



REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS

Volumen 10

2022

Edita: UNED

<http://revistas.uned.es/index.php/REI>

Dirección: Nieves Baranda Leturio y María D. Martos Pérez

Secretaría: Raquel García-Pascual

Maquetación: Gabriela Martínez Pérez

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2022

ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.32151

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

La Revista de escritoras ibéricas está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Publicación electrónica con revisión por pares doble ciego. Los lectores pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A Revista de Escritoras Ibéricas é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de todas as épocas, de acordo com todos os pressupostos metodológicos rigorosos. Os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (*peer review*). Os leitores podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir os seus artigos, bem como realizar buscas e estabelecer ligações para os seus artigos sem prévia autorização dos editores da revista ou dos autores dos textos, sempre prestando a devida atenção ao mecanismo da citação e ao respeito pelo copyright científico.

Consejo editorial y científico de la revista

Consejo editorial

Vanda Anastacio, Universidade de Lisboa, Portugal; Luis Bagué Quílez, Universidad de Murcia, España; Mónica Bolufer Peruga, Universidad de Valencia, España; Laurence Brysse-Chanet, Sorbonne Université, Francia; Mercedes Comellas, Universidad de Sevilla, España; Anne J. Cruz, University of Miami, Estados Unidos; Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, España; Loreta Fratalle, Universidad de Tor Vergata, Roma 3, Italia; Catherine Jaffe, Texas University, Estados Unidos; Lucía Montejo Gurruchaga, UNED, España; Sharon O'Keefe Ugalde, Texas University, Estados Unidos; María Payeras Grau, Universidad de las Islas Baleares, España; Nieves Romero-Díaz, Mount Holyoke Collage, Estados Unidos.

Consejo Científico

Ana Luísa Amaral, Universidade do Porto, Portugal; Christine Arkinstall, University of Auckland, Nueva Zelanda; Consolación Baranda Leturio, Universidad Complutense de Madrid, España; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen, Alemania; Anna Caballé Masforroll, Universidad de Barcelona, España; Antònia Cabanilles, University of Virginia, Estados Unidos; Juan-Carlos Conde, Magdalen College, University of Oxford, Reino Unido; Isabel Drumond-Braga, Universidade de Lisboa, Portugal; Fer-

nando Durán López, Universidad de Cádiz, España; Ángeles Ezama Gil, Universidad de Zaragoza, España; María Jesús Fariña Busto, Universidad de Vigo, España; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, España; Beatriz Ferrús Antón, Universidad de Valencia, España; Anabela Galahrdo Couto, IADE- Universidade Europeia Universidade Aberta, Portugal; María Jesús García Garrosa, Universidad de Valladolid, España; Blanca Garí de Aguilera, Universitat de Barcelona, España; Kathleen M. Glenn, Wake Forest University, Estados Unidos; Iker González-Allende, University of Nebraska at Lincoln, Estados Unidos; M^a del Mar Graña Cid, Universidad de Comillas, España; Valerie Hegstrom, Brigham Young University, Estados Unidos; Maria João Dodman, York University, Toronto, Canadá; Ursula Jung, Ruhr-Universität Bochum, Alemania; Anna Klobucka, Univ. Massachussets Dartmouth, Estados Unidos; Francisco Lafarga, Universidad de Barcelona, España; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais, Brasil; Maria Antónia Lopes, Universidade de Coimbra, Portugal; Carmen Marín Pina, Universidad de Zaragoza, España; Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal; Isabel Morujao, Universidade do Porto, Portugal; Ángela Muñoz Fernández, Universidad de Castilla-La Mancha, España; Pilar Nieva-de la Paz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España; Julián Olivares, University of Houston, Estados Unidos; Inês de Ornellas e Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Isabelle Poutrin, Université de Paris XI, Francia; Rocío Quispe Agnoli, Michigan State University, Estados Unidos; Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, España; Leticia Sánchez Hernández, Patrimonio Nacional, España; Jacobo Sanz Hermida, Universidad de Salamanca, España; Marta Segarra Montaner, Universidad de Barcelona, España; Beatriz Suárez Briones, Universidad de Vigo, España; Meri Torras Francès, Universitat Autònoma de Barcelon, España; Jesús Torrecilla, University of California, Los Angeles, Estados Unidos; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela, España; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo, España; Carmen Vilariño, Universidade de Santiago de Compostela, España; Francisca Vilches-de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España; Claire Williams, University of Oxford, Reino Unido.

ÍNDICE

Artículos

- 11 De Elena Fortún a Ana María Matute: ecos de *Celia en el colegio en Paraíso inhabitado*
Sara Núñez de la Fuente
- 51 La configuración del sujeto poético en tres libros de Susana March: *El viento* (1951), *La tristeza* (1953) y *Esta mujer que soy* (1959)
María Jesús Fariña Busto
- 73 Ecdótica epistolar, indexación y redes personales: una aproximación a la correspondencia de Elisabeth Mulder y Consuelo Berges
Andrés Juárez López
- 111 Nuevas autoras y poemas en el Portugal setecentista: adendas para una bibliografía
Antía Tacón García
- 135 La mirada reflexiva. Conciencia crítica y desdoblamiento enunciativo en la poesía española contemporánea escrita por mujeres
María Ema Llorente

Reseñas

- 169 AA.VV., *Les dones i la literatura catalana*, La Selva del Camp, Peu de Mosca, 2022.
Alba Urban Baños
- 176 VV. AA., *Cuatro mujeres de palabra. Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Sofía Casanova*, Madrid, Ibersaf, 2022.
Sergio Santiago Romero
- 180 Escabias Toro, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*, Madrid, Ediciones Antígona, 2022.
Jesús Ángel Arcega Morales
- 184 Martínez Cantón, Clara I. y Sergio Fernández Martínez (eds.), *Narradoras españolas de posguerra*, Berlín, Peter Lang, 2022.
Ruben Venzon
- 190 Saumell Vergés, Mercè, *El papel de las mujeres en el teatro*, Madrid, Santillana Educación, 2019.
Ana Peñas Ruiz
- 195 Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (org.), *Ao Raiar da Aurora. Antologia de Narrativas breves de Escritoras Portuguesas Oitocentistas*, 2 vols., São Paulo, Editora LiberArs, 2022.
Vanda Anastácio

ARTÍCULOS

DE ELENA FORTÚN A ANA MARÍA MATUTE:
ECOS DE *CELIA EN EL COLEGIO EN PARAÍSO INHABITADO*

SARA NÚÑEZ DE LA FUENTE

Asociación Europea de Profesores de Español
sarandelaf@gmail.com

RESUMEN: La novela de posguerra constituye un corpus literario cuyos personajes muestran una experiencia autobiográfica vinculada con la Guerra Civil. Este estudio se centra de forma específica en las escritoras de la generación del 50, entre las que destaca Ana María Matute (1925-2014), y analiza la influencia que reciben de Elena Fortún (1886-1952), la autora del mítico personaje infantil de Celia. Este personaje alcanza un gran éxito durante los años previos al conflicto bélico. Fortún se presenta, por tanto, como puente entre dos generaciones de escritoras. La influencia de Celia se observa incluso en *Paraíso inhabitado* (2008), la última novela de Matute publicada en vida. La caracterización psicológica de la protagonista infantil, Adriana, muestra diversos puntos en común con Celia, entre los que destacan la inadaptación al colegio, la lógica infantil desde la que comprende las palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que la refugian del abandono afectivo.

PALABRAS CLAVE: Elena Fortún, Ana María Matute, *Celia en el colegio*, *Paraíso inhabitado*, generación del 50.

FROM ELENA FORTÚN TO ANA MARÍA MATUTE: ECHOES OF CELIA AT THE SCHOOL IN UNINHABITED PARADISE

ABSTRACT: The Postwar Novel constitutes a literary corpus whose characters present an autobiographical experience related to the Civil War. This paper specifically focuses on female writers from the 1950s, amongst whom Ana María Matute (1925-2014) stands out, and analyzes the influence they receive from Elena Fortún (1886-1952), the author of the quintessential children's character, Celia. This character achieves great success during the years before the war. Fortún is presented, therefore, as a bridge between two generations of female writers. The influence of Celia is observed even in *Paraíso inhabitado* [*Uninhabited Paradise*] (2008), Matute's last novel, published during her lifetime. The psychological characterization of the child protagonist, Adriana, reveals several points in common with Celia, amongst which several stand out, such as the maladjustment to school, the childish logic that she uses to understand the words of adults and the spaces of the imagination that shelter her from emotional abandonment.

KEYWORDS: Elena Fortún, Ana María Matute, *Celia en el colegio*, *Paraíso inhabitado*, Generation of 50.

Introducción

La novela de posguerra presenta una serie de personajes que revelan una experiencia autobiográfica relacionada con la guerra civil española. Este artículo se centra en las escritoras de la generación del 50, poniendo especial atención en Ana María Matute (1925-2014), y observa la influencia que reciben de Elena Fortún (1886-1952), la creadora del mítico personaje infantil de Celia, quien alcanza un gran éxito durante los años previos al conflicto bélico. Por tanto, Fortún constituye un puente entre dos generaciones de escritoras. La influencia de Celia se vislumbra incluso en *Paraíso inhabitado* (2008), la última novela de Matute publicada en vida. La caracterización psicológica de la protagonista infantil, Adriana, presenta varias coincidencias con Celia, entre las que destacan la inadaptación al colegio, la lógica infantil desde la que comprende las

palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que la refugian del abandono afectivo.

En el primer apartado, “Ana María Matute y la generación del medio siglo”, se llama la atención sobre las características del contexto histórico. Se observa que cuando la crítica se aproxima al estudio de esta generación, encontramos una serie de personajes que abordan el tránsito de la infancia a la adolescencia desde una perspectiva rupturista vinculada con la perplejidad con que sus autores asumieron la Guerra Civil al final de su infancia. Asimismo, la trayectoria literaria de estos autores se vería afectada por el riguroso sistema de control que sufrieron las editoriales durante el franquismo.

Lucía Montejo Gurruchaga (2010) expone de forma más concreta las vicisitudes de las narradoras que comienzan a publicar en España durante los años cuarenta y cincuenta (independientemente de la generación en la que se encuadren), y pone el foco en el olvido al que muchas de ellas fueron sometidas. Si bien Carmen Laforet, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité cuentan con una larga trayectoria ampliamente reconocida, otras narradoras como Concha Alós, Mercedes Ballesteros o Teresa Barbero apenas constituyen hoy en día una mera referencia en los estudios literarios del pasado siglo.

En el caso de Ana María Matute (1925-2014), cabe destacar que, por edad, pertenece a la generación del medio siglo. No obstante, si atendemos a las particularidades de su estilo poético, no resulta sencillo situarla en un grupo concreto. Aunque sus obras revelan las características del realismo social recurrentes en sus compañeros de generación, también presentan un mundo narrativo propio que se aproxima a las formas narrativas no realistas como la literatura maravillosa o la fantástica. Sobre las líneas temáticas que configuran su obra, es preciso destacar la importancia que tiene para la escritora ahondar en la propia memoria, así como expresar su malestar en relación con los más desfavorecidos.

En cuanto a las múltiples influencias que han ido configurando su particular mundo narrativo, resulta adecuado buscarlas en sus entrevis-

tas, donde siempre termina nombrando ciertos títulos y autores fundamentales para comprender su obra. Entre ellos destacan las colecciones de cuentos de hadas, sobre todo las de Andersen, y también Elena Fortún y Antonio Robles, a quienes considera los únicos autores que merecieron la pena durante su infancia. Estas influencias aún se observan en *Paraíso inhabitado* (2008). A sus 83 años, la escritora todavía revela ecos de la niña que fue a través del personaje infantil de Adriana, quien narra su infancia desde una edad adulta indefinida y va guiando al lector a través de los diferentes espacios imaginarios que la protegían de la soledad y la incompreensión.

Sin embargo, la influencia de Elena Fortún (1886-1952) no solo es evidente en Ana María Matute, sino que parece extenderse a otras narradoras españolas de posguerra, especialmente a Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité, quienes atestiguan el influjo de la creadora del personaje infantil de Celia en su propia producción literaria. Si ampliamos más el foco, observamos que Fortún representa, junto con Victorina Durán, Matilde Ras, María de la O Lejárraga y otras intelectuales, la genealogía del pensamiento feminista español sobre el que el franquismo corre un tupido velo.

En el segundo apartado, “Elena Fortún: puente entre dos generaciones de escritoras”, se observa cómo Elena Fortún y su principal personaje femenino constituyen un puente entre la generación de intelectuales previas a 1936 y las narradoras del medio siglo. Carmen Martín Gaité (1992) afirma, incluso, que un estudio riguroso de la obra de Fortún explicaría los principios del realismo social de la novela del medio siglo.

En el siguiente punto, “Ecos de *Celia en el colegio* en *Paraíso inhabitado*”, se observa que el éxito que alcanza Elena Fortún entre el público más joven se debe fundamentalmente a la creación del personaje de Celia Gálvez de Montalbán, quien cuestiona el mundo de los adultos desde su perspectiva infantil. También se hace referencia a los contrastes entre burguesía y clase obrera, tradición y modernidad y realidad e imaginación. De estas oposiciones derivan diversas situaciones humorísticas que expresan críticas sociales veladas tras la lógica de una niña. Todas estas

características narrativas se encuentran con algunas variantes en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute. Así pues, se recogen a modo de ejemplo algunas coincidencias sustanciales que permiten establecer un punto de partida para futuras investigaciones. Entre los volúmenes que configuran la saga¹ de Celia, se ha seleccionado el segundo libro de la serie (*Celia en el colegio*), pues, además de presentar diversas coincidencias con la novela de Matute, Marie Franco (2020) advierte que toda la obra de Fortún, y en particular este libro, constituye un hito de la literatura infantil y juvenil.

En cuanto a las coincidencias entre ambos libros, que es la hipótesis de partida de este estudio, se pone de relieve la inadaptación de las protagonistas a los marcos tradicionales de sus colegios, la lógica infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que las refugian de la soledad y la incompreensión.

Finalmente, en las conclusiones, se presenta una síntesis del contenido del artículo acompañado de una serie de planteamientos que podrían sustentar las bases de nuevas investigaciones en torno al estudio de los personajes infantiles de Ana María Matute, y también de otros novelistas de posguerra con quienes comparte aspectos narrativos cuyo origen se remonta a la saga de Celia. Se propone, en este sentido, que las obras analizadas pertenecen a una variante de literatura no realista que se podría denominar lo imaginario infantil. Aunque comparte varias características fundamentales con la literatura maravillosa, fantástica, pseudofantástica, y otras formas ampliamente estudiadas, también revela algunos rasgos particulares que merecen un estudio aparte.

Con Celia como precursora, Ana María Matute, entre otras autoras, concibe personajes infantiles femeninos de carácter quijotesco que recrean mundos alternativos en su espacio psicológico y hacen partícipes de ese espacio al lector o a otros personajes a través de diferentes recursos

¹ Nuria Capdevila-Argüelles (2005) advierte que este conjunto de libros se percibe “como una gran novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, molde narrativo altamente simbólico con componentes autobiográficos y precedente de la novela psicológica que se ocupa de narrar el yo” (264).

en los que suele predominar un carácter lúdico vinculado con la infancia, así como numerosos vínculos intertextuales que apuntan a la literatura de tradición oral y a los grandes clásicos de la literatura infantil universal.

Las alusiones a este legado llevan implícito, asimismo, un ejercicio de reinterpretación de los antiguos textos, así como su revalorización desde el punto de vista de la formación humanística desde la infancia, pues plantean cuestiones vitales fundamentales —como el amor, el miedo, la soledad o la incompreensión— sobre las que las protagonistas infantiles van construyendo su personalidad a través de una serie de personajes míticos de referencia, que pueden ser más o menos explícitos.

1. Ana María Matute y la generación del medio siglo

Cuando la crítica trata de emprender el estudio de la narrativa de la generación del medio siglo, los términos “niños de la guerra”, como señala Josefina Aldecoa, o “niños asombrados”, en palabras de Ana María Matute, parecen erigirse como los puntos de partida obligados que aluden el origen de unos personajes cuyo contexto histórico determina cómo abordan el tránsito de la infancia a la adolescencia y que además recrean una experiencia autobiográfica. Es decir, dichos términos hacen referencia a la perplejidad con que la generación del cincuenta tuvo que asumir la Guerra Civil y sus consecuencias en un momento decisivo de sus vidas e integran, entre otros escritores, a Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio y Josefina Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Benet y Juan García Hortelano.

En cuanto al contexto histórico en el que se desarrolla su amplia producción literaria, es preciso hacer referencia al riguroso sistema de control que sufrieron las editoriales durante el franquismo. Lucía Montejo Gurruchaga (2010) advierte que incluso entre 1962 y 1969, cuando Fraga Iribarne ocupó el Ministerio de Información y Turismo, del que en aquel entonces dependía la censura, y parecía que iba a iniciarse un periodo de mayor tolerancia, no se simplificaron los obstáculos. La autora señala al respecto que pocos escritores se salvaron del acoso de la

censura, incluso entre los más próximos al Régimen, “pues los objetivos del franquismo tenían unos límites bien marcados que no solo se ceñían a su ideología, a la defensa cerrada de la religión católica, sino que había un conjunto de preceptos morales que no se podían transgredir” (2010: 54), y probablemente quien padeció sus rigores en mayor medida fue la generación del medio siglo, un nuevo grupo de intelectuales, procedentes mayoritariamente de la burguesía, que eran niños cuando estalló la guerra y no estaban dispuestos a callar ante la dura realidad del país en la que se vieron inmersos.

Montejo Gurruchaga (2010) alude de forma más concreta a las vicisitudes de las narradoras que entre los años cuarenta y cincuenta comienzan a publicar en España y pone el foco en el olvido al que fueron sometidas. Si bien algunas de ellas como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Elena Quiroga cuentan con una larga trayectoria reconocida, cabe destacar que otras muchas, cuya calidad literaria ha sido ampliamente respaldada, apenas han visto reeditadas sus obras. Autoras como Concha Alós, Mercedes Ballesteros, Teresa Barbero, Rosa María Cajal, Concha Castroviejo, Paulina Crusat o Mercedes Formica, entre otras, han quedado relegadas al olvido y actualmente constituyen una mera referencia en los estudios literarios del siglo XX.

Aunque este grupo de escritoras de posguerra no conforma una serie homogénea, sí se advierten algunas coincidencias relacionadas con las particularidades del contexto social de las mujeres que las encauzó hacia determinados géneros como la poesía lírica, el diario íntimo, el relato breve, la literatura infantil o la novela, y mucho menos el ensayo o el teatro; también se vieron inclinadas hacia temas vinculados con el universo femenino. Montejo Gurruchaga hace referencia a algunos de ellos en el siguiente fragmento:

la infancia, la familia, el amor, la frustración, la soledad, la indagación en lo íntimo y personal humanos, eran los que mejor aceptaban los críticos y la censura, y el uso de procedimientos narrativos como las divagaciones en las historias narradas y la información fragmentaria, características que se veían como propias de la escritura de mujer, eran siempre positivamente valoradas. (Montejo Gurruchaga, 2010: 50-51)

Aunque durante las dos primeras décadas de posguerra la mayoría de estas autoras construye mundos narrativos restringidos al ámbito doméstico y los personajes femeninos representan la estabilidad familiar propia de la estructura social de la España de aquel periodo, algunos personajes pronto transgreden dichos modelos caracterizados por la sumisión y la dependencia del varón. Entre ellos destacan Lena Rivero en *Nosotros, los Rivero* (1952) de Dolores Medio, la protagonista de *Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz o el personaje principal de *Algo muere cada día* (1955) de Susana March. Los tres personajes ostentan una formación cultural sólida, así como deseos de libertad y una profesión que les garantiza la independencia económica. No obstante, esta tendencia contrasta con el lugar preeminente que alcanza la novela rosa desde la inmediata posguerra hasta mediados de los años cincuenta, pues a través de ella —junto con las biografías, las novelas de personaje histórico o las crónicas noveladas— se refuerza la política cultural y educativa de la dictadura fomentando la sumisión de las mujeres.

En cuanto a Ana María Matute, Elena Soriano, Mercedes Ballesteros, Carmen Kurtz o Ángeles Villarta, cabe destacar que crean universos narrativos independientes de las tendencias predominantes en la inmediata posguerra, y según avanza su producción se van aproximando a las corrientes de carácter existencialista y social que predominan en el panorama literario de aquellos años. Algunas se acogen al neorrealismo, otras adoptan una postura política más comprometida, y muchas de ellas se centran en la Guerra Civil y sus consecuencias mostrando incluso el punto de vista de los vencidos. Así lo hacen Dolores Medio en *Diario de una maestra* (1961) o Concha Alós en *El caballo rojo* (1966). Aunque cabe pensar que aquella literatura realista era la más castigada por la censura, resulta preciso puntualizar que solo constituía uno de sus frentes, pues los censores ponían el foco sobre diferentes aspectos:

En la novela de autora, toda consideración de la sexualidad como experiencia vital de la mujer era severamente reprimida. Pero incluso la peripecia sentimental y hogareña, la novela sin sustancia ideológica, las replegadas a la percepción de la comunicación humana, o las que diri-

gen la mirada hacia el interior relegando lo colectivo, lo social, podían ser objeto del lápiz rojo del censor. (Montejo Gurruchaga, 2010: 55)

En el caso concreto de Ana María Matute, cabe destacar que nació en 1925 y, en consecuencia, por su edad, pertenece a la generación del medio siglo. No obstante, María Luisa Sotelo Vázquez (2014) afirma que no resulta fácil encasillarla en un grupo concreto, pues si bien “sus obras participan del realismo social que caracteriza la andadura de aquellos escritores, su escritura presenta características propias, originales, sobre todo en el tratamiento de la fantasía y en las peculiaridades de su estilo poético” (13). Cabe evocar en relación con esta idea de la fantasía su forma de entender el proceso de escritura, en la que se observa desconfianza ante las múltiples fórmulas que pretenden enseñar a escribir y que engarza con la concepción de la imaginación que presentan algunos autores españoles de generaciones posteriores que se alejan del realismo social. Durante el discurso titulado *En el bosque* que pronunció el 18 de enero de 1998 con motivo de su ingreso en la RAE, la escritora compara la creación literaria con “una puerta que se abre, una barrera que se franquea, un mundo al que se tiene acceso; algo parecido a lo que le ocurrió a Alicia ese día en que, tras cambiar algunas reflexiones con su gato (y tal vez con sus sueños), se encaramó al espejo de la chimenea y, suavemente, pasó al otro lado” (1998: 26). Es decir, del mismo modo que el mítico personaje de Lewis Carroll, sin instrucciones ni folletos explicativos, los escritores comienzan su trayectoria cuando la vida les conduce por primera vez a través de esa traslúcida barrera.

El acto de escribir también significa para Matute un medio de protesta contra todo lo que representa opresión e injusticia, una forma de solidaridad que permite expresar su malestar en el mundo en relación con los más desfavorecidos, pues, aunque no tuvo una infancia apaleada ni hambrienta, afirma que no está dormida, ni ciega, ni muerta. Para la escritora barcelonesa la literatura representa, en definitiva, una búsqueda de la propia historia, una forma de autoconocimiento: “Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo” (Matute, 1998: 27), y lo alcanza a través de la fantasía y la imaginación, a las que

considera tan importantes como el comer y el dormir, pues forman parte indisociable de la vida y la realidad (Sotelo Vázquez, 2014).

Junto con esa reivindicación de la fantasía como parte de la realidad, resulta necesario observar el estilo de la autora como otro elemento característico de su mundo narrativo al que diversos críticos han considerado muy literario, incluso lírico. Sotelo Vázquez (2014) advierte en este sentido que “la prosa eminentemente sensorial de la autora barcelonesa está tejida con recursos poéticos, imágenes, sinestesias, metáforas, símbolos y personificaciones, que contribuyen a crear belleza y la dotan de un estilo original, que puede y debe calificarse de poético” (25); y a través de este lirismo pretende alcanzar lo más importante en literatura, la autenticidad y el sentimiento que permiten llegar a lo esencial del ser humano de cualquier momento histórico, lo que evoca la definición de clásico que Charles Augustin Sainte-Beuve (2013) plantea en el siglo XIX.

Ana María Matute sostiene asimismo que las ideas e ideologías cambian, pero los sentimientos son universales, siempre perduran y constituyen los motores de la creación, pues se crea desde el dolor o felicidad absolutos o desde el sentimiento de protesta ante la injusticia. Así pues, partiendo de estas premisas, no resulta extraño que entre sus temas predilectos destaquen la infancia y la pérdida de la inocencia, a menudo recreadas a través del mito de Peter Pan, así como la memoria o el mito bíblico de Caín y Abel, vinculado con la Guerra Civil, lo que en diversas ocasiones ha llevado a la censura a mutilar sus obras.

Cuando en 1948 Ana María Matute irrumpe en el panorama literario con la publicación de *Los Abel*, ya se observan temas que serán recurrentes en su narrativa, como la infancia, el cainismo, la muerte violenta, la incomunicación o la huida como evasión de la miseria. Años más tarde, entre 1958 y 1969, ven la luz *Los hijos muertos* y la trilogía *Los mercaderes*, las cuales quizás constituyen las obras más significativas de la autora. Con *Los hijos muertos*, Matute ostenta un tratamiento de la Guerra Civil en el que omite juicios de valor, algo poco habitual en un tema aún tan candente. Aunque la editorial Planeta presenta la novela a

censura en 1958 y el lector dictamina que ataca la moral y abusa de palabras soeces, tampoco se desautorizó su publicación, tal vez por haber recibido varios galardones y presentar una dificultad de lectura elevada. Una suerte similar se advierte en los informes de *Primera memoria* y *Los soldados lloran de noche*, incluidas en la trilogía *Los mercaderes*, donde se observan las dificultades de los censores para comprender las obras de la autora (Montejo Gurruchaga, 2010).

Tras veinte años de silencio, se reedita *Luciérnagas*, una novela sobre la Guerra Civil que se publicó censurada en 1955 bajo el título *En esta tierra*, lo que supuso en palabras de la propia autora una claudicación ignominiosa a la que se vio forzada por la precaria situación económica que estaba atravesando. No obstante, el manuscrito que le devolvió la censura constituye un documento de valor histórico relevante que se encuentra en la Mugar Library de la Boston University, pues fue cedido por la escritora para que formara parte del fondo “Ana María Matute Collection”. En dicho informe se pone el foco sobre los asuntos que se consideraban graves para desautorizar su publicación, es decir, sobre los pilares de la dictadura —Dios, patria, familia—; sin embargo, en este caso el censor no niega el gran valor literario de la obra (Montejo Gurruchaga, 2010).

El estudio de sus novelas resultaría incompleto si se obviarán las múltiples lecturas que han ido configurando el personal y particular mundo narrativo que la caracteriza. Aunque a la escritora barcelonesa le cuesta confesarlas, en sus entrevistas siempre acaba nombrando ciertos títulos y autores que constituyen fuentes culturales esenciales para profundizar en el análisis y comprensión de su obra narrativa. Entre ellos destacan las colecciones de cuentos de hadas, en especial las de Andersen, así como la transmisión oral de cuentos populares a través de las niñeras de su infancia:

Yo he sufrido de niña la carencia de cuentos para niños españoles, solo había dos autores, que eran Elena Fortún y Antonio Robles, quitados estos, no había nadie, que mereciera la pena, claro. En cambio, me he tenido que nutrir de escritores anglosajones, cuando era niña, o escandinavos o alemanes, pero no españoles. Pensé: “Tienes que escribir para

niños desde tu país, desde España”, y por eso lo hice. (Ana María Matute, en Ayuso Pérez, 2007)

Esta reflexión que plantea Matute sobre la carencia de literatura infantil en España daría lugar por su parte a una serie de libros dirigidos al público infantil entre los que destacan: *El saltamontes verde* (1960), *El aprendiz* (1960), *Caballito Loco* (1962), *Carnavalito* (1962), *El polizón del “Ulises”* (1965), *Paulina* (1969), *El País de la Pizarra* (1978), *Solo un pie descalzo* (1983) y *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995).

Continuando con las influencias, es preciso señalar que lectura de la Biblia también ocupa un lugar relevante en el imaginario de la escritora como se puede observar, de forma más o menos explícita, en *Los Abel*, *Los hijos muertos*, *Luciérnagas* o *Primera memoria*, incluso en *Paulina*, donde el personaje de María, la niñera, establece un paralelismo tácito con la Virgen en diferentes momentos de la trama, especialmente cuando se le encomienda el cuidado de un bebé nacido en Nochebuena. Destaca asimismo la influencia de *El Quijote*, que la emocionó hasta el llanto por la renuncia a la imaginación que supone su final.

La lista de grandes clásicos confesados por la autora se completa con los gigantes de la novela decimonónica rusa entre los que destacan *Los hermanos Karamázov*, *Anna Karénina* y *Guerra y Paz*; junto a ellos declara la temprana fascinación que le despertaron los novelistas de la generación perdida norteamericana, especialmente Faulkner y su *Luz de agosto*, así como John Dos Passos con *Manhattan Transfer*, que le permitió imaginar Nueva York antes de conocerla. Asimismo, entre sus referencias no podían faltar Charles Dickens y las hermanas Brontë, así como la novela negra, que afirma haber redescubierto a través de Henning Mankell, Michael Connelly, Elisabeth George o Donna Leon. Sotelo Vázquez (2014) también intuye la influencia no confesada de *La Regenta* en algunos aspectos de *Primera memoria*. Este significativo influjo de obras canónicas atestigua que Ana María Matute fue “una escritora culta, más de lo habitual entre sus compañeros de generación, cuando la censura, la autarquía, el nacionalcatolicismo y la vigilancia del fascismo mataron la cultura propia e hicieron difícil mantenerse al día de la extranjera”

(Pedraza, 2014: 172). No obstante, gracias a sus amistades de juventud, tuvo la oportunidad de acceder a autores no conocidos en España como Joyce, Sartre, Simone de Beauvoir o Faulkner.

Pedraza (2014) añade que, en el plano literario español, la escritora barcelonesa odia la picaresca y no le gusta Quevedo, sino Cervantes, y su cultura deja entrever una familiaridad con la poesía clásica española, quizás con la mística. Sin embargo, sus fuentes están más vinculadas con el gótico anglosajón y el fantástico americano: “son más bien nórdicas, anglosajonas y derivadas de las leyendas, las sagas, una Edad Media que no tiene nada de español, una magia de bosque encantado propia de los países del norte” (172).

La misma autora también señala que, al margen de sus cuentos, en la narrativa de Matute se observan tres estilos o épocas bien diferenciadas. La primera de ellas aflora a finales de los años cuarenta y las tramas giran en torno a la Guerra Civil; sin embargo, el conflicto bélico se revela como un mero telón de fondo a disposición de unos personajes desde cuya perspectiva, normalmente infantil, se presenta la realidad social en la que se hallan inmersos. En la segunda época cabría encuadrar las novelas que conforman la trilogía *Los mercaderes*, constituida por *Primera memoria* (1960), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969), donde se presenta un estilo renovado en el que todavía rezuma el trauma de la Guerra Civil.

Más adelante, entre los años setenta y los noventa, Ana María Matute interrumpe su producción literaria a causa de una depresión que ya la había enmudecido en etapas anteriores. Si en principio su novelística se había encuadrado en el realismo social de posguerra, y en los sesenta derivó hacia un estilo con cierto carácter melodramático dotado de estructuras narrativas complicadas, la producción literaria de Matute desemboca finalmente en una paz que recrea espacios maravillosos, oníricos y medievales a la que Pedraza (2014) no considera en sentido estricto una etapa cronológica, sino un emerger de temas y atmósferas libre.

En relación con su última novela, *Paraíso inhabitado*, que publicó a los 83 años, Matute todavía revela ecos de la niña que fue a través del personaje infantil de Adriana. Este personaje guía al lector a través del descubrimiento de las relaciones familiares, los miedos, las palabras y los refugios en el mundo de la imaginación. La historia despliega incluso un telón de fondo que aún evoca la Guerra Civil: voces adultas que anuncian la quema de conventos e iglesias y adquieren un carácter de ensoñación a la luz de la psique infantil de Adriana.

2. Elena Fortún: puente entre dos generaciones de escritoras

Si bien la crítica se ha aproximado a la generación del medio siglo llamando la atención sobre los términos “niños de la guerra” o “niños asombrados”, y ha tratado desde una perspectiva autobiográfica el estudio de unos personajes que abordan la Guerra Civil al final de su infancia, resultan menos frecuentes los estudios basados en Victorina Durán, Matilde Ras, María de la O Lejárraga, y otras intelectuales, que constituyen la genealogía del pensamiento feminista español. Aquella generación de autoras, artistas e intelectuales de la que Fortún forma parte se convertirían tras la Guerra Civil en las madres fantasmales de nuestro feminismo. Asimismo, el personaje de Celia —*alter ego* de su autora— se presenta como precursora de la chica rara, tipo narrativo recurrente en las novelistas de la generación del medio siglo como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y otras lectoras de la saga infantil.

Para comprender mejor en qué consiste el personaje de la chica rara y qué relación guarda con el personaje infantil de Fortún, resulta necesario remontarse al origen de dicho término. Carmen Martín Gaité (1987) atribuye a la publicación de *Nada*, en 1944, el comienzo de una trayectoria de mujeres novelistas en cuya obra, desarrollada a lo largo de cuarenta años, se observan algunas características comunes. Con este libro, Carmen Laforet presenta una historia que contrasta de forma notable con los esquemas de la novela rosa que predominaba entre las lec-

toras y que también era cultivada por mujeres². Durante el periodo de la primera posguerra española, era posible encontrar cierto intento de modernidad en estas novelas. Sin embargo, ningún principio esencial de lo femenino se pondría en cuestión, pues finalmente primaría el amor correspondido sobre cualquier claroscuro de la trama.

No obstante, con Andrea, la protagonista de *Nada*, Laforet pone sobre la palestra a un tipo de mujer que se escapa de los esquemas convencionales que presidían la educación femenina en España, y Martín Gaité (1987) se refiere a ella con los términos de rara e infrecuente. La autora señala, asimismo, que este nuevo paradigma reaparecerá con algunas variantes en las obras de otras escritoras como Ana María Matute, Dolores Medio y ella misma. Las nuevas protagonistas, capitaneadas por Andrea, se atreverán a romper los límites de los esquemas tradicionales y serán conscientes de su excepcionalidad, la que vivirán con una mezcla de impotencia y orgullo, como se observa en el siguiente pasaje de *Paraíso inhabitado*:

—¡No lo quiero! No quiero llevar en la cabeza esa cosa que se llama “capota”, como la de un coche.

—Adri. —Tata María me miraba como lo hacía en las ocasiones difíciles—. Las niñas bien educadas llevan capota.

—¿Las niñas bien educadas...? —casi grité.

Todo me parecía tan ridículo, tan ilógico [...]

—Pues que las lleven las niñas bien educadas —dije, despacito, casi dulcemente. Y me arranqué de la cabeza aquella cosa, y la tiré a un rincón. (Matute, 2008: 113-114)

Tomando en consideración la idea del puente entre las intelectuales anteriores y posteriores a la Guerra Civil, Celia se vislumbra como precursora de la chica rara, tipo narrativo femenino cuya esencia atraviesa lindes mediante la configuración de Adriana, protagonista de *Paraíso*

² Nuria Capdevila-Argüelles (2018) indica en la introducción a *Celia se casa* que “este matrimonio no se narra por constituir un final feliz, la esperable convención de la novela rosa, género contra el que la chica rara, tipo narrativo del que Celia es precursora, actuó como revulsivo y que Celia no va a protagonizar en ninguno de sus libros, tampoco en este” (8).

inhabitado, y otras muchas descendientes que, con diversas variantes, han alcanzado el siglo XXI. Esta visión global de la chica rara, que incluye tanto a niñas como a mujeres jóvenes o adultas, ofrece un corpus de estudio más amplio que permite adentrarse en el análisis de la representación literaria femenina del siglo pasado no solo desde la problemática del ámbito de las relaciones amorosas o de lo doméstico, sino que va más allá al contemplar el encierro y las ataduras familiares desde la infancia, donde las instituciones educativas, además de las madres, juegan un papel predominante en la modelación de futuras adultas dentro de los esquemas femeninos tradicionales.

Elena Fortún y Celia se revelan, por tanto, como un puente entre la generación de escritoras e intelectuales que influyeron en la cultura española previa a 1936 y las narradoras del medio siglo cuyas novelas se vieron sometidas a una censura que, como observa Montejo Gurruchaga (2010), actuaba con más dureza en el caso de las mujeres. Carmen Martín Gaité (1992) se refiere a este vínculo entre ambas generaciones cuando afirma que “un estudio riguroso de la obra de Elena Fortún, a quien todos los escritores de los años cincuenta habíamos saboreado en la infancia, explicaría cuáles fueron los principios del llamado ‘realismo social’ de la novela del medio siglo” (37).

Desde una perspectiva matrilineal, el enlace entre Fortún y las novelistas de posguerra, y la perspectiva con que se contemplan desde sus respectivas orillas, se atestigua mediante la correspondencia que la autora de Celia establece con la intelectual argentina Inés Field, y también con una jovencísima Carmen Laforet que reitera en cada carta la admiración que le profesa. Cabe destacar en este sentido la conexión que María Jesús Fraga (2019) advierte entre las novelas *Patita y Mila, estudiantes* de Fortún y *Nada* de Laforet. En la novela que pone fin a la saga de la familia Gálvez, y que está protagonizada por las dos hermanas pequeñas de Celia, de quince y once años, las protagonistas descubren una Barcelona en la que experimentan “las perplejidades de una etapa vital que afrontan sin modelos ni ataduras familiares [...] donde pocos años antes, otra joven huérfana, Andrea [la protagonista de *Nada*], llega

a la misma ciudad y prueba a dar los pasos que le permitirán superar su adolescencia” (9-10).

Además, la autora de *Nada* parece revelar de forma tácita la idea del puente que se establece entre ambas generaciones, e incluso se reconoce en cierto modo como hija de Fortún cuando le dice: “Piensa alguna vez en mí, como yo hacía de chiquilla, cuando te hablaba sin haberte visto y te contaba mis pequeñas cosas. ¿No es extraño eso? Nosotras estábamos destinadas a conocernos” (Fortún y Laforet, 2016: 57) o “siempre me he sentido un poco hija tuya. Y no solo los hijos que uno ha llevado dentro son hijos. ¿No crees? Tú sin saberlo has sido un poco mi madre, o un mucho” (Fortún y Laforet, 2016: 57).

Asimismo, Fortún es consciente del influjo que ejerce en la joven escritora:

cada vez que volvía la cara me encontraba con los ojos de Carmen Laforet que me miraban con un no sé qué de adoración... que me conmueve, aunque no lo comprendo. ¡Si vieras qué vieja estoy y qué fea! Claro que ya sé que no es mi físico lo que la conmueve, sino el haberme conocido en Celia desde niña y haber escrito (según dice) por imitarme. (Fortún, en Capdevilla-Argüelles 2020a: 124-125)

Más adelante, cuando Fortún describe a Inés Field las características del premio Nadal, señala que ese año, en 1951, la obra premiada se titula *Viento del Norte* y pertenece a Elena Quiroga, una mujer casada de cerca de treinta años a la que pronostica el fin de su paz doméstica debido a su popularidad, y añade: “Estoy ya deseando andar por la calle para comprarme el libro” (Fortún, en Capdevilla-Argüelles, 2020b: 169). En la misma carta, Fortún también hace referencia a Esther Tusquets cuando la describe como a una niña de quince años que se le presentó un día diciéndole que la admiraba mucho. La autora de Celia añade que su amistad le resulta muy útil porque a través de ella sabe lo que les gusta a las jóvenes. Gracias a Tusquets descubre en qué consiste la novela blanca, dirigida a chicas entre diez y quince años, y comprende que, a diferencia de la novela, de amor o económica o filosófica, la novela blanca no puede plantear un problema y resolverlo, pues no tiene problema: “Yo le dije:

‘Me gustaría hacer una novela así’. Y ella me atajó enseguida: ‘¡No, señora, no, es mucho más bonito y alegre esto que usted hace! Cada capítulo tiene un pequeño nudo y un desenlace, y es alegre... y una se divierte...’” (Fortún, en Capdevila-Argüelles, 2020b: 169).

3. Ecos de *Celia en el colegio en Paraíso inhabitado*

El éxito que alcanza Elena Fortún entre el público más joven se debe fundamentalmente a la creación del personaje de Celia Gálvez de Montalbán, una niña intrépida y fantasiosa que cuestiona el mundo de los adultos a través de su lógica infantil. De este modo, se establece una conexión inmediata entre Celia y sus lectores, pues Fortún “narra siempre desde la perspectiva del niño, en vez de la de los adultos que comparten la historia; y los jóvenes lectores se sienten parte activa de los personajes del cuento” (Cerezales Laforet, 2016: 9).

Para comprender el origen de este recurso narrativo que presenta los hechos desde la perspectiva infantil, resulta preciso remontarse a 1876, diez años antes de que naciera la escritora. En este momento, Francisco Giner de los Ríos crea la Institución Libre de Enseñanza con el objetivo de renovar los principios pedagógicos tradicionales. Esta corriente de cambio se traduce a comienzos del siglo XX en una serie de innovaciones, como la instrucción pública de las mujeres o la enseñanza laica, que avanzan en conflicto con los valores tradicionales. Asimismo, a partir de la Primera Guerra Mundial, la Generación de 1914, aglutinada en torno al filósofo José Ortega y Gasset, y a la que pertenece Fortún, se lanza a una búsqueda de la modernidad para paliar el retraso educativo en el que se encuentra el país. De esta manera, en 1918 se crea el Instituto Escuela tomando como base los principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que destaca la consideración de los alumnos como sujetos activos en el proceso de aprendizaje (Martín Gaité, 1992).

Una de las principales promotoras del Instituto Escuela es la pedagoga María de Maeztu Whitney, quien considera importante la crea-

ción de un lugar de reunión para mujeres sin estudios, como los que ya existían en otros países europeos, donde se fomentaran las actividades artísticas y literarias. De este modo, nace el Lyceum Club Femenino en 1926. Elena Fortún es una de las madrileñas que acude con frecuencia a este espacio, y allí conoce a la escritora María Martínez Sierra (María de la O Lejárraga), quien, sorprendida por la espontaneidad y gracia de su conversación, la anima a escribir las divertidas anécdotas que solía contar a sus amigas del Lyceum, pues el dominio del registro coloquial que presenta Fortún parece encajar en un género que había sufrido profundos cambios desde la renovación educativa del Instituto Escuela. Se trata de la literatura infantil, que por primera vez deja de concebirse como un mero transmisor de enseñanzas morales para tener en cuenta el punto de vista de los niños. Así pues, en 1928, el periodista Torcuato Luca de Tena abre a Fortún las páginas de *Gente menuda*, el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro* (Martín Gaité, 1992), donde la escritora desarrolla “un estilo vanguardista en el que sobresalían rasgos como el humor, el juego, el absurdo y la ausencia de moraleja” (Carrillo Romero, 2008: 87).

En *Celia en el colegio*, se observan en repetidas ocasiones estos rasgos derivados de la falta de entendimiento entre la protagonista y el mundo de los adultos que la rodean. En relación con las líneas temáticas que configuran la obra, resulta preciso llamar la atención sobre los contrastes entre lo moderno y lo tradicional, así como entre la burguesía y la clase obrera, que constituyen el origen de diversos recursos narrativos como los juegos de palabras, el humor o la ironía, los cuales manifiestan críticas sociales veladas tras el punto de vista infantil. Es decir, como señala Martín Gaité (1992), aquel retrato de una familia burguesa y sus relaciones con las criadas, los porteros, las costureras y otros personajes que representan a la clase obrera, no estaba pensado únicamente para un público infantil, sino también para el público adulto, lo que explica gran parte de su éxito.

Cabe recordar que el Lyceum Club Femenino, del cual Fortún era miembro, se aproxima el ideario socialista, por lo que no resulta extraño que la atención de Celia recaiga sobre las tensiones sociales entre ricos y pobres tomando siempre partido por los más desfavorecidos: “Celia,

arrebatada por el afán quijotesco que le insuflan sus lecturas, se pondrá siempre de parte de los desheredados de la fortuna, y con gran escándalo por parte de muchos ‘mayores’, preferirá la amistad de Solita, Lamparón y Pronobis, la Pelegrina o la pobre señora Cándida, a otras impuestas por su familia” (Martín Gaité, 1992: 36).

El capítulo cuatro, titulado “Los monaguillos”, introduce el tema de las diferencias sociales, y comienza con las reflexiones de la protagonista sobre los juegos habituales del recreo:

siempre jugamos al corro y a la comba... No se puede jugar a justicias y ladrones, ni al escondite, ni hablar de princesas vestidas de oro, porque todo es pecado y falta de modestia...

Vosotras diréis: “¿Y cómo dices que te vas a divertir tanto?” ¡Ah! Es que ahora tengo unos amigos nuevos que no se parecen a ninguno de los que he conocido antes, y voy a pasar con ellos la hora del recreo. (Fortún, 2020: 56)

Estos amigos nuevos eran los monaguillos de la iglesia de su colegio, Lamparón y Pronobis, quienes la invitan a escaparse por la puerta de la sacristía para jugar con ellos y su pandilla en una plaza. En el capítulo siguiente, Celia se escapa según lo acordado y les lleva una caja de bombones como regalo. Cuando llegan las chicas, que están muy sucias y con los vestidos desgarrados, todas quieren la caja y la rompen en mil pedazos. Celia les promete llevarles más bombones. Entonces, dejan de discutir y comienzan a observarla:

Se pusieron a mirarme y a tirarme del vestido, y del lazo, y del pelo... ¡Qué sobonas!

—¿No jugamos?

—Tú querrás *juebar* por lo fino —dijo la Pelegrina.

—No, tonta. Yo quiero jugar a lo que jugáis vosotras.

—Pues nosotras *juebamos* a las tiendas, al escondite y al titirisí.

—Pues a eso quiero jugar yo. (Fortún, 2020: 64-65)

Empiezan jugando a las tiendas. Machacan ladrillos y yeso para hacer pimentón y azúcar, y luego utilizan un peso hecho con dos cáscaras de pepino y unas cuerdas. Celia siempre compra y se enfada con las que venden “porque el juego es así, y no se puede comprar sin reñir y decirle ladrona a la vendedora” (Fortún, 2020: 66). Después se une a los chicos, y más tarde la Pelegrina le propone jugar al titirisí.

Cuando suena la campana de clase, Celia regresa al colegio y la madre Loreto se escandaliza de su aspecto sucio y desaliñado, por lo que la vigila en los días sucesivos para que no vuelva a escaparse. Sin embargo, sus nuevos amigos la esperan en la puerta de la iglesia, incluso comienzan a subirse a las tapias a la hora del recreo para llamarla. La madre se asombra y le pregunta a Celia que quiénes son esos chicos tan desharrapados y por qué la llaman. Asimismo, cuando las niñas del colegio salen con las madres a un pinar próximo, se van reuniendo detrás de ellas todos los amigos de Celia y otros chicos que no conoce. Todos están sucios, llenos de rotos y hasta descalzos:

—¡Esto no se puede sufrir! —decía la madre Consuelo—. ¿Pero es que estos chicos van a venir con nosotras toda la tarde?

Y la madre Bibiana le ha dicho suspirando:

—¡Ya lo creo que irán! No los conoce su caridad...

Creo que son de unos tejares que hay a la salida del pueblo... ¡Me tienen loca desde hace unos días! (Fortún, 2020: 69-70)

Aunque no comparte el carácter humorístico que presenta la narrativa de Elena Fortún, Ana María Matute revela en *Paraíso inhabitado* una temática social similar a través del personaje infantil de Adriana, quien parece establecer un vínculo intertextual con Celia. En el capítulo 18, la lavandera Tomasa habla de su hija, la Ulalia, y Adriana muestra interés por conocerla. Cuando Tomasa se la presenta, se abre un diálogo que recuerda en gran medida a los de Celia y sus nuevos amigos: “—¿Quieres jugar conmigo? —insinué. —¡Anda pues *pa* qué he venido! —dijo la Ulalia—. He traído las cartas, ¿sabes jugar?” (Matute, 2008: 348). La hija de la lavandera sigue a Adriana al viejo cuarto de estudios

y juegos donde imitan el comportamiento de los adultos que conoce la Ulalia:

—¿*Ande* me llevas?

—Aquí, aquí es donde jugábamos...

[...]

—Pon una mesa.

—¿Qué mesa?

—Pues qué mesa va a ser, ¡*pa* jugar! ¿Tú no has jugado nunca?

[...]

—Chica, ahora esto es la taberna... Ahora mismo vamos a jugar: saca la mesa y yo pongo las cartas y la botella. (Matute, 2008: 349)

No obstante, el contraste más relevante entre burguesía y clase obrera que presenta *Paraíso inhabitado* se sitúa en la amistad entre Adriana y Gavrila, que si bien, es tolerada por la madre de la protagonista hasta cierta edad, cuando se acerca a la adolescencia trata de romper ese vínculo. La madre de Adriana también critica su cercanía con las criadas, y trata de imponerle amistades más afines a su condición social:

Se ha terminado toda esta ridícula historia... Se ha terminado eso de pasarte la vida con las criadas... Tata María es otra cosa... Y se ha terminado, sobre todo, ese compadreo con el hijo de la bailarina y el pervertido de su criado... Todo eso, métetelo bien en la cabeza, ha terminado. Ya estás a punto de convertirte en una señorita. (Matute, 2008: 331-332)

Las numerosas escenas en que se producen tensiones vinculadas con la diferencia de clases sociales, y por ende entre las protagonistas infantiles y los adultos, dan lugar a magistrales recursos narrativos que revelan las características psicológicas y lingüísticas de la infancia, lo que confiere a ambas obras, y en concreto a *Celia en el colegio*, un incuestionable valor literario basado en la observación de la conducta humana emparentable con el legado de los grandes escritores decimonónicos. No obstante, el peso de la censura durante el franquismo, así como la escasa atención que tradicionalmente ha recibido la literatura infantil en nues-

tro país, han silenciado una obra que se eleva a la categoría de clásico y que en los últimos años se trata de recuperar. Cabe recordar en este punto que *Celia en el colegio* fue el volumen de la saga censurado durante más tiempo (en 1946, 1950, 1956 y 1963), en gran parte por la presencia de lo religioso.

Marie Franco (2020) advierte que el redescubrimiento de Fortún ha generado discursos que se sitúan entre la evocación nostálgica y la recuperación de una memoria literaria que han permitido reivindicar la memoria republicana, “la de las olvidadas de la república, y más recientemente aparece como un eslabón de una protohistoria de la homosexualidad femenina en España” (8). No obstante, la autora señala al mismo tiempo que esta necesaria reivindicación quizás haya ocultado la evidencia de “que la obra de Elena Fortún y en particular *Celia en el colegio* deben considerarse, más allá de sus elementos históricos y sociales, como un hito de la literatura infantil y juvenil en lengua española y que, como las grandes obras, plantea cuestiones estéticas importantes” (9).

En relación con las características psicológicas y lingüísticas de la infancia, que es otra similitud entre el libro de Fortún y el de Matute, vemos diversos ejemplos en los que el carácter cómico enmascara el minucioso estudio de la psique infantil que presenta Fortún, pero, por otro lado, esta ocultación supone un valor literario *per se*, pues revela el talento de una escritora cuya narrativa trasluce distintos niveles de lectura, lo que explicaría el éxito de Fortún también entre los lectores adultos. Desde esta perspectiva, cabe considerar que *Celia en el colegio* se relaciona con la categoría de texto ambivalente que señala Zohar Shavit, es decir, un texto “que se lee de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos grupos de lectores, que divergen en sus expectativas, así como en sus hábitos de lectura” (1999: 151).

En *Celia en el colegio* se observa de forma recurrente la falta de comprensión de la mentalidad infantil por parte de las rígidas monjas que se ocupan de la educación de Celia, que se traduce en diversas ocasiones en una absoluta falta de empatía ante sus necesidades, y de forma muy significativa en unos métodos de enseñanza que no tienen en cuenta

las características psicológicas de los niños. Esta idea manifiesta el contraste entre la educación tradicional y las nuevas tendencias pedagógicas que asoman en los años previos a la Guerra Civil basados en los principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza y que se perciben en *Celia institutriz en América*.

A continuación, se expone un ejemplo donde se observa esta falta de entendimiento entre los adultos y Celia, al mismo tiempo que una crítica velada hacia los métodos pedagógicos tradicionales. En el primer capítulo leemos el siguiente diálogo entre la protagonista y una de las monjas del internado:

- Beba usted agua, que no la ha probado en toda la comida.
 —No tengo sed.
 —Sí tiene usted sed.
 ¿Cómo va a saber ella lo que me pasa a mí?
 También se empeña en que coma sesos, que no me han gustado nunca.
 —¡Pero si no me gustan!
 —Sí le gustan... Nuestro Señor bebió hiel y vinagre en la hora bendita de su muerte.
 ¡Pues sí que es una razón! ¡Si llego yo a estar allí, menuda pedrada se ganan los que le dieron semejante porquería. (Fortún, 2020: 36-37)

Son numerosas las situaciones en que Celia comprende las palabras de los adultos de forma literal o interpreta las enseñanzas religiosas lejos del carácter alegórico que las caracteriza, lo que le conlleva múltiples castigos y reprimendas, tanto por parte de su madre, quien se presenta poco sensible y distante ante las necesidades de su hija, como de las monjas del colegio, quienes se escandalizan ante un comportamiento que no encaja en los esquemas de los valores religiosos tradicionales ni en los patrones de conducta considerados femeninos. Esta situación deriva en la soledad de Celia y en su inadaptación al colegio o, de forma más concreta, a los valores tradicionales que representa dicho colegio, lo que siembra el germen de la chica rara, que, como se ha visto anteriormente, redundará en las obras de las novelistas de posguerra, para quienes

Fortún se erige como madre literaria. Cabe tomar como ejemplo en este sentido el capítulo “La cigüeña”, donde Celia narra a sus lectores las dificultades que presenta en la clase de costura:

- ¡Pero usted está dejada de la mano de Dios! —me ha dicho la madre Mercedes.
 —¿Sí? ¿Y las otras niñas, no están dejadas?
 —¡No diga simplezas! ¿No le da vergüenza ver todas las labores que hacen sus compañeras con la ayuda de Dios?
 No me da ni pizca. ¡Si Él me ayudara, también yo las haría! ¡Vaya una gracia! (Fortún, 2020: 183)

Marie Franco (2020) advierte que la obra se ambienta en unas clases medias altas conservadoras (con excepción del padre de Celia), y en el internado religioso “se pretende educar a las niñas de estas élites con una visión rígida y normativa. Esta multitud de señoras bien, de monjas severas afirman la norma y castigan a quien se pasa de la raya, es decir sobre todo a Celia” (12).

La inadaptación de la protagonista al colegio y los valores conservadores que representa resultan igualmente una constante en *Paraíso inhabitado*, y Adriana, del mismo modo que Celia, sufre severas reprimendas tanto por parte de las monjas como de su madre, con la diferencia de que en el caso de la novela de Matute no se trata de un internado. Ya en el segundo capítulo se introduce la problemática de la inadaptación cuando la madre de Adriana le enumera todos los comportamientos inapropiados que ha llevado a cabo en el colegio, y de los cuales le han informado a través de una nota. El primer día, se durmió en misa y además lloró. Incluso, no quiso comer y se escondió debajo del pupitre. No obstante, al igual que Celia, las actividades relacionadas con la lectura no le suponen ninguna dificultad: “Me dicen que [...] no te ha costado aprender a leer, pero que, por otra parte, no tienes ninguna disciplina, en el recreo no quieres jugar con las demás niñas, y apenas pueden arrancarte una palabra... a no ser durante las clases de lectura” (Matute, 2008: 23). Sin embargo, tanto en el colegio de Celia como en el de Adriana, los cuentos de hadas y la imaginación no constituyen un foco de interés educativo

por parte de las monjas, probablemente porque una protagonista con imaginación es una protagonista que piensa por sí misma.

Asimismo, Adriana manifiesta que en el colegio era una niña aparte, y especialmente reprochable. Empezó a oír en Madame Colette y las demás monjas una palabra que cada vez iba tomando proporciones más concretas: “MALA. Yo era mala. Y en casa, mamá lo asumió, con los ojos levantados al cielo y alarde de paciencia” (Matute, 2008: 29). Igualmente, en la introducción de *Celia en el colegio*, Fortún emplea este calificativo para referirse a la protagonista, y aunque en este caso el texto presenta un carácter humorístico, la crítica social que subyace resulta equiparable a la de *Paraíso inhabitado*:

A Celia la han llevado a un colegio interna. ¡Celia era mala! Aquellas travesuras que tanto os han hecho reír, y que ella os ha contado en el libro *Celia, lo que dice*, eran maldades. Ser mala es no adaptarse a las costumbres de los mayores [...] Por hacer todo esto y otras muchas inconveniencias más, Celia ha entrado interna en un colegio de monjas que hay en un pueblo cerca de Madrid. (Fortún, 2020: 33)

En contraposición, las niñas que se adaptan a los usos y costumbres del colegio, así como a los valores vinculados con su clase social, son consideradas buenas o bien educadas. En el caso de *Celia en el colegio*, vemos cómo en el capítulo “Los monaguillos”, la protagonista explica a sus lectores que se aburría en el jardín con las niñas buenas, y a partir de ahí pudo conocer a Lamparón y Pronobis, así como al resto de la pandilla. Por otro lado, en *Paraíso inhabitado*, es fundamentalmente el personaje de Cristina, la hermana mayor de Adriana, quien se presenta ante la mirada de los adultos como el ideal de niña buena al que la protagonista debe aspirar. No obstante, a medida que avanza la trama, este personaje femenino parece rebasar los límites de dicha configuración para asomarse, aunque sin entrar de lleno, a la categoría de mala, es decir, se cuestiona su propia identidad aproximándose al tipo narrativo de la chica rara:

—No quiero —lo decía en tono enérgico—, casi duro, no quiero que Adri tenga que pasar por lo que yo he pasado...

Entonces, mamá saltó, con la cara arrebolada, los ojos verdes chispeantes, y la lengua casi trabada por la indignación:

—Pero ¿qué estás diciendo, ingrata? ¿Qué estás diciendo, a quién y de qué estás acusando...? (Matute, 2008: 299)

Otro paralelismo notable entre Celia y Adriana tiene que ver, como se ha anunciado anteriormente, con la perspectiva infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos, y de la que a veces se derivan reflexiones sobre los modelos educativos que no tienen en cuenta las características psicológicas de los niños. No obstante, Matute también emplea el recurso narrativo de la perspectiva infantil con el mero objetivo de introducir ciertos rasgos de humor que se intuyen como rescoldos estilísticos de sus primeras lecturas. En todo caso, en la voz de Adriana parecen resonar los ecos de Celia cuando el día de su Primera Comunión le dicen que tiene que pedir por todo el mundo, pero nadie le había dicho qué es lo que tenía que pedir para todo el mundo, así que pide para ella y pide un caballo vivo. También se aprecia cuando debe jurar que renuncia a Satanás, a sus pompas y a sus obras, pero “no sabía de más obras que las casas a medio hacer que veíamos Tata María y yo de camino al parque o al colegio (Matute, 2008: 48), o en el siguiente pasaje donde no comprende el sentido figurado de las palabras: “—Dile que no grite [...] que no dé tres cuartos al pregonero. Aunque me pareció un recado muy raro, se lo dije desde la ventana: —Gavi... que no des tres cuartos al pregonero” (Matute, 2008: 191).

En cuanto a las líneas temáticas de *Celia en el colegio*, se han observado fundamentalmente los contrastes entre lo moderno y lo tradicional, así como entre la burguesía y la clase obrera, y su relación con *Paraíso inhabitado*. No obstante, el estudio resultaría incompleto si se obviarán los contrastes entre realidad y ficción, e incluso entre lo posible y lo imposible, que presentan ambas obras literarias. Para comenzar con este análisis resulta preciso acudir de nuevo a Carmen Martín Gaité (1987). Esta escritora llama la atención sobre el hecho de que los personajes femeninos, más o menos afines al tipo de la chica rara no aguantan el encierro ni las ataduras familiares que les impiden lanzarse a la calle.

Martín Gaité señala además que la tentación de la calle no viene impulsada por el deseo de una aventura apasionante, sino por la necesidad de alcanzar un cobijo o recinto liberador que les permita tomar distancia para mirar lo de dentro desde fuera, es decir, para ampliar su punto de vista. Asimismo, Marie Franco (2020) advierte que, en *Celia*, contar historias, mentiras y escribir libros supone un conjunto donde la experiencia real o fantaseada de la fuga es fundamental; es una tentación constante que ya se percibe en *Celia, lo que dice*, y que en *Celia en el colegio* toma más relevancia hasta culminar en la escena romántica de los titiriteros y su libertad.

Celia en el colegio es la primera aparición en español de la niña que lee y al mismo tiempo escribe de forma activa. La ficción sobre la ficción constituye un elemento central de este clásico de la literatura infantil y juvenil, y se erige como clave de interpretación de la realidad y la creación artística. No obstante, los recursos metaficcionales, la frontera entre realidad y fantasía o la intertextualidad conforman una constante a lo largo de toda la saga. Un ejemplo destacable en el volumen que nos ocupa se encuentra en la escena donde la niña lleva ortigas al personaje de Leonor para que pueda terminar de tejer las camisas para sus hermanos, pues la identifica con la protagonista de *Los príncipes encantados* de Andersen. También destaca el quijotismo de Celia cuando sus lecturas la llevan a querer ser santa e irse a convertir herejes siguiendo el modelo de la niña Teresa.

La protagonista infantil cree que los libros lo pueden todo y siempre dicen la verdad, pero de cada capítulo y situación recibe una cruel lección que le demuestra lo contrario. Por ello a menudo se ha interpretado la serie, y en especial *Celia en el colegio*, “como la lenta degradación de una infancia por el abandono afectivo, el desgaste de una conciencia infantil por el mundo adulto” (2020: 23). Pero más que la pérdida de la confianza en los seres amados, los relatos de Celia quizás expresan la destrucción de la fe en la literatura. Sin embargo, se abraza a ella en el momento de mayor desesperación al descubrir que otra niña ha destruido su libro:

Ya sé yo que las “Aventuras con los titiriteros” no han pasado nunca; pero ¿y qué? A veces lo que sueño creo que es verdad, y lo que me pasa me parece que lo he soñado antes... Además, lo que ha pasado no está escrito en ninguna parte y, al fin, se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si estuviera pasando siempre... (Fortún, 2020: 252-253)

En relación con el abandono afectivo, la imaginación de Celia alcanza su mayor cota en los dos últimos capítulos del volumen (“El príncipe caracol” y “Me voy con tío Rodrigo”), y surge identificada con la fuga y la búsqueda de cobijo. La protagonista infantil se refugia de nuevo en la imaginación, pero va más allá que en los capítulos anteriores al hacer partícipe al lector de la indiferenciación entre realidad y ficción e introducirle en un espacio narrativo que recuerda a los cuentos de hadas y contrasta con el carácter costumbrista del libro; en este pasaje, la niña se convierte en caracol como símbolo del abandono más absoluto: “¡Ahora tenía casita! No volvería al colegio, y aunque me buscaran, nadie podría encontrarme” (Fortún, 2020: 326). La metamorfosis parece derivar del capítulo anterior, donde la extrema soledad de Celia la lleva a refugiarse en la torre de la iglesia y alcanzar un estado de delirio que se manifiesta mediante una técnica narrativa que evoca el flujo de conciencia:

¡Buenos días, señora cigüeña! ¿Cómo está usted? Bien. ¿Y usted? Muy bien, muchas gracias. ¿La familia sigue buena? Todos bien... ¿Es que no sabes hablar? ¿Pues para qué te sirve el pico? ¡Claro! Es que nadie te habla, ¿verdad? Las personas mayores son medio tontas... ¿Qué dices? ¿Eh? ¿Nada? ¡Ay, hija, todo me lo tengo que decir yo! (Fortún, 2020: 321)

En definitiva, aunque la frontera entre posible e imposible, o realidad y ficción, son constantes en *Celia en el colegio*, no es hasta el final cuando parecen quebrarse los parámetros de la vida real. No obstante, los numerosos precedentes que se observan a lo largo del libro relacionados con la imaginación de la niña permiten interpretar la escena de la metamorfosis como un delirio que no se manifiesta de forma expresa.

En el caso de *Paraíso inhabitado*, la fuga de Adriana viene impulsada por su tía Eduarda —calificada como rara por los demás persona-

jes— quien la lleva a conocer espacios ajenos a la casa y el colegio. Los cuentos de Andersen también constituyen lecturas de referencia para la protagonista infantil y ensalzan su fantasía creando refugios psicológicos que la protegen del abandono afectivo. Asimismo, la esencia de los relatos maravillosos se inmiscuye en una trama de carácter realista dando lugar a un complejo tejido narrativo donde, de forma más o menos explícita, cabe observar a los personajes infantiles, Adriana y Gavrila, como descendientes de los míticos protagonistas del escritor danés. El espacio narrativo en el que se desenvuelven se vislumbra, además, como reflejo de un mundo maravilloso cuya magia parece cobrar vida durante la noche y desaparecer a la luz del día. No obstante, este halo de carácter mítico que rodea a los personajes y su entorno se disuelve cuando Adriana se aproxima a la adolescencia: “me desprendía de Andersen, como la serpiente que se desprende de su piel ya inútil. Y me dije: ‘Estoy creciendo’. O quizá: ‘Ya soy una serpiente’” (Matute, 2008: 379). El personaje de Fortún también se despidió de su fantasía infantil cuando al comienzo de *Celia madrecita*, con catorce años, hace referencia a “los pájaros de mi cabeza, que aleteaban moribundos” (Fortún, 2015: 41).

El complejo tejido de *Paraíso inhabitado* relacionado con el carácter mítico de Adriana se observa de forma relevante a lo largo del primer capítulo, donde se presenta al lector la caracterización psicológica de la protagonista. La niña relata que uno de sus recuerdos más lejanos se remonta a la noche en que vio correr al Unicornio³ que vivía en la reproducción de un famoso tapiz. También explica que a través de tata María y la cocinera Isabel había conocido muchos cuentos, y que los libros desechados por sus hermanos fueron lo más revelador y dichoso de su primera infancia. También narra que el salón era la habitación más importante de la casa y por las noches desembarcaba a sus puertas temiendo que llegara algún adulto. Adriana se refiere a ellos como altos

³ Para más información sobre el valor simbólico del Unicornio, véase Núñez de la Fuente (2016).

y extraños seres Gigantes que la atemorizaban y la devolvían al temible reino del sol.

Más adelante, Adriana y los personajes de los cuentos de Andersen parecen fusionarse cuando la niña explica que a través de ellos había aprendido que las flores tenían su lenguaje, también sus bailes nocturnos, donde reinaban y después languidecían. Pero, sobre todo, aprendió que existía un lenguaje secreto al que ella tenía acceso. Un día que les visitó la tía Eduarda, oyó decir a su madre, preocupada, que la niña no hablaba. Eduarda respondió que tendría otro lenguaje. Además de no hablar, Adriana no se rio nunca a lo largo de su primera infancia. Vivía replegada hacia el mundo interior de su fantasía, y un retazo de ese mundo se encontraba en la cocina⁴, un espacio donde el calor de los fogones protege simbólicamente a Adriana:

Andersen me había dicho que las tazas, las teteras, los tenedores y hasta las sartenes tienen también su vida nocturna. Me asomaba a la alacena, y creía escuchar la afónica voz, lastimera y resentida de la vieja tetera cruzada por una grieta apenas visible, pero que anunciaba su rotura inminente. Y oía las quejas de las cucharillas y tenedores mezclados al tuntún [...] Lloraban, por sentirse separados de algún compañero o amigo que habían creído inseparable, y yo oía su llanto. (Matute, 2008: 18)

La protagonista de *Paraíso inhabitado* también se equipara, por tanto, a los personajes de los cuentos maravillosos, aunque de forma menos explícita que Celia a través de su metamorfosis en caracol. Adriana apunta en numerosas ocasiones hacia la búsqueda de ese vínculo intertextual, pero su caracterización psicológica se integra en la realidad cotidiana sin rebasar los límites de lo real ni acogerse a formas narrativas de carácter pseudofantástico que permitan interpretar lo imposible como un delirio. Por ejemplo, el silencio y la falta de risa de Adriana pueden

⁴ Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2018) expone que el horno es un símbolo de la madre: “tiene un sentido de pura gestación espiritual. Con este simbolismo aparece el horno encendido en las obras de muchos alquimistas, por ejemplo, en el *Museum Hermeticum* de Michael Maier” (251-252).

observarse desde un punto de vista realista como rasgos de soledad e introversión; no obstante, un análisis del personaje más profundo nos revela un simbolismo que evoca los personajes incompletos⁵ de los cuentos de hadas, y de forma más concreta la sirenita.

Otro pasaje de *Paraíso inhabitado* donde la imaginación de Adriana cobra especial relevancia se encuentra en el capítulo cinco cuando la castigan en el Cuarto Oscuro. Se trataba del cuarto de los armarios, donde se almacenaban juguetes viejos y ropas de la familia que ya no se utilizaban. Aquellos armarios comenzaron a conformar los edificios de su Ciudad Secreta, la Luminosa Ciudad de la Oscuridad donde podía convertirse en otro sin dejar de ser ella misma: “desde un mendigo, pasando por Piel de Asno, hasta Kai y Gerda, en su Jardín sobre el tejado” (Matute, 2008: 90), lo que recuerda en gran medida al personaje de Fortún.

También resulta comparable la fascinación de Adriana por las obras teatrales con la de Celia por el espectáculo circense, así como la admiración de ambos personajes infantiles por los protagonistas de las representaciones que contemplan. Celia describe a la equilibrista Coralinda de la siguiente manera: “Tba descalza y vestida de oro y diamantes como en los cuentos. Andaba por el alambre y cantaba canciones muy bonitas y decía versos. También tiraba besos con la mano” (Fortún, 2020: 249). Asimismo, Adriana recuerda el ballet del *Cascanueces*, con el que estuvo soñando durante un mes, pues la protagonista tenía algunas coincidencias con ella y pensó que si la hubiera conocido sería amiga suya. El ballet de *Petrouchka* y *La bella durmiente* también constituye uno de sus recuerdos más queridos. El primero era un muñeco al que nadie quería,

⁵ Gustavo Martín Garzo (2013) advierte que todos los personajes de Andersen son extraños, están tullidos, incompletos o llenos de temores. El patito feo es una criatura deforme, la sirenita ha perdido la voz, al soldadito de plomo le falta una pierna y en *Los cisnes salvajes* uno de los príncipes tendrá que vivir con un ala de cisne en lugar de uno de sus brazos. Todos se sienten incomprendidos y sufren a causa de esa naturaleza distinta que los condena, pero al mismo tiempo los vuelve sensibles y delicados. Por tanto, el gran tema de la obra de Andersen quizás sea la exclusión, y su verdadero mensaje que estar vivo es estar incompleto.

y otros muñecos, parecidos a las niñas de su colegio, salían de sus cajas para hacerle la vida imposible. A continuación, apareció la Princesa Aurora, que se quedó grabada a fuego en su memoria: “solo con cerrar los ojos la recupero: no es la mejor música que he oído, pero sí la más evocadora para mí, la que sabe devolverme a un mundo propio, inventado y vivido a un tiempo, ya desaparecido, excepto para mi memoria” (Matute, 2008: 63).

4. Conclusiones

La producción literaria de la generación del medio siglo, también conocida con los términos “niños de la guerra” o “niños asombrados”, conforma un corpus literario cuyos personajes revelan una experiencia autobiográfica vinculada con el estallido de la Guerra Civil al final de su infancia. Por tanto, el contexto histórico en el que desarrollan sus obras está marcado por un riguroso sistema de control editorial, pues los objetivos del franquismo ponen el foco sobre un conjunto de preceptos ideológicos, religiosos y morales que no se pueden transgredir.

Montejo Gurruchaga (2010) presenta un estudio más concreto sobre la censura durante el franquismo y llama la atención sobre una serie de autoras de la generación del medio siglo cuyas obras han quedado en muchos casos relegadas al olvido y apenas constituyen una mera referencia en los estudios literarios del siglo pasado. La autora señala, asimismo, que este conjunto de escritoras presenta algunas coincidencias vinculadas con el contexto social de las mujeres como la poesía lírica, el diario íntimo o la literatura infantil, y también una serie de temas relacionados con el universo femenino (familia, amor, soledad...), que eran los mejor aceptados por los críticos y la censura.

Si bien es cierto que Ana María Matute es una de las escritoras más reconocidas de aquel periodo, y no ha quedado relegada al olvido como Concha Alós o Mercedes Ballesteros, entre otras, se ha considerado que los estudios críticos sobre su obra resultan aún escasos para profundizar en la compleja caracterización de sus personajes.

Aunque por edad pertenece a la generación del cincuenta, es preciso señalar que la obra de Matute presenta formas narrativas particulares que dificultan encasillarla en un grupo concreto. Sotelo Vázquez (2014) hace referencia en este sentido al tratamiento de la fantasía y a las peculiaridades de su estilo poético. No obstante, Pedraza (2014) advierte que el concepto de fantástico no resulta apropiado para describir la obra de la escritora barcelonesa, y pone como ejemplo *Paraíso inhabitado*, donde cobra relevancia el animismo sin llegar a ser fantástico en sí mismo. Estas apreciaciones ponen de manifiesto el carácter complejo que presentan las novelas de la escritora, pues no se ciñen de forma exclusiva al carácter realista o social que se observa en sus compañeros de generación, y apuntan a la necesidad de abordar el estudio de sus formas narrativas desde las teorías de la literatura no mimética otorgando un peso relevante a la influencia de la literatura infantil en sus diversas variantes: desde los cuentos maravillosos a la narrativa costumbrista de Fortún donde también se observa el contraste entre realidad y fantasía. Además de las particularidades estilísticas señaladas, la obra de Matute se caracteriza desde un punto de vista temático por la búsqueda de la propia memoria, y también se convierte en un medio de protesta contra la opresión y la injusticia, es decir, en una forma de solidaridad con los más desfavorecidos que todavía se revela en *Paraíso inhabitado*.

Al centrar el análisis en la influencia de Elena Fortún, se observa que la saga de Celia supone una fuente cultural de inestimable valor para la generación del cincuenta, y de forma más concreta en Matute mediante la caracterización psicológica de Adriana. Fortún y Celia tienden, por tanto, un puente entre la generación de intelectuales anteriores a 1936 y la generación del medio siglo, cuyas novelas sufren una censura que actúa con más dureza en el caso de las mujeres. Esta perspectiva de estudio matrilineal se corrobora a través de diversos documentos entre los que se encuentran la correspondencia que Fortún establece con Inés Field y Carmen Laforet.

No obstante, resulta preciso tener en cuenta que *Paraíso inhabitado* se trata de una novela que se corresponde con el último tramo de la trayectoria literaria de Matute, es decir, un texto que ve la luz en

el siglo XXI, y que por tanto escapa en cierta medida de las características que configuran a las protagonistas de posguerra. Quizás por ello sería más apropiado abordar el estudio de los tipos narrativos femeninos que tienen su origen en Celia estableciendo diferentes etapas y tomando en consideración las distintas variantes que parten de ella. Aunque comparten una serie de características heredadas del personaje de Fortún, y de Andrea, también presentan rasgos vinculados con el contexto histórico en el que nacen o con las particularidades estilísticas individuales.

Una de las principales formas narrativas que proceden de Celia, y que explica gran parte del éxito de Fortún entre el público más joven, consiste en narrar desde la perspectiva del niño, de forma que se sienta identificado con su caracterización psicológica. El origen de este recurso narrativo cabe buscarlo en los principios pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que destaca la consideración de los alumnos como sujetos activos en el proceso de aprendizaje. Esta perspectiva infantil que se observa en toda la saga de Celia, y de forma más concreta en *Celia en el colegio*, da lugar a contrastes entre la forma que tiene la niña de entender la realidad y la que presentan los adultos de su entorno. Estos contrastes derivan en situaciones humorísticas que revelan críticas sociales vinculadas con la oposición entre burguesía y clase obrera, tradición y modernidad o realidad e imaginación.

Dichos contrastes, así como la perspectiva infantil desde la que se contempla el mundo de los adultos, se observan de forma similar en *Paraíso inhabitado* a través de la voz narradora de Adriana. No obstante, una de las principales diferencias, y que cabe abordar como variante del personaje infantil de origen, radica en que la protagonista de Matute narra sus recuerdos desde la edad adulta. Desde un punto temporal impreciso, Adriana expone al lector cómo eran sus pensamientos, sentimientos y preocupaciones, en definitiva, cómo iba variando su punto de vista durante los años de aquella lejana infancia que componen la trama argumental de la novela. De esta manera, con la voz narradora de una adulta, *Paraíso inhabitado* se aleja de los esquemas que normalmente

configuran la literatura infantil y juvenil. Se trata, en definitiva, de una novela para adultos.

Sin embargo, la influencia de Celia parece clara. A lo largo del artículo se presentan a modo de ejemplo algunos pasajes de *Paraíso inhabitado* en los que se revelan ecos del conocido personaje de Fortún a través de Adriana. En primer lugar, se llama la atención sobre la inadaptación de la protagonista al colegio, donde lleva a cabo una serie de comportamientos que tanto su madre como las educadoras consideran inapropiados. Como consecuencia, recibe el calificativo de mala en contraposición con las niñas que se adaptan a los valores y costumbres del colegio y de su clase social, quienes son buenas o bien educadas.

El concepto de la niña mala se vincula con el tipo literario de la chica rara, del que Celia es precursora y Adriana aún hace gala en una novela del siglo XXI. Aunque este tipo de personaje femenino se desarrolla a partir de *Nada* (1944), de Carmen Laforet, este estudio propone una visión global que incluye protagonistas infantiles para observar la problemática del encierro y las ataduras familiares desde la infancia. Otro paralelismo significativo entre Celia y Adriana tiene que ver con la lógica infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos. En algunos casos, el contraste con el pensamiento adulto desencadena recursos humorísticos que plantean críticas tácitas sobre los modelos educativos tradicionales. No obstante, en otras situaciones se percibe que Matute introduce cierto humor en el que se intuyen las lecturas predilectas de su infancia sin un objetivo crítico relevante.

Finalmente, se ha puesto el foco sobre los contrastes entre realidad y ficción, e incluso entre lo posible y lo imposible, que se relacionan con el concepto de lo imaginario infantil descrito más arriba. En la novela de Matute, del mismo modo que en *Celia en el colegio*, los cuentos de Andersen constituyen lecturas de referencia para la protagonista infantil y ensalzan igualmente su fantasía creando refugios psicológicos que la protegen de la soledad. Asimismo, la esencia de los relatos maravillosos se inmiscuye en una obra de carácter realista dando lugar a un tejido narrativo complejo donde Adriana, junto con los espacios

narrativos que habita, parece descender de los míticos personajes del escritor danés. El personaje de Matute apunta, por tanto, hacia la búsqueda de un vínculo intertextual con los cuentos maravillosos, pero su caracterización psicológica encaja en la realidad cotidiana sin cruzar los límites de lo real ni presentar formas narrativas próximas al concepto de pseudofantástico que sí se observan en la metamorfosis de Celia en caracol.

Referencias bibliográficas

Ayuso Pérez, Antonio (2007), “Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista con Ana María Matute”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> (fecha de consulta: 17/10/2022).

Capdevila Argüelles, Nuria (2005), “Elena Fortún (1885-1952) y Celia. El Bildungsroman truncado de una escritora moderna”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-282.

— (2018), “Introducción” a Elena Fortún, *Celia se casa*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-43.

— (2020a), *Sabes quién soy. Cartas a Inés Field. Tomo 1*, Sevilla: Renacimiento.

— (2020b), *Mujer doliente. Cartas a Inés Field. Tomo 2*, Sevilla: Renacimiento.

Carrillo Romero, María Coronada (2008), *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité* [Tesis doctoral], Cáceres: Universidad de Extremadura.

Cerezales Laforet, Cristina (2016), “Prólogo” a Elena Fortún, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-10.

Cirlot, Juan Eduardo (2018). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.

Fortún, Elena (2015), *Celia madrecita*, Sevilla: Renacimiento.

— (2020), *Celia en el colegio*, Sevilla: Renacimiento.

Fraga, María Jesús (2019), “Introducción” a Elena Fortún, *Patita y Mila, estudiantes*, ed. María Jesús Fraga, Sevilla: Renacimiento, 7-38.

Franco, Marie (2020), “Introducción” a Elena Fortún, *Celia en el colegio*, ed. María Jesús Fraga, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-26.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.

— (1992), “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, “Prólogo” a Elena Fortún, *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza, pp. 7-37.

Martín Garzo, Gustavo (2013), *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*, México, D. F: Océano Travesía.

Matute, Ana María (1998), *En el bosque*, Madrid: Real Academia Española.

— (2008), *Paraíso inhabitado*, Barcelona: Destino.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: UNED.

Núñez de la Fuente, Sara (2016), “La leyenda del unicornio en *La puerta de los pájaros* de Gustavo Martín Garzo”, *Elos: revista de literatura infantil y juvenil*, 3, pp. 167-202.

Pedraza Jiménez, Pilar (2014), “Ana María Matute o las ficciones de la pena”, *Claves de razón práctica*, 236, pp. 156-165.

Sainte-Beauve, Charles Augustin (2013), “Qué es un clásico?”, en <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/Culturales-3.pdf> (fecha de consulta: 17/10/2022).

Shavit, Zohar (1999), “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”, en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco, pp. 147-182.

Sotelo Vázquez, María Luisa (2014), “Introducción” a Ana María Matute, *Luciérnagas*, ed. María Luisa Sotelo Vázquez, Madrid: Cátedra, pp. 9-97.

LA CONFIGURACIÓN DEL SUJETO POÉTICO
EN TRES LIBROS DE SUSANA MARCH:
EL VIENTO (1951), *LA TRISTEZA* (1953)
Y *ESTA MUJER QUE SOY* (1959)

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO

Universidade de Vigo
mbusto@uvigo.es

RESUMEN: Este artículo pone su foco sobre los tres libros de poesía publicados por Susana March en la década de los años cincuenta del siglo veinte (*El viento*, *La tristeza* y *Esta mujer que soy*) y se plantea como objetivo reflexionar sobre el modo en que se configura en ellos el sujeto poético, examinando al mismo tiempo las estrategias imaginativas empleadas por la autora en relación con las cuestiones temáticas más relevantes. Nacida en 1915 en Barcelona (ciudad en la que también muere en 1990), Susana March comienza su trayectoria literaria en 1938 con la publicación de *Rutas*, libro al que seguirían, en la década siguiente, *La pasión desvelada*, *Ardiente voz* y *Polvo en la tierra*. Estos libros y los tres que se contemplan aquí, además de otro escrito tempranamente pero no publicado hasta 1987 (*Poemas de la Plaza Real*), conforman toda su obra poética, pues, aun siendo poeta por vocación, las circunstancias de la vida la llevaron al cultivo de la narrativa en detrimento de la poesía. Como fue el caso de otras muchas autoras, después de haber tenido una muy buena recepción crítica desaparece de la historia literaria. Esta exposición constituye, por ello, al mismo tiempo que un análisis particular de los textos, una forma de contribuir al rescate de su figura.

PALABRAS CLAVE: Susana March, *El viento*, *La tristeza*, *Esta mujer que soy*, sujeto poético, existencialismo, tiempo, soledad, frustración, inconformismo, imágenes poéticas.

THE CONFIGURATION OF THE POETIC SUBJECT IN THREE BOOKS BY SUSANA MARCH: *El viento* (1951), *La tristeza* (1953) and *Esta mujer que soy* (1959)

ABSTRACT: This article focuses on the three books of poetry published by Susana March in the 1950s (*El viento*, *La tristeza* and *Esta mujer que soy*) and sets out to reflect on the way in which the poetic subject is configured in them, examining at the same time the imaginative strategies employed by the author in relation to the most relevant thematic issues. Born in 1915 in Barcelona (the city where she also died in 1990), Susana March began her literary career in 1938 with the publication of *Rutas*, followed in the next decade by *La pasión desvelada*, *Ardiente voz* and *Polvo en la tierra*. These books and the three examined here, in addition to another written early on but not published until 1987 (*Poemas de la Plaza Real*), make up her entire poetic oeuvre, for although she was a poet by vocation, life circumstances led her to the cultivation of narrative to the detriment of poetry. As was the case with many other women authors, after a very good critical reception, she disappeared from literary history. This exhibition is, therefore, not only a particular analysis of the texts, but also a way of contributing to the rescue of her figure.

KEYWORDS: Susana March, *El viento*, *La tristeza*, *Esta mujer que soy*, poetic subject, existentialism, time, loneliness, frustration, non-conformism, poetic images.

1. Preliminar

De la temprana vocación poética de Susana March es ilustrativo el hecho de que, siendo todavía una adolescente, publica sus primeros poemas en las revistas *Las noticias* y *La dona catalana*, y que su primer libro, *Rutas*, aparece en 1938, cuando la autora tiene veintitrés años. A este libro le seguirán, en la década de los cuarenta, *La pasión desvelada* (1946)¹, *Ardiente voz* (1948) y *Polvo en la tierra* (accésit en el Premio de

¹ March es colaboradora en varias revistas poéticas. Dolores Manjón alude a sus

Poesía Boscán en 1949); y, a lo largo de la década siguiente, los tres libros de los que me voy a ocupar en estas páginas: *El viento* (1951), *La tristeza* (1953, accésit del premio Adonais del año anterior) y *Esta mujer que soy* (1959). Mucho tiempo después, en 1987, se editarán los *Poemas de la Plaza Real*, libro que había sido escrito entre 1939 y 1954 y que recibió el Premio de Poesía Angaro 1986. Estos ocho textos² conforman la obra en verso de la autora, cuya escritura alternó con la producción narrativa, que acabaría desplazando a la poética y que se prolongaría en el tiempo.³

Nacida en Barcelona en 1915, en el seno de una familia acomodada, March tuvo una infancia triste, aquejada por la nefritis que padeció en 1924, el mismo año en que muere su hermano mayor, Alfredo, de meningitis. A él y a su hermana María Teresa, también escritora, le dedica *Esta mujer que soy*; a su vez, a su hermano menor, Antonio, le había dedicado *Rutas*, escrito durante la inmediata posguerra.⁴ Es muy interesante la forma en que ella misma incorpora estos datos en el poema “Filial” (1953, 60-61), del que reproduzco algunos versos:

un antiguo y amplio piso barcelonés,
con balcones abiertos a una plaza con palmeras,
con viejas fotografías de niños en las paredes,
de niños que ya no existen,
que se llevó la vida, o la muerte, adelante.
Buscando en los armarios

contribuciones en *Entregas de poesía*, “primera revista exclusivamente poética que se publica en Barcelona después de la guerra civil [...], que sacó a la calle 24 números desde enero de 1944 hasta principios de 1947” (Manjón, 2008, 150). En su número 21, de 1946, aparecía una serie de poemas de *La pasión desvelada*.

² En 1970 sale *Poemas del hijo*, pero se trata de un libro que, “con una sola excepción” (Cavallo, 2019, 13), recoge los poemas que, sobre el hijo, habían aparecido ya en los otros.

³ Susana March escribió mucha narrativa sola (*Una alondra en la casa* (1943), *Nido de vencejos* (1943), *Canto rodado* (1944), *Nina* (1949) o *Algo muere cada día* (1955) son algunas de sus novelas), pero también escribió en colaboración con su hermana María Teresa y especialmente con su marido, Ricardo Fernández de la Reguera; concretamente, entre 1963 y 1979, escribe con él los *Episodios Nacionales Contemporáneos*, que, por cierto, le causaron bastantes problemas con la censura, si atendemos a lo que comenta su hijo en la entrevista que le hace María Ángeles Vilalta Iglesias, incorporada a su Tesis Doctoral (2017, 334). Había tenido ya también algún problema con su novela *Nina*, que la censura calificó de “peligrosa” (De Lima Grecco y Martín Gutiérrez, 2019: 85).

⁴ Para más información sobre circunstancias de su vida y sobre la recepción de sus textos, remito a Vilalta Iglesias (2017) y a Susana Cavallo (2006 y 2019).

se encuentran apolillados zapatitos de lana
antiguas carteras de colegial,
mapas amarillentos,
muñecas sin brazos y sin ojos,
un diploma de honor
de mil novecientos veinticuatro
un verso de niña
de nueve años.

En lo que concierne a su producción literaria, Susana Cavallo, buena conocedora de la obra de March, afirma en un artículo de 2006 que su figura es “de las más enigmáticas de la poesía peninsular del siglo XX”, añadiendo: “Miembro de la Generación del 36, colaboradora en las revistas destacadas de la postguerra, amiga de los escritores célebres de la época y autora de numerosos poemarios y obras de ficción, March está hoy prácticamente olvidada” (447). Si se pone este hecho en relación con lo acontecido con otras muchas poetas, no supone ninguna excepción: siendo conocidas y habiendo tenido una más que buena recepción crítica en su momento,⁵ desaparecen de la historia literaria y sus libros, cuando consiguen esa suerte, no son reeditados hasta casi ahora mismo.⁶ En el caso de Susana March, hay que considerar, además, que algunas circunstancias de su vida, de estricta supervivencia, provocaron el abandono de su dedicación a la poesía en beneficio de géneros más comerciales (la novela romántica, por ejemplo)⁷, algo que puede explicar

⁵ En cuanto a Susana March, Miguel Dolç (1948) reseña *Ardiente voz* en la revista *Destino* y Ramón de Garciasol (1953 y 1960) *La tristeza y Esta mujer que soy*, en ambos casos en *Ínsula*. Además, March es una de las ocho autoras que José Luis Cano recoge en su *Antología de la nueva poesía española* (Madrid, Gredos, 1958); las otras siete son Carmen Conde, Ángela Figuera, Concha Zardoya, Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci y Nuria Parés (véase Sánchez Dueñas, 2013). En la antología *Poesía social española contemporánea*, de Leopoldo de Luis (1965), no aparecían, en cambio, más que cuatro: Figuera, Fuertes, Beneyto y Lacaci (véase Alonso Valero 2016). Conviene mencionar, por otro lado, y por su relevancia al incorporar solo voces femeninas, la antología *Poesía española femenina viviente* (1954), de Carmen Conde (véase Alonso Valero 2018).

⁶ Así sucede con *El viento*, que tuvo la suerte de ser reeditado en 1995 y de nuevo en 2019 por la editorial Torremozas, en su excelente labor de recuperación de textos de escritoras.

⁷ A propósito de esta circunstancia, Susana Cavallo se hace eco de unas palabras de la poeta en un programa de radio, donde afirmaba: “Me decidí a escribir literatura del género ‘rosa’ para equilibrar mi presupuesto económico de joven recién casada en los

en parte, y tomo, de nuevo, palabras de Cavallo, “su desaparición del mundo poético español”⁸, aunque no explican, “nada [...] acerca de la obra en sí, ni echa[n] luz sobre [...] el talante trágico de Susana March y su visión existencial de la vida” (447). En líneas generales, y como expondré a continuación, la atmósfera de sus tres libros de los años cincuenta (*El viento*, *La tristeza* y *Esta mujer que soy*) responde a esa visión de la vida, si bien se muestran asimismo algunos otros elementos que revelan una postura de disconformidad y de resistencia por parte del sujeto poético, lo que le aporta complejidad y, en consecuencia, un interés mayor.

2. *Yo en todas las esquinas / desconcertada y múltiple: soy ésta*⁹

Examinaré estas cuestiones que acabo de apuntar valorando detalladamente el modo en que, en estos tres libros, se configura el sujeto poético, cuya omnipresencia, tal como se verá, constituye uno de los aspectos más sobresalientes. Tomaré como punto de partida para mi reflexión cinco versos del poema “Presencia”, incluido en *La tristeza*, en los que, a través de una estrategia autorreferencial, la autora traza un puente entre ella como sujeto histórico y el yo inscrito en el texto:

Como un tatuaje en la sangre,
como una herida,
mi nombre: Susana March,
hinca los diez cuchillos de sus letras
en el oscuro tedio de las cosas. (1953: 29)

Sin olvidar la distancia que media siempre entre sujeto enunciador y sujeto enunciado, el uso de este mecanismo autorreferencial¹⁰ hace

duros tiempos de postguerra española” (2006: 448).

⁸ A pesar de ello, en afirmación de Patricia O’Byrne (2014: 89), March es “better known for her poetry than for the fiction”.

⁹ Estas descripciones que uso para encabezar el epígrafe pertenecen a dos poemas de la autora. La primera, “Yo en todas las esquinas / desconcertada y múltiple”, forma parte de “Yo”, poema de *El viento* (2019: 30); la segunda, “soy ésta”, de “Autorretrato”, de *Esta mujer que soy* (1959: 9-10). De este último libro y de *La tristeza* cito por sus primeras ediciones; de *El viento*, en cambio, lo hago por la reedición de 2019 de la editorial Torremozas, siendo este año el que aparece, por tanto, en las referencias, y no el de su primera edición, 1951.

¹⁰ Cavallo (1995) entiende que, para March, la “autonomiación”, que no sólo se usa en

legítimo que podamos entender lo expresado en los versos dentro del espacio vital y emocional de la propia escritora o, cuando menos, muy próximo a él. En su conjunto, el texto del que forman parte enuncia una declaración de permanencia frente al tiempo¹¹, que no consigue doblegarla a pesar de los efectos que ejerce sobre ella y sobre la conciencia de sí misma y del mundo. Un signo físico de ese transcurrir temporal (las “primeras canas”)¹² y otro existencial (esa conciencia del “oscuro tedio de las cosas”)¹³ se anudan en el planteamiento de este yo que, pese a su desazón, reitera hasta cuatro veces la frase “Aquí estoy”, enfatizando de esa manera el sentido de la palabra que da título al poema, así como una actitud asertiva frente al paso del tiempo y a la rutina de los días.

Las imágenes, cortantes como los cuchillos con los que se identifica cada una de las letras del nombre y apellido, expresan el malestar del sujeto, aunque, por efecto de la hipálage, ese malestar se coloque en las cosas. Antes, en unos versos que preceden a los transcritos, son otras tres las cualidades (“solitaria”, “transida” y “desmesurada en todo”) que se aplica este yo femenino cuya voz planea sobre todos los poemas exponiendo las causas de su frustración, su angustia y su melancolía, tres términos cuyos rasgos semánticos podrían hacerse converger en el que designa el libro, además de su primera sección y el texto que la abre, “La tristeza”. Este poema, probablemente el más extenso de todos los de la autora, comienza del siguiente modo:

No es el dolor de los amores incumplidos
ni los ideales deshechos.
No es tan siquiera la melancolía
de envejecer.

“Presencia”, sino en poemas de otros libros, posee un carácter revisionista de la imagen androcéntrica de la mujer. Siguiendo esta línea, cabría suponer que se autonombra, también, como un modo de autorizarse como poeta, tema que, de diferentes maneras, preocupó a muchas poetas de su generación (véase, al respecto, Payeras Grau, 2016).

¹¹ “El Tiempo me lame como un perro triste, / fatigado de aullar a las estrellas, / a los claros caminos que conducen, / ¡quién lo sabe!, / a lo hermoso, a lo bueno, a lo grande” (28).

¹² Por el énfasis con el que se expresa, este signo físico resulta muy remarcado en el texto: “Yo siento mis canas, / mis primeras canas, / ceñirme las sienes como una corona. / El noble trance de dejar de ser joven / me apremia” (28).

¹³ En “La angustia” se habla de [u]na enloquecedora monotonía en torno” (24) y de la “tristísima soledad de la tierra” (25).

Es algo más tremendo y más grande,
algo que crece dentro de mí,
tal vez en el tuétano de los huesos
y que, acaso, se llame vida.
Porque vivir es triste. (1953: 11)

La tristeza que empaña la vida, hasta el punto de volverse casi sinónimo de ella,¹⁴ es consecuencia de múltiples factores, como se indica dentro del propio poema: “no lloro por un dolor concreto” (12). A los que se enuncian en el fragmento citado, hay que sumar otros muchos que se van desgranando a lo largo del texto: la conciencia desasosegante de la temporalidad, permanente en la autora; los “odios y guerras fratricidas”; las falsas virtudes; la miseria y el hambre (“niños hambrientos y descalzos”); la explotación (“prostitutas, / hombres enriquecidos en criminal comercio”); la tortura; el destierro, “el bienestar burgués”. El mundo dibujado es un mundo desgarrado e incierto, un mundo que, precisamente debido a esto, algunos prefieren no ver, al contrario de lo que le sucede al sujeto poético, que reitera su voluntad de ver y de no olvidar y que exclama su disconformidad ante la realidad de un siglo, el suyo (el siglo veinte, en el que tienen lugar las dos guerras mundiales y la guerra civil española), que conceptúa de “amargo”:

Siglo amargo mi siglo para gozar del mundo,
amar la primavera,
vestir los blancos ropajes de la felicidad.
¡Un luto eterno bajo la piel!
Un luto eterno
para los que murieron torturados
en las guerras,
para los que perdieron sus hijos y su hogar,
para los desterrados y los tristes
que todavía no han hallado el camino de regreso.
¡Un luto eterno bajo la piel!
No quiero olvidar nada [...]

¹⁴ Por otra parte, de nuevo el empleo de la hipálage hace que la tristeza se extienda a elementos inanimados, como puede apreciarse en los ejemplos siguientes, tomados del libro que precede a *La tristeza*, *El viento*, donde ya se encontraban muestras significativas de este procedimiento: “Oh tierra! Yo nunca reniego de ti / [...] / y he llorado por ti que eres triste” (poema “Fidelidad”, 2019: 29); “mi falda vuela triste / como un jirón de niebla bajos los verdes árboles...” (poema “Crepúsculo en el parque”, 35).

¡Quiero ver! [...]
 ¡No quiero olvidar nada!
 Porque el olvido es una losa que va secando el corazón
 y un día nos despertaremos muertos
 y ya no podremos oler el aire de mayo,
 ni aprender la canción solitaria de los ruiseñores,
 ni amar al amigo. (12-14)

Es muy destacable la importancia de este poema tanto dentro del libro particular del que forma parte, como si lo valoramos junto a los otros dos, y no solo por el contenido en sí mismo, sino también porque, por un lado, alguna de sus afirmaciones tiene continuidad en poemas posteriores, configurando así una red de intereses y de sentido¹⁵, y, por otro, porque hace emerger en la obra de la escritora, de una manera explícita, el desolador contexto histórico del momento. Puede decirse, pues, que los motivos personales son solo una parte de los que sostienen el sentimiento de tristeza de la voz poética, tan persistente que se convierte en rasgo de carácter, incluso cabría decir que en rasgo de estilo, pues la tristeza no transita solamente por las páginas de este libro; como en una proyección en abismo, en el siguiente reaparece ya en su primer poema, “Autorretato”, que, por su tema, puede interpretarse como una extensión de la frase que da título al libro: *Esta mujer que soy*. En muy pocos versos, y muy breves, se exponen en él tres características del yo: la tristeza, la sed¹⁶ y la pobreza, al lado de las cuales la mínima descripción física, si se exceptúa el adjetivo que califica a los ojos, resulta estereotipada:

AUTORRETRATO
 HE nacido así,
 con mi melena

¹⁵ Por ejemplo, el deseo de no olvidar reaparece en “Súplica”: “No me arrastréis al reposo, / al frío tálamo del olvido. / ¡No quiero olvidar nada, ni reposar de nada! / Luchar conmigo misma, / repugnarme, compadecerme a veces... / ¡Pero no yacer muerta, / laténdome la sangre todavía” (1953: 17).

¹⁶ La sed es una metáfora del deseo, que en este poema y en algún otro puede entenderse en un sentido amplio, como energía que impulsa; por ejemplo, en el poema “El clamor” (1953: 23) se habla de “mi sed y mi hambre de eternidad”. En alguna otra ocasión, en cambio, adquiere el sentido restringido de deseo sexual, como ocurre en “Deseo”: “AYÚDAME. / Estoy / ciega. / Mi sed / me /ciega. / Cúbreme. / Estoy desnuda. / Abre las puertas de mi reino. / [...]” (1959, 31).

negra,
 con mi fina cintura
 y mi
 tristeza.
 Con estos ojos serios,
 con esta sed,
 con esta
 bronca luz
 en las venas.
 He nacido así,
 con mi indolencia,
 con mi desdén por casi todo
 y mi
 pobreza. [...]
 Entre tantos millares
 de mujeres, soy
 ésta. (1959: 9-10)

Como puede observarse, la tristeza se encuentra entre las marcas de nacimiento como si se tratase de una más de las recibidas por herencia, una idea en la que se insiste, en este mismo libro, en el poema “Indolencia”¹⁷, pero que había aparecido previamente en versos de *La tristeza*¹⁸ y de *El viento*. En este último, dentro de la serie de poemas que lo componen, el titulado “Río” constituye en su totalidad una reflexión sobre el peso de lo heredado. A través de la metáfora de la sangre, la voz poética da cuenta de la fuerza de ese “río” que viene de muy lejos y que confluye en ella, hallándose la muerte y la tristeza entre los materiales que arrastra:

Me lastima la sangre
 con su terrible afán de transmitirse.
 ¡Ay, rojo y denso río
 que vienes de allá, lejos, tan colmado!
 Mis venas son un cauce diminuto

¹⁷ En este texto, se dice: “Pero una nace a veces así, torpe y desmesuradamente / triste” (1959: 35).

¹⁸ En “A Walt Whitman”, de manera muy significativa, el ser triste se constata antes que el ser mujer: “¡QUE hermosa tu voz, Walt! / Tu voz me reconcilia con mi cuerpo, / convierte mis harapos / en retazos de sol. / Ya no me da vergüenza / ser triste, / ser mujer / y morirme...” (1953: 67).

por donde tú transitas gigantesco,
 mi cuerpo apenas puede
 contener el caudal de su latido.
 ¡Qué espesa ya de haber vivido mucho!,
 ¡qué roja estás de muerte y de tristeza!
 Avanzas siglo a siglo
 como una inmensa ola...
 ¡Y caes sobre mí pesadamente! (2019: 27)

Sin embargo, y a pesar de lo dicho hasta aquí, ser triste o estar “triste muchas veces” (1953: 31), algo que por momentos el propio sujeto poético quisiera exorcizar¹⁹, no es el único rasgo que lo caracteriza. Son muchas otras las propiedades que se atribuye este sujeto femenino cuya mirada vuelve reiteradamente hacia sí misma. En “Yo”, poema de *El viento* que es interesante leer en diálogo con el “Autorretrato” mencionado, se aplica, por ejemplo, las cualidades de “desconcertada y múltiple”²⁰, siendo este segundo adjetivo muy elocuente en lo referente a las numerosas facetas que la definen. De “solitaria y transida” (19),²¹ de “sola” y “perdida” (20), de “una mujer que ya no aspira a nada” (21)²², de “desdichada” y “taciturna” (26), de “extranjera en el mundo” (36), de “indolente” (35), de “amarga criatura” (48), se califica en versos de *Esta mujer que soy*. De “ser tremendo” y con “tremenda consciencia” (26), así como de “dañada y poseída” (39), lo hace en versos de *La tristeza*, condiciones a las que es preciso añadir sin duda las aludidas a través de los títulos de algunos poemas: “La angustia”, “Ira”, “El misterio”, “El clamor”. Al mismo tiempo que todo esto, se escucha la voz de una mujer “irresignada” (18), con sed y hambre de eternidad (23) y que clama por vivir. Dice: “Porque la vida es hermosa y triste a un mismo tiempo, / yo quiero amar la vida” (1953, 36), asegurando también que todavía conserva “un corazón emocionado” y que cree “aún en los milagros” (31). Solo en un poema habla de rendición²³; en otros muchos, se muestra

¹⁹ En el poema “Castigo” (1959, 23) afirma: “¡Dad a mis manos un látigo / para flagelar mi tristeza!”

²⁰ “Yo. Siempre yo. / [...] / Yo en todas las esquinas / desconcertada y múltiple” (2019: 30).

²¹ La misma pareja de adjetivos es usada en “Lluvia” (1959, 19) y en “Presencia” (1953: 29).

²² Esta observación es completada por otras dos frases resaltadas por el uso del paralelismo: “que ya no quiere nada, / que ya no sueña nada!”.

²³ Lo hace precisamente en el poema que lleva ese título, “Rendición”, dedicado a Paquita

aquejada de melancolía²⁴ y sometida al tedio y la monotonía de la vida (que reconoce como rasgos muy tempranos en la suya);²⁵ y, en algunos, lo que sobresale es la presencia de la muerte²⁶, a la que en alguna ocasión llega a exhortar²⁷.

Aunque unas cualidades predominan sobre otras, como he expuesto y como creo que evidencian muchos de los ejemplos aducidos, en su conjunto todas las atribuciones de la voz poética configuran un sujeto en conflicto, en bastantes ocasiones inconforme y en otras tantas contradictorio, tal como se formula expresamente en dos poemas de *La tristeza*, “El clamor” y “Sin esperanza” (1953, 23 y 49 respectivamente). En “El clamor”, esta contradicción se presenta a través de la imagen de la guerra, de amplia tradición y muy apropiada para dar cuenta de las múltiples fuerzas que conviven en el interior del sujeto sosteniendo su ansia de vivir;²⁸ en “Sin esperanza” (1959: 48), escrito en forma de soneto y a la manera conceptista (inflexión rara en los libros de la autora; no, en cambio, la estrofa empleada)²⁹, se hace a través de las antítesis, que retratan un espíritu debatiéndose entre el desaliento y la resistencia. Como resumen de lo afirmado, y para ilustrarlo, cito completo este poema:

Siempre inconforme yo, la inconformada,
 en mi inconformidad hallo mi altura.

Mesa y en cuyo final alude a su oficio de poeta: “No me lamento. Es tarde. / Me resigno al fracaso y al tedio. / Me resigno a ser yo [...] / Yo seré esta cosa que soy: esta sombra vestida de negro. / A la orilla fragante del río / peinaré mi melena de efebo / con los dedos ociosos y pálidos / que cortan las rosas y escriben los versos” (1953, 33).

²⁴ En “Amor” se habla del “peso inagotable de mi melancolía” (1953: 16); en “El castigo” dice: “Segrego melancolía / como una baba / negra” (1959: 23)

²⁵ “Una enloquecedora monotonía en torno... / ¡Esto es la vida!” (1953: 25); “Aquí sigo, en mi puesto, / con mi adolescente actitud de ávido hastío” (1959, 36).

²⁶ “Ese cuerpo condenado a la muerte” (1953: 54)

²⁷ “LIBERACIÓN / No amo esta carne joven, / ni esta boca sedienta, / ni estos ojos profundos, serios como la vida. / Me pesa esta riqueza de mi cuerpo / como un harapo. ¡Rásgame, / oh, Muerte, tanta arcilla / y líbrame de mí que duelo tanto!” (2019: 37)

²⁸ “La guerra muda y solitaria / con mi alma... / la guerra con mi cuerpo [...] / ¡Bendita violencia del mundo, / clamor de la sangre, / fértil amargura de sentirse vivir” (1953: 23).

²⁹ Ciñéndome a los tres libros que comento aquí, si se incluye “Sin esperanza”, son ocho los sonetos que aparecen en *Esta mujer que soy*, mientras que *El viento* y *La tristeza* no muestran ninguno.

Solitaria y amarga criatura,
lanzo a las cosas mi protesta airada.

Nada me sirve ni me salva nada.
Nada quiero que alivie mi amargura.
Me honro en percibir mi ligadura
y en ser libre viviendo esclavizada.

En mi consciente y pura rebeldía,
baso esta fe desoladora y mía,
tan limpia porque en nada se consuela.

Sin esperanza estoy y así me quiero.
Porque aun sin esperar lo que no espero,
mi espíritu infatigable y firme vela.

Pero faltaría algo importante en este análisis si no se detuviera en dos dimensiones de evidente relevancia dentro de los tres libros y sin duda responsables en parte de algunos de los elementos ya examinados: por un lado, la especial sensibilidad de la voz poética frente al paso del tiempo, ya anotada en páginas precedentes, y, por otro, la conciencia de lo que significa ser mujer dentro de la cultura patriarcal.

Las alusiones al tiempo que no se detiene y a todo lo que destruye son constantes y la “niña condenada a sufrir”, según declaración de un verso de *La tristeza* (1953: 30), se encuentra cada vez más lejos, envejeciendo un poco todos los días. Abundan los poemas en los que se desarrolla esta idea, que se afianza en cada libro. En el caso de *El viento*, este símbolo, enfatizado por dar título al libro y por recorrerlo de principio a fin, sirve como vehículo de expresión de los efectos provocados por el discurrir temporal. Como escribe Vilalta Iglesias: “El viento son los años idos, las ilusiones marchitas, que dejan a su paso un tono amargo que trasluce un sentimiento de vacío”, sentimiento entre cuyas causas esta investigadora incluye precisamente “la constante tensión entre lo que el sujeto femenino desearía haber hecho y lo que las circunstancias — personales, históricas, sociales— le han permitido hacer” (2017: 89).

Los versos del poema “Viento de primavera”, en *El viento* (2019: 46-47), son muy representativos al respecto de esta percepción sobre todo lo que el tiempo sustrae, como lo son otros muchos, entre los

que destacan, en *La tristeza*, los de los poemas “Hace mucho tiempo” y “Apenas ayer mismo” (1953: 39-40 y 45-46 respectivamente) y, en *Esta mujer que soy*, los de “Mundo perdido” (1959: 11-12). En este, el mundo adolescente (“celestial y perfecto; / mundo para levantar castillos / de aire” e “izar banderas de rebeldes cánticos”) no es más que un recuerdo y el “Ayer” (“mi Ayer”) se ha transformado en “destrozada arquitectura”, “palacios vacíos”, “avenidas arrasadas”, jardines muertos”. Como resultado, además de con un sentimiento de impotencia (en parte debido a la imposibilidad de rectificar los errores cometidos),³⁰ así como de orfandad y de desprotección,³¹ el yo se reconoce completamente lleno de grietas: “Toda resquebrajada, / yo soy —¡contéplame!— / aquella muchachita / que no debía envejecer jamás...”; y a ello se añade, en el poema que le sigue a este (“La meta”), la imagen de un estado de carencia absoluta: “Ahora ya no me queda nada. / Desnuda estoy como el desierto” (1959: 13).

En cuanto a los ámbitos de la sexualidad y de los roles prefigurados por la cultura para las mujeres, tienen una presencia desigual en cada libro, aunque no están ausentes en ninguno, del mismo modo que tampoco lo estaban en los libros anteriores de la autora. En este sentido, Payeras Grau ha señalado que March “poetiza desde su primera obra su disconformidad con los roles atribuidos a la mujer en la sociedad patriarcal” (2009, 682). En *La tristeza*, unas veces en forma directa y otras latente, la voz poética manifiesta su deseo de vivir sin ataduras (“¡Ah si me dejaran libre!” dice —1953: 18—), lejos de las normas de mundos “que ya se caen en pedazos / de demasiado viejos, de demasiado ahitos / de injusticias y de leyes” (25). Percibe que la falta de libertad la coarta hasta el punto de hacerle perder el impulso vital, el deseo y la alegría, y ella no quiere vivir de esa forma, angustiada dentro de los límites de lo exacto, de lo medido (“¡Hasta el amor medido!” 24), de lo que tiene que estar siempre en su sitio. La primavera como representación de la juventud

³⁰ Dice: “Es tarde para rectificar toda una vida” (1959: 36).

³¹ “Me rozaba la gente. No me miraba nadie... / Yo ya no soy —¿lo he sido?— una dulce muchacha. / Solitaria y transida, por las húmedas calles, / vagaba soportando la pena de mis canas. [...] Y me sentí de pronto tan sola, tan perdida, / como si no tuviera ni familia ni casa, / como si el mundo entero estuviera vacío / y sólo yo, en la tarde de lluvia, palpitará! (1959: 19-20).

perdida, pero también de un tiempo en que las normas parecían pesar menos, atraviesa el poema “Hace mucho tiempo” hasta su conmovedor y demoledor final:

Ayer había pájaros por todos los rincones del cielo,
era primavera en las calles
y también era primavera aquí, en mi piel,
debajo del vestido,
debajo de los encajes
de mi enagua. [...]
Pero luego todo pasó.
Me acostumbré a ser dañada y poseída,
a renunciar y a equivocarme.
Me acostumbré a ser una mujer indiferente
y discreta,
que apenas permite que le suban a los labios
los tumultos del corazón. [...]
Va la primavera —¡quién lo sabe!— lejos.
Yo ya no la siento.
Yo estoy como muerta. (1953: 40)

El yo poético establece un antes y un después en su vida: el momento del deseo que se vive como una promesa, expresado a través de la sensualidad de la imagen de la piel escondida debajo de los encajes de la enagua, da paso al momento del desengaño, asociado con la aceptación de un determinado modelo de mujer, aquella que acata las reglas y que calla; pero esas reglas no se aceptan por convencimiento (al contrario, esa asunción la frustra), sino, probablemente, por necesidad, en un ejercicio de repeticiones que acaba transformando en habitual lo que en absoluto lo era. Tal vez ese tedio que tantas veces es mencionado en los versos de March sea un efecto de este proceso. Los términos empleados son sumamente significativos: por una parte, está el verbo “acostumbrarse”, es decir, el verbo que describe la acción de crear hábito; por otra, los adjetivos “indiferente” y “discreta”: el primero simbolizando, de nuevo, el hastío, la falta de estímulos; y el segundo conteniendo una clara indicación de un estado de reserva que impide dar salida a los sentimientos y al deseo, con el inevitable desencanto que conlleva. Finalmente, no pueden olvidarse los adjetivos “dañada y poseída”, que sin duda sugieren una sexualidad no deseada y que no produce satisfacción sino dolor.

Al lado de estas cuestiones, es necesario subrayar que la voz poética siente el peso del sexo tal como la cultura lo ha colocado sobre ella en tanto que mujer, marcándola.³² Una marca que pesa y que anula. Así, mientras que, en *El viento*, en el poema “Umbral”, que simula un momento anterior al nacimiento, afirma “Soy apenas un soplo de la tarde. / El sexo yace en paz” (2019: 26),³³ en *La tristeza*, la marca de lo femenino aflora en forma de decepción y de amargura, pues lo hace en un poema referido al crecimiento del hijo, en cuya boca ella pone las palabras que presiente que le dirá cuando ya no sea un niño. Respondiendo al imaginario patriarcal, por el hecho de ser mujer, al hijo le será difícil concebir una vida de aventuras y de riesgo para su madre:

Pronto ya no podré contarle
esas historias que le gustan tanto,
las heroicas hazañas
que yo cometí cuando era joven,
porque dirá:
—“Si tú eres una mujer. Y las mujeres
No cometen hazañas heroicas.”
Y yo sentiré delante de sus ojos
todo el triste rubor de mi sexo.
Ya no seré nunca más osada, ni grande, ni amiga
de pájaros emigrantes y marineros taciturnos.
Volveré a ser lo que siempre fui:
Una mujer insatisfecha de ser mujer y de todo. (1953: 57)

En una línea más o menos equivalente, “Una señora”, de *Esta mujer que soy*, constituye un alegato en contra de los prejuicios, los tópicos y los dispositivos por medio de los cuales la cultura ha subyugado a las mujeres limitando lo que pueden decir y hacer y convirtiéndolas,

³² El sexo es visto también como un “gran abismo” entre hombres y mujeres, lo que dificulta la amistad entre unos y otras, de ahí que el yo femenino de March desee dejarlo a un lado para conseguir establecer una relación de amistad entre iguales: “Quiero tu corazón, sin amor, / pero amigo. / Ese corazón leal / que repartes / entre los seres de tu mismo sexo” (poema “A un hombre”, 1959: 16).

³³ Este libro parece haber sido concebido como una suerte de itinerario vital, desde el todavía no ser hasta el presente del yo. El poema al que me refiero comienza y termina con los siguientes versos: “Cándidamente azul. Aún no he nacido. / Ciñe el aire mis muslos. Soy de aire. [...] / Pequeña llama, apenas un chispazo, / mi corazón no existe, pero arde!”.

de ese modo, en sujetos absolutamente descontentos e insatisfechos. En sus versos resuenan ideas similares a las planteadas en los poemas anteriores, pero aquí se formulan con un tono que está ausente en aquellos, un tono que raya en lo satírico y que además pone al descubierto el carácter fabril (o sea, de fabricación)³⁴ de la cultura, que produce a los sujetos de acuerdo con unas pautas predeterminadas e interesadas, sin preocuparse de su felicidad o infelicidad, y originando, bajo tales principios, todo tipo de desigualdades y de desequilibrios. Por supuesto, castigando las disidencias, por lo que, unas veces de forma consciente y otras simplemente por haber interiorizado las normas sin reflexionarlas, los sujetos (en este caso concreto, los femeninos) se someten a ellas, padeciendo toda su fuerza. La voz poética de “Una señora” lo proclama en los siguientes términos:

Hay cosas
que no puede decir una señora.
Una señora,
ese delicado ser
envuelto en celofana,
en escrúpulos y dogmas,
en tópicos y costumbres,
en buena educación.
Pero, ¡ah! cuántas veces
[...] la señora,
ese hermoso producto de la civilización,
esa entelequia,
ese mito fabuloso,
esa impostura,
desciende o se levanta
hasta su humilde estatura de mujer
y por encima de todos sus perifollos morales,
por encima de su clásico buen gusto,
estalla y se afirma
y grita,
aunque en silencio,
en el más humillante de los secretos,
para no desafiar las buenas costumbres. (1959: 40-41)

³⁴ Y “fabricación” en el sentido de la primera acepción del término tal como lo define el *Diccionario* de la RAE: “Producir objetos en serie”.

Si dispusiéramos, en orden inverso al que han sido comentados, el último verso de cada uno de estos tres poemas uno al lado del otro obtendríamos una imagen realmente estremecedora del grado de insatisfacción de este sujeto femenino que ha debido ajustar su comportamiento a las normas del sistema: “Para no desafiar las buenas costumbres / Una mujer insatisfecha de ser mujer y de todo / Yo estoy como muerta”.

De todo este entramado coercitivo se derivará, entre otros varios factores, el hartazgo que resuena en “Final” (1959: 51-52), aunque, en correspondencia con su carácter contradictorio y en conflicto sobre el que he insistido, nada de ello impide a la voz poética pregonar su deseo de lanzarse a la calle cualquier día³⁵ para “levantar un estandarte austero / de libertad, de amor y de alegría” (1959: 53), o, como dice en otro poema (“Hechizo”), “[a]rrancar los harapos que me cubren / —los prejuicios, las leyes, las sombras, hasta el tedio—, / y me echaría a correr...” (1959: 22). Un gesto que, de alguna manera, Susana March lleva a la práctica al susurrar, ya que no exactamente gritar, a través de esta voz poética que configura en sus versos, aquello que, como mujeres, no podían decir las españolas de clase media y con responsabilidades familiares de los años cincuenta del siglo veinte, una de las décadas más duras del régimen nacionalcatólico franquista, mucho menos si se trataba de temas tocantes al territorio de la sexualidad y del deseo. Los poemas, entonces, revelan y dicen lo que en la vida una señora respetable no podía revelar ni decir y se convierten, al hacerlo, no solo en expresión particular de un sujeto particular (sea ficcional o ficcionalizado), sino, por su valor como fuente para la historia, en un “archivo alternativo”, expresión de la historiadora Nupur Chaudhuri que tomo de De Lima Grecco y Martín Gutiérrez (2019, 79).

3. Conclusiones

Todas las cuestiones abordadas ponen de manifiesto que, en la apuesta poética de Susana March en estos tres libros de los años cincuenta, no está ausente por completo la reflexión crítica sobre las circunstancias culturales y políticas y que, además, aunque sea en pocas

³⁵ “Me lanzaré a la calle cualquier día” es el verso inicial del soneto del que proceden los dos versos que se citan, arriba, a continuación.

ocasiones, afloran de una manera explícita. Como se ha visto, por un lado, constituye el eje de algún poema concreto, y, por otro, si se tienen en cuenta los diferentes aspectos analizados, sería legítimo afirmar que una parte de la atmósfera de tristeza, de soledad y de cierto desencanto y desarraigo que tiñe los versos no es tan solo resultado de rasgos de temperamento personal o de circunstancias particulares de la propia vida, sino que lo es, también, de la realidad asfixiante y desoladora que aquejaba a una España sumida en la dictadura franquista y a un mundo que acababa de salir de la segunda guerra mundial.³⁶ Aunque es obvio que con una tonalidad muy discreta (elijo intencionadamente el calificativo) y con una vehemencia muy inferior si se comparan sus libros, por ejemplo, con los de Ángela Figuera de la misma década, March no elude la presencia del contexto histórico, como tampoco la crítica a la moral burguesa y a las imposiciones del sistema patriarcal. No obstante, el universo del yo ocupa el lugar privilegiado, de manera que el énfasis de los poemas recae sobre la expresión de los sentimientos, las emociones y las contradicciones del sujeto poético. Sin duda, la suya es una voz muy personal dentro de la poesía española posterior a la guerra civil, lo mismo que podría decirse de cada una de sus coetáneas, que coinciden, sin embargo, en muchos aspectos, pues, a pesar de que, como escribe Anna Cacciola, “la poesía escrita por mujeres que comienza a constituirse a partir de 1939 se declina siguiendo el paradigma de la pluralidad de tendencias estéticas” (2019: 195), es reconocible en ellas una comunidad de temas y de intereses, como lo es también el uso de ciertas estrategias retóricas. La autorreferencialidad es una de esas estrategias, que opera, independientemente de que active otros sentidos, como un mecanismo de exteriorización de la conciencia autorial, muy fuerte en la mayoría; despreciadas e invisibilizadas por el sistema por su condición de mujeres, buscan y encuentran el modo de autorizarse como poetas, a sí mismas y a las otras, una faceta verdaderamente reseñable.³⁷

³⁶ En relación con esto, en un breve comentario sobre *La tristeza*, Gómez Bedate (2013) escribe que “los sentimientos y pensamientos a los que la poetisa da voz son profundos y universales, pero también característicos de una época y de un momento histórico y social determinado a cuya definición contribuyen y por el que, a su vez, son definidos”.

³⁷ Ya en un artículo de 1993 Mercedes Acillona comentaba: “se vive una cierta conciencia de grupo. Las autoras se reúnen a leer sus poemas, a compartir sus tertulias. Aletea una cierta complicidad en la dedicatoria de sus poemas” (6). En los libros de March, esto último es notorio en *La tristeza*, donde se encuentran poemas dedicados a Ester de

En lo relativo a temas recurrentes, es de resaltar todo el ámbito de la subjetividad, la búsqueda de la propia identidad, los conflictos internos (en algunos casos, de clase) y el desacuerdo con el ideal de mujer prescrito por el franquismo, generador de desasosiego, insatisfacción y frustraciones múltiples,³⁸ lo que, junto a otras diversas circunstancias, produce sujetos poéticos complejos y, en bastantes casos, inadaptados, desde donde se explica su identificación con figuras de colectivos marginales, tal como registra Payeras Grau (2008) en poemas de varias autoras. Se trata, en su conjunto, de un grupo de poetas que conforma una constelación de nombres y de textos todavía por rescatar y estudiar en profundidad.

Referencias bibliográficas

Acillona, Mercedes (1993), “Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra”, *Zurgai. Revista de poesía*, pp. 4-7. Accesible en: <<https://zurgai.es/mujeres-poetas-monografico.html>>

Alonso Valero, Encarna (2016), “Mujeres poetas bajo el franquismo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 793-794, pp. 22-33.

— (2018), “El linaje de Eva: revisiones de mitos clásicos en las poetas españolas bajo el franquismo”, en Paola Bellini, Claudio Castro y Elisa Sartor (eds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 107-119.

Cacciola, Anna (2019), *Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.

Cavallo, Susana (1995), “Aquí estoy’: Autonomiación y autorretrato en la poesía de Susana March”, en *A Ricardo Gullón: Sus discípulos*, Erie: ALDEEU, pp. 51-60.

— (2006), “*Polvo en la tierra*: la poesía temprana de Susana March”, *Arbor*, CLXXXII/720, pp. 447-453:

Andrés, María Luz Morales, María Isern, Guadalupe Amor, Amanda Junquera, Carmen Conde y Carmen Laforet.

En algunas ocasiones, las posiciones oscilaron entre la disidencia y el sometimiento a estas normas, pudiendo convivir ambas en la obra de una misma escritora (Cacciola, 2019: 196 y ss.).

<<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/42/42>>

— (2019), “Susana March es muy joven”, introducción a *El viento*, Madrid: Torremozas, pp. 7-17.

De Lima Grecco, Gabriela y Sara Martín Gutiérrez (2019), “Mujeres de pluma: escritoras y censoras bajo el franquismo”, *Represura*, 4 (Nueva Época), pp. 75-104.

Dolç, Miguel (1948), “La voz de Susana March”, *Destino*, nº 587, p. 14. Accesible en: <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337683>

Garciasol, Ramón de (1953), “La tristeza” (reseña), *Ínsula*, nº 94, p. 7.

— (1960), “Esta mujer que soy” (reseña), *Ínsula*, nº 158.

Gómez Bedate, Pilar (2013), “Artículo-comentario sobre el libro de poemas ‘La tristeza’, de Susana March”, *Alga. Revista de literatura*, 69, pp. 44-38. Accesible en: <https://www.castelldefels.org/entitats/alga/69_44.htm>

Manjón-Cabeza Cruz, Dolores (2008), “Poesía de posguerra en Barcelona”, *Revista de Literatura*, LXX/139, pp. 141-163. Accesible en línea: <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/issue/view/5>>

March, Susana (2019 [1951]): *El viento*, Madrid: Torremozas.

— (1953), *La tristeza*, Madrid: Rialp.

— (1959), *Esta mujer que soy*, Madrid: Rialp.

O’Byrne, Patricia (2014), *Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of Historical Memory*, Woodbridge: Tamesis.

Payeras Grau, María (2008), “La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra”, *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, 8, pp. 171-180.

— (2009), “La ardiente voz de Susana March”, en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Visor Libros, pp. 679-692.

— (2016), “Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio: Cuestiones de autoría”, *Actas III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, pp. 49-73: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/515/520>>

Sánchez Dueñas, Blas (2013), “Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la generación del 50”, en María Payeras Grau (ed.), *Desde las orillas: poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla: Renacimiento, pp. 229-250.

Vilalta Iglesias, María Ángeles (2017), *Búsqueda y construcción identitaria en la poesía de Susana March*. Tesis Doctoral, Universitat Illes Balears.

ECDÓTICA EPISTOLAR, INDEXACIÓN Y
REDES PERSONALES:
UNA APROXIMACIÓN A LA CORRESPONDENCIA DE
ELISABETH MULDER Y CONSUELO BERGES

ANDRÉS JUÁREZ LÓPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia
ajl71967@gmail.com

RESUMEN: Este artículo aborda la indexación de textos epistolares y su relación con la elaboración de índices analíticos. Para ello, examinamos algunas herramientas de las humanidades digitales y nos detenemos en el papel de la interpretación de los datos obtenidos. A través de la aplicación de un modelo propuesto para la correspondencia intercambiada entre Elisabeth Mulder y Consuelo Berges se procede al análisis cuantitativo y cualitativo del universo contenido en estas cartas. Tal análisis nos muestra la configuración histórica del contexto de dos autoras de la Edad de Plata en su correspondencia de posguerra, la incidencia del componente de género en la misma y la existencia simultánea de redes de cooperación y de confrontación. Finalmente, presentamos algunas propuestas para trasladar al diseño del índice analítico parte de los resultados del análisis de los datos indexados.

PALABRAS CLAVE: ecdótica epistolar; indexación; Elisabeth Mulder; Consuelo Berges; cartas.

EPISTOLAR ECDOTICS, INDEXATION AND PERSONAL NETWORKS:
An Approachment to Elisabeth Mulder and Consuelo Berges' Correspondence

RESUMEN: This article approaches the indexation of epistolary texts and its connection to the making of analytical indexes. Therefore, some of the tools used in digital human sciences will be examined, noticing the role played by the interpretation of the data we obtained. It is through the application of a model proposed for the correspondence between Elisabeth Mulder and Consuelo Berges that we will proceed to analyse, both quantitatively and qualitatively, the universe contained in these letters. This analysis shows the historical setting of the context of two female authors from the Silver Age in their correspondence after the Spanish Civil War, as well as the influence of gender component in it and the simultaneous existence of cooperation and confrontation networks. At last, we present a set of proposals in order to transfer part of the results of the analysis of indexed data to the design of the analytical index.

KEYWORDS: epistolar ecdotics; indexation; Elisabeth Mulder; Consuelo Berges; letters.

1. Ecdótica epistolar, índices analíticos y reconstrucción histórica: redes literarias y personales en la correspondencia privada

Numerosos autores han señalado el carácter complejo de la carta privada: destinados a la comunicación íntima pero con amplia presencia en la esfera pública a través de la edición (Pagés-Rangel, 1997), son textos documentales (Liniers y Silvela, 1894; Chapron y Boutier, 2013; Mosqueda, 2018) que en ocasiones incorporan una acusada dimensión literaria (Bou, 2006); fragmentarios, son susceptibles de una reconstrucción de la correspondencia completa de un autor (Neira, 2018a); y son textos dialógicos pero también polifónicos.

Además, el carácter privado de la comunicación epistolar, con destinatarios concretos y únicos, genera una situación claramente problemática para su lectura por parte de lectores múltiples, anónimos y ajenos al circuito inicial de comunicación. Como señalan Garriga y Teruel:

[...] en ese desplazamiento será fundamental la figura del editor, que ha de velar por la cuidadosa entrada de otros lectores implícitos, el público de hoy, en ese escenario discursivo de la memoria, de la subjetividad y de la comunicación cifrada. El editor será el encargado de introducir una correspondencia con destinatarios explícitos en un escenario comunitario y público [...] Editar textos autobiográficos no es solo transcribir, es fundamentalmente codificar la compleja deixis de la intimidad. (Garriga y Teruel, 2018:23)

Este carácter complejo de los textos epistolares es uno de los motivos que explican las dificultades ante un acercamiento que participa del discurso literario y del discurso histórico (Altman, 1986: 17). La tensión entre lo documental y lo literario condiciona el tratamiento ecdótico de textos documentales, asimilándolos a la escritura ficcional (Juárez, 2021).

También hallamos en la edición epistolar dos prácticas habituales, la anotación y la confección de índices, que abordan estos textos en su dimensión histórica y documental. Notas e índices evidencian el carácter referencial y elíptico de los textos epistolares. A través de la anotación, el editor procede a expandir y rellenar las menciones y omisiones de los correspondientes, y a través de la indexación ofrece al lector unas pautas de recuperación de información que tratan el texto editado como una base de datos. La práctica habitual de la elaboración de índices analíticos asimila estos textos a las fuentes documentales, que cuentan con reflexiones teóricas en torno a sus requisitos de edición (Tanselle, 1978; 1995). Con ambas operaciones, se permite un proceso de recontextualización de un corpus textual y documental extraído de su contexto originario -manuscritos privados, unidades aisladas y discontinuas, destinatarios únicos- y trasvasado a un nuevo formato integrado en un volumen impreso destinado a un público lector colectivo. Teruel (2011: 9-11) señala estos rasgos en su trabajo de edición de la correspondencia entre Juan Benet y Carmen Martín Gaité.

Si ahondamos en la consideración de los índices analíticos incluidos en la edición de cartas privadas como instrumentos de investigación, uno de sus valores se desprende del tipo de historia que permiten reconstruir, cercana a la microhistoria (Levi, 1993; Burke, 2006: 62-69). En el caso de los textos epistolares privados, encontramos su asimilación

a este tipo de enfoques desde mediados del siglo XIX (Silvela en Sor María Ágreda y Felipe IV, 1885, Tomo I: 2).

Al mismo tiempo, la condición de extensas bases de datos con la que puede enfocarse el acceso a los corpus epistolares nos acerca a las nociones de redes epistolares, tan productiva en años recientes, y de “república literaria”, que tuvo especial difusión en el siglo XVIII (Fumarioli, 2013), categoría aplicable al estudio de “las prácticas culturales de los agentes periféricos respecto de los centros y de las redes activas del campo literario, como es el caso de las mujeres escritoras” (Fernández, 2015: 13).

Además, son numerosas las actuales investigaciones en torno a las redes relacionales en el marco de las humanidades digitales. Imízcoz y Arroyo (2011), González García (2014), Düring (2017) o Martos (2019) han estudiado desde diferentes perspectivas el tratamiento digital de textos epistolares y paratextos. También se han multiplicado en los últimos años diferentes herramientas informáticas para este tipo de investigaciones, como *Gephy* -<https://gephi.org/>-, *Voyant* -<https://voyant-tools.org/>- y *Recogito* -<https://recogito.pelagios.org/>-.

Estos acercamientos teóricos y el desarrollo de estas herramientas ponen de relieve la capacidad de los corpus textuales para establecer conexiones personales y constituir constelaciones relacionales capaces de iluminar la historia -también la literaria- de forma complementaria a los relatos y análisis tradicionales, conformando una herramienta metodológica para la práctica de la microhistoria literaria.

Los índices analíticos ofrecen, desde la edición tradicional, puntos comunes con el tratamiento digital de textos. En todo caso, conviene reparar en el carácter histórico e ideológico del diseño de tales índices y evitar la asunción de un carácter técnico inamovible que solo en apariencia presentan. Tenemos el caso de índices como el de las cartas de Santa Teresa (1700), que incorporan categorías doctrinales como “alma” y “demonio”, morales como “dinero” o “deseos” y aun elementos biográficos, como “persecución”. También señalemos ediciones que aportan, junto al índice analítico, pequeños diccionarios de carácter biográfico (Heinemann en Fernán Caballero, 1944: 243-257; Glendinning y Harrison

en Cadalso, 1979: 163-223; Colette y Jean-Claude Rabaté en Unamuno, 2017: 1009-1082).

Todos estos medios, digitales y tradicionales, forman parte de la historia de la lectura. Los consideramos por ello mecanismos de producción de sentido (Jauss, 1976: 181), herramientas interpretativas auxiliares de la hermenéutica, tanto los utilizados en la edición tradicional, que cuentan con una historia milenaria (Cavallo y Chartier, 2004: 48; Hamesse, 2004), como los recientes de la edición digital. De su diseño dependerá la riqueza de datos accesibles. Solo la decisión del editor y la naturaleza del propio corpus limitarán el marco para una labor que brinda enormes oportunidades para estudios de caso desde enfoques auspiciados por las nociones de “campo literario” (Bourdieu, 1995), “microhistoria”, o “historia desde abajo” (Hobsbawm, 1998).

En las siguientes páginas abordaremos una aplicación de caso sobre la correspondencia inédita mantenida entre Elisabeth Mulder y Consuelo Berges entre 1947 y 1987. Para ello nos detendremos en el análisis de los nombres de escritores, editores y críticos, de publicaciones, editoriales e instituciones mencionados en el corpus epistolar. Con ello nos proponemos ahondar en el conocimiento de la literatura escrita por mujeres de la Edad de Plata en el contexto de la posguerra española y avanzar algunas estrategias utilizadas para su ubicación en el campo literario de la época.

2. Una aproximación a la correspondencia entre Consuelo Berges y Elisabeth Mulder

El corpus sobre el que proponemos realizar una aplicación práctica de los planteamientos teóricos descritos lo conforman 481 cartas cruzadas entre la poeta y novelista Elisabeth Mulder (1904-1987) y Consuelo Berges (1899-1988), periodista, crítica y traductora, datadas entre 1947 y 1987¹. Tanto por sus fechas de nacimiento como por las de pu-

¹ El archivo epistolar sobre el que hemos trabajado se encontraba en el domicilio familiar de los herederos de la escritora, cuya consulta facilitó en todo momento su nieto, Enrique Dauner Tapias, y ha sido recientemente cedido, junto al resto de originales manuscritos

blicación de sus primeras obras, ambas autoras, caracterizadas por una acusada independencia literaria y vital, se inscriben en la Edad de Plata y están siendo objeto de recuperación crítica y editorial a lo largo de los últimos años (Mañas, 2007; Mulder, 2018a, 2018b, 2021; de la Guardia, 2019, 2020; Gutiérrez Sebastián, 2021).

Las fechas del intercambio epistolar, con el grueso de las cartas datadas en los años finales de la década de los cuarenta y en la de los años cincuenta, nos permiten acceder a las prácticas y estrategias de dos escritoras que, como tantas otras, iniciaron su carrera literaria en un momento de ascenso sin precedentes de la mujer en el ámbito público y cultural, en un escenario radicalmente distinto al de los años posteriores a 1939, años de retroceso también sin precedentes. Por ello, podemos considerar este intercambio epistolar como un prolongado diálogo de dos “modernas” de la anteguerra en el sentido dado al término por Shirley Mangini (2000) en la España franquista. Por otra parte, la extensión y la riqueza de contenidos del corpus facilitan la indagación acerca de una considerable cantidad de categorías culturales susceptibles de indexación. Su examen nos permitirá trazar un dibujo de las redes relacionales en un campo literario ciertamente complejo.

En este sentido, el diseño del índice, para el que resulta fundamental la selección de categorías, permitirá una posterior lectura interpretativa del corpus orientada por este filtro categorial. La propia naturaleza de los datos textuales contenidos en el corpus, su propia inmanencia, serán una primera condición de posibilidad para esta selección, pero la decisión final deberá recaer en el editor. Resultará recomendable un adecuado equilibrio entre los elementos de producción y de interpretación del índice para que este resulte un instrumento útil para el lector o el investigador. Desde la perspectiva del receptor, pero también del autor del índice, señalamos la utilidad de abordar un análisis estrictamente

de Elisabeth Mulder, a la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona. Agradecemos a Enrique Dauner la permanente predisposición a facilitar el acceso a los documentos. También queremos hacer patente nuestro agradecimiento, como responsable de la Unidad de Estudios Biográficos, a Anna Caballé por el interés y la ayuda prestados, y Annalisa della Valle por el trabajo de ordenación del archivo, que ha permitido la catalogación de algunas cartas no identificadas previamente.

cuantitativo de los datos, una forma de análisis útil para evitar el impresionismo crítico siempre que este examen numérico sea posteriormente analizado. Es lo que señala Düring (2017) cuando menciona la dificultad de acompañar “las complejidades de la hermenéutica con el rigor del análisis formal de datos”.

Aplicando estas consideraciones a la correspondencia de Mulder y Bergez, y trabajando con los datos más significativos que podrían configurar un hipotético índice, veamos en primer lugar los grupos o categorías que hemos considerado susceptibles de examen. El bloque más numeroso es el de personas, que cuenta con 463 entradas y 2466 menciones². Además, hemos indexado las menciones de publicaciones -prensa generalista y publicaciones literarias, de forma conjunta- que suponen un total de 71 entradas y 425 menciones. Junto a estas dos categorías, habituales en la elaboración de índices, hemos añadido editoriales -43 entradas y 135 menciones-, instituciones culturales, con 37 entradas y 89 menciones, y premios literarios, con 18 entradas y 69 menciones. Estos datos ofrecen una primera idea del universo referido en estas cartas, con un marcado carácter literario y cultural, a la vista del peso que estas categorías tienen en el corpus textual.

² Denominamos “entrada” a cada ítem diferenciado que se incluye en el índice analítico, por ejemplo, un nombre de persona o el de una editorial. Por “mención”, aplicando las dinámicas de funcionamiento de los propios índices analíticos, entendemos las recurrencias de estos nombres en cada página del texto. En las páginas siguientes, cuando la exposición lo requiere, indicamos entre paréntesis el número de menciones.

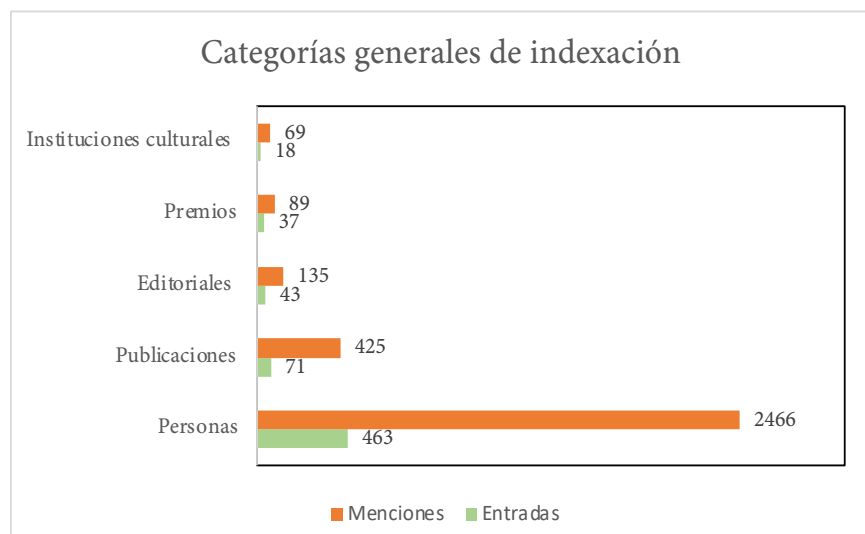


Figura 1. Cuantificación de categorías generales de indexación

2.1. El universo personal de la correspondencia

Si profundizamos en el análisis de las categorías expuestas y examinamos las menciones de personas, obtendremos una segunda aproximación al universo contenido en el intercambio epistolar que, como veremos enseguida, marcará más si cabe su carácter literario. La subcategorización del habitual índice onomástico nos ofrecerá la composición del universo relacional y cultural de las dos escritoras a lo largo de los años. Y dado el componente de género de muchos comentarios, explícitamente utilizado por ambas autoras, y el propio interés de este enfoque en el contexto de estas cartas, distinguiremos en cada una de las subcategorías entre hombres y mujeres. Esta distinción nos permitirá nuevamente advertir con mayor precisión fenómenos culturales y sociales intuitos pero no cuantificados.

Como decimos, esta primera decantación del dato de personas mencionadas irá proporcionando contenido a la mera cuantificación. 85 son escritoras, mencionadas en 881 ocasiones, y 177 son escritores, que cuentan con un total de 566 menciones; 25 críticos son mencionados

163 veces (consideramos críticos aquellos que practican solo la crítica o, en caso de ser autores de otros géneros literarios, son considerados en la correspondencia como críticos literarios, como en el caso de José Luis Cano), frente a tres críticas, mencionadas diez veces. 19 editores reciben 70 menciones, y encontramos cuatro editoras que son mencionadas 97 veces. Finalmente, 20 entradas y 323 menciones forman parte del entorno afectivo, familiar y personal de las corresponsales y tenemos finalmente un reducido número de personas no identificadas o ajenas a estas categorías (políticos, artistas plásticos, o actores y actrices):

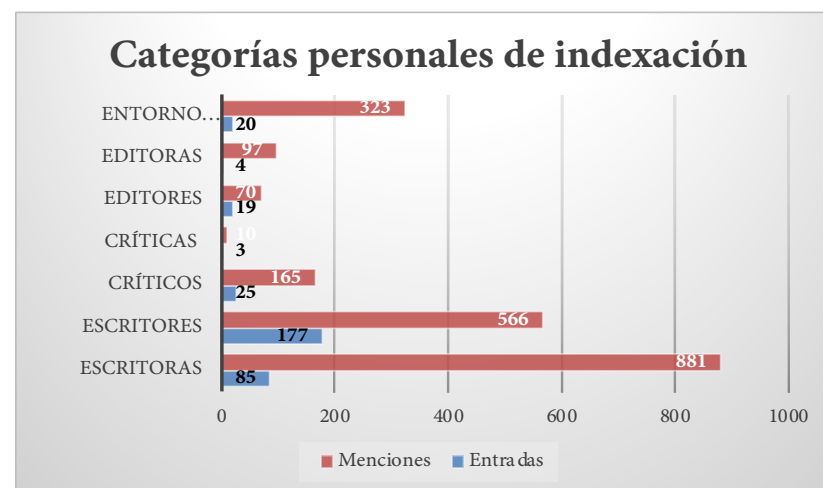


Figura 2. Categorías personales de indexación

La distinción de género y la distribución de menciones y categorías ocupacionales hace visible un rasgo cuya cuantificación resulta de enorme interés. En primer lugar, observamos una notable diferencia entre el número de escritores y escritoras, pues los primeros doblan a las segundas. Pese a ello, las escritoras superan en un tercio aproximadamente el número de menciones totales, lo que determina de modo preciso el grado de interés otorgado por ambas corresponsales a cada grupo: mencionan mayor número de escritores, pero hablan más veces de las escritoras. Pese a todo, el equilibrio entre ambos grupos limita cualquier tendencia excluyente: ni el número de escritoras ni el de menciones de

escritores resultan minoritarios, por lo que podemos hablar de una presencia de escritoras importante, de un interés por ellas también evidente, sin que por ello se relegue a una posición residual las menciones de escritores varones.

Más acusado resulta el contraste entre las distinciones de género en los grupos de editores y de críticos, de claro predominio masculino, y mayor la desproporción, en el caso de editoras y críticas, entre entradas y número de menciones. Además, en el grupo de las editoras tenemos la coincidencia de que las mencionadas forman parte del círculo cercano de ambas escritoras, fundamentalmente de Elisabeth Mulder. Resulta forzoso, con estas cifras a la vista, considerar el casi absoluto papel de control masculino de los medios de promoción, valoración y crítica de estos años. Si los productores de obras literarias, por lo que se refiere a los datos contenidos en estas cartas, estaban razonablemente equilibrados entre los dos géneros, el juicio sobre tales producciones era, como vemos, ejercido por varones de un modo casi absoluto.

2.2. Círculos literarios y personales. Redes de cooperación y confrontación

Las categorías hasta ahora examinadas nos han permitido abordar los límites y las dimensiones de algunos de los espacios personales y culturales reflejados en las cartas de Elisabeth Mulder y Consuelo Berges. Al proceder a analizar la cuantificación de las menciones personales y las categorías a ellas asociadas podremos conocer la intensidad y la importancia de los vínculos de ambas autoras. Si atendemos al número de recurrencias de cada una de las entradas y al carácter directo o indirecto de las relaciones, tendremos la oportunidad de acceder al universo relacional de ambas corresponsales. En efecto, las menciones con mayor recurrencia son, con una excepción que ahora veremos, relaciones directas, aunque con algunos matices que solo el análisis textual permite destacar. Veamos una representación gráfica de las personas que cuentan con más menciones, en las que el tamaño del texto nos indica la mayor o menor recurrencia con que son mencionadas:



Figura 3. Gráfico de menciones personales

Las personas citadas mayor número de veces en el conjunto de la correspondencia son, por este orden, y fijando como límite las treinta menciones, Matilde Marquina (150), Concha Espina (117), Carmen Conde (116), Ana Inés Bonnin (86), Dolly Latz (86), Marcela de Juan (63), Alfonso de la Torre (61), Donato Lasso (57), Montserrat Guasch (54), Mercedes Comaposada Guillén (45), María Campo Alange (43), Enrique Dauner Mulder (38), Beatriz (38), Susana March (36), José Luis Cano (35), María Luz Morales (35), Stendhal (31) y José María Pemán (30). Por debajo de este umbral se encuentran personalidades significativas -críticos, escritores en el exilio, editores, artistas plásticos, familiares y escritores del pasado-; por mencionar algunos, encontramos nombres como el de Melchor Fernández Almagro (26), Justina Ruiz de Conde (22), Gerardo Diego (19), Mercedes Salisachs (17), Luis Santa Marina (15), Dulce María Loynaz (15), Pura Vázquez (15), Pino Ojeda (12), Carmen Laforet (11), Colette (10), Carlos Edmundo de Ory (9), Rafael Santos Torroella (9), Camilo José Cela (8), Juan José Domenchina (8), Marcel Proust (7), Leopoldo Panero (7), Luis Rosales (6), Jorge Guillén (4), Guillermo de Torre (1) o Dionisio Ridruejo (1).

El análisis de las menciones más repetidas nos permite acceder al núcleo de mayor significación, al foco de mayor interés en el conjunto de las cartas y por tanto a las personas con mayor vinculación a las es-

critoras. Solo si examinamos algunos rasgos de esta relación, con datos sugeridos o abiertamente expresados en las cartas, podremos evaluar su precisa significación y obtener algunas conclusiones acerca del entorno cultural y vital de ambas escritoras. En todo caso, asistimos de nuevo a una mayoritaria presencia femenina en este grupo y a un equilibrado reparto entre vinculaciones personales, literarias y profesionales, algunas de ellas integradas en la misma persona.

Matilde Marquina, junto a Concha Espina, proviene del círculo personal de Consuelo Berges. Conocidas por ella antes de la Guerra Civil, son una de las claves para comprender las condiciones en que Berges pasó del espacio de libertad extrema de los años previos a la contienda a su forzada vuelta a la España de la dictadura franquista. Berges, activista del feminismo libertario hasta 1939 e integrante de la agrupación anarquista *Mujeres Libres* en la Barcelona de los años de la contienda, miembro de la Masonería (Berges en Ester Benítez, 2004; Juárez, 2020; Sebastián, 2021), cruzó en 1939 la frontera a Francia y, tras vivir oculta en París los años de ocupación alemana, fue apresada y puesta a disposición de las autoridades franquistas. Con un pasado en absoluto favorable para rehacer su vida, la ayuda de Matilde Marquina y de Concha Espina, tal como relata la propia Berges (Ester Benítez, 2004) resultó decisiva para conseguir al menos su instalación en un duro exilio interior, relegadas al espacio privado todas sus inquietudes políticas y feministas y dedicada a la traducción para la editorial Aguilar como medio de sustento vital.

Las numerosas menciones a Matilde Marquina se limitan casi siempre a preguntar por ella o a transmitir recuerdos y afectos, pero en algunos casos su mención resulta asociada al Colegio Mayor Santa Teresa, nombre con el que la dictadura rebautizó la madrileña Residencia de Señoritas de la Calle Fortuny, dirigida en los años previos a la Guerra Civil por María de Maeztu y uno de los referentes del avance de los derechos de la mujer durante aquellos años. En 1940 la Residencia quedó bajo la dirección de Matilde Marquina quien intentó, con las enormes limitaciones del cambio de régimen, mantener en ella un mínimo de actividad (Vázquez Ramil, 2012: 306 y ss.). Es este un traspaso que nos presenta vívidamente la enorme precariedad con que algunas instituciones culturales de la República consiguieron traspasar el umbral de la guerra,

con tan profundas consecuencias. La Residencia es nombrada en nueve ocasiones y en alguna se intuye el carácter de escuálida herencia que representaba respecto a su significación en los años de su anterior etapa, al tiempo que nos la presenta como escenario cultural con algunos nombres significativos de esta correspondencia, entre ellos el de la propia Elisabeth Mulder, a quien Consuelo Berges propone su participación en algún acto organizado en la institución:

Nunca nos dices nada de una posible repetición de tu fugaz visita, que ahora tendría que serlo menos. Piensa en que pudiera interesarte, o por lo menos verte y sobre todo sernos grata una lectura tuya en el Colegio Mayor Universitario Femenino, donde Amanda [Junquera] lee mañana algo de su libro; luego dará Marcela de Juan dos conferencias sobre temas de su país; más adelante hará también algo Carmen [Conde], y leerá alguna cosa de un libro muy serio que prepara María Campo Alange, que por cierto sintió no estar aquí cuando tú viniste. Concha Espina me encarga para ti un cariñoso recuerdo, muy agradecida al que tú le dedicaste en Radio Nacional. Pero ya te lo dijo ella en una carta. (Consuelo Berges, 17 de febrero de 1947)

Además de esta transformación inevitable, es posible comprobar cómo las diferentes posiciones personales ante el contexto político -Matilde Marquina era miembro de la Sección Femenina de Falange- anulaban algunas relaciones personales trabadas antes de la contienda:

A esto, entre otras cosas, y no sólo al egoísta deseo de volver a verte, obedece mi insistencia en que dijeras o leyeras algo en el Colegio Mayor, antes Residencia Internacional de Señoritas, pequeña tribuna que conserva el buen tono intelectual que siempre tuvo.[...] La directora de este centro, Matilde Marquina, gran amiga mía desde hace muchos años a pesar de las cosas que nos separan, te invitará oficialmente, si quieres. (Carta de Consuelo Berges, 20 de marzo de 1947)

Otra de las intervenciones activas de Matilde Marquina se produce con motivo de la edición de *Poemas Mediterráneos*, de Elisabeth Mulder, impresa a iniciativa suya (Mulder, 1949) y que empezó a idear a finales de 1947. Observamos aquí una de las dinámicas habituales en las redes relacionales de escritores, como es la cooperación en proyectos de edición y promoción de los integrantes de la red. En este caso, se aúna en estos *Poemas Mediterráneos* la colaboración de Matilde Marquina como

responsable del diseño de la edición con la de Rosario de Velasco como ilustradora del volumen y la de Concha Espina como autora del “Pórtico” preliminar.

El caso de Concha Espina, más complejo, suma el ingrediente literario al personal -estrecho en el caso de Berges, pues estaban emparentadas a través de la rama familiar paterna de la traductora-. Además de este importante aspecto, Concha Espina, en la recta final de su vida y su carrera literaria, es en cierto modo asumida por ambas corresponsales como referente literario, moral y personal de un cierto “saber estar” en el mundo literario basado en el trabajo, la constancia y la independencia respecto a grupos de influencia. Los elementos complementarios que acompañan sus menciones, en este sentido, abundan en el interés afectivo y personal, primero, pero igualmente en iniciativas para su reconocimiento en el campo cultural. Abordaremos brevemente su conexión con algunas instituciones culturales como los premios y la Real Academia Española.

La campaña para el ingreso de Concha Espina en la Real Academia Española figura mencionada en varias cartas de 1947 y en ellas las corresponsales muestran la conciencia de la importancia histórica que tal acontecimiento supondría y las resistencias previsibles para su consecución:

Esta noche le leeré a Concha lo que me dices respecto a la campaña por su ingreso en la Academia: una muestra más de tu noble entusiasmo amistoso. Yo hace tiempo que soy partidaria de una campaña abierta y hasta violenta sobre este asunto. Ya se inició dos veces, pero se suspendió, primero -hace cinco o seis años- por indicación oficiosa de la censura, y hace dos años porque, por otras indicaciones, se juzgó más diplomático no herir públicamente la susceptibilidad de la polilla académica, llevar la gestión por las buenas, ante la promesa, varias veces reiterada y varias veces incumplida, del cazarro del secretario perpetuo, Julio Casares, de proponerla oportunamente después de cumplir determinados compromisos. [...] No es que yo le dé gran importancia a la Academia, pero en este caso tendría la de ser la primera mujer que rompe la resistencia y gana la batalla de la estupidez misógina de la santa casa. Parece que el opositor más recalcitrante es el obispo de Ma-

drid Alcalá, Eijo Garay, académico él... por la gracia de Dios. (Consuelo Berges, 10 de noviembre de 1947)

Similar es el tratamiento dado a la campaña para una de sus candidaturas al Premio Nobel, igualmente frustrada:

Y después de este latazo del peor género narrativo, por el que te pido mil perdones, tengo que proponerte una gestión a favor de Concha. Se están mandando a Estocolmo solicitudes del Nobel para ella. Ni ella ni yo creemos que se lo den, pero como los votos enviados van alcanzando cierta importancia, parece obligado hacer todo lo que se pueda. O sea procurar que se envíen nuevos votos. Según las bases del Nobel, pueden enviar propuestas las Academias de Letras, los centros culturales importantes, los académicos individualmente y los profesores de Literatura y de Estética. Hasta ahora han escrito a Estocolmo a favor de Concha -además de los poetas de la de las Alforjas, de donde partió la cosa-, Benavente -en su doble calidad de premio Nobel y de académico-, Pemán, Luca de Tena, Gerardo Diego, Fernández Flórez y no sé si algún otro académico. Y, por gestión de Clara Campoamor, la Biblioteca del Consejo Nacional de mujeres de la Argentina. Podría ser interesante que se sumaran a esta propuesta los Ateneos de Madrid y de Barcelona. Y la propuesta de Barcelona podrías quizá gestionarla tú, hablando a Santa Marina. (Consuelo Berges, 15 de julio de 1951)

El prestigio literario y personal de Concha Espina, por otra parte, resultaba un atractivo reclamo para conformar jurados de premios literarios. Desde una perspectiva complementaria a la que acabamos de ver respecto al Nobel, en algunas cartas de 1953 se detallan los avatares de la constitución del jurado del Premio Elisenda Montcada de aquel año. Elisabeth Mulder y María Luz Morales declinaron su participación como miembros del mismo; Concha Espina y Víctor Catalá, propuestas para presidir el premio, tampoco asistieron; el jurado finalmente constituido, en el que figuraban Susana March y Ana María Matute, otorgó el premio a Carmen Conde. En este cruce de nombres tenemos una peculiar orientación de las redes relacionales, pues estas se caracterizarán por sus dinámicas de acercamiento y afinidad, en unos casos, y en otros por un abierto distanciamiento. Los premios literarios, ampliamente citados y elementos de conexión entre personas e instituciones culturales, eran campo abonado para una feroz competencia literaria, pese al aparente desdén mostrado por las corresponsales.

Carmen Conde, por su incansable labor de creación pero también de conformación de un determinado canon de escritoras a través de antologías y trabajos críticos, resultará un nombre clave para la literatura escrita por mujeres en los años de posguerra. Su nombre es el tercero con mayor número de menciones en la correspondencia. La evidente conciencia con que se aplicará a una carrera literaria que concibió en su dimensión personal y también colectiva, como una labor de conquista histórica de la mujer en las letras españolas, y que le llevaría a ser la primera ganadora del Premio Nacional de Poesía, en 1967, y la primera mujer en ingresar en la Real Academia de la Lengua, en 1979, parece asomar ya en la primera carta de esta correspondencia, escrita conjuntamente con Consuelo Berges y dirigida a Elisabeth Mulder. En ella ambas remitentes piden a la novelista participación en un proyecto que no se llegó a concretar:

Mi querida Elizabeth: esta tarde lluviosa de víspera de Reyes te escribimos juntas Consuelo Berges y yo, para darte cuenta de algo que estamos tramando entre Madrid y Cuéllar: una revista femenina de categoría -así la deseamos- que no tenga más remedio la alta crítica literaria, que destacar cuando se ocupe de la historia de nuestras letras. [...]

La colaboración de cada una tendría que tener cierta unidad pensando en la serie de 6 n^{os} citada. Por eje.: o seis cuentos, o una novela en seis capítulos, o estudios acerca de literatura femenina (te anticiparé que Consuelo te va a dedicar uno de los seis artículos-ensayos que va a hacer con este fin), etc. De manera, que cuando se hayan editado 6 n^{os}, y se encuadernen, -por ej.- quede cada autora bien manifiesta en su actividad elegida.[...]

Nada más por hoy. Alfonsa de la Torre; que tiene más tiempo y es joven y hasta activa, se encargará de hacer la revista... (Consuelo Berges y Carmen Conde, 5 de enero de 1947)

Pues bien, esta inicial sintonía se irá diluyendo en poco tiempo y, sin un motivo único declarado en la correspondencia, dará lugar, primero, a un cierto distanciamiento:

Es triste, pero no puedo ya encontrarme totalmente a gusto con Carmen. Hay en ella una cierta aspereza, una falta de noble plasticidad sentimental y humana que me lastima y me aleja, a pesar de toda mi buena voluntad. (Consuelo Berges, 12 de septiembre de 1947)

Este distanciamiento se transformará poco más tarde en abierta confrontación, sin duda motivada por cuestiones de índole personal pero también, creemos que de modo determinante, por una competitiva aunque no confesada lucha por alcanzar una posición en el campo literario que Carmen Conde iba afianzando con el paso de los años. Su lugar destacado en el conjunto de la producción literaria escrita por mujeres en los años de posguerra y el desafecto y la abierta hostilidad que estas cartas muestran hacia su figura, nos obligan a matizar el concepto de “sororidad” literaria, de tan productiva aplicación a las redes literarias femeninas, que sin duda existió, como veremos, pero que también -como en el caso de los escritores varones- se vio acompañado por una lucha en ocasiones implacable. Si recordamos ahora el concepto al parecer inamovible de “generación de la amistad” aplicado a la del Veintisiete, cuestionable tras un mínimo contraste (Neira, 2018b: 199 y ss.) nos encontramos aquí con la necesidad de matizar algunas categorías literarias.

En este sentido, resulta de enorme utilidad para la documentación y comprensión de estas redes de tensión la reciente edición de la correspondencia entre Carmen Conde, Amanda Junquera, Josefina Romo y Alfonsa de la Torre (2022), a cargo de Fran Garcerá y Cari Fernández, en cuya introducción (Garcerá, 2022) se desgranar los avatares del proyecto mencionado en la carta de Carmen Conde y Consuelo Berges a Elisabeth Mulder y se señala el incuestionable propósito de Conde, desde la primera posguerra, de “ampliar las fronteras del canon literario y subvertir la situación generalmente periférica de las escritoras en el mismo” (Garcerá, 2022:13)³. Las cartas cruzadas entre estas cuatro corresponsales, además de mostrar estas tensiones en su propio círculo interno, aportan numerosas noticias y valoraciones relacionados con Elisabeth Mulder y Consuelo Berges como polo complementario de confrontación. Como se desprende de los propios textos epistolares y del estudio preliminar, la formación de este canon autorial femenino aunaba elementos de ca-

³ La edición que aquí comentamos forma parte del proceso de recuperación del epistolario de Carmen Conde en el que figuran, junto a esta, las ediciones de correspondencia con Ernestina de Champourcin (2007), con María Cegarra Salcedo (2018) y con Amanda Junquera (2021).

rácter personal, literario y del campo cultural que explican este marco de confrontación:

Quizá la tensión entre Carmen Conde y Elisabeth Mulder y su clara enemistad se debiera también a otros motivos y a otras personas, que tan solo investigaciones posteriores puedan dilucidar mediante la aparición de nueva documentación. Sin embargo, el caso de Conde y Mulder, junto a las escritoras que tomaron partido por una u otra, es un ejemplo de las tensiones que podían darse en las redes entre autoras e indica la necesidad de no idealizar las relaciones entre estas. (Garcerá, 2022: 37)

En cualquier caso, los espacios de confrontación que ambas corresponsales utilizarán en las menciones a Carmen Conde son los mismos que los utilizados en las iniciativas para la promoción de las integrantes de redes afines, aunque enfocados con una perspectiva negativa. Carmen Conde resulta relacionada, en este sentido, con la propia valoración de sus obras, con un reconocimiento abierto o matizado: “Yo no dudo, a pesar de todo, que en C.C. hay un espléndido hontanar poético, pero mal aprovechado en muchos casos y aspectos.” (Consuelo Berges, 23 de noviembre de 1947). Y también: “[...] no me queda más remedio que reconocer que, como crítica, es pobre y vulgar, sin calidad o, por lo menos, sin esa calidad de muchos quilates que tiene Carmen Conde poeta.” (Elisabeth Mulder, 19 de julio de 1947), aunque abundan las críticas negativas: “¿Has leído en el número 5 de *Correo Literario* el cuento, estampa, engendro o lo que sea de C.C.?” (Elisabeth Mulder, 21 de agosto de 1950).

También es relacionada reiteradamente con algunos premios literarios. La siguiente mención relaciona este aspecto con una imagen elocuente del modo como era percibida por las corresponsales, precisamente como figura de referencia del campo literario, con una evidente carga de ácida ironía en las palabras “*generalísima*” unida al de “poetisas”:

He visto que *le habéis* dado a C.C. un accésit del premio Boscán, y otro a Susana March. No sé cómo habrá recibido esta distinción de segunda fila, a la que está muy acostumbrada, pues ella acude mucho a los concursos y nunca le han dado un primer premio. Lo cual no impide, claro

está, que se la siga considerando *la generalísima* de las poetisas y que a lo mejor lo sea. (Consuelo Berges, 6 de julio de 1949)

Otras instituciones culturales son asociadas a la autora de *Mujer sin edén* (1947) como espacios de intervención y de promoción profesional, como es el caso de la Universidad de Verano de Santander o el Ateneo de Barcelona, entre otros, así como numerosas menciones a la crítica literaria escrita sobre sus obras:

Lo de C.C. pone a F.[ernández] A.[Imagro] a la altura de la huerta murciana, o de la más vulgar de sus berzas. Ahora que no me extraña. Aquí el tal engendro delirante de C.C. ha sido un fracaso total y absoluto, a pesar del calculado, interesado y rastroso elogio de la ramplona revista que lo puso por las nubes...por ignorar que la berza y su gasógeno se iban a pique. Pero F.[ernández] A.[Imagro] lo sabía ya. Tienes razón: lo peor de ese bramido ditirámico es que es sincero. Todo esto resulta muy feo y muy triste. (Elisabeth Mulder, 29 de septiembre de 1951)

Lo que resulta interesante subrayar es que los vínculos negativos establecidos con Carmen Conde utilizan, como hemos dicho, los mismos medios de referencia valorativa utilizados para el resto de las conexiones relacionales. La diferencia será, además del carácter positivo o negativo, una dinámica de distanciamiento que convierte la relación directa en relación indirecta, sin contacto personal:

Veo que traes a C.C. enloquecida con tu alejamiento sistemático, lúcido y consciente. Estoy segura de que lo ve y no lo cree. Estoy segura de que debe de estar autointoxicándose con sus propios jugos biliares. Lo malo es que este tipo de envenenamiento suele fabricarse sus propias antitoxinas. (Elisabeth Mulder, 2 de abril de 1948).

Tras este temprano alejamiento, las menciones, que como decimos muy pronto empiezan a ser indirectas y se producen sin que medie trato personal alguno, serán constantes y numerosas en los años inmediatos pero dejan de producirse en 1956, fecha de la última. Quedará, por tanto, sin comentario el definitivo reconocimiento institucional de Carmen Conde.

Si prestamos ahora atención a los vínculos positivos y a los espacios de colaboración en que se producen, observaremos que estos son los mismos en los que las corresponsales confrontaban con Carmen Conde.

El núcleo más cercano de afinidades de las corresponsales lo integran personalidades como Ana Inés Bonnin (86), Marcela de Juan (63), Donato Lasso (57), Alfonsa de la Torre (61), María Campo Alange (43), José Luis Cano (35), María Luz Morales (35) o José María Pemán (30), por limitarnos a los mencionados mayor número de veces.

No obstante, también resultarán relevantes nombres secundarios que, además de ser en muchos casos relaciones directas, realizan la función de conectores de los integrantes principales de la red relacional. Es el caso de Gerardo Diego, que ejercía la crítica literaria y que formó parte del Premio Nacional de Traducción Fray Luis de León, otorgado en 1956 a Consuelo Berges (Anónimo, 1956a y 1956b). Jorge Guillén, Guillermo de Torre y Justina Ruiz de Conde servirán a Consuelo Berges para ofrecer a Elisabeth Mulder una puerta de entrada a su obra, a través del exilio americano, para su difusión en Estados Unidos y en Sudamérica. José María Pemán, además de aportar su amistad con Elisabeth Mulder, también mediará a través de la crítica, privada y pública, en favor de su obra narrativa. José Luis Cano -junto a Enrique Canito- a través de *Ínsula*, juegan el doble papel de abrir las puertas de la revista a ambas corresponsales, que colaboran en ella con asiduidad a partir de la década de los cincuenta, y también en el caso de Cano de ejercer como crítico literario de algunas de sus obras.

Lo más relevante es la movilización de recursos que ambas corresponsales realizan para la promoción y difusión de sus respectivas obras o de las obras de los integrantes del círculo más cercano. El caso de Berges es un ejemplo de mediación en favor de la obra de Mulder (y de otros), para los que pone a disposición sus contactos con la crítica, su conocimiento del mundo editorial, de la distribución de libros y de derechos de autor, su opinión sobre el valor de algunas publicaciones y aun su propia labor como autora de numerosas críticas y prólogos para obras de Elisabeth Mulder.

Comienzo por decirte que me parece *sumamente* interesante la inclusión de un libro tuyo en esa colección [Crisol]. Pagan una miseria: si no lo han subido, 1.200 pesetas por una edición de 5.000 ejemplares -puede que ahora que han subido el precio de 20 a 25 pesetas paguen algo más-. Pero es una colección que, salvo muy raras excepciones, sólo incluye obras en cierto modo clásicas, reediciones de autores consagra-

dos. Y por lo general venden una edición de 5.000 ejemplares en menos tiempo del que suele durar una edición *suelta* de 2.000 ejemplares. [...] Si Janés tiene ejemplares y no los manda a Madrid -ni aun pidiéndoselos-, es un descuido *delictivo* frente a tus intereses -y frente a los suyos, pero esto no nos importa-; si no los tiene, una de dos: o te reedita él inmediatamente ese libro, o eres perfectamente libre de reeditarlo donde te dé la gana. A mi juicio, lo más conveniente sería que el mismo Janés te lo reeditara en “Manantial que no cesa”, que viene a ser el “Crisol” de Janés, o sea una colección de libros consagrados, muy interesante por cierto, y que “Crisol” publique *El hombre que acabó en las islas*. Claro que el contrato que tienes con Apolo te impedirá probablemente, si ellos no quieren -que no querrán- hacer una segunda edición antes de que se agote la suya. (Consuelo Berges, 28 de diciembre de 1949)

Igualmente, ambas corresponsales se encargan de valorar las obras de los integrantes de la red, de promover la crítica positiva sobre estas obras, de organizar conferencias y de comentar acontecimientos.

Como apuntábamos al cuantificar las diferentes tipologías de menciones, un resultado del análisis cuantitativo acompañado por una indagación más detallada confirma que, en el universo relacional que muestran estas cartas, el núcleo central de relaciones lo constituye un grupo mayoritario de escritoras que, para la promoción de sus respectivas obras, cuentan con la movilización de recursos del propio grupo pero siempre acudiendo a elementos de promoción externos -críticos, directores de revistas y periódicos y editores- dirigidos por hombres. Salvo excepciones como María Luz Morales (35), responsable de la Editorial Surco, o de Paulina Crusat (8), crítica literaria de *Ínsula*, los espacios de promoción y mediación en el campo literario recaen en la esfera masculina.

Y si volvemos la mirada hacia la significación histórica de estas autoras, veremos que, con diferente intensidad, aspiraban sin excepción a su incorporación en el universo institucional, cultural y profesional de la España de posguerra. En este sentido se repite de nuevo la coincidencia de objetivos con los elementos de la red generadores de relaciones de confrontación.

Marcela de Juan (63) -de origen chino, Ma Ce Huan era su nombre no españolizado- fue autora de las primeras traducciones de poesía

china, editadas por Revista de Occidente (De Juan: 1947) y de un volumen de memorias (De Juan, 1977; reeditado en 2021) insólitas en la España de la primera mitad del siglo XX. Además, en colaboración con Consuelo Berges fundó en la década de los cincuenta APETI, Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes, la primera organización para la defensa de las condiciones laborales de un colectivo del que formaban parte Berges y Mulder.

María Campo Alange (43) fue autora de numerosos libros acerca de la realidad social de la mujer: *La secreta guerra de los sexos* se publicaría, también en Revista de Occidente, en la temprana fecha de 1948 y su obra *La mujer en España, cien años de su historia, 1860-1960* (1964), será un estudio precursor en el que por otra parte se puede encontrar una pequeña historia de la literatura escrita por mujeres en esos cien años.

Alfonsa de la Torre (61) fue autora de una obra poética en la que destaca *Oratorio de San Bernardino* (de la Torre, 1950), obra excepcional en el conjunto de la poesía española de posguerra, y en su finca de La Charca, en Segovia, intentando sacar adelante la producción de resina de los extensos pinares que allí poseía, vivió entregada desde los años cincuenta hasta su muerte a sus investigaciones históricas y a la creación literaria, con la sola compañía de Juana García Noreña.

María Luz Morales (35), por su parte, designada contra su voluntad directora de *La Vanguardia* durante unos meses en los años de guerra nos recuerda el caso de Manuel Chaves Nogales en el diario *Ahora* de Madrid, lo que le valió un proceso de depuración y un periodo de inhabilitación, se dedicó al periodismo, a la edición y a la creación literaria hasta sus últimos años.

Son solo algunos de los perfiles de escritoras que, como Elisabeth Mulder y Consuelo Berges, habían hecho del universo literario su modo de vida, que procedían de un contexto de avances históricos que resultó profundamente empobrecido tras la guerra y que, pese a las difíciles condiciones que encontraron, mantuvieron o fundaron sus redes de relación, cooperación y confrontación con el propósito de ocupar un espacio que consideraban de pleno derecho como propio.

Para dar cuenta de la intersección de las esferas literaria y personal, mencionaremos solamente el alto número de recurrencias de dos de las personas que más cerca estuvieron en la vida personal de ambas corresponsales, y de su carácter, compartido con ellas, de mujeres de cultura. Dolly Latz (86), alemana de origen judío, llegó a España en la década de los treinta y convivió con Elisabeth Mulder hasta el final de sus días. Pedagoga, traductora y promotora del Festival de Teatro Griego de Barcelona, puso en marcha la recuperación del teatro clásico en la década de los cincuenta. Al comentar con Berges una crítica aparecida en Estados Unidos a raíz de la primera novela de Mulder, *Una sombra entre los dos*, publicada en 1934, la escritora traza una clara imagen de esta intersección de vida cultural y personal:

Más que probable esta “crítica” americana no te servirá para el prólogo ni creo en realidad que sirva para nada. Pero Dolly guardaba celosamente todo cuanto hiciese referencia a mí y guardó esto... hace 28 años. Y al verlo ahora, con su letra idéntica a la que tuvo hasta pocos días antes de morir, he dado un atroz brinco al pasado, a la vida que ella supo hacer tan grata y protegida con su constante abnegación. (Elisabeth Mulder, 13 de marzo de 1962)

Mercedes Comaposada Guillén (45) lideró en los años de guerra *Mujeres Libres*, junto a Lucía Sánchez Saornil (Nash, 1975; Ackelsberg, 2017) y con ella colaboró Berges durante sus años en Barcelona y con ella siguió en contacto en los viajes que Comaposada realizaba a Madrid desde su exilio en París. Las constantes menciones en estas cartas muestran igualmente una relación personal, cultural e ideológica que permaneció en el tiempo.

2.3. Espacios de mediación y promoción

Volvamos a los espacios de contacto entre los integrantes de la red. En ellos, las acciones orientadas a la ubicación de las obras de las corresponsales en el campo literario resultan condicionadas, en primer lugar, por el mundo editorial. Las numerosas menciones de este elemento (135 editoriales y 72 editores) indican la importancia que el mismo cobra en el mundo de ambas escritoras. Aguilar (18) para Berges y editorial Juventud (12), Surco (3) o José Janés (3) en el caso de Mulder juegan

un papel de primer orden. Igualmente, el mundo editorial será un medio de desarrollo profesional complementario al de la creación, que ambas autoras materializan en numerosos proyectos de traducción. Así, Mulder traduce para José Janés (9) pero también para Gustavo Gili (5). Berges hará de la traducción su medio de vida, pero igualmente Aguilar publicará su biografía de Stendhal (Berges, 1962), o colaborará en proyectos como *Las mujeres célebres*, para Gustavo Gili (VV.AA., 1965), en el que colabora también Mulder, obra similar a las antologías de Carmen Conde (1954, 1967 y 1971) o a la mencionada obra de Campo Alange (1964) en su intención de elaborar un canon autorial femenino todavía por hacer. Muchos nombres de escritoras que aparecen en estas cartas también lo hacen en las obras referidas.



Figura 4. Gráfico de menciones de publicaciones

Por otra parte, las numerosas referencias a publicaciones (425) permitirían elaborar una detallada bibliografía crítica coetánea a las obras mencionadas y comentadas. En ellas encontramos los elementos

de recepción que son propiciados por las corresponsales o los integrantes de su círculo, y también los ajenos a su iniciativa, que se resuelven en valoraciones positivas o negativas de sus obras.

Como en el medio editorial, las revistas y periódicos cumplen un doble papel. Proporcionan un espacio de creación profesional para ambas corresponsales -es el caso de *Ínsula* (104), en la que ambas autoras colaboran con aportaciones ensayísticas o narrativas durante varios años, y el de *La Vanguardia* (56) y *ABC* (57) para Mulder, medios en los que escribió con asiduidad, como Berges hará, años más tarde, en *Triunfo* (1)- y dan soporte, igualmente, a la publicación de críticas de las obras de ambas, ocasión de numerosos comentarios e iniciativas que vienen conectadas con nombres propios como el de Melchor Fernández Almagro, el “crítico oficial” al que hacen referencia numerosas cartas.

Además, el estudio de las entradas del índice referidas a publicaciones permite el rastreo de su evolución histórica, de su carga ideológica y de su papel como espacios de desempeño profesional, que podrían a su vez funcionar como subcategorías de indexación. Podemos detenernos en un caso equiparable al de la Residencia de Señoritas si reparamos en las menciones al periódico *Solidaridad Nacional*, abreviado por las corresponsales “La Soli”, medio de difusión del discurso oficial de la España vencedora que, tras la guerra y después de una rápida y sumaria remodelación de su plantilla de técnicos y periodistas ocupó las instalaciones de *Solidaridad Obrera*, órgano a su vez de difusión del medio anarquista antes de 1939. Consuelo Berges experimentó estos cambios en primera persona, colaborando en ambos medios. Al tratar con Elisabeth Mulder de una primera crítica a su novela *Alba Grey* y su posible publicación en *Solidaridad Nacional*, dice:

En cuanto a la publicación allí del artículo, si te parece bien cómo queda, repito que puedes hacer con él absolutamente lo que quieras y puedas, intentar su inserción donde te parezca, incluso en “La Soli”. Quizá sea, en efecto, *un poco fuerte* darlo con mi firma precisamente en este periódico del que yo estuve tan cerca. Aunque en ese tan cerca yo trabajé en la oscuridad, porque así me lo imponían ciertas sumisiones que ya conoces someramente, es posible que alguien recuerde... Y pudiera haber en esto algo de traición en lo externo, aunque no la haya en lo íntimo de mí. Pero repito, sin ninguna reserva, que si de veras te interesa

mi firma -y solo puede interesarte sentimentalmente, generosamente por tu parte, puesto que mi firma no vale nada en el mercado literario ni creo que lo valdrá nunca-, puedes ponerla al pie de ese artículo incluso en “La Soli”. (Consuelo Berges, 15 de junio de 1947)

Al tiempo que traza una contundente expresión de la autoimagen de Berges como escritora en aquellos años, este texto muestra la tenue línea que separaba algunos espacios de cultura antes y después de la guerra.

3. Algunas conclusiones y propuestas: indexación y tipografía al servicio de la interpretación

Hemos podido comprobar, a través de este recorrido por la correspondencia entre Elisabeth Mulder y Consuelo Berges, las posibilidades de análisis e interpretación de datos relacionados con los elementos integrados en la elaboración de los tradicionales índices analíticos de la edición epistolar. Más allá de la mera indicación de quiénes son nombrados en los textos, el análisis detenido de los índices, mediante un mínimo tratamiento de los datos, puede colaborar para una mejor comprensión del universo de relaciones personales y culturales contenido en las cartas. Como se desprende de la propia interpretación de los meros elementos cuantitativos de las menciones, resulta primordial la lectura y el acceso al propio corpus textual, a las propias cartas, de las que el índice se conforma como un complemento.

Si queremos trasladar parte de esta labor interpretativa al índice analítico, deberemos apostar por un diseño de este que contenga algunas novedades respecto a la presentación habitual de datos, que suele limitarse a una entrada alfabética continua y a la indicación del número de carta y de página. Para ello proponemos dos mecanismos. En primer lugar ordenar en bloques -tantos como sean necesarios- las categorías de indexación propuestas, y en ellas disponer las entradas alfabéticamente. De este modo la lectura del índice, además de proporcionar localizaciones en el texto, permitiría una primera interpretación disponible para el lector mediante la identificación visual de escritores, escritoras, críticos, familiares y cuantas categorías se incluyan. Además, se puede jugar con

la tipografía para matizar cualitativamente las entradas, utilizando negritas para los nombres de cierta relevancia, las versalitas para las relaciones directas, o las cursivas para las publicaciones y las editoriales. Otro dato complementario sería la indicación entre paréntesis del número de menciones. Los datos del propio texto irían demandando los recursos tipográficos que deberán ser, en todo caso, claramente explicados por el editor.

A continuación, a modo de ejemplo, ofrecemos una selección de entradas del índice del corpus objeto de estudio. En esta propuesta, forzosamente selectiva, mostramos tres categorías -escritores, críticos y publicaciones- en las cuales se distinguen entradas no marcadas, con indicación de número de carta (en negrita) seguida del número de página, y añadiendo una “n” en el caso de que la mención se realice en nota a pie de página, y entradas marcadas, reservadas para personas o publicaciones de especial relevancia en el campo relacional de las correspondencias, al margen del número de menciones, que se presentan con versalitas y en negritas, indicando entre paréntesis el número de menciones y con igual indicación de número de carta y página que las entradas no marcadas. Las obras de cada autor -libros, partes de libros o artículos- se presentan como es habitual a continuación de las menciones personales, con un sangrado de caja y con el uso también habitual de cursivas para libros y comillas para partes de libros o artículos.

ESCRITORES

CAMPO ALANGE, MARÍA DE (MARÍA LAFFITE) (43)

11, 25 y 25n; **24**, 48 y 48n; **25**, 49; **26**, 53; **36**, 75; **53**, 106; **54**, 108; **54**, 109; **64**, 124; **66**; 128; **66**; 129; **68**, 132; **81**, 147; **88**, 160; **128**, 228; **166**, 301; **166**, 302; **187**, 341; **193**, 351; **197**, 356; **208**, 375; **209**, 376; **210**, 378; **213**, 383; **220**, 401; **221**, 403; **223**, 406; **224**, 408; **243**, 440; **250**, 450; **272**, 489; **284**, 504; **296**, 521; **316**, 549; **321**, 554; **328**, 563; **330**, 565; **333**, 568; **376**, 627; **377**, 629; **386**, 643; **392**, 649; **405**, 666

De Altamira a Hollywood, metamorfosis del arte **221**, 403n

La secreta guerra de los sexos **64**, 124n

María Blanchard **24**, 48n

“Meditación estética” **193**, 351n

Mi niñez y su mundo **250**, 450n

Campo y Zabaleta, Conrado del
144, 258 y 258n

Lola la Piconera **144**, 258n

CAMPOAMOR, CLARA (1)

402, 661

CRÍTICOS

CANITO, ENRIQUE (23)

100, 182 y 182n; **138**, 246; **159**, 284; **243**, 439; **248**, 446; **248**, 447; **249**, 448; **251**, 452; **254**, 455; **257**, 460; **259**, 462; **260**, 464; **268**, 478; **269**, 481; **269**, 482; **269**, 484; **270**, 484; **274**, 491; **290**, 513; **318**, 551; **321**, 554; **347**, 584; **380**, 634

CANO, JOSÉ LUIS (35)

11, 26 y 26n; **11**, 27 y 27n]; **30**, 62 y 62n; **97**, 175; **100**, 182; **147**, 264; **159**, 284; **208**, 374; **212**, 382; **216**, 390; **218**, 394; **219**, 398; **219**, 399; **221**, 402; **222**, 404; **223**, 406; **225**, 410; ¿ **241**, 435n?; ¿ **250**, 450?; **259**, 462; **260**, 463; **260**, 464; **263**, 470; **268**, 477; **268**, 478; **268**, 479; **281**, 499; **282**, 499; **282**, 500; **283**, 501; **284**, 503; **285**, 506; **290**, 513; **328**, 563; **375**, 626

“Dos novelas” **241**, 435n

“El enigma humano de Rimbaud” **283**, 501n

“Tres novelas” **260**, 463n

REVISTAS Y PERIÓDICOS

ABC (57)

23, 46; **39**, 85; **57**, 113; **81**, 149; **82**, 150; **85**, 154; **85**, 155; **87**, 159; **88**, 162; **90**, 165; **98**, 178; **106**, 193; **106**, 194; **107**, 196; **108**, 197; **123**, 222; **124**, 223; **138**, 246; **138**, 247; **147**, 265; **153**, 274; **155**, 276; **159**, 284; **161**, 288 y 288n; **163**, 295; **166**, 303; **167**, 306; **173**, 318; **174**, 319; **176**, 323; **177**, 325; **181**, 332; **183**, 334; **200**, 361; **201**, 363; **207**, 372; **215**, 387; **223**, 405; **265**, 474; **287**, 508; **288**, 509; **289**, 510; **290**, 513; **293**, 518; **294**, 518; **295**, 519 y 519n; **297**, 522; **298**, 524; **300**, 527; **301**, 528; **309**, 539; **314**, 546; **327**, 561; **339**, 574; **350**, 589; **369**, 616; **376**, 628

Arriba

233, 421 y 421n

Arte y letras

220, 400; **221**, 402

Asomante

217, 392 y 392n; **218**, 394; **220**, 400; **221**, 402

Azor

358, 598

Cobalto

116, 209 y 209n

Correo de Mallorca

17, 37

Correo Literario

134, 239 y 239n; **134**, 240; **166**, 302; **251**, 452

Cuadernos [de literatura contemporánea]

36, 79

Cuadernos Hispanoamericanos

100, 182 y 182n; 289, 511 y 511n; 291, 515; 329, 564

DESTINO (20)

21, 44; 63, 123; 65, 127; 99, 180; 147, 264 y 264n; 160, 286 y 286n; 204, 368 y 368n; 209, 376; 210, 378; 211, 379; 216, 388; 236, 429 y 429n; 287, 508; 304, 532; 353, 591 y 591n; 354, 593; 355, 594; 370, 618; 378, 631; 389, 646

Nos hemos extendido en el análisis numérico, aportando posteriormente algunas calas en el análisis cualitativo de algunas categorías. Este trabajo es en todo caso susceptible de un mayor detalle con la consideración de categorías también significativas que no hemos incluido en nuestro breve examen, como un índice topográfico que hubiera permitido examinar geográficamente las relaciones y conexiones de la red relacional de esta correspondencia, o un detallado examen de las acciones de promoción de cada una de las entradas de personas y su relación con el medio utilizado -publicación, editorial, crítico- lo que nos daría un mapa para el concepto de “agencia” literaria de los integrantes de la correspondencia.

Lo que nos interesaba mostrar era, en todo caso, que el índice se convierte en una herramienta hermenéutica. Y ello desde la doble perspectiva del editor, que con el diseño y composición del mismo ofrecerá diferentes posibilidades de acceso al texto, y del usuario, que más allá de contar con un mero listado tiene la posibilidad de encontrar en él una primera formulación crítica de los contenidos textuales. Por ello, el índice se convierte en un medio para enriquecer y complementar la lectura e inteligencia del texto, fin principal de la labor de edición.

Como decimos, si bien cualquier tipo de índice permitirá acceder a un grado de análisis mínimo, el diseño y la composición de las entradas harán posible un grado de mayor profundidad analítica. En el fondo, se trata de aplicar a la edición tradicional los criterios de etiquetado de la edición digital, que pueden ir desde una simple indicación de persona hasta una especialización en los rasgos secundarios de tal indicación. El

modelo dependerá del criterio del editor, pero un conocimiento detallado de los textos es requisito previo para un resultado satisfactorio.

En nuestro caso, el filtrado de determinadas categorías nos ha permitido trazar un mapa cultural de la correspondencia, acceder a su núcleo personal y, más allá de la mera cuantificación, interpretar los datos y llegar a algunas conclusiones sobre el modo de realización de los vínculos culturales y personales de las correspondencias, sobre sus estrategias y medios de acceso al campo literario y, desde una perspectiva de género, sobre la composición de los integrantes del mismo representados en estas cartas y a una precisa cuantificación de las estructuras de poder del campo literario, atendiendo a la composición de categorías como críticos y editores.

La naturaleza de la comunicación epistolar privada constituye un medio de inigualable valor para la reconstrucción de un discurso histórico como el propugnado por la microhistoria. Con este fin hemos intentado poner a disposición de este tipo de reconstrucción un elemento en cierto modo también microscópico, y sin duda humilde, de la edición epistolar como el índice analítico. En un medio como la España de la posguerra, en el que los discursos oficiales tenían una presencia cercana a la ubicuidad, tal enfoque resulta un modelo de estudio útil para reconstruir una cierta zona de nuestra historia literaria, sobre todo porque viene acompañado de la inmediatez del discurso epistolar privado, de la cercanía de los acontecimientos relatados y de una relativa ausencia de las coerciones institucionales del medio cultural que los rodeaba.

Referencias bibliográficas

Ackelsberg, Martha (2017). *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus Editorial.

Altman, Janet Gurkin (1986). “The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France”. *Yale French Studies*, 71, *Men/Women of Letters*, pp. 17-62.

Anónimo (1956a). “Premio de traducción a doña Consuelo Berges”. *ABC*, 4 de julio, p. 49.

Anónimo (1956b). “Entrega del Premio Fray Luis de León”. *ABC*, 8 de julio, pp. 74-75.

Benítez, Ester (2004). “Entrevista -truncada- con Consuelo Berges”. *Vasos comunicantes*. Otoño de 2004, pp. 69-90.

Berges, Consuelo (1962). *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*. Madrid: Aguilar.

Bou, Enric (2006). “La edición de epistolarios: autor y lector”, en *Seminario de archivos personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 251-258.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.

Caballero, Fernán (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch: una correspondencia inédita / publicada por Theodor Heinemann*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cadalso, José (1979). *Escritos autobiográficos y epistolario*; prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison. London: Tamesis Books Limited.

Campo Alange, María (1948). *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1964) *La mujer en España. Cien años de su historia, 1860-1960*. Madrid: Aguilar.

Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger (2004). “Introducción”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 15-63.

Cegarra Salcedo; Conde, Carmen (2018). *Epistolario 1924-1988*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: Torreozas.

Champourcin, Ernestina de; Conde, Carmen (2007). *Epistolario (1927-1995)*. Edición de Rosa Fernández Urtasun. Madrid: Castalia.

Chapron Emmanuelle ; Boutier Jean. (2013). “Utiliser, Archiver, Éditer. Usages savants de la correspondance en Europe, XVIIe-XVIIIe siècles”, *Bibliothèque de l'école des chartes*. 2013, tome 171, livraison 1, pp. 7-49.

Conde, Carmen (1947). *Mujer sin edén*. Madrid: Jura.

— (ed.) (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Ediciones Arquero.

— (ed.) (1967), *Poesía femenina española: (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.

— (ed.) (1971), *Poesía femenina española: (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

Conde, Carmen; Junquera, Amanda (2021). *Epistolario 1936-1978*. Edición de Fran Garcerá y Cari Fernández. Madrid: Torreozas.

Conde, Carmen; Junquera, Amanda; Romo Arregui, Josefina; De la Torre, Alfonsa (2022). *Epistolario 1944-1986*. Edición de Fran Garcerá y Cari Fernández. Madrid: Torreozas.

Düring, Marten (2017). “De la hermenéutica a las redes de datos: Extracción de datos y visualización de redes en fuentes históricas”, traducido por María José Afanador-Llach, *The Programming Historian en español* 1, <https://doi.org/10.46430/phes0002>.

Fernández, Pura (2015). “No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas. (1824-1936)”, en Pura Fernández (ed.) *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública transatlántica de las Letras: Escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, pp. 9-57.

Fumaroli, Marc (2013). *La república de las letras*. Barcelona: Acantilado.

Garcerá, Fran (2022). “Escritoras que caminan a través del viento: sobre la amistad de Carmen Conde, Amanda Junquera, Alfonsa de la Torre y Josefina Romo”, en Carmen Conde, Amanda Junquera, Alfonsa de la Torre y Josefina Romo *Epistolario 1944-1986*. Madrid: Torreozas, pp. 5-53.

Garriga Espino, Ana; Teruel, José (2018). “Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica”, en José Teruel (ed.) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp.9-31.

Gephi <https://gephi.org/> [consultado el 12/08/2021].

González García, Juana María (2014). “El proyecto Epístola: edición digital de los epistolarios de la Edad de Plata” en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, *Janus*, Anexo 1, pp. 197-208. URI <http://hdl.handle.net/2183/13586>

Guardia, Carmen de la (2019) “Dedicatorias de afecto y resistencia en la biblioteca de Consuelo Berges”, *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 3, pp. 32-48. URL <http://hdl.handle.net/10486/691812>

— (2020). “Cartas a ‘Elo’. Afecto, complicidad y reconstrucción identitaria en la correspondencia entre Justina Ruiz de Conde y Consuelo Berges”, en Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, Gabriela de Lima Grecco (Coords.) *Escrituras de autoría femenina e identidades ibero-americanas*. Río de Janeiro-Madrid: Francisca Júlia – Universidad Autónoma de Madrid, pp. 157-187.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2021). *Consuelo Berges. El rastro oculto de una voz libertaria*. Granada: Editorial Comares.

Hamesse, Jaqueline (2004). “El modelo escolástico de la lectura”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 179-210.

Hobsbawm, E.J. (1998). “Sobre la historia desde abajo”, en *Sobre la historia*. Barcelona: editorial Crítica (Grijalbo Mondadori), pp. 205-219.

Imízcoz Beunza, José María; Arroyo Ruiz, Lara. (2011). “Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas”. *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales* Vol. 21, pp. 98-138. <https://doi.org/10.5565/rev/redes.419>

Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.

Juan, Marcela de (1948). *Breve antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1977). *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt.

— (2021). *La China que viví y entreví*. Madrid: La línea del horizonte.

Juárez, Andrés (2020). “Tres cartas inéditas de Consuelo Berges: Insumisión, traducción y supervivencia”. *Inscriptum, A Journal of Language and Literary Studies*, 1, pp. 89-101.

— (2021). “El editor como autor: prácticas ecdóticas en textos epistolares”. *Signa*, 30, pp. 501-531. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26426>

Levi, Giovanni (1993). “Sobre la microhistoria”, en Peter Burke (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 119-143.

Liniers, Santiago de; Silvela, Francisco (1894). *Discursos leídos ante la Real Academia Español en la recepción pública del Sr. D. Santiago de Liniers el día 2 de febrero de 1894*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

Mangini, Shirley (2000). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Mañas, María del Mar (2007). *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Martos, María (2019). “Categorías interpretativas, marcado textual y codificación en XML-TEI para el estudio de los paratextos de escritoras españolas en la edad moderna (BIESES)”. *Janus* 8, pp. 242-264. URI <http://hdl.handle.net/2183/24380>

Mosqueda, Ana (2018) “Archivos de editores ¿cómo abordar los segmentos epistolares?”. *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 5 (10), pp. 12-38. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/1627>

Mulder, Elisabeth (1949). *Poemas mediterráneos*. Edición Homenaje. Madrid-Barcelona: [s.n.] Impr. Altés.

— (2018a). *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*. Introducción y selección de Juan Manuel de Prada. Madrid: Fundación Banco Santander.

— (2018b). *Una sombra entre los dos*. Ed. de Pepa Merlo. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.

— 2021. *El retablo de Salomé Amat*. Ed. de Pepa Merlo. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.

Nash, Mary (ed.). (1975). *Mujeres libres*. Barcelona: Tusquets.

Neira, Julio (2018a). “La correspondencia de Caballero Bonald: propuesta metodológica para una historia epistolar del medio siglo”, en José Teruel (ed.) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 115-131.

— (2018b). “Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27”. *EPOS*, XXXIV, pp. 191-209. <https://doi.org/10.5944/epos.34.2018.22304>

Pagés-Rangel, Roxana (1997). *Del dominio público: Itinerarios de la carta privada*. Amsterdam: Atlanta.

Recogito <https://recogito.pelagios.org/> [consultado el 12/08/2021].

Santa Teresa de Jesús (1700). *Cartas de Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: en la imprenta de los Padres Carmelitas Descalzos.

Sor María de Ágreda y Rey Felipe IV (1885). *Cartas*. Precedidas de un bosquejo histórico por D. Francisco Silvela. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra (2 vols.).

Tanselle, G. Thomas (1978). “The Editing of Historical Documents”. *Studies in Bibliography*, XXXI, pp. 1-56. Published by: Bibliographical Society of the University of Virginia. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40371673>

— (1995). “Varieties of scholar editing” en D. C. Greetham (ed.) *Scholarly Editing: A Guide to Research*. New York: The Modern Language Association of America., pp. 9-32.

Teruel, José (2011). “Juan Benet y Carmen Martín Gaité: historia de una correspondencia” en Juan Benet y Carmen Martín Gaité *Correspondencia*. Edición de José Teruel. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 7-25.

Torre, Alfonsa de la (1950). *Oratorio de San Bernardino*. Madrid: [s.n.] Imp. de Silverio Aguirre.

Unamuno, Miguel de (2017). *Epistolario I (1880-1899)*. Introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Vázquez Ramil, Raquel. (2012). *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal.

Voyant <https://voyant-tools.org/> [consultado el 12/08/2021].

VVAA. (1965). *Las mujeres célebres*. Barcelona: Gustavo Gili.

NUEVAS AUTORAS Y POEMAS
EN EL PORTUGAL SETECENTISTA:
ADENDAS PARA UNA BIBLIOGRAFÍA

ANTÍA TACÓN GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela
antia.tacon.garcia@usc.es

RESUMEN: El presente artículo da noticia de un total de 28 poemas de autoría femenina que se publicaron entre la cuarta y la sexta décadas del siglo XVIII en Portugal. Entre ellos se incluyen siete composiciones anónimas y una firmada por Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, escritora ya conocida por otros textos. Los demás son obra de trece mujeres distintas -poetas ocasionales que llegaron, no obstante, a dar sus versos a la imprenta- cuyos nombres se recogen ahora por primera vez. Con ello, se pretende contribuir a la progresiva reconstrucción de la actividad literaria femenina a finales de la Edad Moderna en la Península Ibérica; en especial, la que se produjo en torno a los conventos portugueses, toda vez que la mayoría de estas autoras se encuentran vinculadas a algún monasterio.

PALABRAS CLAVE: escritoras portuguesas; autoría femenina; literatura conventual; poesía de circunstancias; siglo XVIII.

NEW WOMEN WRITERS AND POEMS IN EIGHTEENTH-CENTURY PORTUGAL: Addenda to a Bibliography

ABSTRACT: This paper aims at reporting the existence of 28 female-authored poems published between the fourth and sixth decades of the eighteenth century in Portugal. These include seven anonymous texts as well as one signed by Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, a writer already known for her further works. The others were penned by thirteen different women –occasional poets who were, however, able to print their verses– whose names are now recorded for the first time. Thus, the objective is to contribute to the progressive recovery of eighteenth-century women’s part in the literary life of the Iberian Peninsula; in particular, that which took place around Portuguese convents, since most of these authors are connected with some nunnery.

KEYWORDS: Portuguese women writers; female authorship; convent literature; circumstantial poetry; eighteenth century.

NOVAS AUTORAS E POEMAS NO PORTUGAL SETECENTISTA: adendas para uma bibliografia

RESUMO: Este artigo relata a existência de um total de 28 poemas de autoria feminina que foram publicados entre a quarta e sexta décadas do século XVIII em Portugal. Incluem-se sete composições anónimas e uma assinada por Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, uma escritora já conhecida por outros textos. As outras são obra de treze mulheres diferentes –poetas ocasionais que, porém, chegaram a imprimir os seus versos– cujos nomes são agora recolhidos pela primeira vez. O objetivo é contribuir para a reconstrução progressiva da atividade literária feminina no final da Idade Moderna na Península Ibérica, especialmente a que teve lugar em torno dos conventos portugueses, uma vez que a maioria destas autoras está ligada a um mosteiro.

PALAVRAS-CHAVE: escritoras portuguesas; autoria feminina; literatura conventual; poesia de circunstância; século XVIII

El presente trabajo¹ da noticia de un total de 28 poemas de autoría femenina que se publicaron entre la cuarta y la sexta décadas del siglo XVIII en Portugal. Junto a siete anónimas y a una escritora conocida ya por otras obras, Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, estos textos se hallan firmados por trece mujeres –poetas ocasionales que llegaron, no obstante, a dar sus versos a la imprenta– cuyos nombres se recogen ahora por primera vez. Con ello, se pretende contribuir a la progresiva reconstrucción de la actividad literaria femenina a finales de la Edad Moderna en la Península Ibérica; en especial, la que se produjo en torno a los conventos portugueses, toda vez que la mayoría de estas autoras se encuentran vinculadas a algún monasterio.

Antes de dar paso a dicho repertorio bibliográfico, objeto principal de este trabajo, es preciso ofrecer algunas primeras observaciones que se derivan de los textos reseñados y que, sin suponer en modo alguno un estudio exhaustivo de los mismos, pueden contribuir a su comprensión en el contexto de la literatura *setecentista* escrita por mujeres. Conviene señalar, para empezar, que la escritura pública femenina en la Península Ibérica había experimentado una notoria eclosión en el siglo XVII.² En el caso portugués, sus protagonistas fueron, en gran medida, las religiosas de Lisboa y sus proximidades; especialmente, las residentes en aquellos conventos más estrechamente vinculados a la corte. Según Morujão

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis “Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva”, dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Ha sido posible gracias a una estancia de investigación bajo la dirección de la profesora Vanda Anastácio en la Universidade de Lisboa, financiada por las Ayudas complementarias de movilidad destinadas a beneficiarios del programa de Formación del Profesorado Universitario (EST21/00363) del Ministerio de Universidades. Es también resultado de los proyectos “Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas” (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y “Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo” (ED431B 2021/05) del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

² Baranda (2005) atribuye este fenómeno, entre otras causas, al éxito editorial y prestigio de las obras de Santa Teresa de Jesús, publicadas de manera póstuma en 1588. Para una visión amplia de la relación entre mujeres y escritura en Portugal entre los siglos XVI y XVIII, puede consultarse Anastácio (2013). Véase también la web *Escritoras. Women Writers in Portuguese before 1900*, accesible en <<http://www.escritoras-em-portugues.eu/>>.

(2013: 32), este despunte editorial de la escritura monástica femenina, siempre relativo, “manter-se-á crescente até à segunda metade do século XVIII, altura em que [...] se assiste a uma desvalorização e a uma queda deste tipo de literatura”. Tales apreciaciones encajan a la perfección con el pequeño corpus aquí recogido, pues gran parte de estos poemas —el más tardío, fechado en 1751— se gestaron en un contexto conventual.³

De este modo, dos de las autoras registradas, Joana Inácia de Cristo y una anónima, se adscriben al convento da Rosa, denominación popular de Nossa Senhora do Rosário; otras dos, Antónia do Céu y Josefa Teresa Umbelina, al del Salvador. Ambos eran claustros dominicos y se hallaban en Lisboa.⁴ También allí se encontraban los conventos franciscanos de Santa Clara, que albergó a otra de las firmantes; y Santa Ana, a cuya abadesa se refiere el texto de Isabel Caetana de Novais. Asimismo, el monasterio de Santos al que aluden dos anónimas es casi con certeza el de la capital, perteneciente a la Orden de Santiago. Desde Vila Viçosa, localidad del Alentejo muy vinculada la Casa de Bragança, escribieron Soror Maria Rita do Sacramento Divino, en el convento das Chagas, de la Orden de Santa Clara;⁵ y Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, en el de Santa Cruz, de la de San Agustín. A esta última orden pertenecía también el monasterio de Santa Mónica de Évora, donde profesó Mariana de Gárfias. Por último, Micaela Venância de Castro no menciona afiliación religiosa alguna —ni siquiera firma como “Soror”—, pero se sabe que tres años después de la publicación del poema aquí recogido fue elegida

³ Sobre la poesía cultivada por las religiosas de Portugal entre los siglos XVI y XVIII, véase el referido trabajo de Morujão (2013). Asimismo, consúltense Baranda y Marín (2014) y Lewandowska (2019), cuyas apreciaciones, referidas a la cultura escrita en el monacato femenino hispánico, pueden ayudar también a iluminar el caso portugués.

⁴ Solamente Antónia do Céu explicita que su “convento do Salvador” es el lisboeta. Josefa Teresa Umbelina no especifica nada al respecto; podría tratarse, por ejemplo, del monasterio franciscano del mismo nombre en Évora. No obstante, parece razonable pensar que, sin más detalles y en una obra impresa en Lisboa, se refiera también al de la capital.

⁵ No se especifica en la firma —estrictamente hablando, el poema no la lleva— pero la autora lo da a entender en sus versos: “Fale este Real Convento / das Chagas, o qual admiro / reedificado a despezas / desse Monarca benigno”. Se refiere a la remodelación del edificio en tiempos del homenajado D. João V. Asimismo, la identificación de la escritora se integra también en el propio romance, que se cierra diciendo: “Com tudo hõrãreis a Autora / deste metro dezabrido, / que he Soror Maria Rita / do Sacramêto Divino”.

abadesa en el convento franciscano da Castanheira.⁶ A pesar de ello, cabe apuntar que no todas estas mujeres son necesariamente monjas profesas: por ejemplo, Antónia do Céu se dice meramente “recolhida” en la Rosa, y Josefa Teresa Umbelina es una “pupila”.⁷ A la inversa, no puede descartarse que haya religiosas entre las nueve autoras restantes, que no hacen declaración alguna al respecto: Joaquina Luísa Escolástica da Gama, Maria Teresa Xavier, Maria da Glória, Caetana Ofrusina Tiosia de Unhos, Ana Cecília da Conceição e Silva, Joana Crisóstoma y tres anónimas. De hecho, los nombres o las referencias a algunas de ellas —por ejemplo, Maria da Glória o la anónima que firma como “Beata devota”— encajarían bien con una autora monja.

Por otra parte, los textos recopilados son diecinueve sonetos, siete décimas y dos romances; dos están escritos en castellano —idioma que la intelectualidad *setecentista* portuguesa dominaba y con frecuencia empleaba para la creación literaria—⁸ y los demás, en portugués. Se integran en diferentes volúmenes, entre los cuales se encuentran varios códices facticios que reúnen diversos impresos con ocasión de la muerte de algún miembro de la familia real. En concreto, se han consultado

⁶ De ello da noticia la *Gazeta de Lisboa* el 8 de noviembre de 1753, en su número 45, p. 360: “No Convento das Religiosas de S. Francisco da Villa da Castanheira, se fez eleição de nova Prelada em 23. do mez de Outubro passado, e sahiram eleitas com todos os votos, e geral aplauso da Comunidade, a Senhora D. Micaela Venancia de Castro, e para Rodeira mór a Senhora D. Anna de Penha de França Peixoto, filha do Dezebargador Antonio Peixoto de Figueiredo, ambas dignissimas destes empregos pelas suas grandes virtudes, discripçam, e sabedoria”. Además, Barbosa Machado (1759: 244) registra en el cuarto tomo de su *Bibliotheca Lusitana* la publicación de una *Oblação metrica à preclarissima Senhora D. Michaela Venancia de Castro, sendo dignamente eleita Abbadessa do Convento da Castanheira* por Manoel José Cherem, de 1759.

⁷ “Muitos mosteiros tinham educandas a quem era dada uma formação que passava também pelo Latim, sabido ou decorado. Muitas delas participaram com composições poéticas em edições avulsas de louvor, por ocasião da eleição de abadessas, de profissões de religiosas pertencentes ao círculo de damas da Rainha, etc. E também colaboraram nos preliminares laudatórios de obras das religiosas do mosteiro em que eram educandas” (Morujão, 2013: 74).

⁸ Así lo advierte también Morujão (2013: 21): “Numa altura de diglossia literária (resultante quer do domínio filipino quer de uma tradição que remontava à proliferação da língua castelhana nos meios cultos da corte, em virtude de uma já longa tradição de casamentos de reis portugueses com princesas castelhanas), produzir textos em Castelhana era absolutamente comum entre os autores portugueses”.

tres códices en torno a la defunción de la infanta D. Francisca Josefa de Bragança, en 1736, conservados en la Biblioteca Nacional de Portugal; y uno sobre la del rey D. João V, en 1750, custodiado en la Biblioteca da Ajuda. A estas obras se añade la vida de San Agustín titulada *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o título de grande, S. Agostinho* (1744), publicada bajo el pseudónimo de Leonarda Gil da Gama; esta no es otra que Soror Madalena da Glória, religiosa en el convento lisboeta de Nossa Senhora da Esperança. Aunque dicho texto es ya relativamente conocido, en sus preliminares se cuentan numerosas composiciones de autoría femenina, de algunas de las cuales no se ha informado hasta ahora. Los ejemplares consultados se hallan en la Biblioteca Nacional de Portugal y en la British Library. Por último, se ha considerado oportuno recoger un romance y un soneto que, juntos, conforman un acróstico a la elección de una abadesa, que habría tenido lugar en 1747. Aunque estos dos textos, conservados en una miscelánea de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ya han sido brevemente citados por Martins (1995: 117, n. 100) en un trabajo sobre libros clandestinos y ediciones contrahechas, ni los poemas ni su autora se han incluido hasta ahora en los estudios y catálogos exhaustivos en torno a la escritura femenina de la Edad Moderna, por lo que se ha creído informativo incorporarlos al presente repertorio.

Teniendo en cuenta el propósito de los volúmenes citados, es poco sorprendente que los textos aquí recogidos no se adscriban a la poesía lírica, sino a la de circunstancias, en la medida en que se redactan para ocasiones muy específicas: un fallecimiento, la publicación de una obra o la elección de una priora. Salvo el acróstico ligado a esta última cuestión, todas las composiciones son bien poemas fúnebres, bien paratextos encomiásticos. Justo por ello, se hace tanto más evidente que la mayoría de estas autoras empuñan la pluma como un recurso más para la autopromoción y la cohesión social, sin albergar necesariamente una vocación literaria profunda. De hecho, con la excepción de Soror Tomásia Caetana de Santa Maria, cuya producción fue relativamente amplia,⁹ todas las mujeres del corpus parecen ser más bien escritoras aficionadas, que componen un poema o dos a raíz de una coyuntura concreta, sin que por ello deba subestimarse el logro de verlos impresos. Solo Joana

⁹ Sobre dicha autora, véase Morujão (1993).

Inácia de Cristo, del convento da Rosa, firma dos textos distanciados en el tiempo y sin relación entre sí: uno de los sonetos incluidos en la segunda parte de *Acentos saudosos das musas portuguesas na sentidissima morte da Serenissima Senhora a Senhora D. Francisca Infanta de Portugal* (1736) y otro publicado en los preliminares de la vida de San Agustín de Soror Madalena da Glória (1744).

En relación con esta cuestión, múltiples estudiosas, como Couto (2002: 194), han incidido sobre “o lugar que o convento reservava à literatura como elo de ligação ao tecido social [...] numa dimensão de sociabilidade, que hoje em parte se perdeu”. Esta misma investigadora examina la importancia de la poesía circunstancial y encomiástica escrita por religiosas en el Barroco portugués —periodo que fecha entre 1640 y 1750—, que revela los modos de inserción de estas autoras en las redes culturales, sociales y del poder; y que, en algunos casos, permite también “seguir o estabelecimento de relações exclusivamente femininas” a partir de aquellas “poesias de recensão e elogio poético das autoras entre si tecendo uma rede de leituras, releituras e afinidades poéticas, esboçando os contornos de uma genealogia literária feminina” (Couto, 2018: 205-08). En un tiempo en que los preliminares de las obras publicadas por mujeres incluían todavía excursos en defensa de su derecho a escribir, aduciendo a menudo la existencia de precursoras, nada de esto resulta irrelevante.¹⁰

¹⁰ Sin ir más lejos, en la licencia de impresión “Do paço” que firmó Frei José do Apocalipse para la referida hagiografía de Soror Madalena da Glória se dice: “Só poderaõ arguir-me de que sendo a nossa Authora daquelle sexo, que condemnou S. Paulo, dizendo, que não tinha lingua para fallar em cousa Ecclesiastica: *Mulieres in Ecclesiis taceant* [...] devia ella tapar a boca, e suspender a penna; mas deixem, que quando os engenhos de Varonis passãõ a espirituales, bem he que empreguem as suas pēnas em descrever Ecclesiasticas Historias. Antes de Christo encarnar houve Sibilas [...] Depois da vinda de Christo ao Mundo, houve huma Anna Profetiza [...] e outras muitas mais [...] Filha foy da Religiaõ Serafica a Veneravel Madre Maria de Jesus, e compôz tres tomos [...] a Madre Maria de la Antigua, Religiosa leiga, que escreveu huma mystica doutrina [...] e sem passarmos do nosso Portugal acharemos não só a nossa Authora, mas tambem outra Religiosa do Religiosissimo Mosteiro da Esperança [...] que com todo o luzimento tem estampado outo Volumes no prelo [...] que tem Vossa Real Magestade no seu Reyno não só Escriptores, que em todas as facultades tem admirado o Mundo, mas tambem Escripadoras, que para dezempenho do sexo sabem, e escrevem aquilo que a muitos fica occulto”. Véase también Morujão (2012).

La funcionalidad de los textos recopilados se evidencia, por ejemplo, en la abundancia de elogios fúnebres a miembros de la familia real, que en algunos casos llegan a sugerir incluso una relación relativamente estrecha con la corte de los Bragança. En este sentido, destaca el romance en el que Soror Maria Rita do Sacramento Divino interpela al rey D. José I con motivo de la muerte de su padre, D. João V. La religiosa ensalza los logros y las virtudes del monarca fallecido, pero también parece aconsejar a su sucesor que modere sus expresiones de duelo: “Olhai senhor que o sentires / este transito exessivo / não pode agradar a Deos”; “Vede senhor que he injusto / lamentar taõ triste e afflicto / haver na terra hũ Rey menos / porq hũ Justo ha mais no Empirio”. Asimismo, hace referencia a los “oito anos de martirio” durante los cuales el difunto había padecido “quantas ancias da doença / da medicina artificios”. La anónima “Musa mais empenhada” cuyo soneto sigue a este romance coincide en que es preciso “De Jozè consolar o desalento; / Que (alem de filho ser) em tudo augmento, / Realmente excedeo todo o sentido”. Si se considera la íntima vinculación de la Casa Real con el convento das Chagas de Vila Viçosa donde vivía Soror Maria Rita, construido en origen para albergar el Panteón de las Duquesas de Bragança, no resulta descabellado pensar que tales expresiones respondan, en efecto, a una cierta familiaridad.

Por otra parte, el acróstico de Isabel Caetana de Novais, quien revela su autoría a través de las iniciales de los versos que conforman el romance y el soneto —“À S. D. Anna Maria do Monte Olivete, quarta ves eleita abadesa oferece este sacrificio D. Izabel Caetana D’Novais”— supone una muestra más de cómo la poesía se integraba en la vida cotidiana y en las festividades de los conventos portugueses. En concreto, la elección de abadesas, escribas o sacristanas era motivo frecuente para los elogios en verso, firmados tanto por hombres como por mujeres que serían, en muchos casos, miembros de la propia comunidad de religiosas.¹¹

¹¹ Morujão (1995) registra múltiples textos de esta índole; entre ellos, uno dedicado exactamente a la misma ocasión que el de Isabel Caetana de Novais, esto es, a la cuarta elección de Ana Maria do Monte Olivete como abadesa del convento de Santa Ana. Se trata del número 351 de su catálogo, firmado por una anónima. Se conoce la fecha aproximada de este acontecimiento, 1747, por la existencia de otra composición al mismo tema, esta fechada y firmada por António de S. Jerónimo Justiniano. Véanse Martins (1995: 117, n. 100) y el *Catálogo de Miscelâneas* de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Misc. 293, n.º 4846.

En cuanto a los lazos de sociabilidad literaria establecidos con otros escritores, el presente corpus deja entrever hasta qué punto las religiosas portuguesas habitaron también el “claustro permeable” del que habló Lehfeldt (2005) para el caso español. Estas mujeres no solo dieron sus textos a la imprenta —con lo que ello implica en términos de su difusión pública—,¹² compartiendo espacio en los diferentes volúmenes con otras plumas religiosas y seculares, sino que en varias ocasiones interactuaron de manera más directa con dichos escritores. Por ejemplo, João Manuel da Costa Barca, autor de un poema épico a la muerte de D. João V, se lo envió a una “Senhora” del convento da Rosa antes de su publicación, pidiéndole “o seu parecer [...] para o dar ao prelo”. A la entusiasta respuesta de la interpelada, que se imprime junto al poema original, él replicó todavía con un fervoroso elogio de las habilidades poéticas de la anónima. Asimismo, la “Religiosa do Mosteiro de Santos” que publica un soneto en la primera colección del *Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. João V. Rey de Portugal* recibe una “Resposta pelos mesmos consoantes” de Caetano de Moraes Ripal. Posteriormente, un tercer autor, Jacinto Aniceto Magno Ferreira, alude a ambos textos en un soneto acróstico con el epígrafe *Pelos mesmos Consoantes dos Sonetos, que se imprimirão com os nomes de huma Religiosa, e de Caetano de Moraes Ripal*, editado el mismo año de 1750 en *Gemidos do Parnaso, e demonstrações penosas com que todas as irmans deidades manifestam o perpétuo sentimento, no mais penetrante golpe, pela mais saudosa perda, do mais distinto Monarca do Universo, Rei de Portugal o Senhor D. João V. Quarta, e última coleção*, de José da Silva da Natividade. Por último, el soneto de Joaquina Luísa Escolástica da Gama en la segunda colección del *Culto funebre* resulta homenajeado en la tercera, donde “huma Criada da Authora” publica también otros dos textos por las mismas consonantes.¹³

¹² Como advierte Baranda (2005: 92-93), “si para la mujer la construcción de la conciencia como escritor autorizado es problemática y encuentra numerosas dificultades en la sociedad moderna, más lo es aún la publicación de la obra, porque representa el paso de una difusión manuscrita siempre minoritaria, ajena a factores económicos y a sujeciones legales, al impreso, sobre el que inciden todos esos factores y cuyo destinatario último es un público amplio”. Más adelante, añade: “Solo en el paso a la imprenta estamos seguros de que los destinatarios no están únicamente vinculados al círculo social inmediato” (Baranda, 2005: 97).

¹³ Véase Ferreira (2016: 202), quien ya mencionó el segundo de los poemas de esta anónima.

Nótese que, en este último caso, se establecen ya lazos entre dos escritoras, fenómeno que, como es lógico, alcanza su máxima expresión en los paratextos de la vida de San Agustín compuesta por Soror Madalena da Glória, profesora, como se ha dicho, en el convento de clarisas de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa. Numerosas mujeres la celebran y arropan en los preliminares, pese a que no todas ellas eran religiosas de su misma orden: Antónia do Céu, Joana Inácia de Cristo, Caetana Ofrusina Tiosia de Unhos, Ana Cecília da Conceição e Silva, Joana Teresa Umbelina, Joana Crisóstoma, una religiosa de Santos y otra de Santa Clara. A estos nombres habría que añadir los de Joana Teresa de Noronha e Nápoles, Filipa Xavier de Melo, una monja de Odivelas y otra de Santa Mónica de Lisboa, cuyos encomios no se incluyen en el presente trabajo por haberlos registrado ya Morujão (1995).¹⁴ Todas ellas encumbran el ingenio de Soror Madalena da Glória y la calidad poética de su obra; además, varias juegan a desvelar el nombre oculto tras el pseudónimo, que les era sobradamente conocido. Algunas incluso establecen relaciones adicionales entre los propios paratextos: es el caso de Antónia do Céu, que compone el suyo por las mismas consonantes del segundo soneto firmado por Joana Teresa de Noronha. No hay duda, por tanto, de que estas escritoras sabían perfectamente de la existencia de otras mujeres que cultivaban la poesía en su entorno próximo; en ciertos casos, es muy posible que se conociesen personalmente.

Estas breves notas pueden ser suficientes para presentar y contextualizar el repertorio de textos poéticos que se ofrece a continuación. Con su conocimiento, se amplía un poco más el horizonte de la litera-

nima, un soneto en el que se luce conformando el nombre de “Dom Joam o Quinto” con las iniciales de los catorce versos. No obstante, dado que el texto se cita muy brevemente en un extenso estudio sin relación con la literatura escrita por mujeres –menciona este acróstico y el de Jacinto Aniceto Magno Ferreira, pero no es su objetivo identificar los poemas cuyas consonantes se imitan ni indagar en la cuestión de la autoría femenina–, se ha considerado oportuno incluirlo igualmente en el presente trabajo.

¹⁴ Asimismo, figura un soneto firmado por “D. T. B. de M.” Su ubicación en el volumen, rodeada por estos paratextos femeninos y no por los que firman los varones, invita a suponer que se trataría también de una autora; sin embargo, a falta de datos más concluyentes, no se incluye en la relación final de poemas localizados. El texto comienza con el verso “Filha de hum Seraphim, de huma Aguia a Vida” y lleva el epígrafe *Em Louvor da Senhora D. Magdalena da Gloria, dignissima Religiosa da Esperança, escrevendo com admiravel elegancia a Vida do grande Doutor da Igreja, Santo Agostinho*.

tura escrita por mujeres en Portugal durante el siglo XVIII, revelando la existencia de escritoras hasta ahora desconocidas e incorporando nuevas muestras de una poesía que llegó a alcanzar una importante dimensión social, en tanto que instrumento para la integración de sus autoras en las comunidades culturales y del poder. Se refleja, además, la presencia de interesantes redes literarias que, en gran medida, tendrían por eje los propios conventos, pero que no se limitaban a dicho ámbito.

Para la configuración de este breve inventario, se ha tomado como modelo el *Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos XVII e XVIII (impressos)* elaborado por Morujão (1995), con una salvedad: se ha juzgado más útil ordenarlos alfabéticamente por apellido de la autora —o, en su defecto, su nombre de pila o la designación “Anónima”—, en lugar de seguir un criterio cronológico, dado que el número de poemas que se enumeran en el presente artículo es mucho menor y estos no se hallan demasiado distanciados en el tiempo. Esto permite, además, observar de manera inmediata qué escritoras firman más de una composición entre las referidas. Asimismo, a fin de facilitar al máximo la identificación de estos textos, casi todos muy breves, se recogen lo más pormenorizadamente posible los datos bibliográficos de cada uno de ellos: en mayúsculas y en primer lugar, el nombre modernizado de la autora; a continuación, el epígrafe que encabeza el poema, que a veces se reduce a la indicación de su forma métrica; luego, la firma exacta, pues muy a menudo esta arroja luz sobre escritoras de las que apenas se posee información, precisando, por ejemplo, la comunidad de religiosas a la que pertenece una anónima. Seguidamente, se anota, si procede, la obra de mayor envergadura en la que se incluye cada composición, sea a modo de paratexto encomiástico o como parte de un poemario de varios autores. Asimismo, se registran los datos conocidos acerca del lugar, el taller y el año de impresión; en aquellos casos en los que la fecha se omite en la publicación, pero es posible restituirla de manera aproximada, se indica entre corchetes. Adicionalmente, se señalan, en caso de haberlos, aquellos textos con los que cada poema establece una relación explícita; por ejemplo, dando o recibiendo respuestas en verso por las mismas consonantes. Por último, se anotan el *incipit* y el *explicit* de cada composición y la biblioteca donde se ha consultado el original, con su correspondiente signatura. Para ello, se emplean las siglas siguientes: B. A. (Biblioteca da Ajuda), B. G. U. C.

(Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), B. L. (British Library) y B. N. P. (Biblioteca Nacional de Portugal).¹⁵

Las noticias que se ofrecen a continuación no pretenden en modo alguno generar un catálogo definitivo: todo inventario que se proponga registrar de manera exhaustiva la producción literaria femenina a lo largo de la Edad Moderna resulta necesariamente incompleto. Nuevos descubrimientos aguardan todavía en los archivos, donde ulteriores indagaciones continúan siendo imprescindibles para avanzar en la recuperación de autoras y obras hasta hoy desconocidas y, con ello, alcanzar una mejor comprensión de la literatura escrita por mujeres en la Península Ibérica.

...

1. ANÓNIMA. III. *De huma Beata devota*. En *Nenias dolorosas entoadas ao som da tibia de Melpomene junto ao Regio Mausoleo da Serenissima Senhora Infanta D. Francisca de saudosissima memoria. Offerecidas aos poetas da corte*, Lisboa Occidental: Na Officina Rita-Cassiana, 1736. Vende-se defronte da Boa hora, na Rua nova, e na mesma Officina.

Incipit: Questaõ foy entre os doutos intrincada,

Explicit: Num Soneto quatorze Padrenossos.

B. N. P., L. 3308 // 9 A, H. G. 6626 // 8 V y L. 1073 // 7 A.

2. ANÓNIMA. *Ao mesmo assumpto. Soneto. De huma Religiosa de Santos*. En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Do-

¹⁵ Los ejemplares con los que se ha trabajado pertenecen a dichos fondos; con todo, conviene señalar que un buen número de los textos enumerados figura, asimismo, en el catálogo de folletos de la Coleção Barbosa Machado de la Biblioteca Nacional do Brasil, que puede consultarse en Horch (1974-1988). Véanse las entradas 1881-A, 1928, 1939, 2266, 2290, 2319 y 3041.

mingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: O Autor summo, que nos Ceos prezide

Explicit: Só vos ficou a Vós o resumido.

B. N. P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

3. ANÓNIMA. *Ao mesmo assumpto. Soneto. De huma Religiosa de Santa Clara de Lisboa*. En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: Quando de Agostinho a Sacra Dignidade,

Explicit: Dando vozes a Vós, da inclita fama.

B. N. P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

4. ANÓNIMA. *Pede o A. do Poema Epyco o seu parecer de certo engenho para o dar ao prelo, e se dà neste soneto. De huma Senhora do Convento da Roza, s.l.: s.n., s.a. [ca. 1750]* — El texto al que se refiere, que figura en el mismo impreso, es el de João Manuel da COSTA BARCA, *Poema epyco recitado à morte do Fidelissimo, e Augustissimo Rey Dom Joam V*. Sigue una composición “Do mesmo” con el epígrafe *Em resposta á mesma Senhora*.

Incipit: O meu parecer pedis, discreto Author?

Explicit: Que não só pode correr senaõ voar.

B. A., 55-V-20, n.º 2

5. ANÓNIMA. *Na morte do Fidelissimo Rey D. Joaõ V., saudososa memoria de seus Vassalos, com a circunstancia de hum tremor de terra, que*

houve antes do seu falecemento. Soneto. De huma Religiosa do Mosteiro de Santos. En Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. Joaõ V. Rey de Portugal. Collecção I, Lisboa: Na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, 1750. Vende-se na mesma Officina na rua do Carvalho junto à travessa dos Fieis de Deos, no Livreiro do Adro de S. Domingos, Papelistas do Terreiro do Paço, e Portas da Misericordia. — Al poema de la religiosa le sigue una Resposta pelos mesmos consoantes firmada por Caetano de Moraes Ripal.

Incipit: Falta Rey, falta Pay, e tambem falta

Explicit: Nos estragos do susto os da saudade

B. A., 55-V-20, n.º 12

6. ANÓNIMA.

Soneto XV. Pelos consoantes do Soneto n. 27 da Collecção II. De huma Criada da Authora. En Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. Joaõ V. Rey de Portugal. Collecção III, Lisboa: Na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, 1750.— El soneto al que hace referencia el epígrafe es el de Joaquina Luísa Escolástica da GAMA, incluído en la presente lista bajo el número 11.

Incipit: Contra ti, Parca horrenda, enfurecido,

Explicit: Quando o peito appetitece o mesmo córte.

B. A., 55-V-20, n.º 14

Soneto XVI. Pelos mesmos consoantes. Falla a morte. Da mesma. En Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. Joaõ V. Rey de Portugal. Collecção III, Lisboa: Na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, 1750. — Figura inmediatamente a continuación del anterior.

Incipit: Deste golpe cruel enfurecido

Explicit: O valor me não dêsse para o córte.

B. A., 55-V-20, n.º 14

7. ANÓNIMA. *Em obsequio da Religiosissima Senhora egregia Poetisa Autora do Real Romance. Soneto. Da Musa mais empenhada. En los paratextos del romance de Soror Maria Rita do SACRAMENTO DIVINO, cuyos datos bibliográficos se ofrecen en el número 17 de la presente lista.*

Incipit: O vosso agudo Plectro enternecido

Explicit: tereis pela oblação premio de Apollo.

B.A., 55-V-20, n.º 21

8. CASTRO, D. Micaela Venância de. *Soneto X. D. Michaela Venancia de Castro. En Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. Joaõ V. Rey de Portugal. Collecção IV, Lisboa: Na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, 1751.*

Incipit: Desta perda fatal, que o mundo sente,

Explicit: Diluvio universal nos forme o pranto.

B. A., 55-V-20, n.º 17

9. CÊU, Antónia do. *À Excellentissima Senhora D. Leonarda Gil da Gama escrevendo a Vida do Grande Patriarca S. Agostinho cõ os titulos de Aguia, Fenix, e Pelicano, e pelos consoantes do antecedente. Soneto. De Antonia do Ceo, recolhida no Convento do Salvador de Lisboa, e a mais affectuozza creada da Excellentissima Authora deste Livro. En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra} da Graça, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende. — El poema inmediatamente precedente, cuyos “consoantes” imita Antónia do Céu, es el soneto “Gloria da Lusitania, Aguia elevada” de D. Joana Teresa de Noronha e Nápoles, ya reseñado por Morujão (1995: 278).*

Incipit: Nesta empreza tres vezes elevada,

Explicit: Neste Ternario as Maximas, que entõas.

B. N. P., H.G. 3464 P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

10. CRISTO, D. Joana Inácia de. *Soneto. D. Joanna Ignacia de Christo Religiosa no Mosteiro da Roza de Lisboa*. En Ambrosio Machado de ABREU (pseudónimo de José BARBOSA), *Acentos saudosos das musas portuguesas na sentidissima morte da Serenissima Senhora a Senhora D. Francisca Infanta de Portugal. Segunda parte com hum Catalogo de todas as obras impressas até agora ao mesmo assumpto*, Lisboa Occidental: Na Offic. de Antonio Isidoro da Fonseca, 1736.

Incipit: O que no Mundo havia mais amado

Explicit: Se conseguiste a posse da mais rara?

B. N. P., L. 3308 // 7 A y L. 1073 // 8 A.

CRISTO, Soror Joana Inácia de. *En loor de la Madre Soror Leonarda Gil de la Gama en la compuscion de la Vida de S. Augustino aludiendo á quel dixo de Salomon en que declara el camino del Aguila. Soneto. De Soror Joanna Ignacia de Christo, Religiosa do Convento da Roza*. En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ma}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impreso á custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: Quando, ó Docta Heroína, me suspendo

Explicit: Mal pudiera al mas sabio oy enseñarlo

B. N. P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

11. GAMA, D. Joaquina Luísa Escolástica da. *Soneto XXVII. Falla a Morte. De Dona Joaquina Luiza Escolastica da Gama*. En *Culto funebre À memoria sempre saudosa do Fidelissimo, Augusto, Magnifico, e Pio Monarca o Senhor D. Joaõ V. Rey de Portugal. Collecção II*, Lisboa: Na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregaçaõ Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, 1750.

Incipit: Eu com medonho aspecto, e enfurecido;

Explicit: Consigo, mas sem gloria, o duro córte.

B. A., 55-V-20, n.º 13

12. GÁRFIAS, D. Mariana de. *Soneto I. De Dona Marianna de Garfias, Religiosa no Convento de S. Monica da Cidade de Evora*. En *Nenias dolorosas entoadas ao som da tibia de Melpomene junto ao Regio Mausoleo da Serenissima Senhora Infanta D. Francisca de saudosissima memoria. Offerecidas aos poetas da corte*, Lisboa Occidental: Na Officina Rita-Cassiana, 1736. Vende-se defronte da Boa hora, na Rua nova, e na mesma Officina.

Incipit: Dous cegos, hum Cupido, e outro a Morte

Explicit: Agressor desta morte fica crido.

B. N. P., L. 3308 // 9 A, H. G. 6626 // 8 V y L. 1073 // 7 A.

13. GLÓRIA, D. Maria da. *Soneto X. Da senhora D. Maria da Gloria*. En *Suspiros saudosos, e metricos de alguns engenhos portugueses na deplorable morte da Serenissima Senhora D. Francisca, Infante de Portugal, falecida em 15. de Julho de 1736*, Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Senhor Patriarcha, 1736. Vende-se na logea de Bernardo Rodrigues, Livreiro, no largo do Corpo Santo.

Incipit: Detén el passo, errado caminante,

Explicit: Cada pecho le ofresca sepultura.

B. N. P., L. 3308 // 17 A y L. 1073 // 1 A.

14. JOANA CRISÓSTOMA. *Decimas. Ao mesmo Assumpto descobrindo o nome da Authora, e donde he Religiosa. De Joanna Chrisostoma*. En los

paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impreso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: Doutra mostra ser apenas,

Explicit: Aquem só he da Esperança.

B. N. P., H.G. 3464 P, R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

15. JOSEFA TERESA UMBELINA. *Decimas. À Senhora Leonarda Gil da Gama, escrevendo elegantemente a Vida de Santo Agostinho. De Josefa Theresa Umbelina Pupila em o Convento do Salvador*. En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religiaõ de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impreso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: Escreveis com tal sciencia

Explicit: Là descobrimos a Gloria.

B. N. P., H.G. 3464 P, R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

16. NOVAIS, D. Isabel Caetana de. *Romance acrostico*, s. l.: s.n., s.a. [ca. 1747]. — Forma un conjunto con el soneto que sigue, pues las iniciales de los versos de ambos conforman la frase: “À S. D. Anna Maria do Monte Olivete, quarta ves eleita abadesa oferece este sacrificio D. Izabel Caetana D’Novais”.

Incipit: Ao solio Augusto de Prelada excelsa

Explicit: Levante nas estatuas as industrias.

B. G. U. C., Misc. 664, n.º 10442

NOVAIS, D. Isabel Caetana de. *Soneto*, s. l.: s.n., s.a. [ca. 1747]. —Figura inmediatamente a continuación del romance.

Incipit: Conforme na eleição huma vontade

Explicit: Se tem merecimentos, tem venturas.

B. G. U. C., Misc. 664, n.º 10442

17. SACRAMENTO DIVINO, Soror Maria Rita do. *A El Rey Inclito, Augusto, e Fidelissimo Nosso Senhor D. Joseph I. Na morte do seu Augustissimo Pay o Senhor Rey Dom Joaõ V. Da saudoza memoria. Romance consolatorio*, s.l.: s.n., s.a. [ca. 1750]. —Figuran a continuación los elogios de una ANÓNIMA y de Soror Tomásia Caetana de SANTA MARIA recogidos, respectivamente, en los números 7 y 18 de la presente lista.

Incipit: Naõ sei, Senhor, se o discurço

Explicit: do Sacramẽto Divino.

B.A., 55-V-20, n.º 21

18. SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de. *À Religiosissima Senhora Dona Maria Rita dando-me a ventura de ler o discreto e incluso Romance. Soneto*. En los paratextos del romance de Soror Maria Rita do SACRAMENTO DIVINO, cuyos datos bibliográficos se registran en el número 17 de la presente lista.

Incipit: Quando me foi Senhora remetida

Explicit: Parto do mais agudo entendimento.

B. A., 55-V-20, n.º 21

19. SILVA, Ana Cecília da Conceição e. *Em obsequio da discretissima Autora deste Livro, em que expoem com erudição a vida do Grande Patriarca Santo Agostinho. Decimas. Anna Cezilia da Conceição, e Sylva.* En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religião de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende. — Se incluyen cuatro décimas numeradas, tal y como se refleja a continuación.

I.

Incipit: Este Livro, este portento,

Explicit: Outra pela descripção.

II.

Incipit: No mesmo Livro perfeito

Explicit: Vemos, que o descobre a Historia!

III.

Incipit: Pia, affectuosa, e entendida,

Explicit: Lhe augmentais cultos na *Gloria*.

IV.

Incipit: Quando esta vida escreveis

Explicit: Mais nos realces da Historia.

B. N. P., H.G. 3464 P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

20. UNHOS, D. Caetana Ofrusina Tiosia de. *Ao mesmo assumpto. Soneto. De D. Caetana Ofruzina Tiosia de Unhos.* En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de*

Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religião de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende.

Incipit: Pinta o artífice con Divina idéya,

Explicit: Para Vós, pelo Santo, hum fino votto;

B. N. P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

UNHOS, D. Caetana Ofrusina Tiosia de. *Decimas. Ao mesmo assumpto. Da mesma.* En los paratextos de Leonarda Gil da GAMA (pseudónimo de Soror Madalena da GLÓRIA), *Aguia real, Fenix abrazado, Pelicano amante, Historia panegyrica, e Vida prodigioza do inclito Patriarca, que alcançou ouvir da boca de Deos o titulo de Grande, S. Agostinho. Dedicada a SS. Virgen Maria Senhora Nossa Com o Titulo de S^{ra}. da Graça*, Lisboa: Na Officina Pinheiriense da Musica, e da Sagrada Religião de Malta na Calçada do Collegio da Companhia de Jesus defronte do Templo de S. Domingos, 1744. Impresso à custa de Antonio da Sylva mercader de Livros, ao arco de Jesus junto a S. Nicolao donde se vende. —Figura inmediatamente a continuación del anterior.

Incipit: Quem com taõ suave assento

Explicit: Leonarda Gil da Gama

B. N. P., H.G. 3464 P., R. 6412 y R. 6497; B. L., RB.23.a.8047

21. XAVIER, D. Maria Teresa. *Soneto. D. Maria Thereza Xavier.* En Ambrosio Machado de ABREU (pseudónimo de José BARBOSA), *Acentos saudosos das musas portuguezas na sentidissima morte da Serenissima Senhora a Senhora D. Francisca Infanta de Portugal. Segunda parte com hum Catalogo de todas as obras impressas até agora ao mesmo assumpto*, Lisboa Occidental: Na Offic. de Antonio Isidoro da Fonseca, 1736.

Incipit: Nascera grande, que mais causa ao susto?

Explicit: Para objecto do estrago a preferencia.

B. N. P., L. 3308 // 7 A y L. 1073 // 8 A.

Referencias bibliográficas

Anastácio, Vanda (2013): *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830)*, con la colaboración de Inês de Ornellas e Castro, José Félix Duque, Pedro Sena Lino, Isabel Morujão y Hugo Neto, Lisboa: Relógio de Água.

Baranda Leturio, Nieves (2005): *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco/Libros.

— y M.^a Carmen Marín Pina, eds. (2014): *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Couto, Anabela Galhardo (2002): “Escritoras de finais do século xvii e inícios do século xviii: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal”, en Maria Helena Alvim, Anne Cova y Elvira Mea, eds.: *Em Torno da História das Mulheres*, Lisboa: Universidade Aberta, pp. 193-206.

— (2018): “Redes femininas e circulação de textos na produção literária do período barroco”, en Dimitri Almeida, Vanda Anastácio y María Dolores Martos Pérez, eds.: *Mulheres em rede / Mujeres en red. Convergências lusófonas*, Berlín: LIT Verlag, pp. 193-215.

Escritoras. Women Writers in Portuguese before 1900, Lisboa: FLUL, Fundação Calouste Gulbenkian. <<http://www.escritoras-em-portugues.eu>> [Consulta: 07/02/2022].

Ferreira, Sónia Filipa Silvestre de Deus (2016): *Imago mortis: cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no barroco luso-brasileiro*, tesis doctoral, Universidade de Coimbra. <<http://hdl.handle.net/10316/31586>> [Consulta: 07/02/2022].

Gazeta De Lisboa (1753), [Lisboa]: Oficina de Pedro Ferreira.

Horch, Rosemarie E., org. (1974-1988): “Catalogo dos folhetos da Coleção Barbosa Machado”, *Anais da Biblioteca Nacional*, 92 (1972), Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/anais-biblioteca-nacional/402630>> [Consulta: 07/02/2022].

Lehfeldt, Elizabeth A. (2005): *Religious Women in Golden Age Spain. The Permeable Cloister*, Cornwall: Ashgate.

Lewandowska, Julia (2019): *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Machado, Diogo Barbosa (1759): *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Chronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*, Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, IV.

Martins, Maria Teresa Esteves Payan (1995): *Livros clandestinos e contrafacções em Portugal no século xviii*, disertación para la obtención del Máster en Literatura y Cultura Portuguesas (Época Moderna), Universidade Nova de Lisboa. <<http://hdl.handle.net/10362/118204>> [Consulta: 07/02/2022].

Morujão, Isabel (1993): “Entre o convento e a corte. Algumas reflexões em torno da obra poética de Soror Tomásia Caetana de Santa Maria”, en *Espiritualidade e corte em Portugal: séculos xvi a xviii*, Porto: Anexo V de la *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e literaturas*, II serie, pp. 123-142. <<http://hdl.handle.net/10216/8045>> [Consulta: 07/02/2022].

— (1995): *Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos xvii e xviii (impressos)*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. <<http://hdl.handle.net/10216/7061>> [Consulta: 07/02/2022].

— (2012): “Images de la femme-auteur dans les paratextes des œuvres narratives féminines portugaises à l’Age Moderne”, *Via Spiritus*, 19, pp. 145-167. <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10982.pdf>> [Consulta: 07/02/2022].

— (2013): *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos xvi-xviii)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LA MIRADA REFLEXIVA
CONCIENCIA CRÍTICA Y DESDOBLAMIENTO
ENUNCIATIVO EN LA POESÍA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

MARÍA EMA LLORENTE

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UAEM)
emmall@uaem.mx

RESUMEN: El artículo se centra en el estudio de la poesía española contemporánea escrita por mujeres con una conciencia crítica. Se parte de una reflexión sobre la relación que guarda esta escritura con el lenguaje poético convencional y con los discursos sociales patriarcales que han construido los modelos e identidades de género. Se analiza cómo los poemas testimonian distintos momentos del aprendizaje y la adquisición de estas formas impuestas del ser femenino, mediante la inclusión en los textos de distintas voces y discursos con los que interactúa la voz enunciativa. Tomando como referencia la idea de la mujer-imagen o mujer-reflejo y los conceptos de bitextualidad y percepción reflexiva, se estudia cómo los poemas cuestionan los modelos heredados a través de una forma de enunciación desdoblada, que permite la crítica, el distanciamiento y el posterior abandono de estos modelos, abriendo la posibilidad a la manifestación de nuevas formas de entender lo femenino que se traducen en la creación de voces y personas poéticas múltiples y variadas.

PALABRAS CLAVE: poesía crítica, discurso patriarcal, identidad femenina, bitextualidad, tú autorreflexivo.

A REFLECTIVE LOOK: Critical Awareness and Enunciation Split in Spanish Contemporary Poetry Written by Women

ABSTRACT: This paper explores the Spanish contemporary poetry written by women with critical awareness. It begins with a consideration on how this writing relates to conventional poetic language and to the patriarchal social discourses that have constructed gender models and identities. Then, it looks at how poems attest to different stages in the learning and acquisition of such imposed ways of being female, by including in the texts different voices and discourses interacting with the enunciating voice. By referring to the idea of image- or reflection-woman and the concepts of bitextuality and reflective perception, it examines how poems challenge the inherited models through a kind of split enunciation, which enables the criticism, distancing and subsequent abandonment of these models and therefore allows for the expression of new approaches to what is feminine that result in a wide range of poetic voices and persons.

KEYWORDS: critical poetry, patriarchal discourse, female identity, bitextuality, self-reflective ‘you’ voice.

El silenciamiento al que se ha visto sometida la literatura escrita por mujeres a lo largo de la historia ha provocado, entre otras cosas, y como ya ha sido advertido con anterioridad, la ausencia de una tradición literaria propia, que ha hecho de esta escritura una escritura sin historia, sin referencias particulares y carente de una voz autónoma y diferenciada.¹ A la hora de enfrentarse a la escritura las mujeres se encuentran

¹ Como señala Noni Benegas, no se trata tanto de que no existan precursoras en la poesía escrita por mujeres en España, sino que no han sido incluidas en la historia oficial ni son aún estudiadas en las instituciones, con lo que sus aportes se pierden para las siguientes generaciones. Sobre esta idea insiste la autora al final de su Estudio preliminar, mencionando cómo las poetisas que se resignan a no ver reconocido su trabajo: “dilapidan el capital simbólico constituido por sus poemas, artículos o intervenciones en la vida pública o académica y no legan nada a sus descendientes. Así, cada nueva generación de autoras,

con unos textos contruidos desde un lenguaje y una mirada masculina que las ha excluido en cuanto sujetos enunciadorees y ha dificultado la expresión poética de sus ideas y emociones. Su escritura no puede evadir ese discurso literario convencional, con el que necesariamente tiene que relacionarse. La relación que guarda esta literatura con ese discurso y las distintas opciones que se derivan de ella constituye uno de los temas centrales de las reflexiones que giran en torno a la escritura de las mujeres:

Por una parte, la mujer puede usar el lenguaje empleado por los artistas que forman la tradición, cuyos significados se han fijado según la experiencia masculina: si lo hace así, falsifica sus propias percepciones y experiencias al colocar todo dentro de un marco de referencia masculino. Se trata del silencio de la persona que se ve obligada a expresarse en una lengua que no domina. Pero si, por otra parte, intenta hablar de su experiencia de un modo auténticamente femenino, callará al descubrir la falta de un lenguaje adecuado (Bengoechea, 1992: 53).

Para escribir con una voz propia la mujer debe apoderarse de ese lenguaje que la ha escrito históricamente, transitar de la posición de objeto de la escritura masculina a la de sujeto de la escritura femenina. Para realizar este cambio, donde se sitúa, en palabras de Ángel Luis Prieto de Paula, el “nudo gordiano de la cuestión” (2020: 71-72), se hace necesario encontrar la forma de desarticular el lenguaje para transmitir la experiencia y la vivencia de lo femenino desde un lugar diferente al acostumbrado:

Hoy todavía el problema del discurso continúa siendo primordial; aún es importante liberar el lenguaje, que la mujer cese de ser silenciada y encuentre su propia voz. El desarrollo de su poder de la palabra implica en primer lugar desalojar las imágenes que reflejan y refuerzan el orden social establecido, pero además la mujer necesita un lenguaje que construya la realidad de la autonomía femenina. Para convertirlo en vehículo de entendimiento y arma de liberación de la conciencia habrá que dotarlo de nuevos contenidos, “des-colonizar” su léxico, desmitificar sus significados (Bengoechea, 1992: 55).

(...) perpetúa la exclusión de las venideras, que deben recomenzar todo desde cero sin una tradición detrás que las legitime” (Benegas y Munárriz, 1997: 84).

A esta necesidad alude también Ángel Luis Prieto de Paula en fechas más recientes, poniendo de manifiesto la relación que existe entre el uso de un lenguaje determinado y el mantenimiento del sistema social que le da forma, así como las consecuencias que tiene su inversión: “en tanto que el lenguaje recibido sustancia en lo retórico-formal un sistema cuya demolición o simple desatención por parte de las poetas se corresponde con el rechazo de la situación en que ese sistema había cuajado” (2020: 73).

Es precisamente a través del lenguaje y de los discursos, los *discursos dichos* de nuestro sistema de cultura, en palabras de Michel Foucault, presentes en los textos religiosos, jurídicos, literarios y científicos (1987: 26), como se construyen, se difunden y se perpetúan las identidades de género. Marta Lujano, siguiendo las ideas de Foucault, enumera las formas en las que estos discursos se socializan y los vehículos o soportes que se utilizan para ello:

Los encontramos en nuestra cultura en forma de catecismo, historia sagrada, códigos civiles y penales; son las novelas, la poesía y también, de manera importante, los textos escolares, las disertaciones médicas y los manuales de urbanidad. Se encuentran en el ámbito familiar, la escuela, la calle, el trabajo, en las relaciones interpersonales como el noviazgo o el matrimonio y, por supuesto, en la formación de los nuevos espacios pedagógicos que son las familias. El orden social ratifica la dominación masculina: división sexual del trabajo y distribución de los espacios con la oposición entre lo público y lo privado (Lujano, 2017: 45).

Todos estos textos y discursos que ratifican, como señala la autora, la dominación social masculina, se sustentan en la defensa de una serie de rasgos y cualidades diferenciadas para cada uno de los géneros, así como en una serie de principios y preceptos, valores y disvalores, que legitiman la creencia en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino. Estos discursos construyen una imagen de la mujer que se transmite a través de distintas formas de socialización. El resultado es una identidad femenina creada socialmente, impuesta, conformada sobre la base de una serie de mandatos y prohibiciones que determinan el deber y no

deber ser de las mujeres, que pueden verse así, en palabras de Marcela Lagarde, como una síntesis de todas estas imposiciones:

Cada mujer, como particular única, es síntesis del mundo patriarcal: de sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de los mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos) que internalizan en ella su ser mujer, de las instituciones que de manera compulsiva la mantienen en el espacio normativo o que, por el contrario, la colocan fuera. Cada mujer es también la expresión de lo que no puede ser, debido a la división genérica y clasista del mundo, y a todos los compartimentos y categorías sociales que constituyen a cada cual (2005: 43).

Según esta idea, y como continúa explicando la autora, en cada mujer es posible encontrar los ecos y las voces de los otros, de las instituciones, de la sociedad y de la cultura (2005: 43), aspecto que resulta especialmente relevante en el caso de las escritoras y que será fundamental para el análisis de los poemas propuestos. Esto se debe a que dentro de las creaciones culturales, en las que se incluyen las literarias, se encuentran incorporados de una u otra forma los discursos sociales que conforman estas identidades y estos modelos de comportamiento. Tal como señalan Fernández y Duarte: “el sujeto de enunciación, en tanto sujeto colectivo, reproduce y plasma, en su creación, las voces ideológicas de la colectividad a la que pertenece” (2006: 145). Al convertirse en sujeto de la enunciación textual y poética, la mujer escritora transmite también esas voces de su colectividad, voces que al mismo tiempo hablan de sí misma y la construyen, en un proceso continuo o circular.

En este trabajo se pretende observar y analizar distintas formas de presencia en los poemas escritos por mujeres de esos discursos sociales, en cuanto formadores de una identidad femenina determinada, y la manera en la que estos discursos se articulan con el discurso autoral; qué función desempeñan en los poemas; y qué posibilidades ofrece a las autoras la escritura poética como ejercicio de reflexión y cuestionamiento de su propia identidad como mujeres.

En los poemas seleccionados, publicados en el siglo XXI y escritos desde una conciencia crítica, puede apreciarse una reflexión sobre

la imagen convencional de la mujer. En ellos se produce un diálogo con esos discursos sociales mencionados y con sus intertextos. Éstos pueden aparecer reproducidos de manera directa -en la presencia literal de las voces de los otros-; de manera indirecta, bajo la forma de discursos referidos; o bien integrados en el propio discurso de las hablantes, que dan cuenta de su adopción o su interiorización. Atendiendo a esta cualidad dialógica, la escritura hecha por mujeres ha sido calificada como *voz dual* o *bitextualidad*, término que hace referencia a estos casos de solapamiento o convivencia de los discursos propios y ajenos y a la situación liminar en la que se encuentra esta escritura. La bitextualidad, concepto originalmente propuesto por Willy Muñoz en su libro *Polifonía de la marginalidad* (1999), puede entenderse como una estrategia literaria que tiene que ver con esa subversión del discurso masculino realizada por las escritoras. Atendiendo a esta bitextualidad, tal como explica Claudia Gómez Cañoles, la escritura femenina “dialogiza” con el discurso falocéntrico y al mismo tiempo construye un discurso ginocéntrico (2001: 26). Esta bitextualidad supone un proceso que opera en dos direcciones. Como si se tratara de la figura de Jano bifronte, la escritura bitextual se encuentra a medio camino entre lo antiguo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro de su realización. Para encontrar una voz propia y un lugar de enunciación autónomo se hacen necesarios dos momentos, uno de rechazo y destrucción y otro de construcción. El primero de ellos parte de una toma de conciencia de la existencia del discurso masculino y patriarcal en el discurso propio; el darse cuenta de que se trata de voces ajenas y prestadas, algo que influye en el concepto de identidad femenina y evidencia que identidad y discurso son realidades interdependientes. En el plano textual, esta toma de conciencia se manifiesta a través de distintos procedimientos que pueden asociarse, de una u otra forma, con los mecanismos de subversión y revisión señalados por Sharon Keefe Ugalde (1991)² para la poesía escrita por mujeres. El segundo momento consiste

² La subversión se relacionaría aquí con la destrucción del lenguaje o la escritura poética convencional masculina y la revisión, con el cuestionamiento de determinados mitos, creencias o afirmaciones, y especialmente, de ese modelo de mujer contra el que esta poesía reacciona.

en la destrucción o el abandono de este discurso y la construcción de un discurso propio y diferente, que se aleje, en la medida de lo posible, de las imágenes, funciones y roles de género tradicionalmente atribuidos a las mujeres en los textos. Para el objetivo de este trabajo interesa especialmente ese primer momento de surgimiento de una conciencia crítica en relación con la identidad y los modelos de feminidad heredados, y la manera en la que esta conciencia crítica se traduce en una forma particular de enunciación poética desdoblada o en espejo. Esta forma de enunciación puede relacionarse con la idea señalada por la crítica feminista de la mujer-imagen o la mujer-reflejo que se enfrenta a sí misma y descubre la brecha de su identidad. Adoptando la noción de *percepción reflexiva* de Anette Kolodny (1975), que tiene lugar cuando “un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado o en situaciones que no llega a comprender del todo” (Moi, 1988: 79-81), Claudia Gómez Cañoles alude de la siguiente forma a esta idea de la mujer-reflejo como objeto del discurso masculino que se encuentra en tránsito o conversión hacia el estatuto de mujer enunciativa:

El tránsito a la enunciación se puede comprender a través de la figura de la mujer-reflejo, la que ha sido a través de la historia una imagen en el discurso falocéntrico. Ella al contemplarse en el espejo ve un reflejo, un *Otro* que no es, esa imagen es la construcción que el patriarcado ha reproducido y ha transmitido a través de la historia, la mujer-sexo débil, la mujer-reproductora, la mujer-sensible, etc. Cuando ella se apropia del discurso se mira sí misma a través del espejo y no se reconoce, de ahí surge la escritura de mujer. El espejo se ha quebrado, no hay imagen que ver sólo el recuerdo de lo dicho, la voz masculina que ella revisa, destruye y re-construye. Al emerger el discurso feminista, surge la voz femenina; se da el espacio de enunciación al cual no había tenido acceso; con ello subvierte el discurso androcéntrico. En el discurso literario la escritora re-construye a su vez las imágenes que le ha heredado la literatura masculina y encuentra el espacio de enunciación para re-significar, a través de su mirada de mujer, el mundo, las cosas, sus relaciones con los otros, etc. (2001: 28).

Además de Kolodny, otras autoras hacen alusión a esta misma idea. Entre ellas se encuentra Sigrig Weigel y su propuesta de una *shielende Blick* (mirada bizca o mirada de soslayo), según la cual, la mujer que se da cuenta del carácter artificial e impuesto de su identidad se encuentra en un espacio intersticial o *doble existencia* entre lo antiguo y lo nuevo y debe aprender a mirar en dos direcciones: con una conciencia crítica o de sospecha sobre lo heredado y al mismo tiempo con un deseo o una intención de renovación:

Si borramos del espejo las proyecciones, las imágenes, éste quedará en blanco al principio. Podemos pintar el espejo con nuevos conceptos, pero éstos también serán imágenes; ni siquiera romper el espejo nos servirá de nada. (...). Para vivir a través de este espacio transicional entre el *ya no* y el *todavía no* sin volverse loca, es necesario que la mujer aprenda a mirar en dos direcciones divergentes simultáneamente. Debe aprender a expresar las contradicciones, a verlas, a comprenderlas, a vivir en ellas y con ellas, y también aprender a ganar fuerza de la rebelión contra el ayer y de la anticipación del mañana (1986: 88-89).³

Según esto, para que la mujer se convierta en sujeto de la escritura es necesario un distanciamiento previo de sí misma, lo que provoca momentáneamente un desdoblamiento o una dualidad interior que se representa en los poemas bajo la forma de enunciación mencionada. Me interesa detenerme de manera especial en los poemas que tematizan ese momento concreto de extrañamiento y cuestionamiento de sí mismas porque considero que es el punto de partida de un proceso que conduce al abandono de los modelos identitarios anteriores y permite la manifestación de nuevos modelos genéricos y formas de escritura. Para ello, analizaré en las páginas siguientes una serie de poemas contemporáneos escritos por mujeres en los que se da cuenta de una superposición de voces y discursos -tanto ajenos como propios- y de la reacción o la respuesta que estos discursos suscitan. Autoras de distintas épocas, generaciones y estilos -como Francisca Aguirre (1930), Ángeles Mora (1952), Montserrat Cano (1955), Inma Luna (1966), Ana Pérez Cañamares (1968), Miriam Reyes (1974), Sonia San Román (1976), Alba González Sanz (1986)

³ Las cursivas son del original.

y Laura Casielles (1986), entre otras- ofrecen ejemplos de la relación que guardan o han guardado las mujeres con estos discursos y de la forma en la que los poemas han cuestionado los mandatos, preceptos, prohibiciones y modelos relativos a la mujer que estos discursos imponen, en busca de otros modelos y otras identidades. Lo que se pretende en este caso no es tanto estudiar un proceso histórico o puntual colectivo, limitado a una época determinada, sino dar cuenta de la recurrencia de estas reflexiones en la escritura de distintas mujeres y mostrar la forma en la que las autoras testimonian y enfrentan estos procesos individuales de toma de conciencia crítica y rechazo de lo heredado en la búsqueda de sus identidades particulares. El lugar de la enunciación se revela entonces como un lugar estratégico donde se debaten distintos modelos identitarios y también, simultáneamente, como un lugar de apertura y liberación, pues es donde se hace posible finalmente, tras la escisión o la separación interior de la hablante⁴, el surgimiento de una voz enunciativa propia y alternativa, que deja ver opciones de identidad femenina distintas a las históricamente consolidadas.

⁴ Utilizo en este trabajo el término “hablante” en femenino, en lugar de otras variantes como “voz poética”, “yo poético” o “sujeto lírico”, para señalar, por un lado, la diferencia que existe entre la enunciación interna del poema y la escritura poemática, entendida como una acción realizada por las mujeres autoras en cuanto sujetos que han abandonado su papel de objetos de la escritura masculina y se han convertido en emisoras de su propio discurso. Por otro lado, además de distinguir los enunciados de la protagonista de los de las otras voces que hablan en muchos de estos poemas, la referencia a una “hablante” permite marcar genéricamente a esta figura enunciativa interna, algo que no resultaría posible con los otros términos y que en este caso me parece relevante, al tiempo que insiste en la idea del poema como un discurso —dejando de lado la ambigüedad y las consideraciones biográficas o filosóficas que tienen las otras opciones—, que aunque individual y propio está influido por toda una serie de discursos sociales y culturales, aspecto que resulta fundamental para las cuestiones de género que se plantean aquí.

El discurso de los otros. La enunciación invasiva y colonizadora del espacio textual⁵

En los poemas que se analizan en este primer apartado se hace referencia a los textos que incorporan de manera directa o indirecta -referida- los discursos ajenos, que se mantienen todavía separados y diferenciados de las figuras femeninas protagonistas de los textos. Estos discursos se atribuyen a figuras sociales de autoridad que funcionan como portavoces de los distintos discursos sociales que ejercen poder sobre la mujer -religioso, bíblico, educativo, familiar, médico y amoroso-, relegándola a posiciones de inferioridad, marginación y subordinación, en lo que puede entenderse como un proceso sistemático de aniquilación simbólica.⁶ En algunas ocasiones, estas figuras pueden reconocerse como personas del círculo social cercano a la hablante -padres, madres, familiares, profesores/as, entrenadores/as, etc.-, pero también es frecuente que representen a un grupo más amplio e indefinido -la sociedad entera-, que aparece aludido en los poemas a través de formas plurales, indeterminadas y generales -“ellos”-. Mediante el registro de las órdenes, indica-

⁵ Como se mencionará al final de este apartado, el abandono del modelo femenino impuesto que permite el surgimiento de nuevas identidades puede verse como un proceso que parte del reconocimiento de la existencia de voces ajenas en el discurso propio y conduce después a la crítica y el rechazo de esas imposiciones discursivas. Este segundo apartado da cuenta de ese proceso paulatino de abandono de lo anterior, que puede apreciarse en el cambio que se produce posteriormente en las formas de enunciación —de las voces ajenas a la voz propia—, por lo que resulta necesario, en mi opinión, para entender tanto la aplicación poética del concepto de bitextualidad que articula todo el trabajo como la diferencia y el valor de las últimas formas poéticas, que consiguen alejarse de esos discursos gracias a un previo desdoblamiento interior y crítico, manifestado textualmente en una forma de enunciación reflexiva o en espejo.

⁶ El concepto de aniquilación simbólica fue acuñado por Gaye Tuchman en 1978 para describir el tratamiento que las mujeres recibían en Estados Unidos en los medios de comunicación. Según este concepto, las mujeres pueden considerarse sujetos de aniquilación simbólica en los medios porque, o bien están poco representadas, a pesar de constituir el cincuenta y un por ciento de la población total, o lo están de forma trivializada, reducidas al espacio de lo doméstico o con apariencia de niñas indefensas que necesitan protección. De esta forma, y según la autora, el concepto de aniquilación simbólica puede aplicarse en todos aquellos casos en los que existe alguna forma de ausencia, trivialización y reprobación o condena de la mujer (1978: 4).

ciones y descalificaciones que estas figuras dirigen a las mujeres, los poemas testimonian los procesos sociales de construcción de una identidad femenina que se corresponde con un modelo de mujer único, uniforme y excluyente.⁷ Este modelo es el derivado de la sociedad patriarcal y de las condiciones históricas y políticas de la España en la que crecieron y se educaron las autoras -o bien sus madres y sus abuelas-, cuyas consecuencias en la educación de las mujeres, transmitidas a lo largo de distintas generaciones, son patentes en los textos y perduran hasta la actualidad.

Estos discursos y estas voces se instalan en el espacio textual con una extensión que oscila entre las alusiones puntuales y aisladas y el dominio casi completo del espacio del texto, llegando a provocar la desaparición parcial o total de la figura femenina del poema. La presencia de estos discursos ajenos se traduce así, de forma muy gráfica, en una ocupación o colonización del espacio del poema, que muestra también, de manera simbólica, la jerarquización de las relaciones sociales existentes.

Como ejemplo de esta idea de la ocupación o la colonización del espacio textual provocada por la presencia del discurso bíblico y religioso puede citarse el poema “Costilla”, de Txus García. El poema, cuyo título insinúa ya la idea de la subordinación y la dependencia femenina de lo masculino, opta por reproducir textualmente las voces de figuras históricas concretas y sus opiniones negativas sobre la mujer. Estas voces pertenecen a pensadores como Santo Tomás de Aquino, San Antonio de Florencia o San Juan Crisóstomo, y su visión de la mujer está en consonancia con el contenido del epígrafe de San Juan Damasceno elegido como cita inicial: “La mujer es una burra tozuda, un gusano terrible en el corazón del hombre, hija de la mentira, centinela del infierno, ella ha expulsado a Adán del Paraíso” (Pérez y Maeso, 2018: 131). El cuerpo del

⁷ La imagen o el modelo de la mujer que se deriva de una concepción patriarcal se asocia, por lo general, a aspectos como la inferioridad, la debilidad -física e intelectual- la subordinación o la sumisión, la afectividad o la emotividad, la falta de control y autoridad, la ausencia de centralidad y autorrepresentación, así como con una negación de su propio cuerpo y su sexualidad, más allá de las tareas reproductivas y de cuidado que se le atribuyen y del espacio interior y doméstico con el que se identifica (Fernández y Duarte, 2006: 147-148).

poema consiste en una enumeración de las descalificaciones que se han dirigido a las mujeres en distintas épocas, que va conformando un murmullo en el que puede oírse y reconocerse el eco de la historia: “Hembra monstruosa/ belleza repulsiva/ gorgona medusa/ (...) / defecto de la naturaleza/ hombrecillo defectuoso mutilado/ apóstata impura gentil/ sucia infiel prostituta/ bruja víbora mala bestia” (En Pérez y Maeso, 2018: 131). Al final, estas descalificaciones se tornan una alabanza que resulta igualmente exagerada y extrema: “mujer quimérica/ diosa// te amo” (En Pérez y Maeso, 2018: 132), que confirma el tradicional binarismo asociado a la mujer en sus estereotipos antagónicos. La mujer destinataria de las descalificaciones, presente en el poema todavía únicamente como objeto, queda relegada a un pronombre personal de una única aparición –“te”-, y está privada, como ha sido costumbre en muchos textos escritos por hombres, de voz, opinión o respuesta.

Otro de los discursos de autoridad que se registra en los poemas es el discurso educativo, inevitablemente ligado a las experiencias vividas por niñas y adolescentes durante la construcción social de género. En muchos de estos poemas las hablantes rememoran momentos decisivos de su infancia y su adolescencia e incluyen en estas revisiones a aquellas figuras que influyeron en su proceso de convertirse en mujer. Este proceso de socialización está regulado por una serie de normas, orientadas a conseguir que la mujer, la niña en este caso, se adecúe a ese modelo o ideal de mujer mencionado. En esta formación de las niñas y adolescentes en España ha jugado un papel fundamental la educación religiosa, así como las ideas de la Sección Femenina de la Falange Española (Barrera, 2019), difundidas a través de distintos medios, vividas y experimentadas bien directamente por las autoras o por otros miembros de su familia. En relación con este tema destaca el poemario *Divina* (2014) de Inma Luna. El poema “Ejemplos de la pereza castigada”, incluido en la sección “Párvula en los nueve círculos”, presenta un momento puntal de lo que podría ser ese proceso de aprendizaje de la feminidad experimentado como una frustración, una negación y un silenciamiento constantes. El poema aparece enunciado desde la voz de una de esas figuras de autoridad -en este caso la maestra- que se dirige a una niña a la que recrimina su actitud,

que no encaja con el estereotipo femenino dominante y esperado, y le conmina a retomar las actividades supuestamente propias de su género. De forma semejante a lo que ocurría en el poema anterior, el espacio textual está ocupado en su totalidad por la voz de este personaje, que deja a la niña prácticamente fuera, reduciendo su presencia a los simples pronombres que la denotan, y silencia nuevamente su voz y su respuesta:

Tanto rato riendo, así, como una boba
vagando de un lado para otro
como si de verdad creyeses
que hay algo digno de ser encontrado,
que hay algo que ¡tú!⁸ pudieras descubrir.
Ve a casa,
aleja la pereza,
limpia los orinales,
ayuda a la familia,
haz tus deberes,
restas y divisiones,
no entornes los ojos
cuando te hablo,
no pierdas el tiempo
una vez más
pensando. (2014: 25)

En relación con el discurso familiar y con la importancia que tienen las figuras maternas en esos procesos de transmisión de esas imágenes y modelos de mujer resulta muy ilustrativo el poema “Sin decir nada mamá me entregó el tesoro” de Ana Pérez Cañamares. El poema da cuenta de cómo las madres cómplices realizan esa transmisión no solo a través del lenguaje, sino también a través de gestos, acciones y actitudes que se repiten. El conjunto de saberes y comportamientos que conforman lo femenino se concreta aquí en la idea de un tesoro que se entrega a la niña, que debe cuidarlo y protegerlo. El objeto que se hereda simboliza la condición femenina en sí misma, entendida desde los presupuestos patriarcales ya mencionados. Las voces de los otros, interiorizadas por la niña que enuncia el poema, pueden apreciarse nuevamente tanto

⁸ Las cursivas son del original.

en las “tareas eternas” que se le encargan, de las que están exentos sus hermanos, como en esas prohibiciones que ella repite en su cabeza: no subirse a los árboles, ver el mundo desde las almenas y esconderse para desnudarse; un mundo cifrado nuevamente en negativo. Finalmente, una vez abierta la caja, ese “tesoro” de la feminidad se concreta en la forma de un vestido que representa la conyugalidad y la maternidad –“por detrás me arrastraba/ como una cola de novia/ o un rastro de oscura sangre”, que la hija entregará a su vez a sus descendientes femeninas, perpetuando cíclicamente una determinada visión de la mujer y de sus funciones: “Si me visita mi hija lo escondo/ aunque creo que ya se lo he legado/ sin intención, sin querer, sin palabras/ muda a la manera de las madres” (AA.VV., 2017: s.p.).

La condición femenina así entendida conforma esos cautiverios a los que hace referencia Marcela Lagarde (2005), cautiverios de los roles y estereotipos femeninos que se convierten también, como se propone en este apartado, en cautiverios textuales. La mujer debe adecuarse a estos modelos de feminidad, entrar en ellos, aunque eso signifique una negación y un silenciamiento de sí misma. Resulta muy elocuente en este sentido el poema “Ragazza” de Laura Casielles, incluido en el poemario *Los idiomas comunes*, que cifra todas esas obligaciones y mandatos en la forma un “juego nuevo” que todas las niñas reciben al cumplir “(más o menos) doce años”. En este caso se trata de una muñeca que representa esos modelos a los que la niña debe aspirar, que son, por lo general, modelos estrechos, tanto literal o física como metafóricamente. La voz que habla en el poema, que ocupa una vez más casi la totalidad del espacio textual, puede identificarse en este caso con una figura como la madre o algún familiar cercano, que reproduce los mandatos del discurso patriarcal que se transmiten a la niña a través de las instrucciones de un juego en apariencia intrascendente. El juego consiste en hacer que la muñeca se adecúe al modelo para poder vestirla, y no a la inversa, aunque para ello haya que “recortar” su cuerpo: “La muñequita linda no cabe en su ropa,/ la ropa es rígida,/ (...)// Debe encajar.// (...)// pobre muñequita linda.// Está desnuda./ Desnuda es fea./ Tiene que caber en su ropa.// Recorta tu cuerpo,/ niña,/ (...)// muñequita linda,/ luego será más linda”. A lo que

esta figura añade la siguiente conclusión generalizadora: “Así es el mundo./ El mundo es rígido./ Te enseñaré lo que debes hacer.// (...)// Así que recorta./ Recorta./ Recorta” (2010: 13-14).

Además de la perfección física que el modelo convencional de mujer impone, este estereotipo incluye también exigencias y normas relativas al comportamiento, que pautan una identidad uniforme y compartida en la que no hay espacio para la diferencia o la discrepancia. En un poema en prosa de Montserrat Cano perteneciente a *La mujer desarmada*, la voz que enuncia el poema reproduce de forma anónima ese discurso social que transmite los preceptos del deber ser para las mujeres y contribuye a la formación de su identidad:

Las niñas tienen que ser simpáticas y a ser posible rubias, dóciles pero también independientes, rebeldes -poco y con gracia-, siempre afables, estudiosas, ordenadas, coquetas. A las chicas jóvenes se les permite disfrazarse de alguna tribu urbana y volver a casa tarde y llevar condones en el bolso, si ponen cara de sorpresa cuando oyen hablar de sexo oral. Las emparejadas o casadas o madres visten trajes de chaqueta, acuden al gimnasio en días alternos, trabajan ocho horas fuera de casa, y compran con sus hombres en el hipermercado (2006: 25).

Sin embargo, como se expresa en éste y otros poemas, estos modelos de perfección impuestos nunca se alcanzan o se satisfacen en su totalidad, o cuando lo hacen, no otorgan la felicidad prometida. El poema “Maternidad”, de *La barrera del frío* de Sonia San Román, centrado, como sugiere el título, en la función reproductiva de la mujer, da cuenta de esas exigencias que se establecen para las mujeres, cuyos logros no se reconocen si no se acercan a una perfección imposible. La forma de enunciación, focalizada también aquí desde una figura externa, reproduce nuevamente el discurso patriarcal, en la violencia y las descalificaciones que se dirigen hacia la niña o la joven a la que se habla en el poema:

Si has de masticar, que sea culpa.
Será la única forma de llegar al lugar que se te exige.
¿Perfecta?
Aún no es suficiente.

Más de ti, un poco más, otras llegaron al doble.

¿Quién te has creído?

Ni siquiera eres capaz de amamantar y te pintas los labios. (2017: 19)

Igual que ocurría en el poema “Ejemplos de la pereza castigada” analizado arriba, que aludía a la idea del pecado y el castigo, se hace referencia aquí a un concepto católico como la culpa con la que cargan las mujeres desde el origen de los tiempos, que se relaciona, de una u otra forma, con la idea de la desobediencia. Esta desobediencia puede remontarse a los textos bíblicos y su versión de Eva como transgresora del mandato primordial, como se menciona en el poema “Ella”, de Ángeles Mora (2015: 33), o bien referirse a la desatención de las normas de comportamiento impuestas desde los distintos discursos de poder mencionados. El cumplimiento de ese modelo femenino se vigila de manera estrecha dentro de la sociedad y su desobediencia o desatención provoca recriminaciones, llamadas de atención e intentos de corrección de aquellas mujeres que se atreven a salirse de la norma, aspecto que constituye el tema central de muchos de estos poemas.

Además de los ideales de perfección física y moral derivados de ese modelo determinado de mujer al que se alude en los ejemplos anteriores, los poemas recrean otros tipos de obediencias, como las derivadas de la conyugalidad, asociadas al estereotipo de la esposa y a su dependencia y sujeción obligada al marido. En el poema “Patriarcado”, de Bárbara Sánchez Barroso, se muestra lo que estas imposiciones matrimoniales han supuesto para muchas mujeres en un país religioso y conservador como era la España de la dictadura. La hablante del poema incluye en su discurso las palabras textuales pronunciadas por su abuela en relación a estas obligaciones, como testimonio de ese cautiverio conyugal, dando cuenta de una historia personal y familiar⁹, pero también colectiva:

⁹ Las alusiones a las líneas genealógicas femeninas y a la importancia que adquieren en la conformación de las identidades son numerosas en la poesía española contemporánea. Pedro Ruiz Pérez, analizando la obra *Esta tierra es mía*, de Itz'iar López Guil, repasa en el valor que tiene la conciencia de una dinastía femenina en la indagación personal de muchas autoras: “La personificación en la abuela como elemento de conexión con un pasado del que la voz lírica se siente heredera, también en sus males, completa la convocatoria

Si pegas la oreja a la almohada se escucha:

Siempre juntos, siempre juntos.

Si viniera una mujer,

si viniera una mujer al mundo, hoy,

sólo habría de balbucear

palabras sumergidas,

palabras

como las de mi abuela

cuando recuerda el horror,

mi abuelo

el horror

siempre juntos, siempre juntos. (AA.VV., 2017, s.p)

Las palabras escritas en cursiva, palabras que la abuela pronuncia al recordar ese mandato del vínculo indisoluble que se califica como “el horror”, muestran en este caso la presencia de ese discurso de autoridad religioso y sacramental que se introduce en el poema como un intertexto. La voz de ese discurso, presente como un sustrato en el discurso personal y familiar femenino, se repite insistente como un eco fantasmal y se impone sobre el discurso de las mujeres presentes y las por venir, que ha quedado reducido al balbuceo de esas palabras “sumergidas”. Las ideas relativas al matrimonio y al rol de la esposa y madre en la sociedad, que funcionan igualmente como elementos de autoridad en este contexto, fueron difundidas, entre otros medios, a través de textos como la *Guía de la Buena Esposa*, de 1953, atribuida a Pilar Primo de Rivera, que jugó un papel importante en la educación de muchas mujeres en España. Este documento aparece mencionado en un poema de María Monjas Carro, incluido en el libro *Nadie hablará de nosotras*, que retoma de nuevo la idea de la mujer sumisa, obediente y resignada:

de cuatro generaciones que se mantienen vivas en la memoria del sujeto y en su palabra poética, en una suerte de linaje en femenino como uno de los elementos más sólidos del reconocimiento y la identidad, también frente a los embates de una cruel realidad exterior” (2000: 134). La relación que existe entre genealogía, comunidad femenina y sororidad como formas empoderamiento y construcción de identidad es un aspecto que se retomará al final de este trabajo.

Hay que aguantar
rezaba la *Guía de la Buena Esposa*
que estudiaba la bisabuela.

¡Hay que aguantar!,
le repetía la abuela a tu madre
con absoluta convicción.

Hay que aguantar...
te confesaba tu madre
entre susurros.

Y ahora tú
aguantas
con el alma entre los dientes
y la sonrisa bien instalada
no vaya a ser que tu hija
en cualquier descuido
acabe descifrándote la historia
y sus malditos remiendos. (2018: 55)

Finalmente, otro de los discursos sociales donde puede verse la imposición y el sometimiento femenino a una autoridad masculina es el discurso médico. La sección III del libro *Bajo la luz, el cepo* (2018) de Olalla Castro, titulada “Las histéricas de La Salpêtrière (1862-1867)” recrea a través de distintos monólogos dramáticos las experiencias de diversas mujeres en el sanatorio mental que se menciona en el título. El poema IV de esta sección incluye dentro de la enunciación en primera persona de una paciente, en la forma de un discurso referido, el discurso médico psiquiátrico que descalifica, excluye y condena a la mujer. El poema puede verse como una ficcionalización de una condena real, históricamente repetida, basada en los mismos argumentos que aparecen también en otros textos: “nacer con el mal en los ojos”, llegar “demasiado lejos”, “no estar preparadas para tanto” y tener almas “delgadas y quebradizas”. Al final, el poema denuncia y critica, a través de la ironía con la que la hablante presenta el discurso del médico, del que se distancia ideológica-

mente, los abusos cometidos contra las supuestas enfermas, que funcionan nuevamente como forma de represión, castigo y enseñanza:

Y ahora,
ellos de nuevo obligados a curarnos,
otra vez teniendo que salvarnos
de nosotras.
Hemos de dar gracias, desde luego,
de que nunca se cansen ni se rindan.
Si hubiéramos obedecido en su momento,
continúa diciendo mientras abre mis piernas,
mientras se echa sobre mí y me manosea,
les habríamos ahorrado todo esto.
Para ellos no es fácil,
pero alguien ha de hacerlo.
Llegados a este punto,
trastea su cremallera y repite en un susurro,
como quien reza,
que no tema nada y me relaje,
que debo confiar en la ciencia moderna.
Que esto es medicina. (2018: 54-55)

La lucha de las autoras por enfrentar y desmentir imágenes, concepciones y miradas negativas y descalificadoras como las anteriores y la necesaria migración de objeto a sujeto del discurso permite relacionar estas escrituras con algunos de los conceptos que se han propuesto para referirse a la poesía contemporánea escrita por mujeres, como son los de *escritura nómada* (Rodríguez, 2001: 10-11) y *sujeto femenino alternativo* (Díaz de Castro, 2016: 144). Ambos conceptos hacen referencia a ese abandono de las imágenes y los lugares femeninos tradicionales en busca de una identidad otra. Esta búsqueda y este proceso coinciden, en mi opinión, de manera simbólica, con una progresiva apropiación de los lugares de enunciación del poema, que va reduciendo el espacio que se otorga en ellos a las voces y los discursos de los otros para recuperar o ampliar el que se concede a una voz que se instala en el espacio textual del que había sido relegada. En este proceso, sin embargo, esas otras voces no desaparecen del todo, sino que subsisten integradas en una parte

de la hablante que ella misma cuestiona u observa extrañada y de la que se distancia críticamente, tal como se verá en el siguiente apartado.

El surgimiento de la conciencia crítica. Distancia, desdoblamiento y enunciación reflexiva

En los poemas que se analizan en este segundo apartado los textos no se limitan a dar testimonio de la existencia de las voces y los discursos de los otros, sino que van un paso más allá para cuestionarlos, desmentirlos o negarlos. La diferencia que existe en relación con los poemas anteriores tiene que ver con la ausencia de esas voces ajenas en el espacio de enunciación, que pasa a ser ocupado por una figura femenina que se dirige a sí misma en segunda persona. Las distintas voces que, como manifestaciones de los discursos sociales, aparecían en los otros textos, perviven, sin embargo, en el interior de la mujer, en la forma de esos ecos a los que hacía referencia Marcela Lagarde (2005: 43). La mujer que enuncia el poema dialoga entonces consigo misma, dejando ver una tensión entre los viejos y los nuevos modelos de lo femenino. Este diálogo interno constata que la imposición de unos determinados esquemas identitarios -la mujer que se le exige ser- no ha conseguido anular otras facetas -la mujer que es-. Tomar conciencia de sí mismas implica, de esta forma, como señala Cinta Montagut, “ser consciente de que hay otro yo en el ser una” (2014: 211).

Esta toma de conciencia es el punto de partida de las reflexiones y propuestas posteriores. Algunos poemas recrean este momento concreto de descubrimiento, como es el caso del poema “Somos”, del poemario citado de María Monjas Carro, que muestra el proceso mental de una mujer que se da cuenta de su falta de autonomía y de la servidumbre inevitable de sus ideas y comportamiento al discurso dominante: “Imagina/ que un día descubres/ que tus deseos/ no son realmente/ tus deseos.// Es más,/ imagina/ que te das cuenta/ de que no eres/ artífice de tu identidad/ (...)/ que incluso tus fantasías sexuales/ sí, las más locas y delirantes,/ son purito *mainstream*” (2018: 120).

El reconocimiento de estas imposiciones y falseamientos conduce a la exploración de otras posibilidades en relación con los modelos identitarios. Textualmente, el proceso de reflexión sobre la identidad se manifiesta mediante un desdoblamiento de la voz enunciativa, que, escindida en sujeto y objeto, dialoga consigo misma como si fuera otra. La pragmática literaria denomina este tipo de enunciación “tú autorreflexivo” o “tú en espejo”, modalidad que Ángel Luis Luján explica de la siguiente forma:

El “tú” autorreflexivo, que Arcadio López Casanova llama “imagen en el espejo”, consiste en un ponerse el “yo” ante sí mismo y hablarse como un interlocutor. Esta técnica extiende a la poesía una práctica de la lengua hablada, donde normalmente se usa en situaciones en que hay un grupo de personas-testigo presente, o como respuesta a situaciones emocionales. (...) De cualquier forma, siempre hay un principio de desdoblamiento cuando el “yo” habla de sí mismo (caso típico de la poesía lírica), ya que supone un instaurarse como sujeto y objeto a la vez (2005: 255-256)

Esta forma del tú autorreflexivo, en la que el hablante es, como menciona Luján, sujeto y objeto a la vez, resulta coherente con el proceso de descubrimiento que tiene lugar en estos poemas y con el distanciamiento y la ruptura que se opera en ellos en relación con los estereotipos anteriores. Me parece significativo en este caso que el nombre de este tipo de enunciación incluya la idea del espejo y el reflejo mencionadas al inicio. Si se conjugan estas ideas -el espejo, la imagen refleja, la escritura femenina, la bitextualidad, la mirada de soslayo, la enunciación desdoblada- puede proponerse que esta forma de enunciación ejemplifica, en el caso de las mujeres, esa visión doble o duplicada, que toma cuerpo en el espacio del poema, entendido como un espejo que confronta a la mujer con el discurso patriarcal y con la imagen que éste le devuelve de sí misma.

Esta técnica de desdoblamiento y esta tipología de enunciación, cuyo origen en la poesía española contemporánea puede situarse en la obra de Antonio Machado y que es frecuente después en autores como

Luis Cernuda y poetas posteriores¹⁰, resulta especialmente interesante en el caso de la poesía escrita por mujeres, pues en ella el desdoblamiento tiene que ver con esta escritura dual o bitextualidad apuntada -masculina por tradición y femenina en sus propósitos-. A esto puede añadirse la necesidad que ha tenido siempre la mujer al escribir, según la idea mencionada por Marta López Vilar en el estudio introductorio a su antología, de cambiar de identidad para crear, de “hacerse otra” por distintos motivos: “Esta necesidad de cambiar de identidad para poder encontrar un lugar para sus palabras fue algo repetido a lo largo de la literatura. La mujer creadora tenía que desdibujarse y convertirse en otro (...), eliminar su nombre” (2016: 15). La forma de enunciación desdoblada puede verse así, quizás, como una herencia de esta necesidad histórica, que vendría a sumarse a los motivos anteriores; como una forma más, propia de la escritura de mujeres, de hacerse otra, en este caso para sí misma.

Como antecedente de esta forma de enunciación reflexiva en la poesía española escrita por mujeres puede proponerse el poema “Telar” de Francisca Aguirre, poema final del poemario *Ítaca*, que gira, como muchos de los otros poemas analizados aquí, alrededor del problema de la identidad y la otredad (2017: 94-96). Como señala Marta Agudo en el Prólogo a la segunda edición del libro, el uso de este desdoblamiento en el poemario de Aguirre muestra precisamente esa “interlocución del yo poético consigo mismo a lo largo de todo el conjunto”, que se materializa en esa interpelación a la figura de la que sería su *alter-ego*, que en este caso es el personaje de Penélope, desde la que el yo poético se invoca a sí mismo, en lo que la autora califica como un “ejercicio de autoconocimiento” (2017: 18-19). Los diálogos consigo mismas que aparecen recogidos en estos textos dan cuenta, efectivamente, de ese ejercicio de reflexión e indagación sobre el propio ser. Y es que esta forma de enunciación desdoblada permite, como continúa señalando Luján, la valoración o el juicio de un hablante sobre un aspecto o una faceta de sí mismo -o sí misma- que se recrimina o se rechaza, aspecto que resulta fundamental en el caso de una escritura femenina crítica como la que se analiza aquí:

¹⁰ Sobre este tema pueden consultarse los artículos de Hilda Pato (1986) y Norberto Pérez García (1995).

La novedad que aporta la segunda persona autorreflexiva es una total objetivación de una de las imágenes del “yo”. Por ejemplo, si queremos rechazar una actuación nuestra, aislamos nuestra imagen de un momento pasado y criticamos esa imagen directamente: “¿qué has hecho?”. Se rechaza así la responsabilidad sobre un acto anterior como si perteneciera a otra persona. Se produce, pues, un desdoblamiento en dos instancias: una que habla y otra a la que se habla, con el consiguiente rechazo de la identidad, pues hay una parte del “yo” que se constituye como “otro” (2005: 256-257).

Este desdoblamiento en dos instancias al que hace referencia el autor introduce en los poemas la idea de la alteridad o la otredad y permite relacionarlos con el tema del doble —tal como han hecho ya algunos autores (Jurado, 2020)—, aplicado en este caso a la identidad femenina. Las facetas rechazadas, negadas o superadas de uno mismo a las que hace referencia Luján adoptan en los textos distintas formas y se concretan en diferentes figuras. La otra puede distanciarse de la hablante presente por criterios temporales —la niña, la joven—, pero también intelectuales y de comportamiento -la ingenua, la crédula, la ilusionada, la inocente, la obediente, la callada- e incluso por cuestiones de estado civil —la soltera—, facetas y estados que contrastan con el modelo de mujer representado por la hablante del poema y sus cualidades actuales: autonomía, experiencia, conocimiento, apropiación de la voz y la palabra. En muchos casos este contraste forma parte del aprendizaje o la adquisición de determinados modelos de feminidad, como los analizados en el apartado anterior, que implican, generalmente, el paso de la mujer joven y soltera a la mujer casada y la incursión en la vida adulta. Esta vida adulta, centrada mayoritariamente, como se dijo, en el matrimonio y la vida conyugal, se ofrece en la sociedad patriarcal como la forma positiva y perfecta de autorrealización femenina y construye una imagen idealizada del amor romántico y de la pareja, creando unas expectativas que chocan con la realidad. En el poema en prosa “Ser mujer...” de Monsterrat Cano, con el que se abre el poemario *La mujer desarmada*, la hablante se dirige en segunda persona a esa versión anterior de sí misma que aún confiaba en las bondades que prometía este discurso conyugal, que no llegaron a cumplirse:

Ser mujer, te dijeron, se parece a volar. Es someterse al capricho de los vientos manteniendo, sin embargo, el rumbo fijo. Señalaron la meta: un lecho tibio, las tardes siempre en calma, las ascuas templadas de una hoguera modesta, una caricia plácida... Tú, que aún no sabías dudar, confiabas en un futuro de manteles bordados. Tú, que aún no sabías ver, mirabas pasar a otras mujeres, altos los pechos, rosadas las mejillas, las faldas señalando el volumen de las piernas, y te preguntabas cuándo y dónde brotarían tus alas (2006: 17).

La identificación de la otra con la vertiente joven e ingenua de una misma aparece también en el poema “Mujer ciega”, de Miriam Reyes, del poemario *Espejo negro*. El título hace referencia nuevamente a la mujer engañada por el discurso del amor romántico y por los roles y funciones que este discurso construye para cada uno de los géneros, difundidos a través de medios como la publicidad o el cine. Las críticas o autocríticas en este caso provienen de la mujer que ha desmontado esas construcciones discursivas y genéricas y se recrimina a sí misma su ceguera:

Mujer ciega
 mujer que no sabes reconocer el amor
 si no aparece en forma de catástrofe natural
 si no te somete a su fuerza.
 Háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote
 al que no se le ocurrió disfrazarse de Humphrey Bogart
 para jugar a tenerte en sus manos
 como tanto te hubiera gustado
 heroína de películas gastadas
 de bofetadas giratorias
 forcejeos
 y apretados besos arrancados.
 ¿Continúas enamorada de tu John Wayne latino?
 monumental macho escupidor
 que camina entre eructos
 con inmensas espuelas en las botas
 para patearte mejor
 mi triste pura sangre.

Me lastimo.

Te das lástima. (2013: 42)

Las distintas críticas que aparecen en este grupo de poemas no se limitan a señalar el desacuerdo que existe con esa faceta anterior de una misma mujer, sino que están orientadas a provocar el abandono de esos modelos preexistentes, ya sea a través de la palabra y la ruptura del silencio o a través de la acción. Por ejemplo, en el poema “¿Quién eres?”, de Inés Ramón, la voz enunciadora rememora distintos episodios del pasado en los que esas figuras de autoridad ejercieron su poder mediante la descalificación y la aniquilación de su identidad, convirtiéndola en “nadie”. La hablante del poema viaja o se mueve así, como en los poemas anteriores, del presente al pasado para cuestionar/se la aceptación silenciosa de las aniquilaciones sufridas y demandar/se una respuesta, en este caso en forma de grito: “Cuando te decían que eras/ nadie/ e ignoraban tu mudez frente al rostro inmutable de las puertas,/ ¿no brotaba, no brotará en ti una voz que quiebre el tacto agudo del silencio?/ (...)/ ¿No estallará, al fin,/ el grito?” (En García-Teresa, 2019: 270).

La misma idea de la necesidad del rechazo y el abandono de estos modelos reductores de mujer aparece en un poema de Alba González Sanz, que incita al cambio mediante la acción que se adelanta en el título: “Anda, mujer, levántate de ti”. El poema, perteneciente al poemario *Sonreíd*, se enuncia como los anteriores en la forma del tú reflexivo que predomina en todo el poemario. A través de la visión distanciada que esta forma de enunciación permite, el texto deja ver cómo la mujer a la que se dirige el poema está “ocupada”, como si de una posesión se tratara, por todos esos discursos sociales ya señalados, que existen en su interior como una presencia constante de la que no puede librarse ni en la soledad. La aceptación de estos discursos ha anulado sus verdaderos intereses y necesidades y ha provocado la desposesión de su cuerpo y de su palabra, lo que la conduce a la inmovilidad y la parálisis que le niegan el derecho al placer, a la intimidad y al disfrute. Esta interiorización hace que sea la propia mujer la que actúa como vigilante de sí misma, pues se ha convertido en “policía” y “norma” de sus actos y sus emociones, tal como se menciona al final del poema: “Tu soledad está ocupada./ Eres tú policía y la norma./ Eres tú la que arde/ en alambradas de ruido./ Tú la que temes/ el silencio del cuerpo/ el deseo del cuerpo/ el calor de otro

cuerpo/ abandonarse en el cuerpo/ estando sola” (2018: 41-42). Con estas alusiones el poema retoma el tema de la vigilancia y el cumplimiento de los patrones establecidos que se veía en los poemas del primer apartado, ejercida en este caso por la mujer misma. Esta idea de la vigilancia constante puede relacionarse con el concepto de *panóptico* desarrollado por Bentham, según el cual se pretende conseguir que el recluso tenga razones para creerse vigilado en todo momento, con lo que interioriza la mirada de quien los vigila hasta vigilarse a sí mismo (Luz, 2019: 182). También Marcela Lagarde hace alusión a esta idea, destacando el papel de vigilantes y censoras que adoptan las mujeres frente a las normas patriarcales, papel que forma parte de este mismo modelo de feminidad aprendido:

En cumplimiento de la feminidad, las mujeres actuamos dobles papeles y tenemos dobles posiciones: como sujetos de la opresión y como vigías del cumplimiento del designio patriarcal, femenino y masculino. El mandato funciona tan bien que en la soledad cada mujer es vigilante y censora de sí misma y ha asumido el sentido patriarcal de su vida: no sabe ser de otra manera, no se atreve a serlo (2005: 20).

El poema de Alba González Sanz representa muy bien esta cualidad de la mujer censora y su incapacidad y temor a ser de otra manera. La forma de enunciación desdoblada resulta muy acertada en este caso, pues por encima de estas imposiciones existe una conciencia que se dirige a esta mujer anulada y le insta a abandonar su estado y superar su inmovilidad, mediante el gesto o la acción simbólica de levantarse de sí misma.

Esta idea del abandono y la superación de los antiguos modelos se expresa todavía de una manera mucho más directa en el poema en prosa “Las dos Fridas”, perteneciente al poemario de Sonia San Román ya mencionado. Estas dos Fridas a las que se alude en el título, que remiten al cuadro de Frida Kalo que representa a la autora y su doble, son precisamente esos dos modelos femeninos que conviven en una misma mujer. Aunque el poema está enunciado en primera persona, me parece muy pertinente su mención, pues creo que sus líneas iniciales dejan ver de forma clara ese deseo de abandono del modelo de mujer anterior, obe-

diente, sumisa y complaciente, expresado de forma mucho más radical que en los casos anteriores: “Exijo una amputación de mí misma, de esa parte educada y elegante que hace fácil la vida de los otros y desgarrar la que quiero habitar” (2017: 21).

Finalmente, además del uso de la palabra y la acción, el abandono de esos modelos puede llevarse a cabo, según proponen otros poemas, recurriendo a la comunidad femenina. La dedicatoria del poema de Alba González Sanz comentado arriba -“Para las hermanas, con Miriam Reyes” -abre el texto a esta interpretación e introduce la idea de la sororidad como forma de superar la soledad del ámbito doméstico y familiar a la que se relega a la mujer en el modelo patriarcal. No es casual que sea precisamente la soledad, tema recurrente en muchos de estos poemas, la que provoca con frecuencia el desdoblamiento enunciativo, derivado de esa necesidad de hablar o dialogar con alguien, tal como señala nuevamente Ángel L. Luján:

el tema de la soledad es apropiado para este tipo de poemas, pues se busca en el fondo salir de tal estado objetivando un “tú”, aunque sea el del propio poeta. Es una manera muy gráfica de hacer patente el sentimiento de soledad: quien está realmente solo no tiene más remedio que hablarse a sí mismo (2005: 261).

El tema de la soledad doméstica de las mujeres y la enunciación reflexiva se conjugan en un poema de Ángeles Mora titulado “Sola no estás”, incluido en *Ficciones para una autobiografía*. En este poema, la existencia de las mujeres que han sido históricamente silenciadas se manifiesta en la forma de un rumor creciente que las conecta entre sí. El poema está enunciado también en segunda persona: “Sola no estás, el pensamiento/ no deja de latir, da golpes, bulle,/ igual que si la tierra se moviera./ / (...) / No estás sola./ El río de la historia sobreviene./ Un murmullo se acerca”. La voz de la hablante se dirige a sí misma para reconfortarse, recurriendo en este caso a la comunidad femenina y a sus palabras iluminadoras, que demandan ser escuchadas: “Has de saber qué dicen esas voces/ que ya no se conforman,/ mujeres que callaron tanto tiempo,/ razones que traen luz:/ para nunca estar solas” (2015: 26-27). Apoyarse y recuperar ese legado femenino, familiar y social, constituye,

de esta forma, un primer paso hacia la ruptura de la marginación y el aislamiento. Supone tomar conciencia de la existencia del conjunto de muchas identidades aisladas y de una situación compartida, al tiempo que ofrece una sensación de pertenencia. Una idea similar aparece al final del poema “Retrato de mujer con pistola”, de Sonia San Román, que confía en una solución semejante: “Pero habrá hembras y hermanas claras para remendar los jirones de tu destierro” (2017: 31).

En estas últimas propuestas puede verse concretada la idea de la *mujer auto-reflejante* -o que se refleja a sí misma (*Die sich selbst verdoppelnde Frau*)- expresada por Elisabeth Lenk, que sugiere precisamente que la mujer solo puede desarrollar una nueva relación con su propio ser mediante las relaciones con otras mujeres (1986: 68). El encuentro con la alteridad, con lo otro, con lo diverso y lo plural posibilita a las escritoras, como señalaba Weigel (1986), experimentar y expresar las contradicciones —manifestadas en los textos a través de ese discurso dialógico y esa enunciación desdoblada— hasta conseguir que esa imagen bizca o de soslayo desaparezca, tras abandonar las imágenes y los reflejos anteriores, permitiendo posar la mirada sobre ellas mismas y sobre otras mujeres.

Después de lo visto en páginas anteriores, puede concluirse lo siguiente. El estudio del tú desdoblado o autorreflexivo en la poesía española contemporánea se ha limitado hasta el momento a la poesía escrita por hombres, pero no se ha dedicado, salvo en casos aislados, a la poesía escrita por mujeres, ni se han señalado las implicaciones que este uso tiene en esta escritura. En ella, esta forma de enunciación no se limita a un hecho puntual ni es algo casual o azaroso. Su presencia es recurrente y se extiende más allá de los poemas analizados aquí.

Este recurso da cuenta de un proceso en marcha, un proceso de cambio en la concepción y la representación de lo femenino, y puede verse como una estrategia subversiva que se utiliza para cuestionar lo establecido. En los poemas se escucha a una hablante que se pregunta, se cuestiona, se interroga a sí misma y a su entorno. El espacio de la enunciación se convierte en un espacio semiótico y significativo. El uso de este espacio y las posibilidades que ofrece permite a las autoras dialogar

con los discursos existentes y avanzar en la dirección apuntada por Noni Benegas de “negarse a ocupar los sitios posibles” y “decir la niña oculta, alzar un cuerpo diferente de entre los estereotipos paralizantes, nombrar lo inefable que acompaña el siempre renovado encuentro consigo misma y los otros” (Benegas y Munárriz, 1997: 74). A través de éstas y otras estrategias, la escritura hecha por mujeres consigue alejarse del sujeto femenino de la lírica tradicional, en la construcción de unas personas y unas identidades poéticas múltiples y variadas.

Bibliografía citada

Agudo, Marta (2017): “Prólogo” a Francisca Aguirre, *Ítaca*, Madrid: Ediciones Tigres de Papel, Colección Genialogías, pp. 9-20.

Aguirre, Francisca (2017): *Ítaca*, Madrid: Ediciones Tigres de Papel, Colección Genialogías.

AA.VV. (2017): “39 voces de 39 mujeres: poesía pura”, *Vallejo & Co. Revista electrónica de arte y literatura*, año IX, 29 abril, fecha de consulta 29 de junio de 2022, <<https://www.vallejoandcompany.com/39-voce-de-39-mujeres-pura-poesia/>>.

Barrera, Begoña (2019): *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*, Madrid: Alianza.

Benegas, Noni y Jesús Munárriz (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid: Hiperión.

Bengoechea, Mercedes (1992): “El silencio femenino”, *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, núm. 5, pp. 48-56.

Cano, Montserrat (2006): *La mujer desarmada*, Madrid: Sial Ediciones.

Casielles, Laura (2010): *Los idiomas comunes*, Madrid: Hiperión.

Castro, Olalla (2018): *Bajo la luz, el cepo*, Madrid: Hiperión.

Díaz de Castro, Francisco (2016): “¿Quién anda ahí? Las ficciones autobiográficas de Ángeles Mora”, en Juan José Lanz y Natalia Vara Fer-

rero (eds.): *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, Sevilla: Renacimiento, pp. 127-170.

Fernández Carballo, Rodolfo y Andrea Duarte Cordero (2006): “Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino”, *Educación*, vol. 30, núm. 2, pp. 145-162.

Foucault, Michel (1987): *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.

García Teresa, Alberto (ed.) (2013): *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.

— (2019): *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Tenerife: Baile de Sol.

Gómez Cañoles, Claudia (2001): “Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos”, *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 24-25, pp. 23-28.

González Sanz, Alba (2018): *Sonreíd*, Oviedo: Saltadera.

Jurado Morales, José (2020): “Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora”, en María Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid: Visor.

López Vilar, Marta (ed.) (2016): *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, Madrid: Bartleby Editores.

Kolodny, Anette (1975): “Some Notes on Defining a Feminist Literary Criticism”, *Critical Inquiry*, núm. 2 (1), pp. 75-92.

Lagarde, Marcela (2005): *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: UNAM.

Lenk, Elisabeth, “La mujer, reflejo de sí misma”, en Gisela Ecker (ed.): *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, pp. 59-68.

Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco/Libros.

Lujano Valenzuela, Martha (2017): “Identidad y otredad. Poesía femenina y feminista en el Estado de México”, *La Colmena*, núm. 84, pp. 43-56, fecha de consulta: 24 sep. 2021, <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5337>>.

Luna, Inma (2014): *Divina*, Tenerife: Baile del Sol.

Luz Sojo Mora, Blanca (2019): “Disciplinamiento del cuerpo de las mujeres”, *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, Vol. II, núm.164, pp.181-194, fecha de consulta: 20 de agosto de 2022, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15360186010>>.

Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.

Monjas Carro, María (2018): *Nadie hablará de nosotras*, Madrid: Huerga y Fierro.

Montagut, M^a Cinta (2014): “La explosión de la poesía escrita por mujeres en España”, en *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*, Barcelona: Aresta, pp. 199-224.

Mora, Ángeles (2015): *Ficciones para una autobiografía*, Madrid: Bartleby Editores.

Muñoz, Willy (1999): *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*, Santiago: Cuarto propio.

Pato, Hilda (1986): “El tú (y el otro) en la poesía de Luis Cernuda”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI, pp. 225-235.

Pérez Cañamares, Ana y Maeso, María Ángeles (eds.) (2018): *Qué será ser tu. Antología de poesía por la igualdad*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Pérez García, Norberto (1995): “El uso de la segunda persona en Luis Cernuda y su influencia en los poetas españoles posteriores a 1939”, *DI-CENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 13, pp. 249-261.

Prieto de Paula, Ángel Luis (2020): “La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta”, en Ana Rodríguez Callealta y José María Ballcells (eds.): *Poesía Española*

escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos, *Studia Iberica et Americana* (SIBA), núm. 7, pp. 61-76.

Reyes, Miriam (2013): *Espejo negro y otros poemas*, Cáceres, Ediciones Liliputienses.

Rodríguez, Juan Carlos (2001), “Ángeles Mora o la poética nómada”, en Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid: Visor, pp. 7-18.

Ruiz Pérez, Pedro (2000): “Roturar/rotular el territorio: Esta tierra es mía de Itziar López Guil” en Ana Rodríguez Callealta y José María Ballcells (eds.): *Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos*, *Studia Iberica et Americana* (SIBA), núm. 7, pp. 127-140.

San Román, Sonia (2017): *La barrera del frío*, Xixón: Suburbia Ediciones.

Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tuchman, Gaye (1978): “Introduction: The symbolic annihilation of women by the mass media”, en Gaye Tuchman, Arlene K. Daniels y James Benet (eds): *Hearth and Home: Images of Women in the Media*, New York: Oxford University Press, pp. 2-28.

Ugalde, Sharon Keefe (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI, pp. VII-XIX.

Weigel, Sigrid (1986): “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.): *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, pp. 69-98.

RESEÑAS

AA.VV., *Les dones i la literatura catalana*, introd. de Georgina Monge, La Selva del Camp, Peu de Mosca, 2022. 134 pp. ISBN: 9788412499742.

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.36117

Reseña de ALBA URBAN BAÑOS

Institut de Masquefa

¿Existe la literatura femenina? De esta pregunta nace el libro *Les dones i la literatura catalana*, compuesto por cinco ensayos y un prólogo escritos en catalán, transcripciones de ponencias presentadas a mediados de los años 80 en el Instituto de Ciencias de la Educación. Las autoras —Anna Murià, Elizabeth Russell, Maira-Antònia Oliver, Maria-Mercè Marçal, Carme Riera y Margarida Aritzeta— analizan la relación de las mujeres con la literatura. Sus reflexiones, necesarias y en boga por aquellos años, siguen estando vigentes en la actualidad.

El volumen comienza con la introducción de Georgina Monge, quien se pregunta por qué, si las mujeres representan el 51% de la población de Cataluña, su literatura se trata como la creación de un colectivo o subgrupo; es decir, ¿por qué hablamos de literatura femenina o de mujeres y no de literatura masculina o de hombres? La respuesta que nos da es clara: la nuestra es una sociedad androcéntrica, donde el hombre se constituye como el centro y la medida de todo. En este sentido, ellos escriben Literatura, mientras ellas escriben algo distinto. Y es que, como Monge explica, la forma más extendida de minimizar la literatura escrita por mujeres ha sido relegarla a la alteridad, aunque no ha sido la única.

Al respecto, la autora enumera una serie de estrategias de invisibilización de la mujer y se detiene en la del menosprecio de sus experiencias vitales, recordándonos que todo artista se basa en sus vivencias y que las experiencias de las autoras se han venido infravalorando a lo largo de la Historia —“cosas” de mujeres—.

Otras cuestiones que recogen las mencionadas ponencias y a las que Georgina Monge da especial relevancia son el uso sexista del lenguaje y la reivindicación de una conciencia femenina. Tras expresar su opinión al respecto, Monge cierra la Introducción presentándonos cada uno de los textos que integran el volumen.

El primero es el de Prólogo de Anna Murià, quien comienza fuerte. Pues, a pesar de no creer en la existencia de una literatura femenina —“no hay literatura macho y literatura hembra” (p. 32)— y de declarar que su convicción feminista es una “convicción con dudas” (p. 34), afirma que no ha encontrado motivos para negarse a escribir el prólogo a los cinco ensayos. Y es que, por una parte, considera tanto el tema como las autoras de gran interés y, por otra, cree necesario hablar de literatura de mujeres en la medida en que se continúa realizando esta diferenciación.

Murià, a lo largo de sus páginas, nos presenta las ponencias, matizando, corrigiendo o subrayando aquellos aspectos que más le han llamado la atención. Al respecto, me permito aconsejar al lector que lea —o relea— el Prólogo al final, pues, sin las referencias completas de los textos, resulta difícil comprender todas las apostillas que realiza la autora del Prólogo.

A modo de ejemplo, respecto al uso machista del lenguaje —tema compartido por varias autoras— Murià observa que el catalán, entre otras lenguas latinas, es “hembrista” dado que la mayoría de sustantivos que designan ideas nobles, importantes, son femeninas —vida, muerte, idea, humanidad...— lo que la lleva a plantearse si realmente hay tanto machismo en el lenguaje como algunas autoras defienden y, en todo caso, cuál sería la mejor alternativa: ¿la duplicidad de género?, ¿la creación de un nuevo lenguaje? Ninguna la convence.

Otro punto del que Murià muestra su discrepancia es el relativo al deseo de que nazca una conciencia colectiva femenina, expresado por Maria-Mercè Marçal. Para la autora del Prólogo, la conciencia colectiva puede destruir la personalidad, de ahí que defienda la lucha por la existencia de una conciencia individual.

Sirvan estas dos pinceladas para ejemplificar la riqueza del texto preliminar de Anna Murià, así como el debate que se genera entre las autoras a lo largo del libro.

A continuación, bajo el epígrafe de “Introducción teórica”, Elizabeth Russell nos ofrece una panorámica histórica de la mujer en la literatura. En un inicio, la autora parte de una concepción universal para, después, centrarse en el contexto que le es más cercano, el británico.

En primer lugar, Russell se centra en la opinión que los escritores hombres han tenido de las autoras y, en general, de las mujeres. Se detiene en la imagen de la *femme fatale* para hablar de sus características y traslaciones literarias, así como de la relación directa que guarda la proliferación de esta figura en todo el arte del siglo XIX con la situación opresiva de la mujer de la época. Esto lleva a Russell a introducir un breve repaso histórico de la lucha sufragista y su reflejo en la literatura.

En segundo lugar, sin abandonar la perspectiva histórica, la autora trata del desarrollo de la identidad literaria de las autoras diferenciando tres etapas: 1.- de imitación (1840-1880), 2.- de protesta (1880-1920), 3.- de búsqueda de una nueva identidad (1920-actualidad). Así, Russell parte la problemática a la que tuvieron que enfrentarse las novelistas victorianas a la hora de escribir sobre sus experiencias, pasando por la literatura “agresiva y exigente” que vino de la mano del movimiento sufragista, hasta llegar a la segunda oleada feminista tras la II Guerra Mundial y su influencia posterior.

De las escritoras contemporáneas, Russell destaca el género de la ciencia ficción y de la fantasía como el medio con el que las autoras pueden crear de nuevos escenarios para la mujer al situarlas en mundos libres de machismo. Aunque, con todo, para ella, es el teatro el mejor vehículo de concienciación, pues lo entiende como una actividad colectiva donde el público participa directamente, en especial cuando, después de la función, tienen lugar un coloquio con los actores. En este sentido, también habla y diferencia tres movimientos feministas que escriben teatro: el de las feministas radicales, el de las feministas burguesas y el de las feministas sociales.

Seguidamente, en “Mujer y literatura”, Maria-Antònia Oliver ilustra las diferentes actitudes frente al feminismo a partir de tres escritoras catalanas: Carmen Montoriol, Víctor Català y Mercè Rodoreda.

De la primera, detecta algunos elementos feministas militantes en su obra, aunque no radicales o panfletarios. Es el caso de la protagonista de *Teresa o la vida amorosa d'una dama*, quien defiende de palabra la independencia económica de la mujer pese a que no predique con el ejemplo. Según Oliver, este hecho bien pudo deberse a falta de valentía o al propósito de ajustar el relato a la realidad del momento.

Muy diferente es la obra de Víctor Català, pues en su obra sí se encuentran claros elementos feministas que, incluso, van más allá de lo esperable para la época: cambió el argumento de historias populares para acercarlas a una perspectiva feminista (*La pua de rampí*), trató el amor entre mujeres (*Carnestotltes*) y se mofó de los hombre maltratadores (*Pas de comèdia*). Además, Oliver aprovecha la ocasión para atacar –y con razón– ciertas valoraciones que relacionan la calidad literaria de Víctor Català con su el hecho de ser homosexual. Está claro, como apunta Oliver, que toda experiencia vital influye en la creación de cualquier artista –hombre o mujer–, pero de ahí a decir que, a pesar de ser mujer, Víctor Català era buena escritora por ser lesbiana, no solo hay un abismo, hay mucha ignorancia y machismo.

Por último, Oliver explica que, aunque Mercè Rodoreda se declaró abiertamente no feminista, muchas de sus protagonistas que poseen una actitud sumisa y pasiva ante la vida se han tomado como manifestaciones de denuncia por parte del movimiento feminista. En lo personal, la autora fue lo contrario a sus personajes, de ahí que Oliver se pregunte si Rodoreda creó esas figuras femeninas a propósito para generar rechazo entre sus lectoras.

“Para dejar de ser inexistente” es el título del ensayo de Maria-Mercè Marçal, quien nos transmite su deseo por superar el “memorial de agravios” histórico para centrarse, desde una perspectiva más positiva, en aquellas autoras que sí han llegado hasta nosotros –“las supervivientes”–. Le interesa las relaciones entre ellas y si se puede establecer una

tradición literaria de modelos femeninos. En este sentido, cree necesario rescatar obras caídas en el olvido, estudiarlas, analizarlas y resituar a sus autoras en la Historia, sin considerarlas meras excepciones.

Como las demás ponentes, Marçal también asegura que no existe propiamente una literatura de mujeres. No obstante, sus argumentos son diferentes. Y es que, basándose en las palabras de Victòria Sau, explica que “en la sociedad patriarcal, la mujer, como tal, no existe: existe, solo, como asimiladora o refutadora —en el mejor de los casos— de aquello que la cultura masculina le ha dicho que era y tenía que ser” (pp. 100-101). De ahí que, citando a Adrienne Rich, afirme que las mujeres que “hacen cultura” (p. 101) se dirigen al hombre con la intención de conseguir su aprobación, y equipare la situación de la mujer con la de cualquier colonizado.

Así pues, la autora defiende que, hasta que no se rompa con la envoltura patriarcal, no podrá crearse una conciencia de mujeres, cuya literatura podrá ser su medio de expresión. Para Marçal, el primer paso es cambiar el lenguaje heredado, así como realizar una crítica constante de la tradición literaria establecida. Lo que considera parte de un proceso largo y difícil de descolonización que las mujeres deben emprender para dejar de ser inexistentes.

La siguiente ponencia es la de Carme Riera, donde trata brevemente las relaciones que se pueden establecer a partir del título de la mesa redonda en la que participó, “Literatura de mujeres”: mujeres escritoras, mujeres lectoras y personajes literarios femeninos.

De las primeras, subraya brevemente la dificultad y necesidad de rescatar textos de autoras olvidadas. Sobre las segundas, Riera se extiende algo más al hablarnos de la novela como el género literario que tradicionalmente se ha relacionado con las mujeres –considerado, por tanto, menor hasta que, en el siglo XIX, fue revalorizado por los escritores hombres–, y al añadir que, en la actualidad, la literatura escrita por mujeres tiene un público mayoritariamente femenino, hecho que Riera atribuye a la necesidad de las lectoras de buscar su identidad entre iguales.

Al llegar a los personajes femeninos, la autora se pregunta si aquellos que fueron ideados por hombres serían diferentes si hubieran estado concebidos por mujeres, y viceversa. Esta primera cuestión la lleva a una serie de interrogantes con los que se plantea qué es lo que diferencia la literatura escrita por hombres de la escrita por mujeres: ¿Son los temas, el lenguaje o la forma en que perciben el mundo? Es este último aspecto el que Riera destaca como el más diferenciador, pues, el hecho de que las mujeres hayan sufrido durante siglos el sometimiento y menosprecio de los hombres, ha condicionado, por fuerza, su forma de ver y transmitir su particular visión del mundo.

La última de las intervenciones es la de Margarida Aritzeta. Su ensayo, titulado “Literatura de mujeres”, gira en torno a la cuestión de si existe una literatura dirigida a las mujeres y cuál sería su finalidad. En este sentido, primero habla de la novela rosa como un tipo de subliteratura que, ciertamente, estaría pensada para un público femenino. A este tipo de narrativa sí se le podría aplicar —aunque de forma peyorativa— la etiqueta de “literatura de mujeres”.

Con todo, alejándose de esta posible acepción para el término, Aritzeta se pregunta si las mujeres, solo por el hecho de serlo, sienten especial predilección por un tipo de literatura. Al respecto, afirma que los gustos pueden venir de la condición sociocultural, los hábitos..., pero no del sexo del lector.

Otra cuestión planteada por la autora es la literatura de mujeres entendida como la escrita por mujeres. Sobre ella, nos habla de las dificultades y del camino discriminatorio de las pocas autoras que consiguieron hacerse un hueco en el panorama literario dominado por los hombres. Así, trata de la pertenencia a clases sociales privilegiadas de la mayoría de autoras del pasado; de las renunciadas personales de las mujeres que deciden tener una carrera profesional; de los obstáculos a los que debe hacer frente la mujer trabajadora que no ha querido renunciar a formar una familia y que, además, quiere escribir; y de la discriminación que sufren las jóvenes escritoras, a las que no se las suelen tomar en serio.

Aritzeta, por último, se centra en la mayor de las discriminaciones que ha sufrido la literatura de mujeres: el menosprecio al ser considerada un subgénero literario. Como si las obras de las mujeres no pudieran inscribirse dentro de los géneros de la novela histórica, la novela de ciencia ficción, de aventuras... Al respecto, la autora ironiza al afirmar que, si se continúan empleando criterios no literarios para clasificar la literatura, llegará un momento en que se hablará de “literatura de rubios”, “literatura de bajitos”, “literatura de gente simpática”, o “literatura homosexual”. ¡Fíjense!: Aritzeta fue una visionaria. Aunque hablaba de forma sarcástica y han pasado varias décadas de su intervención, no andaba desencaminada en lo que refiere a la actual y creciente “literatura LGTBIQ+”.

Para finalizar, quisiera poner en valor el trabajo de la editorial Peu de Mosca al devolver a la actualidad las reflexiones de estas seis autoras de alto nivel, muchas reconocidas como claros referentes del movimiento feminista catalán. A través de ellas, de sus ensayos —y a pesar de haber transcurrido unos cuarenta años de las ponencias—, se ponen sobre la mesa cuestiones que, aún hoy, están por resolver. Pero, sobre todo, el gran valor de *Les dones i la literatura catalana* radica en las controversias que se generan entre sus páginas. Porque este libro no es una mera recopilación de ensayos feministas, es también un generador de debate y divulgador del que, en su día, mantuvieron las autoras, cada una con su particular visión del feminismo y, más concretamente, del papel de la mujer en la literatura.

VV. AA., *Cuatro mujeres de palabra. Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Sofía Casanova*, Madrid, Ibersaf, 2022. 216 pp. ISBN: 9788419304001.

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.36305

Reseña de SERGIO SANTIAGO ROMERO

Universidad de Alcalá-ITEM

La editorial Ibersaf, consolidada como un referente en publicaciones didácticas y educativas para personas adultas, ha dado a las prensas este año 2022 el volumen colectivo *Cuatro mujeres de palabra*, también aparecido en gallego con el título *Catro mulleres de palabra*, donde se expone un panorama crítico acerca de las cuatro intelectuales gallegas más importantes del siglo XIX y comienzos del XX: Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y la periodista Sofía Casanova.

Se trata de un libro colectivo brillantemente ahormado por un grupo transversal de investigadores mayoritariamente vinculados a la Universidad de Santiago de Compostela. Quienes redactan las diferentes secciones son especialistas en filosofía, pero también en literatura, historia e historia del arte, de manera que el volumen conforma una poliédrica mirada al periodo y a las autoras analizadas.

Cabe mencionar también, por más que el contenido sea lo que debe copar nuestro comentario, la magnífica hechura del volumen, ejemplo de un desusado primor editorial que cada vez es menos frecuente en nuestro tejido literario. La buena calidad del papel empleado, la impresión a dos tintas y las hermosas ilustraciones que acompañan el texto —no se consigna el nombre del autor o autora de las mismas— favorecen una experiencia lectora agradable y cómoda. Son elementos que logran alcanzar un perfecto equilibrio entre la seriedad teórica y la claridad pedagógica. La presentación del texto de un modo didáctico —textos resaltados en azul celeste, estructuración clara, etc.— no cae en la infantilización de los lectores, y se acomete sin perder un ápice de rigor académico.

Y es que este es un libro de divulgación en el mejor sentido de la palabra, es decir, en el de la transferencia de conocimiento desde los espacios en que este se genera —la Universidad, en este caso— hasta la sociedad. Una prueba más del buen hacer editorial de Ibersaf, editorial especializada en libros de texto que reúne en su catálogo algunas joyas de divulgación cultural, como el presente volumen. Nos encontramos en la obra textos breves, presentados de forma asequible y con la cantidad justa de datos, pero avalados por la fiabilidad de los especialistas que los exponen y analizan. La ordenación cronológica de las autoras, de Castro a Casanova, dota al conjunto de una mirada panorámica que permite al lector general hacerse una idea sobre la situación de las mujeres intelectuales, gallegas, españolas y europeas, en el siglo XIX.

El libro se abre con un prólogo de la periodista Pilar Falcón, quien pone en realce las tres principales novedades que, en su opinión, reviste la obra: a) la atención conjunta a la literatura y al pensamiento; b) la inclusión de un apartado sobre la visión de la mujer en la cada una de las secciones y c) visibilizar la figura de Sofía Casanova, la menos conocida de las autoras estudiadas. A continuación, se presentan las cuatro secciones dedicadas a cada una de las intelectuales. Aunque cada sección goza de autonomía estructural y en todas se abordan cuestiones particulares que afectan específicamente a cada escritora —el derecho en el caso de Concepción Arenal, el periodismo en el de Sofía Casanova, etc.—, sí que existen unas líneas maestras que unifican las cuatro partes del volumen: dos apartados consecutivos dedicados a la vida y obra de las autoras, dos —a veces tres— epígrafes dedicados a su pensamiento o análisis de su obra, y un último capítulo dedicado al feminismo o a la visión de la mujer que ofrece cada intelectual. Como vemos, existe una clara vocación filosófica en el volumen, por más que esta se dé la mano con el interés literario y periodístico.

Marcelino Agís Villaverde, catedrático de filosofía de la Universidad de Santiago de Compostela, asume la coordinación del volumen y también la redacción de parte de los capítulos de pensamiento dedicados Concepción Arenal —«Las raíces filosóficas de su pensamiento»—, Emilia Pardo Bazán —«Las influencias filosóficas» y «Regionalismo cultural

versus regionalismo político»— y Sofía Casanova —«Vivir en tiempos revueltos: una mujer entre dos mundos» y «Algunas claves de su pensamiento»—. En el caso de Rosalía de Castro, se ocupa del apartado dedicado a su recepción posterior, «Rosalía después de Rosalía». Estos textos permiten una adecuada incardinación de las autoras en el contexto filosófico de su tiempo y, a la vez, ofrecen, como conjunto, una visión acertada sobre las continuidades y discontinuidades que se dan entre todas ellas.

Armando Requeixo, profesor de filología de la USC se ocupa, en cada una de las cuatro secciones, de los dos primeros apartados, dedicados respectivamente a la vida y a la obra de las autoras. Se trata de bosquejos bio-bibliográficos magníficamente tejidos y de mucha utilidad, por ejemplo, para alumnos de bachillerato o primer ciclo universitario que deseen acudir a una fuente fiable para sus primeros trabajos ensayísticos.

Rocío Carolo Tosar, profesora de filosofía de la USC, completa los apartados dedicados a la filosofía de cada escritora. Así, aborda las relaciones entre poesía y pensamiento en Rosalía —asunto capital que tendrá ecos en el siglo xx a través de María Zambrano— y de su particular concepción metafísica. También firma el capítulo dedicado al pensamiento social de Concepción Arenal y al pensamiento político de Pardo Bazán, hilvanado en torno a las ideas de Dios, Patria y Monarquía.

Alba Iglesias Varela, también profesora de filosofía de la USC, se ocupa, en las cuatro secciones, de redactar el apartado dedicado al feminismo o a la visión de la mujer en cada autora, poniendo el foco, naturalmente, en diferentes aspectos en cada caso: la autonomía del yo femenino en la obra de Rosalía, la defensa penal y jurídica de la mujer en Arenal, la defensa de derechos civiles en Pardo Bazán y el periodismo feminista pionero de Casanova. Los textos de Iglesias Varela, observados en conjunto, trazan un sendero, el del feminismo ibérico, desde sus orígenes hasta los comienzos del siglo xx, cuando llegaría a su madurez — Carmen de Burgos, Victoria Kent, Clara Campoamor, María de Maeztu, María Lejárraga y tantas otras *modernas*, como las definió Shirley Man-

gini en 2001— con la introducción de la cuestión femenina en la agenda política.

Eva Asensio Castañeda, profesora de historia del arte en la Universidad Europea de Madrid, y las investigadoras María Godoy y María José Pena García, firman cada una de las tres partes del epílogo, consagrado a contextualizar la situación de la mujer en el siglo xix. Este epílogo sigue una estructura argumental deductiva, pues comienza con el texto más panorámico —«El siglo xix, época de cambios y revoluciones», de Eva Asensio—, continúa con un apartado dedicado a la situación de la mujer en esta época —«La mujer en la historia contemporánea», de María Godoy— y se cierra con un bosquejo de la experiencia particular de la mujer gallega decimonónica, «El mundo femenino gallego en el siglo xix», de María José Pena García. Cada sección del libro, incluyendo este epílogo, concluye con una sucinta bibliografía titulada «Para saber más».

En definitiva, los lectores encontrarán en este libro una ventana al pasado con cristales forjados en el presente. Ese cristal presentista —estoy recuperando una vieja metáfora orteguiana al aludir a él— permitirá evaluar críticamente ese pasado y no dejarnos en una mera contemplación arqueológica. Por eso resulta tan interesante la feliz conjunción que aquí se da de literatura, historia y filosofía, tres disciplinas hermenéuticas capaces de *abrir el pasado* para problematizarlo. En este caso, la ventana nos da de bruces con cuatro figuras capitales en la *aurea catena* del feminismo hispánico; cuatro autoras pioneras, cada una desde una óptica y ámbito distintos, en la reivindicación del derecho de la mujer a tomar la palabra y dejarla luego escrita.

Escabias Toro, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*, Madrid, Ediciones Antígona, 2022. 166 pp. ISBN 978-84-18119-71-2

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.36034

Reseña de JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES

SELITEN@T

El editor Fernando Olaya Pérez (2016) definió a Juana Escabias como “una mujer de teatro en su acepción más completa”. En efecto, dramaturga, una de las más importantes de este siglo XXI y directora de escena. Ha publicado cuarenta y seis obras de teatro en diferentes editoriales, siendo su obra editada en varios idiomas y prologada por ilustres personalidades como Jerónimo López Mozo o Francisco Gutiérrez Carbajo, que además la incluye en su libro *Dramaturgas del siglo XXI* (2014: 207-241). Sus obras han sido estrenadas en diferentes países y ha recibido importantes galardones. Profesora de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España, de la Asociación de Escritores, de la Asociación de Autores de Teatro y de diversos grupos internacionales de investigación relacionados con la dramaturgia. Además, durante doce años fue presidenta del Comité de Teatro de UNESCO Comunidad de Madrid. Por si esto pareciera poco, muchos de los mejores investigadores del mundo teatral consideran, en mi humilde opinión acertadamente, que Juana Escabias es la mayor autoridad en dramaturgas del Siglo de Oro, de hecho, ya obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado de la UNED por su valiosísima reconstrucción biográfica de Ana Caro Mallén en 2013.

Después de una descomunal labor de investigación en distintas fuentes documentales, no solo en diversas ciudades de España, sino en otros países como México o Filipinas, Juana Escabias presenta la obra más completa de aquellas mujeres, incluso hoy olvidadas en las recientes historias del teatro elaboradas, que escribieron sus obras en esos años del siglo XVII, titulada *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*. La

compilación ha tenido en cuenta las circunstancias histórico-geográficas del Imperio Español de la época, que aglutinaba, además de “la vieja España”, los territorios del “nuevo mundo” y Portugal.

Tras una nota de la autora en la que exalta la relevancia de la mujer en el teatro de los siglos XVI y XVII, tantas veces olvidada, la explicación de la metodología utilizada y la mención de algunos de los descubrimientos realizados en el inmenso cotejo bibliográfico aportados en esta investigación, Juana Escabias abre con la que denomina la antecesora de todas las dramaturgas del Siglo de Oro, la portuguesa Paula Vicente, que escribió comedias en la primera mitad del siglo XVI y de la que proporciona su biografía y una destacable selección bibliográfica. Esta escritora le sirve de pórtico de entrada a los dos grandes bloques en los que está estructurada la obra: escritoras seculares y escritoras religiosas.

El primer bloque de escritoras seculares aglutina trece dramaturgas. Las portuguesas Ángela de Azevedo, Bernarda Ferreira, Juana Josefa Meneses, Isabel Senhorinha y Beatriz de Souza; las andaluzas Ana María Caro Mallén, Mariana de Carvajal y Feliciano Enríquez; la vallisoletana Leonor de la Cueva; la castellanense María Igual; la madrileña María de Zayas y las enigmáticas Margarita Ruano y Juana Teodora de Souza de las que se desconoce su procedencia. Cada epígrafe se abre con la biografía de las citadas dramaturgas, menciona su producción dramática, realizando una sinopsis de cada obra, si se conoce, acompañada de una completa bibliografía dramática en la que distingue los manuscritos encontrados y las posibles ediciones de estas obras y lo cierra con una brillantísima bibliografía dramática sobre cada autora.

Sobre la lusitana Ángela de Azevedo, Juana Escabias nos aclara que escribió sus tres comedias conservadas en lengua castellana, como era lo habitual entre las dramaturgas del ahora país vecino, aunque están ambientadas en Portugal. La primera de tradición mariana, la segunda sobre Santa Irene (Santarem) y la última una comedia de enredo. De la poeta y dramaturga, Bernarda Ferreira, a la que el propio Lope de Vega elogia en su *Laurel de Apolo*, nuestra investigadora menciona un par de comedias que lamentablemente no conservamos. También recopila los títulos de Juana Josefa Meneses, obra perdida en el terremoto de Lisboa

de 1755, de Isabel Senhorina que escribió teatro de devoción y sobre Beatriz de Souza analiza la única obra conservada de multiplicidad de planos dramáticos y de estilo nada despreciable.

Juana Escabias es la estudiosa que mejor conoce a Ana María Caro, de la que afirma que es de la única dramaturga de la época de la que se tienen pruebas fehacientes de haber sido remunerada, que pudo ver sus obras representadas y que seguían el modelo de la comedia española de Lope de Vega. Sigue su estudio con Feliciano Enríquez, autora de la primera obra de teatro escrita por una mujer que conservamos en España, y Mariana de Carvajal de la que no conservamos nada de su, al parecer, amplia obra dramática.

Finalmente, para terminar el primer segmento de dramaturgas seculares, aparecen Leonor de la Cueva, de la que señala Escabias que presenta en su obra a una heroína firme y entregada a su amor ausente, rompiendo el tópico de “la mujer de carácter casquivano, coqueto y voluble”. María Igual autora de una loa y una comedia, que se llegó a representar, entre otras funciones, en su propio palacio, como indica nuestra investigadora. También aparecen en esta completísima guía la reconocida María de Zayas, Juana Teodora de Souza y Margarita Ruano, de la que la propia Juana Escabias localizó y analizó tres nuevas piezas dramáticas hasta ahora no mencionadas por ningún otro investigador

Si meritorio es hasta aquí el arduo trabajo investigador de Juana Escabias en esta obra que reseñamos, cobra especial relevancia el segundo bloque, dedicado a las escritoras religiosas, que agrupa a siete monjas, dado el hermetismo en el que estas obras, en general, se localizan. Entre las dramaturgas eclesiásticas tenemos: dos carmelitas descalzas de Valladolid Sor María de San Alberto y Sor Cecilia del Nacimiento, que ostentan el honor de ser las primeras autoras de teatro religioso conservado en España; la lisboeta Sor María do Ceo, religiosa franciscana de la Esperanza, autora de numerosos autos alegóricos y tres comedias desaparecidas; la archiconocida mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, del convento de San Jerónimo; la hija ilegítima de Lope de Vega, la toledana Sor Marcela de San Félix, que ingresará en las Trinitarias Descalzas de Madrid, donde también profesó la madrileña Sor Francisca de Santa Teresa, siendo dis-

cípula de aquella. De Sor Marcela de San Félix, que está claro que llevaba el arte en sus venas, Escabias señala que es “una escritora de notable talento y de las cumbres de la llamada literatura conventual”. Y, por último, la también carmelita descalza, Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa de Sevilla de la que se tiene constancia de la autoría de un coloquio para conmemorar el aniversario de la beatificación de San Juan de la Cruz.

Para finalizar tan magnífica investigación, hay dos capítulos que cierran la obra. El primero de ellos dedicado a la Dama Azul, Sor María de Ágreda, una monja de clausura del pueblo soriano de Ágreda con la que el rey Felipe IV mantenía correspondencia, actuando como consejera espiritual del monarca. La religiosa, aunque no era dramaturga, fue autora de la *Carta a Felipe IV sobre la licitud de las comedias*. Señala Escabias que ciertas investigaciones datan dicha epístola en el mismo año que se levanta la prohibición de las representaciones de comedias, por ello esta monja soriana parece de vital importancia en la comedia del Siglo de Oro y no podía faltar en esta gran obra. Y el segundo de esos capítulos, que lleva por título “Textos por descubrir y piezas anónimas por atribuir”, que nos adentra en las obras teatrales escritas por mujeres que están siendo descubiertas y que quedan por descubrir, especialmente debido a ese hermetismo de la vida conventual.

En definitiva, la obra *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*, de Juana Escabias, se sustenta en una larga investigación y trabajo de campo, que llena un hueco en las historias del teatro español y portugués, donde por fin se habla y recopila a todas las mujeres dramaturgas españolas y portuguesas del siglo XVII y de su relevancia e importancia en nuestra dramaturgia. Obra imprescindible y punto de partida para cualquier investigador del teatro ibérico.

Martínez Cantón, Clara I. y Sergio Fernández Martínez (eds.), *Narradoras españolas de posguerra*, Berlín, Peter Lang, 2022. 230 pp. ISBN: 9783631869406

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.36094

Reseña de RUBEN VENZON

Universidad de Valladolid

En los últimos años se ha asistido al rescate tanto editorial como académico de una serie de escritoras españolas nacidas a principios del siglo xx que participaron activamente en la vida cultural del momento y publicaron con éxito hasta alcanzar incluso cierto renombre, pero que — pese a ello y por razones diversas— cayeron en el olvido. A este respecto, además de los sellos editoriales que han apostado por recuperar sus obras y reintroducirlas en el mercado —Cuadernos del Vigía, Fundación Santander, Hoja de Lata, La Navaja Suiza o Renacimiento—, no faltan valiosos estudios que abordan desde múltiples enfoques su injusta relegación y ensalzan las cualidades de su producción literaria: piénsese —por mencionar tan solo los más recientes— en *Las inéditas. Voces femeninas más allá del silencio* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020), coordinado por Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García; *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo* (Eolas, 2020), coordinado por Yasmina Romero Morales y Luca Cerullo; *Ellas contaron la historia. Novela y mirada de mujer (1939-1979)* (Institución Fernando el Católico, 2020) de José Luis Calvo Carilla; o *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio* (Guillermo Escolar Editor, 2021), coordinado por Carmen Mejía Ruiz y María Jesús Piñero.

En esta ocasión, con el objetivo de contribuir a una línea de investigación en marcha y ayudar a su consolidación, *Narradoras españolas de posguerra* (Peter Lang, 2022), editado por Clara I. Martínez Cantón y Sergio Fernández Martínez —ya editor del volumen de los cuentos reunidos de Felicidad Blanc *La ventana sobre el jardín* (Renacimiento, 2019)—, pretende enriquecer el panorama de la narrativa a partir de los

años cuarenta analizando la escritura de una generación de mujeres muy implicadas en el ambiente literario de la época. Lo hace planteando una serie de cuestiones relacionadas no solo con su transición de la fama al olvido, sino también con otras que atañen a la vida cultural bajo el régimen franquista, como la censura, la ideología y la política. El libro abarca una nómina de autoras más o menos conocidas por parte del público lector quienes, tras experimentar cierto auge en su día, dejaron de ocupar el lugar que les correspondería en la historia y la crítica de la narrativa de posguerra: Elena Fortún (1886-1952), Carmen de Icaza (1899-1979), Elisabeth Mulder (1904-1987), Eulalia Galvarriato (1904-1997), Laura de Noves (1905-2000), Dolores Medio (1911-1996), Concha Castroviejo (1913-1995), Mercedes Formica (1913-2002) y Ana María Matute (1925-2014).

El volumen se divide en tres secciones de diferente extensión que ofrecen, respectivamente, una introducción al contexto sociocultural, una panorámica acerca de la situación y recepción de las autoras de posguerra, y un conjunto de estudios dedicados a la práctica escritural de las mismas. La primera consiste en una esclarecedora presentación donde los editores encaran la problemática de estas escritoras a través de la reivindicación de su importancia durante el franquismo. Del mismo modo, Martínez Cantón y Fernández Martínez reclaman una revisión de los criterios que antaño determinaron su exclusión del canon. Para ello, no solo apelan a los trabajos más recientes publicados sobre el tema, sino que incorporan una bibliografía crítica mínima pero actualizada que incluye estudios pioneros —como *Novelistas femeninas de la posguerra española* (José Porrúa Turanzas, 1983), coordinado por Janet Pérez, o *Narrativa femenina española de posguerra* (Eilas, 1991) de María Jesús Mayans Natal—, proporcionando una herramienta útil de cara a la ampliación de futuras investigaciones.

El segundo bloque está dedicado al trabajo de Raquel Conde Peñalosa —autora de *La novela femenina de posguerra (1940-1960)* (Pliegos, 2004)—, quien esboza el panorama de la que considera “la Edad de Oro de las letras femeninas en España” y lo estructura como una cuenta atrás desde el auge hasta el progresivo declive de estas escritoras. Tras

revisar los factores socioliterarios que determinan dicho esplendor y destacar asimismo las contradicciones o limitaciones inherentes al clima cultural de posguerra, la estudiosa contempla el *decrecendo* de las voces que, a causa del escaso reconocimiento crítico y de la falta de perspectiva de género, se convierten en una generación olvidada. Pese a la riqueza y la calidad de las propuestas temáticas y estéticas de estas mujeres, su producción no termina de encajar ni en los parámetros críticos ni en las corrientes dominantes de la época y acaba ignorándose o tergiversándose. Es así como Conde Peñalosa constata que, de las setenta y ocho autoras que publican en las primeras décadas del franquismo, tan solo una docena se conocen hoy y ocupan un lugar en el canon, mientras que —lamentablemente— muchos menos aún son los nombres que maneja el público no especializado.

La tercera parte reúne un total de doce estudios ordenados cronológicamente en los que se reflexiona, a partir de sus textos narrativos, sobre aspectos puntuales de la escritura de estas autoras periféricas. Abre la sección el capítulo de Marifé Santiago Bolaños, donde se examina la velada relación entre la literatura y la vida de Elena Fortún —seudónimo de Encarnación Aragoneses— tanto a partir de guiños autorreferenciales e históricos presentes en la saga dedicada al célebre personaje de Celia Gálvez de Montalbán —particularmente en su última entrega de 1987, *Celia en la revolución* (Renacimiento, 2016)— como en la novela póstuma *Oculto sendero* (Renacimiento, 2016) y en la correspondencia que mantuvo con Carmen Laforet *De corazón y alma (1947-1952)* (Fundación Santander, 2017). La estudiosa arguye que la lectura en clave autobiográfica de estas tres obras permite desvelar la presencia escondida de Encarnación Aragoneses/Elena Fortún en las novelas protagonizadas por Celia, una especie de trasunto literario cuya función es contar lo que no está permitido decir.

A Elisabeth Mulder le dedica su contribución María del Mar Mañas Martínez, especialista en su obra y autora de *La narrativa de Elisabeth Mulder* (2007, Fundación Universitaria Española). Tras señalar algunas cuestiones generales acerca de la personalidad y la narrativa de la escritora barcelonesa, la profesora se centra en dos novelas de Mulder

publicadas en la inmediata posguerra, *Preludio a la muerte* (1941) y *Crepúsculo de una ninfa* (1942), que constituyen dos retratos femeninos vinculados por el tema del suicidio, los triángulos amorosos y el tono lírico. En particular, con respecto a *Preludio a la muerte*, hace hincapié en los problemas que la novela tuvo con la aprobación por parte de la censura y en las modificaciones que la autora se vio obligada a incorporar para poder publicarla.

Pese a la brevedad de su obra, Eulalia Galvarriato cuenta con dos ensayos que ofrecen una visión satisfactoria sobre el conjunto de su valiosa escritura. En el primero, Adrián Ramírez Riaño estudia desde el punto de vista epistolar la primera y única novela de la autora, *Cinco sombras* (1947), examinando con detenimiento la función narrativo-literaria de cada una de las cuatro cartas de Julia. Por su parte, Luca Cerrullo —editor precisamente de *Cinco sombras* (Fundación Universitaria Española, 2021)— aborda la narrativa breve de Galvarriato, que consta de diecisiete cuentos recopilados en *Raíces bajo el tiempo* (1985) y otros escritos, y destaca tanto su evolución temática como el desarrollo de técnicas innovadoras.

La presencia de Ana María Matute representa —en cierto sentido— una anomalía dentro del volumen, puesto que se trata de una de las escritoras más conocidas por los lectores y reconocidas por la crítica. Sin embargo, el hecho de que en su caso sobren las presentaciones no implica que el estudio de su extensa, variopinta y personalísima obra pueda darse por agotado; tanto es así que tres investigadores se ocupan aquí de la narrativa de Matute desde perspectivas muy diversas. Basilio Pujante Cascales demuestra que *Los niños tontos* (1956) puede considerarse —por el tono, la calidad y la hiperbrevedad de los cuentos que lo componen— un referente y un hito fundamental del microrrelato en la literatura española. Anja Rothenburg presenta la tortuosa trayectoria editorial de *Los Abel* (1948) y explora cómo la censura y la autocensura repercutieron en la concepción primigenia de la novela, de la cual en la actualidad se sigue publicando la versión cercenada. Por último, volviendo al género breve, Simón Valcárcel Martínez se centra en la colección de relatos *Historias de la Artámila* (1961), de la cual destaca los elementos temáticos, estructu-

rales y estilísticos más sobresalientes, como la importancia de la mirada infantil, la rareza intrínseca a los personajes, los elementos fantásticos y la abundante simbología, así como un peculiar lenguaje literario caracterizado por el lirismo y la naturalidad expresiva.

En el libro, como no podría ser de otro modo, también se considera la innegable importancia a nivel sociológico de la novela rosa y se muestra cómo en este subgénero popular finalizado al entretenimiento y escrito por y para mujeres, pero siempre sometido al poder y puesto a su servicio, subyacen determinados matices ideológicos. Es el caso de Laura de Noves —seudónimo de Carlota O' Neill—, cuyas novelas, adecuadas por su autora a los preceptos de la censura, recopila y cataloga siguiendo un criterio temático Fleur Duplantier, quien detecta además las huellas autobiográficas rastreables en su obra. En esta misma línea, basándose en la teoría del poder foucaultiana, Pi-Chiao Liu insiste, al analizar *Yo, la Reina* (1950) de Carmen de Icaza, tanto en la coacción ejercida por la represión franquista sobre las escritoras como en el papel determinante del género rosa en la formación de las jóvenes de la época y en el control del cuerpo individual.

La incansable labor de la maquinaria franquista respecto a la esfera editorial también condiciona la carrera literaria de Dolores Medio, quien, en vez de doblegarse ante la presión ideológica del régimen, no disimula su simpatía por la República. Después de recorrer la biografía de la prestigiosa escritora ovetense, Iván Mallada Álvarez apunta cómo las ideas izquierdistas de la autora plasmadas en sus textos perjudican la publicación de dos de las novelas más emblemáticas de Dolores Medio sobre la guerra civil en Asturias, ya que, debido al carácter supuestamente reprobable de estas, la censura impide durante años la aparición de *Atrapados en la ratonera* (1980) y suprime partes significativas de *Nosotros, los Rivero* (1953).

Retomando la perspectiva epistolar, Clara I. Martínez Cantón presenta una contribución en la que lleva a cabo una lectura pormenorizada de *Vispera del odio* (1959) de Concha Castroviejo, centrándose con especial interés en la estructura bipartita de la novela, cuya segunda parte consiste en una larga carta escrita por la protagonista Teresa Nava a una

amiga. La investigadora explica cómo en la epístola queda constancia metaliteraria del proceso de la propia escritura y, gracias a su configuración, favorece un tono confesional e intimista, además de otorgarle a la narración mayor realismo.

Cierra el volumen el retrato vital y literario de Mercedes Formica realizado por Javier La Beira y articulado alrededor de tres de sus encuentros personales con la escritora gaditana. El privilegio del trato cercano con la autora y el profundo conocimiento de su obra le permiten trazar una trayectoria profesional y humana de Formica, de quien, pese a las controversias y los prejuicios, se ensalza tanto la novelística —especialmente *Monte de Sancha* (1950), *La ciudad perdida* (1951) y *A instancia de parte* (1954)— como su lucha —reflejada en la reforma de hasta sesenta y seis artículos del Código Civil— por los derechos de las mujeres españolas.

A la vista de este repaso, puede afirmarse que *Narradoras españolas de posguerra* constituye un excelente acercamiento científico a una generación de escritoras hoy semidesconocidas para la mayoría, así como a obras olvidadas o poco estudiadas. La calidad de las contribuciones, junto con la reconocida experiencia investigadora de los autores en este ámbito y la encomiable labor de los editores en la consecución de la coherencia global del volumen, lo convierten en una nueva referencia para los estudios sobre literatura femenina en el mundo hispánico.

Saumell Vergés, Mercè, *El papel de las mujeres en el teatro*, Madrid, Santillana Educación, 2019. 87 pp. ISBN: 9788468057644

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.36061

Reseña de ANA PEÑAS RUIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

En los últimos años hemos asistido a un florecimiento de iniciativas editoriales centradas en reivindicar el papel de las mujeres en distintas disciplinas científicas y artísticas, destinadas tanto a público adulto (caso de las colecciones “Grandes Mujeres” de RBA o de “Mujeres en la Historia” de *El País*) como a público infantil y juvenil (la colección “Pequeña & Grande” de Alba Editorial o la serie de libros de Loqueleo sobre mujeres). Los avances en los estudios biográficos y de género sustentan este conjunto de proyectos, destinados tanto a recuperar figuras femeninas olvidadas y marginadas por la historia (escritoras, científicas, artistas...) como a dar voz y visibilidad a mujeres contemporáneas que destacan en sus respectivos campos profesionales.

Este es el caso de “Mujeres protagonistas”, una propuesta de la editorial Santillana especialmente pensada para docentes y estudiantes de educación secundaria que cuenta con tres ejes o líneas de actuación: “El papel de las mujeres”, “Vidas de mujeres” y “La voz de las mujeres”. Los dos últimos son espacios virtuales destinados a recopilar biografías de mujeres e iniciativas femeninas, respectivamente; el primero constituye una colección de libros consagrados al papel desempeñado por las mujeres en diversos campos. Es en esta colección donde se inscribe la obra que nos ocupa: *El papel de las mujeres en el teatro*.

Su autora, Mercè Saumell, es una reconocida especialista en estudios teatrales. Profesora desde 1995 del Institut del Teatre de Barcelona, ha publicado manuales y libros sobre teatro contemporáneo, además de artículos en revistas como *ADE Teatro*. Su reciente ensayo sobre *La Fura dels Baus en cuarentena: 40 años de trayectoria grupal: 1979-2019* (Planeta, 2019) ha quedado finalista del Premio Leandro Fernández de Moratín

para Estudios Teatrales (2020); anteriormente, fue galardonada con el Premio Nacional de Ensayo Teatral Xavier Fàbregas (1991).

Esta dilatada trayectoria la acredita como experta conocedora de la historia del teatro y las dramaturgias contemporáneas, asunto que aborda en *El papel de las mujeres en el teatro* desde la perspectiva del rol desempeñado por las mujeres en la creación, la dirección, la interpretación y la gestión escénicas.

Respondiendo a la filosofía que sustenta el proyecto editorial en el que se encuadra, en este libro el protagonismo absoluto es de las mujeres, y no solo en lo que respecta al contenido: a la voz de Saumell se suma en el prólogo (6-7) la de Natalia Álvarez Simó, experta en gestión y planificación cultural de artes escénicas contemporáneas.

En la “Introducción” (8-15), Saumell defiende la necesidad de “escribir de nuevo el relato de las artes escénicas teniendo en cuenta su parte femenina” (9), dada la exclusión que tradicionalmente han vivido las mujeres hasta fechas muy recientes. En todo caso, como se manifiesta, aún queda mucho trabajo por hacer: “todavía existen áreas profesionales en las que las mujeres están poco representadas, en las que existen barreras sociales para su acceso, especialmente en lo referente a los altos cargos de dirección y gestión” (10). Siguiendo a Judith Butler, la autora recuerda que el teatro es un espejo de la sociedad; lo ejemplifica con el fenómeno del travestismo, que, más allá de constituir una convención teatral, respondía a la exclusión social de la mujer. Se revisan también otros temas relevantes: las mujeres cuyas obras han sido firmadas por hombres; la necesidad de estudiar el papel de la mujer en distintos contextos teatrales que trasciendan el mero análisis del texto dramático; la reescritura, por parte de dramaturgas contemporáneas, de los grandes personajes femeninos creados por hombres o la revisión de personajes clásicos masculinos mediante su reinterpretación por parte de actrices.

Tras este panorama introductorio la autora propone un viaje por la historia del teatro en femenino de la mano de cuatro capítulos. En el primero de ellos, “Las damas del teatro” (16-37), plantea un recorrido histórico desde la Antigüedad hasta nuestros días que evidencia cómo las

mujeres fueron buscando y conquistando espacios de actuación vinculados a la interpretación, la escritura, la dirección o la gestión teatral: desde las acróbatas, bailarinas y mimas de Grecia y Roma hasta la primera dramaturga conocida, Hroswitha de Gandersheim (935-1002), pasando por las primeras actrices que obtuvieron permiso legal para subirse a un escenario en España (ya en el año 1587), las autoras teatrales del Siglo de Oro o, ya en el Romanticismo, las primeras actrices y dramaturgas de éxito y reputación internacional. Se repasan también los principales personajes teatrales femeninos del siglo XIX e inicios del XX, en su mayoría escritos por hombres y con rasgos novedosos para su época, como sucede con las protagonistas de las obras de Henrik Ibsen. El teatro se hace eco de las nuevas inquietudes y luchas sociales, como el sufragismo y el feminismo, reflejando asimismo nuevos perfiles femeninos rompedores en papeles femeninos atractivos, a la par que comienza a aparecer en Europa una potente generación de actrices y empresarias, auténticas divas de las tablas (y, en contados casos, también del cine). Saumell incluye a ocho nombres representativos: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse, Vera Komissarzhevskaya, María Guerrero, Asta Nielsen, Margarita Xirgu y Helene Weigel. Ya de la segunda mitad del siglo XX, selecciona otras ocho figuras de prestigiosas actrices y actrices-directoras: Melína Merkoúri, María Casares, Judi Dench, Núria Espert, Liv Ullmann, Barbra Streisand, Isabelle Huppert y Cate Blanchett. De todas ellas recoge una brevísima semblanza biográfica y profesional en la que procura destacar sus respectivos logros.

En el siguiente capítulo, “La revolución de los años sesenta y los colectivos feministas” (38-47), la autora se centra especialmente en sacar a la luz los avances que los activismos sociales y políticos de los años 60 y 70 del siglo XIX supusieron para la escena teatral internacional: “Arte, vida, pacifismo, antiautoritarismo y feminismo convirtieron el hecho teatral en una plataforma desde la cual se podían expresar ideas desafiantes” (41). Se destaca el rol desempeñado en este contexto por tres mujeres en particular: la actriz y directora Judith Malina, desde The Living Theatre, la compañía que había creado junto a su marido; Hélène Cixous, en su doble vertiente de autora teatral y de filósofa, y la

directora Ariane Mnouchkine, fundadora en 1964 del Théâtre du Soleil, la única compañía europea dirigida en aquel momento por una mujer. A partir de la revolución de 1968 en París se aprecia un incremento de los espectáculos protagonizados por mujeres, tanto en Europa como en Estados Unidos. A las primeras iniciativas de asociacionismo profesional por parte de actrices, dramaturgas, escenógrafas y directoras de escena se suman los teatros gestionados exclusivamente por mujeres (como el della Maddalena en Roma, impulsado por Dacia Maraini); el experimentalismo y la interdisciplinariedad de espacios como el Women’s Art Centre de Nueva York o el Café La MaMa fuera de Broadway; el Proyecto Magdalena para convocar a las mujeres de las artes escénicas (en la misma línea se situarían posteriormente colectivos como Marías Guerreras y Proyecto Vaca) o la creación del Día Mundial del Teatro el 27 de marzo por parte del International Theatre Institut, entre otras actividades pioneras.

A continuación, se nos invita a mirar “Detrás de la escena: autoras, directoras y otras profesiones” (48-63). Repasamos aquí a una serie de autoras que, a lo largo del siglo XX, “se distinguieron por sus temáticas relacionadas con la mujer, una mujer sometida a la desigualdad y a las injusticias sociales” (51). Es el caso de Gertrude Stein, Lilian Hellman, Franca Rame y María Irene Fornés. Separadamente, se escoge a cinco dramaturgas actuales reconocidas por el público y la crítica: Caryl Churchill, Elfriede Jelinek, Yasmina Reza, Angélica Lidell y Sarah Kane. Después aparecen las figuras de cinco de las directoras de teatro más reconocidas del panorama teatral en la actualidad: Cătălina Buzoianu, Rina Yerushalmi, Anne Bogart, Julie Taymor y Deborah Warner. Y, para concluir este repaso por grandes figuras femeninas de distintas ramas del teatro, no podían faltar otras profesionales del escenario: escenógrafas (Liubov Popova, Natalia Goncharova, Lily Komine, Franca Squarciapino), diseñadoras de vestuario (Mary Moore), gestoras (Fanny Mikey), pedagogas (Stella Adler, Uta Hagen, Cristina Rota) e investigadoras académicas (se destaca aquí únicamente el grupo especializado en teatro feminista de la International Federation for Theatre Research).

Finalmente, en “Las mujeres en el teatro español actual” (64-86) se ofrece una rápida ojeada al panorama teatral español desde 1980, ca-

racterizado por el aumento de textos teatrales escritos por mujeres, el incremento de mujeres en cargos de dirección y de gestión, así como el asociacionismo (Asociación de Autoras de Teatro), los estudios reglados de dramaturgia y dirección escénica (RESAD, ITB, etc.) o, más recientemente, iniciativas culturales como el festival Ellas Crean de Madrid. Tras este panorama, se ofrecen las semblanzas de algunas autoras (Lluïsa Cunillé, Laila Ripoll, Lola Blasco), directoras escénicas (Helena Pimenta, Carme Portaceli) y actrices (Irene y Julia Gutiérrez Caba, Julieta Serrano, Lola Herrera, Amparo Baró, Concha Velasco, Rosa M^a Sardá, Anna Lizaran, Marisa Paredes, Mercedes Sampietro, Ana Belén, Vicky Peña, Blanca Portillo, Carmen Machi, Aitana Sánchez-Gijón, Nathalie Poza, Bárbara Lennie e Irene Escolar). Por último, cierran el libro el texto “No hay vuelta atrás” (86), donde la autora reflexiona sobre el actual nuevo paradigma de la femineidad, y una breve “Bibliografía de referencia” (87).

Han quedado fuera del volumen, dada la síntesis que se presenta, figuras de las esferas de la gestión, el diseño de vestuario o la investigación teatral, pero el gran esfuerzo de concisión llevado a cabo por Saumell es muy meritorio. Por otro lado, se aprecia el claro predominio de actrices, escritoras o directoras, mientras que otras mujeres vinculadas al teatro quedan más desatendidas. La propia Saumell señala en cierto punto esta carencia general, que termina deslizándose también en su texto: “Cuando pensamos en mujeres y teatro, lo hacemos generalmente a partir de la figura de la actriz, en segundo lugar de la dramaturga y, quizá, en tercera posición, de la directora escénica. Y ello sucede porque nos faltan referentes de profesionales de la escena de otras áreas artísticas, como, por ejemplo, la escenografía, el vestuario y el diseño de iluminación” (60). Estos detalles, en todo caso, no empañan el innegable valor de conjunto del libro y pueden comprenderse a la luz de la brevedad requerida por la colección editorial. En este sentido, sería interesante ampliar en un futuro la nómina de mujeres del teatro biografiadas recurriendo a las secciones virtuales del proyecto (“Vidas de mujeres” y “La voz de las mujeres”), a modo de complemento del presente libro.

El papel de las mujeres en el teatro tiene la virtud de documentar, visibilizar, reivindicar y valorar en menos de 90 páginas la importante

contribución al teatro de las mujeres a lo largo de la historia. Además de estar profusamente ilustrado (la imagen tiene casi tanto protagonismo como el texto), la exposición principal se ve complementada por textos breves y citas selectas. Cuidadosamente editado, tiene un indiscutible interés, sobre todo para el contexto de la educación secundaria, tanto por su utilidad pedagógica como por su atractivo estético. En definitiva, estamos ante un sintético, pero riguroso estado de la cuestión sobre la mujer en el teatro antiguo, moderno y contemporáneo, que se suma con éxito a la colección de “Mujeres protagonistas” recuperadas por Santillana bajo el lema “Tenemos mucho que contar”.

Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (org.) *Ao Raiar da Aurora. Antologia de Narrativas breves de Escritoras Portuguesas Oitocentistas*, 2 vols., São Paulo, Editora LiberArs, 2022. Vol. 1, 239 pp. ISBN 978-65-5953-074-8. Vol. 2, 227 pp. ISBN 978-65-5953-075-5

DOI: 10.5944/rei.vol.10.2022.35945

Reseña de VANDA ANASTÁCIO

Universidade de Lisboa

Estudiar a las escritoras portuguesas del pasado no es tarea fácil. Sus nombres no figuran en la generalidad de los manuales de Historia literaria, las ediciones modernas de sus textos son raras, sus obras han sido sistemáticamente olvidadas en los currículos escolares y mal amadas por una crítica que ha desvalorizado su actuación con base en estereotipos de género y pautas de análisis hoy ultrapasados. Los dos volúmenes que aquí se reseñan son una contribución decisiva al cambio de este panorama. Resultado de una labor colectiva de investigación realizada en el ámbito del Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras del Real Gabinete Português de Leitura de Rio de Janeiro, son el lado más visible de una iniciativa basada en la investigación de archivo hecha con dos fines fundamentales: *rescatar* a las escritoras, identificando y localizando su producción escrita, y *dar a leer* a sus obras.

La organización de los dos volúmenes sigue un criterio temporal: el primer volumen reúne textos de autoras del siglo XIX (Ana Maria Ribeiro de Sá, Ana Plácido, Antónia Gertrudes Pusich, Catarina Máxima de Figueiredo, Efigénia do Carvalhal, Emília Eduarda, Guiomar Torre-são, Hermenegilda de Lacerda, Maria Amália Vaz de Carvalho, Maria Peregrina de Sousa, Maria Rita Chiappe Cadet) y el segundo volumen está dedicado a las escritoras que produjeron en las primeras décadas del siglo XX (Adelina Lopes Vieira, Alice Pestana, Ana de Castro Osório, Ana Villalobos Galheto, Angelina Vidal, Branca de Gonta Colaço, Cacilda de Castro, Cláudia de Campos, Luthgarda Guimarães de Caires, Maria O'Neill, Mariana Coelho, Paulina Campelo Macedo, Sarah Beirão, Teresa Franco, Virgínia de Castro e Almeida). Asimismo, en el interior de cada tomo, desgraciadamente, el criterio cronológico ha sido preterido en favor de la ordenación alfabética.

Para cada una de las veintiséis escritoras se ofrece una biografía, una selección de textos y, en los casos en que ha sido posible localizarlo, un retrato. Globalmente, se puede decir que estos volúmenes proponen un canon femenino de lengua portuguesa para el periodo que va desde mediados del ochocientos hasta la década de 1930 y, en este sentido, constituyen un aporte importante a la creación de puntos de referencia con vista a una narrativa más inclusiva de la historia literaria de este periodo y para la reconfiguración de lo que se conoce sobre el funcionamiento del campo literario luso-brasileño de la edad contemporánea.

Vale la pena subrayar la pertinencia del recorte temporal elegido por los compiladores de esta antología. De hecho, la verdadera 'explosión' de la prensa periódica a que se asistió en Portugal y en Brasil a partir de 1830 no solamente ha cambiado significativamente las formas tradicionales de producción y difusión de textos, sino las prácticas de lectura habituales hasta entonces. Periódicos, revistas y almanaques tentaron captar la atención de un público-lector cada vez más amplio y más socialmente variado, destacando a las lectoras, que una emergente imprenta femenina intentaba atraer. Nadie parece haber quedado inmune a la seducción de los nuevos *media*. Ni los autores canónicos que la Historia ha consagrado, ni las mujeres. La imprenta periódica impuso nuevos

formatos, como el folletín y la narrativa breve, pero ha acogido también el poema suelto, la anécdota, el apunte de curiosidades o el logogrifo, producciones cortas que podían rellenar pequeños espacios dejados en blanco por los tipógrafos.

Este es el universo en que se mueven las escritoras representadas en esta antología. La mayoría de ellas ha visto sus romances y novelas publicados en folletín, y han sido numerosas las que han colaborado o han dirigido periódicos, revistas y almanaques que circularon en Portugal y en Brasil. A pesar de que la publicación en la imprenta periódica no exigía necesariamente una gran proximidad de las autoras al medio intelectual, la verdad es que la investigación realizada por los colaboradores de estos volúmenes revela que las autoras portuguesas del ochocientos han podido contar con el apoyo relevante de figuras masculinas como Sousa Viterbo, Pinheiro Chagas e António Feliciano de Castilho, que las han ayudado a defenderse de ataques misóginos y les han facilitado el acceso a editores en Portugal y en Brasil. Ya en el inicio del siglo XX, las mujeres portuguesas parecen haber conseguido crear sus propias redes de apoyo, en el interior de grupos cercanos de los ideales republicanos, y también en el ámbito de las primeras organizaciones feministas.

¿Sobre qué escriben estas mujeres? Las narrativas cortas que figuran en estos volúmenes permiten distinguir grandes áreas temáticas a las cuales han dedicado más atención. En sus producciones asumen particular relieve las cuestiones relacionadas con el amor y con el matrimonio. Es posible que el predominio del interés por las relaciones amorosas sea un efecto de las convenciones de la narrativa ficcional de la época, y hasta de la búsqueda de adecuación al horizonte de expectativas de lectores y lectoras. Vale la pena, sin embargo, apreciar el modo con el que esas narrativas se construyen, y entender que estamos invariablemente delante de visiones de las vivencias de las mujeres, distintas, cuando no totalmente opuestas, a las descripciones tradicionalmente aireadas por los discursos masculinos. Así, el sentimiento amoroso es repetidamente descrito como un peligro para las mujeres, y el enamoramiento como una fuente de chantaje emocional por parte de hombres sin escrúpulos que las sacrifican a sus caprichos y a sus intereses económicos y ambi-

ciones sociales. En esta lógica, el matrimonio no representa seguridad ni salvación para la mujer, una vez que surge descrito invariablemente como un logro, un engaño, una sujeción (vol. I, p. 85), una esclavitud (vol. I, p. 144), una condenación (vol. I, p. 145) y un sacrificio (vol. I, p. 147). En su conjunto, estas narrativas describen a una sociedad hostil a las mujeres, en la cual el acoso, la seducción, la violación y la violencia se ejercen sobre ellas sin treguas ni punición. Delante de tal panorama no sorprende el tono de alerta que impregna estos textos, ni los avisos y recomendaciones de prudencia y de contención emocional que se repiten de narrativa en narrativa.

Las cuestiones relacionadas con el amor y con el matrimonio seguirán ocupando la atención de las escritoras de las primeras décadas del siglo siguiente. Pero las condiciones sociales y, sobre todo, el clima político vivido inmediatamente antes y después de la proclamación de la República en Portugal, en 1910, han abierto nuevos espacios de debate a las mujeres, que parecen haber encontrado en la escritura una forma privilegiada de intervención y de lucha en favor de la mejora de la condición femenina. En las palabras de los organizadores: “A liberdade conquistada por essa luta permitiu uma abertura temática maior na ficção de autoria feminina. As questões políticas e sociais ganham relevo, mas os temas considerados femininos, como o cuidado com os filhos, a busca por autonomia, continuam” (vol. II, p. 13). Si es verdad que las narrativas del novecientos adoptan con frecuencia un tono didáctico, y que muchas autoras portuguesas de esa época se desdoblan en escritos en prosa y en verso para llegar al público infantil, no es menos verdad que estas se han empeñado en denunciar la sujeción femenina, englobando a las formas de dominación y de violencia sobre las mujeres en el conjunto de flagelos sociales, y en combatir y erradicar la pobreza, el hambre y la ignorancia.

A pesar de que se trate de una antología de escritoras portuguesas, las biografías y los textos aquí publicados ponen en evidencia la continuidad de los lazos culturales entre Portugal y Brasil más allá de la separación política entre los dos territorios que ocurrió en 1822. Como afirmaba Maria Amália Vaz de Carvalho en uno de los textos de esta antología, en aquel entonces “em todas as famílias do Minho [havia] um tio

brasileiro” (vol. I, p. 176). La familiaridad de las autoras aquí representadas con Brasil se ha traducido en la publicación de obras en la prensa periódica y en editoriales de los dos lados del Atlántico, en viajes a Brasil, y en múltiples alusiones intratextuales a personajes que han encontrado en Brasil la posibilidad de cambiar sus vidas o de alcanzar segundas oportunidades para pérdidas emocionales o profesionales. Además de la colaboración a distancia, hubo escritoras que han tenido una intervención bastante directa en el campo cultural brasileño. En este ámbito vale mencionar los casos Ana de Castro Osório y Maria Rita Chiappe Cadet, que han visto sus textos para la infancia adoptados en las escuelas de Portugal y de Brasil, y también los de las migrantes Mariana Coelho y Paulina Campelo, que han fundado y dirigido colegios en Curitiba y en Rio de Janeiro. También han sido numerosas las escritoras antologizadas que han impartido ciclos de charlas y conferencias en instituciones brasileñas, y se puede decir que todas han participado en redes de sociabilidad comunes. Hacer ver estos lazos además de dar a leer los textos es uno de los aspectos más interesantes de esta obra.

