechazan. Esas muestras de mutua admiración toman forma de dedicatorias cruzadas³, elogios fúnebres⁴ y otro tipo de homenajes que incluyen también las modalidades académica y ensayística. Alfonsa de la Torre, por ejemplo, dedicó su tesis doctoral a estudiar la vida y la obra de Carolina Coronado⁵. Luz Pozo abordó en su discurso de ingreso en la Real Academia Gallega la inmensa figura de Rosalía de Castro. En el terreno del ensayo, Pilar Paz Pasamar se ocupó concretamente de *La mujer y la poesía de lo cotidiano*, evaluando la trayectoria histórica de la mujer como creadora de poesía.

Destacando la contribución de la mujer a la poesía española de posguerra quiero mencionar dos poemas de Gloria Fuertes. Uno de ellos, “Inesperada visita” (51-52) es una celebración de la amistad y la poesía que se complace en nombrar a numerosos colegas de oficio, destacando en ella la considerable mención de autoras⁶. El otro, una nota poética para la antología *Versos con faldas*, se escribe en memoria y elogio de las mujeres que muchos años atrás brujuleaban por el Madrid de posguerra con sus cuartillas emborronadas de poemas en las manos, buscando el modo de dar publicidad a una vocación que pocos querían considerar seriamente (Fuertes en Las Santas, 1983: 45).

Habitadas a ocupar un espacio casi invisible en la historia de la cultura, las autoras de este período, sin embargo, no ocultan su íntima vocación de perdurar en la memoria de la humanidad a través de su poesía. También ellas aspiran a consolidar una tradición propia y a dejar un legado moral a las generaciones futuras a través de sus versos (Marco, 1967: 41). La sevillana María de los Reyes Fuentes, por su parte, retomando el dicho popular según el cual hay que dejar constancia de la propia vida plantando un árbol, teniendo un hijo y escribiendo un libro, define su escritura como un compendio de las tres cosas: “...como este árbol –libro– hijo / que implanto, trazo, sueño...” (1958: s.p.). Una imagen similar es la que utiliza Concha Lagos en “Penúltima elegía” (67-71). Por su parte, Clemencia Miró, en una obra de perfil elegíaco, recorrida por la obsesión de la muerte, observa sus manos –metonimia de su obra literaria– y desea que se liberen del olvido: “Manos alentadoras, / amorosas y leves, / ¿por qué habéis de sufrir/ mi destrucción final?, / ¿por qué no habéis de libertaros / en una

eterna Vida?” (41). Otra de sus colegas, Ángela Figuera, equipara sus dos vocaciones fundamentales, la maternidad y la poesía: la primera, integrada en el papel que la sociedad, como mujer le atribuye; la segunda, desviada de la norma. Las dos, según su criterio, formas equivalentes de desarrollar la propia experiencia más allá de sus límites y medios de dejar, para el futuro, una huella de la propia vida: “Hijo, cuando yo no exista, / tú serás mi carne, viva. / Verso, cuando yo no hable, / tú, mi palabra inextinta” (63). Perdurar material y espiritualmente en el hijo y en la palabra, son dos formas de trascenderse a sí misma asimiladas a la maternidad. Ángela Figuera desea perpetuarse en la palabra, integrarse armoniosamente en el cosmos gracias a una palabra lograda que habría justificado toda una existencia. Ese modo de superación de su ser material tiene también connotaciones interesantes en el poema “Después” (62) puesto que la autora utiliza en la primera secuencia estrófica una serie de imágenes etéreas, similares a las usadas en la representación literaria tradicional de la mujer. Los dos últimos versos, no obstante, afirman con rotundidad que si llegara a identificarse con algo inmaterial lo haría, sin duda alguna, con la propia poesía.

Desplazadas de muchas formas en su consideración artística e intelectual, las poetas que, en número no insignificante, se animaron a desarrollar una obra propia en las décadas posteriores a la guerra civil, lo hicieron con un innegable espíritu de lucha y superación. De su tenacidad y determinación son una muestra los ejemplos anteriormente documentados. El espíritu de superación que ellas manifestaron y su capacidad para sortear los escollos que encontraron a su paso allanó el camino a futuras generaciones de escritoras que todavía luchan contra arraigados prejuicios en su contra.

Bibliografía

- Antin Sutherland, Carolina d' (1956). *Apenas una huella. Poemas en prosa*, [s.n.], Madrid.
- Beneyto Cuñat, María (1952). *Eva en el tiempo*, Sucor de Vives Mora, Valencia.
- Beneyto Cuñat, María (1956). *Poemas de la ciudad*, Joaquín Horta, Barcelona.
- Carabí, Àngels y Marta Segarra (eds.) (1994). *Mujeres y literatura*, PPU, Barcelona.
- Cervantes, Eva (1950). *En vuelo herido*, Imprenta Carlos Acuña, Sevilla.
- Chamorro, Mercedes (1945). *Ramo de romeros: Poemas*, Prólogo de Luis Antonio de Vega, Afrodisio Aguado, Madrid.
- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*, Arquero, Madrid.
- Figuera, Ángela (1986). *Obras completas*, Hiperión, Madrid.
- Fuente, Inmaculada de la (2002). *Mujeres de la posguerra De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Planeta, Barcelona.
- Fuentes, María de los Reyes (1958). *De mí hasta el hombre*, Col. Caleta., Tall. Tip, Pedro Gómez Feros, Cádiz.
- Fuertes, Gloria (1975). *Obras incompletas*, Cátedra, Madrid.
- Lagos, Concha (1971). *El cerco*, Alfaguara, Madrid.
- Las Santas, Adelaida (1954). *Poemas de Adelaida*, Rumbos, Madrid.

Las Santas, Adelaida (1983). *Versos con faldas* (Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951), Prólogo de Gloria Fuertes, Gráficas Do-Mo, Madrid.

Martin Vivaldi, Elena (1958). *Cumplida soledad*, Imprenta Guevara, Granada.

Marco, Concha de (1967). *Diario de la mañana*, Mediterráneo, Madrid.

Miró, Clemencia (1959). *Poemas*, [s.n.], Madrid.

Ontiveros, María (1951). *Agua de mar*, Graf. Nebrija, Madrid.

Parés Sellent, Nuria (1951). *Romances de la voz sola*, Gráfica Panamericana, México.

VV.AA. (1951). *Primera antología de horas poéticas*, Escélicer, San Sebastián.

Zardoya, Concha (1955). *El desterrado ensueño: poesía*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York.

Zardoya, Concha (1977). *El corazón y la sombra*, Ínsula, Madrid.

Notas

¹ La poética de Fuertes es heredera, en buena medida, del movimiento postista, cuya “locura inventada” –un modo, también, de denunciar los convencionalismos sociales a los que sus integrantes se consideraban remisos– informa principios y prácticas poéticas muy consolidadas en su obra. Uno de esos principios consistiría en considerar afines las personalidades del poeta y del loco que compartirían, a su juicio, un modo peculiar de “clarividencia”, que les llevaría a descubrir la naturaleza oculta de las cosas, aspectos de la realidad que se escapan a la razón y, que por ello mismo, no pueden expresarse en los términos de la lógica común.

² “Aquí estoy expuesta como todos” (169).

³ María Ontiveros dedica un poema-homenaje a Concha Espina (76-77); Concha Zardoya escribe una epístola poética a Clemencia Miró (1955: 69-70) recordando la distancia que las circunstancias históricas impusieron sobre ambas a través del símbolo de una planta que Gabriel Miró –padre de Clemencia– habría sembrado en una tierra añorada y lejana que se aferra a la memoria emocionada de Zardoya; Clemencia Miró es, a su vez, quien dedica un poema a María Alfaro (92); Carolina d’Antin dedica un poema de amistad a Gloria Fuertes (12), etc.

⁴ Como, por ejemplo, el dedicado a Celia Viñas por Elena Martín Vivaldi (1958:39-40)

⁵ Inédita, 1944

⁶ Carmen Conde, De Pablos –probablemente M^a Dolores de Pablos, una de las colaboradoras de “Versos con faldas”– y Pilar Paz. También podría pertenecer a este grupo la persona mencionada por su apellido, Ontiveros, que puede ser María Ontiveros, autora de *Agua de mar*, o bien Carmen Ontiveros, de obra más tardía. Recuerda asimismo a escritoras extranjeras como Dulce María –seguramente Dulce María Loynaz– y las llamadas Jean y Conie, sin duda Jean Aristeguieta y Conie Lobell, directoras de la colección *Lírica Hispana*, editada en Venezuela.