

PIONERAS, ESCRITORAS Y CREADORAS DEL SIGLO XX



EVA MARÍA
MORENO LAGO
(ED.)



Ediciones Universidad
Salamanca

PIONERAS, ESCRITORAS
Y CREADORAS DEL SIGLO XX

MEMORIA DE MUJER

16

Colección dirigida

por

Josefina CUESTA

(Universidad de Salamanca)

&

María José TURRIÓN

(Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca)

Consejo científico

Virginia ÁVILA (UNAM, México)

Dora BARRANCOS (CONICET, Argentina)

Christina VON BRAUN (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania)

Nuria CHINCHILLA (IESE, España)

Jean Louis GUEREÑA (Universidad de Tours, Francia)

Araceli MANGAS (Universidad Complutense, España)

Jane MORRICE (Consejo Económico y Social Europeo, UE)

María Jesús PRIETO-LAFFARGUE (Instituto de la Ingeniería de España,
ex-Presidenta de la WFEO)

EVA MARÍA MORENO LAGO (ED.)

PIONERAS, ESCRITORAS
Y CREADORAS DEL SIGLO XX



Ediciones Universidad
Salamanca

MEMORIA DE MUJER 16

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: *Garzona escribiendo*
© Eva María Moreno Lago

Este volumen ha sido posible gracias a la financiación y colaboración
de dos Grupos de investigación, de Sevilla y de Salamanca:
Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753)
y Grupo de Investigación Escritoras y personajes femeninos en la literatura

1.^a edición: diciembre, 2019

ISBN: 978-84-1311-216-9 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-217-6 (POD)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación: Eva María Moreno Lago

Realizado por:
Intergraf
Tel.: 923 190 754
37008 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



ÍNDICE

Introducción: escritoras e intelectuales del siglo XX, entre la tradición y la modernidad.	
EVA MARÍA MORENO LAGO	11
I- LAS PRECURSORAS DE LAS ESCRITORAS DEL SIGLO XX	
El redescubrimiento de las autoras del siglo XVII	
JUAN AGUILAR GONZÁLEZ	17
Faustina Sáez de Melgar: una pionera en la escritura y traducción	
MARÍA LUISA PÉREZ BERNARDO	31
II- LAS INTELECTUALES EN ESPAÑA	
El papel de la LIJ en la incorporación de la mujer a la esfera pública	
FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA	47
Los cuentos infantiles como recurso coeducativo	
M ^a DOLORES PÉREZ BRAVO	63
Pilar Moltó y Campo Redondo: una presencia oculta	
MARÍA VICTORIA SOTOMAYOR SÁEZ	79
Tradición y modernidad. el universo femenino nebricense en los albores del siglo xx	
MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO	95
Concha Lagos (Córdoba, 1907 – Madrid, 2007), Periplo literario en un siglo de escritura	
JUANA MURILLO RUBIO	111
Maestras españolas republicanas en el norte de África: depuradas y represaliadas por el franquismo	
MARÍA ISABEL GARCÍA LAFUENTE	127

Pionerismo femenino en la cinematografía española: el papel de las mujeres en la configuración de la modernidad filmica	
PATRICIA BARRERA VELASCO	141
La vida en el centro: los discursos antibélicos de las mujeres en la obra de Elena Fortún	
ALICIA VARA LÓPEZ	155
Escrituras rizomáticas del silencio en <i>Oculto Sendero</i> de Elena Fortún	
FRANCISCO JOSÉ VILLANUEVA MACÍAS	169
Concha Méndez y su obra poética: entre feminismo y feminidad	
MARÍA MARTOS Y JULIO NEIRA	183
La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité	
ESPERANZA TORRES	199
Incroci interlinguistici e transtestualità in María Rosal	
MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ, DANIELE CERRATO, ALESSIA DELLA ROCCA	213
Ángela Figuera: poesía y compromiso	
MARÍA ROSAL NADALES	227
Recepción del erotismo en Ana Rossetti: de Iseo de Bérroul a Isolda	
ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ	243

III- ESCRITORAS ITALIANAS

“Matrimonio e maternità”. Il percorso autobiografico di “Gina Sobrero”	
IRENE SCAMPUDDU	259
La figura de la madre en los relatos de Maria Messina: entre tradición y progreso	
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO	273
La condizione delle donne nella prima opera di Anna Franchi: la solitudine e l’incomprensione in <i>Dulcia Tristia</i>	
GIULIA COCUZZA	287

Luisa Adorno: perfil bio-bibliográfico	
BIANCA COGLIANO	301
Virginia Tedeschi Treves: un legado entre tradición y modernidad	
SALVATORE BARTOLOTTA Y M ^a ANGÉLICA GIORDANO PAREDES	315
El destino de las maestras en la obra de Clarice Gouzy Tartufari	
SALVATORE BARTOLOTTA Y M ^a GRACIA MORENO CELEGHIN	329

IV- EUROPEAS DEL SIGLO XX

<i>Slaves will believe that chains are protectors</i> : Mina Loy, matrimonio y liberación	
CLAUDIA CAÑO RIVERA	345
Una Visión de Género del Londres Literario de los Años 20: el Empoderamiento de la Mujer a través de la Escritura sobre Cine	
PAULA CAMACHO ROLDÁN	361
El lector como creador de la narrativa brontëana: la reivindicación femenina en <i>Return to Wuthering Heights</i> , de Anna L'Estrange	
ANA PÉREZ PORRAS	379
Dominique Aury, intelectual francesa y mujer de letras del siglo XX	
MATHILDE TREMBLAIS	395
Françoise Gilot: La representación artística de la mujer conservadora a la mujer moderna	
LYDIE ROYER	409
La posición de Rachilde (1860-1953) frente al feminismo de principios del siglo xx a través de su panfleto <i>Pourquoi je ne suis pas féministe</i> (1928)	
M ^a DEL CARMEN LOJO TIZÓN	423
Louise Bourgeois y sus Femme-Maison	
TERESA AGUADO GARZÓN	437
Elise richter Primera profesora de la universidad Austriaca	
LEONOR SÁEZ MÉNDEZ	451

V- INTELLECTUALES EN OTROS CONTINENTES

Mito y mitificación de la maternidad: El alumbramiento como origen de la vida y la muerte en la obra de Fumiko Enchi	
MARTA IBÁÑEZ IBÁÑEZ	467
El género a través de la literatura japonesa moderna: educación, censura y representación	
ENRIQUE MORA ROÁS	487
El discurso femenino en la escritura de la colombiana Marvel Luz Moreno Abello	
SONJA SEVO	503
Música guanacasteca en clave feminista y decolonial	
YORLENY ESPINOZA	517

INTRODUCCIÓN:
**ESCRITORAS E INTELLECTUALES DEL SIGLO XX, ENTRE LA
TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD.**

Eva María MORENO LAGO
Universidad de Sevilla

A principios de siglo XX surgió una preocupación social, generada en toda Europa, que oscilaba entre el avance y los progresos femeninos y la perpetuación de los roles tradicionales. De esta forma, en un artículo de 1910, Pérez Pascual consideraba a la mujer moderna y al feminismo como “fenómenos vivos e impalpables” y, por este mismo motivo, llamaba a las mujeres al hogar y las invitaba a no dejarse llevar por estas nuevas tendencias. Estas dos posturas calaron en la obra de muchas escritoras e intelectuales que reflejaron, a veces la modernidad, a veces las restricciones domésticas y el destino inexorable al matrimonio y la maternidad.

El tránsito del siglo XIX al XX, supone el comienzo de una etapa de constantes cambios políticos, sociales y artísticos que afectan a toda Europa y, como veremos en estas páginas, también traspasaron estas fronteras. Muchos de ellos contribuirán a la emancipación femenina, ayudando a las mujeres a una paulatina incorporación a la vida pública. Sin embargo, sobre ella recaía una educación de baja calidad y un ambiente que, desde siglos, había reprimido todas sus aptitudes condenándola a ser inferior al varón en casi todos los aspectos de su vida. De esta desigualdad se hicieron eco en sus textos muchas escritoras de diferentes países. Por otra parte, el sistema político y la élite intelectual se resistía a cualquier tipo de innovación. Las mujeres se encontraban en una línea difusa que no sabían muchas veces cómo abordar. En este monográfico se reúnen diferentes investigaciones que pretenden visibilizar tanto el mundo femenino de las escritoras que no salieron de las restricciones patriarcales como los discursos

y prácticas feministas de todas aquellas que lucharon por sus derechos y la emancipación.

Por este motivo, la presente publicación reúne a investigadoras e investigadores especializados en diferentes literaturas de este periodo para ofrecer un amplio panorama del universo creativo femenino a lo largo del siglo XX. También se recogen algunas precursoras que influenciaron la producción artística de las intelectuales del mencionado periodo. Además, se tratan temáticas muy variadas, desde la literatura infantil y el trabajo de las maestras hasta las artistas que trabajaron en teatro y cine, pasando por la diversidad de la producción literaria femenina.

Siguiendo estas coordenadas la siguiente publicación se ha clasificado en torno a varios bloques: en primer lugar, dos artículos adelantan la labor de algunas precursoras y la influencia de estas en algunas mujeres del siglo XX. El segundo bloque se centra en las intelectuales españolas, realizando un recorrido por todo el siglo. La gran inestabilidad política, inmersa en la convulsión que enfrentaba a derechas e izquierdas en el primer tercio de siglo, la guerra, la dictadura y, posteriormente, la democracia convierte la producción femenina en un gran vaivén entre avance y tradición. El tercer apartado recoge la interesante aportación de algunas italianas al inicio de siglo. Posteriormente, se hacía necesaria una pequeña inmersión en otros países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania. Por último, se ha realizado una mirada a otros continentes como América y Oriente para completar el paisaje femenino de este fascinante y controvertido periodo histórico.

Este trabajo solo han constituido unas pequeñas puntadas sobre el enorme, complejo y diverso tejido elaborado por las mujeres desde diferentes facetas artísticas. De esta forma, este monográfico pretende fomentar los estudios en torno a escritoras e intelectuales poco conocidas y abrir nuevas líneas de investigación en la comunidad universitaria.

**LAS PRECURSORAS DE LAS
ESCRITORAS DEL SIGLO XX**

EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS AUTORAS DEL SIGLO XVII
THE REDISCOVERY OF THE WOMEN WRITERS OF THE 17TH
CENTURY

Juan AGUILAR GONZÁLEZ
Universidad de Castilla – La Mancha

RESUMEN

Las autoras que escribieron en el siglo XVII, salvo contadas excepciones, fueron “flor de un día”. Pocas alargaron su fama hasta el siglo siguiente, quedando relegadas a las páginas de alguna historia de la literatura que se dignó a incluirlas, y casi siempre resaltando la excepcionalidad de ver a una mujer escritora.

La segunda mitad del siglo XX, gracias a las reivindicaciones feministas y los nuevos estudios, ha contemplado un renovado interés por estas autoras olvidadas. En este trabajo se pretende lanzar una hipótesis sobre a qué pudo deberse el resurgir de estas autoras.

Palabras clave: Literatura; género.

ABSTRACT

Summary: Women writers of the 17th century, with few exceptions, were no more than just a flash in the pan. Few of them lengthened his fame until the following century, being relegated to the pages of a history of literature that deigned to include them, and almost always highlighting the exceptionality of seeing a woman who could write.

The second half of the 20th century, thanks to feminist demands and newer studies, has seen a renewed interest in these forgotten writers. In this work we would like to make an hypothesis about what might have been the cause of the resurgence of interest for these authors.

Keywords: Literature; gender.

El interés por las autoras del siglo XVII coincide, y no por casualidad, con los años posteriores a los regímenes dictatoriales que dominaron España e Italia en el siglo XX. Años antes, los avances que se atisbaban en la España de las repúblicas se vieron truncados por el ascenso al poder del dictador Francisco Franco y la mayoría de los logros conseguidos desaparecieron o retrocedieron a un estado previo, caso de la educación femenina, que volvió a limitarse a los quehaceres de buena esposa y madre. El mismo varapalo sufrió la mujer italiana con la llegada del fascismo. No debe inducir a engaño el hecho de que en 1925 las mujeres consiguieran el voto, pues estuvo restringido a elecciones locales. Habría que esperar hasta 1945 para que a las mujeres les fuera concedida la posibilidad de votar en las mismas condiciones que a los hombres.

Si bien los caminos fueron paralelos en ambos países, las fechas en las que se consiguieron avances en materia de igualdad dependieron del auge o caída de los regímenes impuestos. Mientras España seguía sumida en el franquismo, el feminismo italiano cobraba fuerza tras la muerte de Mussolini y asentaba las bases de mejoras sustanciales en la condición de la mujer, que darían lugar a una ley para el divorcio (1970) y la despenalización del adulterio en (1975), así como el reconocimiento de la igualdad absoluta dentro de la institución matrimonial.

En este periodo de feminismo en ebullición las mujeres buscaron en el pasado puntos fijos en los que asentar las bases del futuro. Los incipientes estudios de género escudriñaban siglos anteriores en busca de filósofas, poetas, ensayistas y, en definitiva, artistas olvidadas sobre las que construir una genealogía de género. A este respecto, es interesante rescatar la opinión de Conti Odirisio (1979) que, cuando se trata de la mujer, señala que no existe ningún progreso histórico, puntos fijos desde los que partir. En efecto, cada vez que se retoma el debate en torno a la condición de la mujer, vuelven a flote argumentos, si no superados, sí al menos discutidos hasta la saciedad, en especial los referidos al matrimonio y la educación. La recuperación de autoras de otras épocas responde al deseo de poner fin a este círculo infinito,

cimentando el valor de la mujer actual sobre las escritoras del pasado que vivieron casi idénticas situaciones.

Carlo Dionisotti, en *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento* (1967), daba cuenta del acceso de las mujeres a los rangos oficiales de la nueva sociedad literaria italiana, aludiendo que en la Italia del siglo XVI floreció un nutrido grupo de escritoras que consiguió conformarse como un conjunto homogéneo capaz de ampliar su influencia hasta el siglo posterior. Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Laura Terracina, Veronica Franco son solo unos cuantos ejemplos de escritoras que serán recordadas por las autoras del siglo XVII. Existen, no obstante, diferencias significativas entre ambas generaciones: mientras que las primeras cultivaron principalmente la lírica, especialmente el soneto de tintes petrarquistas, las segundas abordaron géneros como la tratadística y el poema heroico.

Por otra parte, los temas que se afrontaron en la segunda generación fueron más amplios y, sobre todo, mejor conectados con la realidad social: la cuestión de la educación femenina, el matrimonio y el monacato forzoso, por citar algunos. Y es que el “infeliz” periodo *secentesco*, según Croce (1929), fue sin embargo un fértil periodo en materia de avances sociales, aunque no para la mujer. Los avances conseguidos se desvanecieron con la llegada de la Contrarreforma, y este es el primer paralelismo que se puede establecer entre la situación de la mujer en los siglos XVII y XX. El fervor religioso y la vuelta a las Sagradas Escrituras supuso un duro golpe contra las culpables de la caída del hombre del Paraíso. Se multiplicaron los monacatos forzosos, se desestimaron los recursos para escapar de aquellas cárceles y la educación prevista para las mujeres se limitó los quehaceres domésticos de buena esposa y madre. Precisamente, fue este uno de los motivos por los que hoy tenemos una importante cantidad de obras de aquella época que reclaman la poca libertad que habían conseguido. Como siglo de contradicciones que fue el XVII, la *Querelle des femmes* contó en dicho periodo con la participación de autoras italianas que, bien desde sus casas, como Moderata Fonte o Lucrezia Marinelli, bien desde el convento, caso de Arcangela Tarabotti, denunciaron las injusticias sufridas contra

su sexo. A ellas hay que sumar los nombres de las escritoras del Reino Unido, como Mary Astell o Margaret Cavendish.

1. EL SIGLO XX

En el siglo XX el interés por Moderata Fonte se debe principalmente a Adriana Chemello, que en 1983 escribió un ensayo titulado *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli*, donde desgranaba la estructura tanto de *Il merito delle donne* como *Della nobiltà et eccellenza delle donne*. Sin embargo, su ensayo más conocido es el que precede a la edición de la obra de Fonte en 1988, titulado *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*.

Modesta Pozzo de' Zorzi (1555-1592), nombre real de Moderata Fonte, se cuenta entre las autoras que reivindicaron para la mujer una mejora de sus condiciones. A pesar de haber vivido en el siglo XVI, su obra más importante fue publicada póstumamente en el 1600. *Il merito delle donne* debe considerarse una obra típicamente *secentesca*, puesto que ella su autora abandona el verso que sus predecesoras cultivaron en favor de la prosa que dará forma al tratado. Además, el cambio de género contempla igualmente un cambio en la temática: la educación, la dote y el estado ideal de la mujer son argumentos que se desarrollarán plenamente en el siglo que inicia.

Odorisio (1979) coloca las obras de Fonte, Marinelli e Tarabbotti en los “clásicos del feminismo” y a Fonte bajo el colorido epíteto que también da nombre al epígrafe “El ama de casa feminista”. Siempre es necesaria una cierta cautela cuando se tilda a una autora de siglos anteriores al veinte como feminista, no obstante, las reivindicaciones y alegatos que contiene *El mérito de las mujeres* están en sintonía con algunos de los postulados del feminismo moderno. Especialmente significativo es el conocido soneto “Libre corazón en mi pecho reside”, que la citada estudiosa cataloga como “el lejano eco de un eslogan feminista”.

Libre corazón en mi pecho reside,
No sirvo a nadie, ni de otra soy sino mía,
Sáciome de modestia y cortesía,
Virtud me exalta y castidad me adorna.

Este alma sólo a Dios cede y a él regresa,
Aunque en el velo humano se envuelva, y permanezca,
Y desprecia el mundo y su pérfido engaño,
Que a las mentes simples engaña y burla.

Belleza, juventud, goces y fastos,
Nada estimo, sino los pensamientos puros,
Por decisión mía y no por azar, soy trofeo.

Así en los años verdes como en los maduros,
Pues falacia de hombre no me estorba,
Espero fama y gloria en vida y tras la muerte¹ (Fonte 2013: 53,
55).

Retomando las palabras de la Marfisa ariostesca, Corinna, *alter ego* de Fonte en la obra, afirma el deseo de libertad que alberga su corazón. A nadie sirve y su *único compromiso es con Dios, que insufla el alma en el velo humano y que cuando este abandona recibe en el paraíso*. La castidad es aquí sinónimo de independencia, cultivada al igual que las letras que darán fama y gloria tras la muerte, y no una cualidad que debe poseer la mujer antes del matrimonio. La educación femenina, que tantas veces aparecerá en los diálogos de las contertulias, se atisba en los dos últimos versos: la “falacia de hombre”, es la usurpación del inmortal destino al que se accede cultivando la escritura. El casamiento es la atadura al hombre, que es quien confina a la mujer dentro de los muros de la casa – o convento – y no permite

1 Traducción de José Abad del original tomado a su vez de la edición de Adriana Chemello (1988) que reproducimos a continuación: *Liberò cor nel mio petto soggiorna, / non servo alcun, nè d'altri son che mia, / Pascomi di modestia e cortesia, e cortesia, Virtù m'essalta, e castità m'adorna / Quest'alma a Dio sol cede, e a lui ritorna, / Benché nel velo umano s'avolga, e stia; / E sprezza il mondo, e sua perfidia ria, Che le semplici menti inganna, e scorna. / Bellezza, gioventù, piaceri, e pompe, / Nulla stimo, se non ch'a i pensier puri, / Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte. / Così negli anni verdi, e nei maturi, / Poichè fallacia d'uom non m'interrompe, / Fama e gloria n'attendo in vita, e in morte* (Fonte 1988: 18-19).

el acceso a la cultura. De ahí las repetidas arengas por parte de Corinna instando a la soltería.

No es de extrañar que el deseo de permanecer soltera se repita en otras autoras que, en principio, no sabemos que tuvieran relación alguna, como es el caso de la propia Moderata Fonte y Mary Astell. Nacida en Newcastle Upon Tyne el 12 de noviembre de 1666 en el seno de una familia de clase media-alta, Mary Astell es considerada la primera feminista inglesa. Al igual que sucedió con Fonte, su padre, de carácter conservador, no dispuso para ella educación alguna, algo que, vista su producción posterior, podemos aventurar que marcó su vida. El único contacto conocido con el mundo académico le llegó por parte de su tío – otra similitud con la veneciana –, Ralph Astell, que le enseñó los rudimentos de la filosofía. Según Ballard (1752), al que debemos los primeros datos biográficos, fue mujer de avispado ingenio, excelente juicio y tenaz memoria, atributos que le permitieron alcanzar el éxito en cualquier materia que estudió.

A pesar de su título de “primera feminista”, las ideas de Astell distan mucho de lo que hoy día consideramos feminismo. La adscripción al partido Tory y su moral conservadora son, sin duda, una evidente contradicción con lo que reflejan sus obras. Caso significativo es su concepción del matrimonio, donde encontramos algunas similitudes con Fonte. Astell nunca se casó, aunque no queda claro a los estudiosos si la decisión fue del todo libre, puesto que tras la temprana muerte del padre el poder adquisitivo de la familia disminuyó considerablemente, hecho que se reflejó en la incapacidad de proporcionarle la dote para el matrimonio. Si queremos contemplarlo desde su lado feminista, con toda la cautela necesaria en ello, el deseo de permanecer soltera parece lógico teniendo en cuenta que, una vez casada, hubiera perdido la posibilidad de seguir escribiendo.

Según Astell (1730: 30), los vicios y la negligencia del marido pueden convertirse en una ocasión mejor para la virtud de la mujer que su amabilidad. El matrimonio con un mal marido ofrece la posibilidad de ejercitar las cristianas virtudes: paciencia, bondad, mansedumbre y templanza, puesto que:

La cristiana institución del matrimonio provee la mejor forma de alcanzar la tranquilidad doméstica y la satisfacción, y es también lo mejor para la educación de los hijos; si no estuviéramos atados por los lazos de la religión, igualmente, el bien para la sociedad y el deber civil requeriría de nosotros lo que el cristianismo requiere² (Astell 1700: 21).

Compárese el texto anterior, extraído de *Some Reflections Upon Marriage* (1700), con la conversación entre la vieja y viuda Adriana y la joven Virginia en *El mérito de las mujeres*, cuando esta última expresa su deseo de no casarse por miedo al hombre que podría tocarle en suerte:

[...] “Y si él fuera soberbio, ¿qué haré yo?” “Tú ve trátale con humildad” [...] “Y si él fuera severo y terrible, ¿qué haré?” dijo Virginia. “Tú pacientemente y en silencio sopórtalo, retomó la madre” [...] “Y si fuera celoso, ¿cómo debería cuidarme?” añadió la hija. “No le darás ocasión de serlo, dijo la reina, y porque no has de gustar a otros más que a él, si él no quisiera que tu hagas ciertas cosas, tu abstente de hacerlo; si no quiere que salgas de casa, tú complácete” [...] “Y si él fuera vicioso, ¿qué remedio tendría?” dijo Virginia. “En esto, dijo la reina, es necesario que con gran juicio y destreza procures desviarlo de las malas prácticas...” (Fonte 1988: 170-171).

Ni Fonte ni Astell critican la institución matrimonial en sí, sino el mal uso que los hombres hacen de ella, convirtiéndola en un reto, que, además, interfiere con el anhelo de dedicarse a las bellas letras. La misma Astell, soltera, se mudó a Londres con apenas veinte años con el deseo de que la gran ciudad le diera la oportunidad de convertirse en escritora, algo que no habría podido hacer si se hubiera casado. Otras famosas autoras que han establecido la misma relación entre soltería y letras son la parisina Mary le Jars de Gournay y Virginia Woolf.

La segunda obra en importancia de Moderata Fonte, primera cronológicamente, no despertó el mismo interés. *I tredici canti del Floridoro* (1581), poema épico a la Ariosto, deja entrever

2 Traducción propia.

algunos de los temas que la autora desarrollará años más tarde. En el *Floridoro* se observa una interesante inversión en los roles que un género eminentemente masculino, aunque no posee la fuerza reivindicativa del posterior. Probablemente la ausencia del elemento polémico – difícilmente se puede incluir el poema épico dentro de la Querrela de las mujeres – fue el motivo por el cual no casi no recibió atención alguna hasta que en 1995 fue reeditada por Valeria Finucci. La misma autora participó en la edición en lengua inglesa publicada en 2006 bajo el nombre *Floridoro: a Chivalric Romance*.

En cuanto a ediciones en lenguas distintas a la original, se cuentan únicamente una en inglés en 1997, titulada *The Worth of Women: Wherein Is Clearly Revealed their Nobility and their Superiority to Men*, a cargo de Virginia Cox, de la Universidad de Chicago, y otra en lengua española en 2013, *El mérito de las mujeres*, del grupo de investigación Escritoras y Escrituras.

De la misma Venecia fue Lucrezia Marinelli Vacca (1571-1653), que elaboró en respuesta al misógino tratado de Giuseppe Passi, *I donneschi diffetti* (1618), un tratado donde defendía la superioridad del sexo femenino. Siguiendo el camino marcado por el *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529) de Cornelio Agrippa, la obra recoge las ideas de su compatriota Fonte y las inserta en el vasto compendio de *exempla* que miran a demostrar la dignidad de la mujer.

La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' diffetti, et mancamenti de gli huomini se publicó en 1600 y, a pesar de la repercusión que tuvo en su momento, llegando a ser reeditada un año después, fue olvidada en siglos posteriores. De las tres venecianas, Marinelli ha sido la que menos fortuna editorial ha tenido. A pesar de que es fácil encontrar la obra digitalizada, no existe edición moderna en italiano y la única que existe es una – excelente – en lengua inglesa que realizó Anne Hill a finales de los 90. En español, la editorial Arcibel publicó en 2013 un libro con fragmentos significativos titulado *De la nobleza y dignidad de las mujeres*. El motivo por el cual no se editó la obra entera podría ser el mismo que hizo que cayera en el olvido: la excesiva complejidad. El tratado de Marinelli no es una obra fácil ni

amena, sino un amplísimo catálogo de *exempla* donde se dan cita filósofos, artistas, escritores, mitología, etc.

Todo lo contrario sucede con la tercera de las tratadistas: Arcangela Tarabotti (1604-1652). La monja veneciana no solo fue la más prolífica, sino que también es la que ha visto la mayoría de sus obras reeditadas entre el siglo XX y el posterior. Al contrario que Marinelli, las obras de Tarabotti ni son tan extensas ni pueden ser considerados tratados cultos, no al menos al nivel de su conciudadana. Los ataques a la autoridad masculina son claros e inequívocos y se adivina en ellos el resentimiento de quien tuvo que sufrir encerrada contra su voluntad en un convento de clausura:

Pero vosotros, tiranos del averno, abortos de la naturaleza, cristianos de nombre y diablos en los actos, pretendéis ser partícipes de la divina voluntad mientras que vivamente la ofendéis [...] Más que los mayores tiranos del mundo, más digo que de Nerón y Diocleciano, vosotros merecéis el eterno tormento [...] Si fuera lícito decir cuántos diablos tiene el infierno y cuántas penas atormentan a todas las almas de todos los condenados no serían bastantes como para atormentaros cuanto os merecéis [...] ¿Quién tiene el corazón más falso que el del hombre? ¿Quién labios más pérfidos? ¿Quién manos más mortíferas y malvadas? Este, este ingrato animal, esfinge diabólica y monstruo de cien lenguas, ha eliminado de sí la verdad (Aguilar, 2012: 104-105).

En el siglo XX el interés por la producción y la figura de Arcangela Tarabotti también se ha visto incrementado. Francesca Medioli publicó en 1989 *L'Inferno monacale*, Panizza en 1994 hizo lo propio, con traducción al inglés, de *Che le donne siano della spezie degli uomini* y justo antes de terminar el siglo Weaver reeditó la obra *Satira e antisatira*. El resto de la producción tarabottiana tuvo que esperar al nuevo milenio para ver la luz con una edición moderna.

2. CONCLUSIÓN

Resulta complicado dar una explicación al porqué del interés por las autoras del siglo XVI-XVII, pero, aventurándonos a lanzar una hipótesis, podríamos afirmar que el nexo de unión reside en que las reivindicaciones de aquellas y de las modernas fueron casi las mismas, especialmente en los asuntos relacionados con la educación y el matrimonio. Durante los regímenes dictatoriales, la mujer fue poco más que un apéndice del hombre en el matrimonio y su educación no se contempló *más allá de enseñarle los quehaceres domésticos*. La misma situación se dio en el siglo XVII, donde, si bien es verdad que la mujer fue considerada como objeto a educar – con innumerables tratados sobre cómo hacerlo – es igualmente cierto que dicha instrucción quedó limitada a sus deberes de esposa, madre e hija. La íntima relación entre matrimonio/libertad/educación hizo que las autoras del XVI-XVII vieran en la soltería la mejor opción para ser libres y cultas. Mary Astell se preguntaba cómo podía un hombre respetar a su mujer si tenía de ella y su sexo una opinión despreciable basada en que esta era un vacío de entendimiento y un pozo de ignorancia. Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, también estableció la relación entre soltería e independencia económica.

En el siglo XX, tras la caída del fascismo y el franquismo, no fueron pocas las mujeres que buscaron su independencia mediante los estudios, el trabajo y la soltería, caminos no siempre paralelos, sino *más bien* entrelazados. La imagen moderna de mujer independiente es la realidad que deseaba Corinna en *El mérito de las mujeres* reflejada en una sociedad que en poco tiempo tuvo que acostumbrarse a una “nueva” palabra: feminismo. El acceso masivo de la mujer a la cultura – a la “verdadera” cultura – la llevó a indagar en modelos pasados sobre los que cimentar sus reivindicaciones, o simplemente por el deseo de demostrar que la mujer siempre ha escrito y siempre se ha sido silenciada por motivos que más tienen que ver con juicios morales que con su calidad como escritora.

Los esfuerzos por recuperar a estas escritoras iniciados en el siglo anterior se han visto continuados en el nuevo milenio con

ulteriores reediciones y monografías cada vez mejor documentadas, estableciendo así una sólida base capaz de aguantar el paso de los siglos y las diferentes políticas, con sus correspondientes giros, avances y retrocesos. Además, una vez investigadas las obras de carácter más reivindicativo y en consonancia con las ideas ligadas a la causa feminista, el interés se ha extendido también en recuperar el resto de la producción de estas y otras autoras que cultivaron las letras sin mayor aspiración que la de ser el vehículo de su talento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, J., Aguilar, J., Cerrato, D. (Ed.). (2013). *El mérito de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Ahearn, K. (2016). "Mary Astell's Account of Feminine Self-Esteem." In *Feminist Interpretations of Mary Astell*, edited by Alice Sowaal and Penny A. Weiss. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Astell, M. (1700). *Some Reflections Upon Marriage*. London: Printed for John Nutt near Stationers-Hall.
- Ballard, G. (1752). *Memoirs of Several Ladies of Great Britain: Who Have Been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts, and Sciences*. Oxford: W. Jackson.
- Cerrato, D., Aguilar, J., Vaccari, E. (Ed.). (2013). *Las mujeres son de la misma especie que los hombres*. Sevilla: Arcibel.
- Chemello, A., (1980). Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Siglo XVI. En *La Corte e il "Cortigiano"*. (113-132). Bulzoni: Rome 1980,
- Chemello, A., (1983). La donna, il modello, l'immaginario. Moderata Fonte and Lucrezia Marinella. En *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. (95-170) Marsilio: Venezia.
- Chemello, A., (1985) Giochi ingegnosi e citazioni dotte: immagini del femminile. En *Nuova DFW* 25-26, (39-56).

- Chemello, A., (1993). Il genere femminile tesse la sua tela. Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli. En *Miscellanea di studi*. (85-107). Multigraf: Venezia.
- Chemello, A., (Ed.). (1988). *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*. Mirano: Eidos.
- Collina, B. (1989). Moderata Fonte e Il merito delle donne. En *Annali d'italianistica*, n. 7, (142-164).
- Conti, O. (1979). *Donna e società nel Seicento*. Bulzoni Editore, Roma 1979.
- Cox, V. (1995). The single self: Feminist thought and the marriage market in early modern Venice. En *Renaissance Quarterly*, n. 48. (513-581).
- Cox, V. (Ed.). (1997). *The Worth of Women: Wherein Is Clearly Revealed their Nobility and their Superiority to Men*. Chicago: University of Chicago Press.
- Croce, B. (1929). *Storia dell'età barocca*. Bari: Laterza e figli.
- Dionisotti, C. (1965). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Dunhill, A., (Ed.) (1999). *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. Chicago: University of Chicago Press.
- Finucci, V. (Ed.). (1995). *Tredici canti del Floridoro*. Modena: Mucchi.
- Finucci, V., Kisacky, J. (Ed.). (2006). *Floridoro: a Chivalric Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- González De Sande, M., Cagnolati A., Peña V., García M., (Ed.). (2013). De la nobleza y excelencia de las mujeres. Sevilla: Arcibel.
- Medioli, F. (Ed.). (1989). *L'Inferno monacale*. Torino: Rosenberg e Sellier.
- Panizza, L. (Ed.). (1994). *Che le donne siano della spezie degli uomini = Women Are No Less Rational Than Men*. London: Institute of Romance Studies.

- Panizza, L. (Ed.). (2004). *Paternal Tyranny*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perry, R. (1986). *The Celebrated Mary Astell: An Early English Feminist*. Chicago, University of Chicago Press.
- Ramírez A. M., De Paco S. D., Cerrato, D. (Ed.). (2013) *Antisátira Menippea contra el lujo de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Smith, F. M. (1916). *Mary Astell*. New York: Columbia University Press.
- Sowaal, A. and Penny A. Weiss (Ed). (2016). *Feminist Interpretations of Mary Astell*. University Park: Penn State University Press.
- Weaver, E. B., (Ed.). (1998). *Satira e antisatira*. Roma: Salerno.
- Westwater L., Kennedy R. (Ed.). (2005). *Lettere familiari e di complimento*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Woolf, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

**FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR: UNA PIONERA EN LA
ESCRITURA Y TRADUCCIÓN
FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR: A PIONEER IN WRITING AND
TRANSLATION**

María Luisa PÉREZ BERNARDO

University of Dallas

RESUMEN

Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) fue ante todo, una escritora prolífica y versátil; estuvo vinculada a la prensa de su tiempo, cultivó los más variados géneros literarios y concibió su obra como un forma de reivindicar el papel de las mujeres en la sociedad decimonónica. En este ensayo, se abordará su aportación no solo como escritora, sino también como traductora de importantes obras literarias, pedagógicas y de pensamiento. En sus traducciones puso de manifiesto su propia ideología, el espíritu conservador que alentaba sus escritos: todos estos textos debían de ser didácticos y moralizantes.

Palabras clave: traducción, creación, escritura, didactismo, conservadurismo.

ABSTRACT

Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) was, above all, a prolific and versatile writer. She was a frequent collaborator with the local press, cultivated many literary genres and, as it was common among Isabelline scholars, she conceived her body of work as a way to reaffirm the role of women in her 19th century society.

This essay will study her contributions not only as a writer, but also as a translator of important literary, pedagogical, and philosophical works. In her translations, she manifested her own ideology, that is, the conservative thought that inspired her writings: no innovations, not even stylistic, were allowed. Every text should be didactic, moralizing, and reminiscent of idealistic figures.

Key words: translation, creation, writing, didacticism,

conservatism.

1. INTRODUCCIÓN

El contexto de la sociedad española del siglo XIX estaba regido por una marcada división binaria de los dos sexos: el público para el varón y el doméstico para las jóvenes. En cada uno de estos ámbitos, hombres y mujeres debían proyectarse para obtener el prestigio y la respetabilidad que el estado otorgaba a los que cumplían satisfactoriamente con la función que se les había encomendado. En los últimos lustros del siglo, las fronteras entre ambas esferas se hicieron más fluidas, lo cual permitió que las mujeres se fueran introduciendo en el mundo propiamente “masculino”, a pesar de las dificultades y barreras que encontraban. De esta manera, el nuevo consenso liberal reclamaba un cambio social; un imaginario que no solo concedió a las jóvenes un estatus central y activo, sino que también permitió que un grupo de escritores dispusiera de un discurso suficientemente abierto para forjar la autoridad de su propia subjetividad creativa. Según Susan Kirkpatrick (1991: 12), el movimiento romántico favoreció que las mujeres encontraran los cauces para manifestar el derecho a una voz propia y autónoma, permitiéndoles reclamar cierta autoridad como autoras e intelectuales.

Efectivamente, la aparición decisiva de las escritoras en España tuvo lugar en el momento en el que las reformas liberales y el prestigio del romanticismo literario alcanzaban su cumbre. De esta manera, con la incorporación de la mujer a la escritura gracias al desarrollo de la prensa escrita, fueron muchas las jóvenes que se dedicaban a la traducción de folletines o de obras que eran incorporadas en las cabeceras de estos periódicos. Esta práctica constituía una forma de responder con agilidad a la demanda de un mercado en expansión y de adaptarse a los gustos de los lectores, particularmente en el caso de géneros nuevos y muy solicitados, como la novela sentimental. El desarrollo de una prensa diversificada y la captación de un nuevo público lector estimulaban las transferencias culturales bajo modalidades

distintas: cuentos, ilustraciones, así como la difusión de contenidos científicos y técnicos. En este sentido, las publicaciones se transformaron en un lugar de encuentro entre el texto traducido, la crítica y la publicidad destinada a las clases altas.

En cuanto a lo que se refiere a labor traductora, enfrentada o confrontada con la labor creadora, ofrecía un abanico bastante amplio de opciones y realidades: desde el caso de la autora, de nombre poco conocido, de la que no se conoce nada de la obra, hasta el de la escritora consagrada que aparece en los manuales de historia de la literatura y que además se dedicó a traducir, como es el caso de Cecilia Böhl de Faber¹, Gertrudis Gómez de Avellaneda², Emilia Pardo Bazán³, Joaquina García Balmaseda⁴, Carolina Coronado⁵ y Pilar Sinués⁶ entre otras. Algunas reconocen que han aprendido el francés simplemente con diccionarios y manuales de gramática, como sucede con Sinués o García Balmaseda. Otras traductoras llegan a serlo por la instrucción que han recibido en su casa o en los colegios, pero en su mayor parte, el dominio del idioma proviene de sus estancias en otros países o de su ascendencia familiar. Como señala acertadamente Solange Hibbs

1 Cecilia Böhl de Faber tradujo textos del alemán (entre ellos uno de Goethe) y del francés (Madame de Staël, Lammenais, Desbordes-Valmore, Latour).

2 Gertrudis Gómez de Avellaneda tradujo a Alphonse Lamartine, Victor Hugo, Parny y Millevoeye. También hizo traslaciones de piezas teatrales francesas que adaptó a la escena española.

3 Emilia Pardo Bazán tradujo *Los hermanos Zemganno* de Edmundo de Goncourt en 1891. La escritora explicó la razón por la que vertió al castellano dicha obra: “No solo por experimentar si es posible hacerlo sin robarle a Goncourt la flor ni al castellano la honra, sino por la simpatía personal y antigua admiración hacia el artista exquisito”.

4 Joaquina García Balmaseda realizó diecisiete traducciones publicadas en *La Correspondencia de España* a lo largo de diez años (1872-1882) de textos de Daudet, Dumas, Féval y Feydeau; así como versiones de obras como las de George Sand, Feuillet y Gaboriau.

5 Carolina Coronado hizo traducciones del italiano: Dante Alighieri y Passerini. Ventura Ruiz Aguilera, un traductor muy reconocido en la época valoró el trabajo de Coronado: “Creemos que nuestros suscriptores leerán con gustos el soneto que insertamos a continuación, de la señorita Coronado, pues si recomendables serían el pensamiento y su empeño en nuestra lengua, lo serán doblemente por las circunstancias de estas en un idioma extranjero”.

6 Pilar Sinués tradujo del francés a Mauricio Barr, Madame de Boisgontier, Madame Bourdon y Enrique Conscience.

(215: 216) en su estudio sobre la mediación cultural, del elenco de escritoras del siglo XIX, emergen algunas autoras que no tuvieron una actividad traductora destacada o visible, pero que ejercieron un papel indiscutible de mediadoras gracias a la adaptación o, lo que podría llamarse traducción “en segundo o tercer grado”, de obras extranjeras, fuente de inspiración y modelos que influyeron en distintos géneros como el ensayo. De este grupo destaca la obra de mujeres como Concepción Arenal, Gimeno de Flaquer y Rosario Acuña. Lo cierto es que para las escritoras, la traducción se asemejó a una transferencia literariamente tranquilizadora y una vía socialmente aceptable de acercamiento a la escritura. Además, se realizaba en un entorno privado; era una actividad anónima que podía ejercerse en la intimidad del hogar y que era compatible con los deberes domésticos.

En este ensayo se aborda la labor de escritura y traducción de Faustina Sáez de Melgar y cómo a través de las traslaciones al castellano, la escritora isabelina contribuyó a conectar la cultura española con las distintas corrientes de pensamiento europeo, sobre todo, con el feminismo moderado. Para Melgar, verter al español una obra extranjera cumplía diversas finalidades: le proporcionaba ingresos, le permitía presentarse en la sociedad como una persona cultivada y al corriente de las nuevas tendencias literarias, a la vez que le facilitaba un medio de creación de tipo personal. La mayoría de los textos que tradujo tenían como finalidad fomentar la educación de la mujer, ya que en su opinión, era la forma de dar a conocer sus opiniones e ideas sobre los problemas, incoherencias y trabas que condicionaban la trayectoria biográfica de muchas intelectuales europeas.

2. FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR Y LA TRADUCCIÓN

En el contexto de la escritura de la España del siglo XIX, destaca la figura de Faustina Sáez de Melgar quien, a pesar de ser conocida como autora conservadora de novelas docentes, desempeñó un papel clave en diferentes ámbitos de la sociedad de su época. Sánchez-Llama describe la política de nuestra autora

con el oxímoron “liberalismo conservador”, que, no obstante: “contribuye al desarrollo posterior de feminismos reivindicativos más allá de la época de la Restauración” (Sánchez Llama, 2000: 196). Recientes trabajos de investigación han estudiado su faceta como periodista, novelista y analizado sus ideas dentro del pensamiento feminista. Sáez de Melgar, fue ante todo, una escritora prolífica y versátil; estuvo vinculada a la prensa de su tiempo, cultivó los más variados géneros literarios y, como fue habitual entre las escritoras isabelinas, concibió su obra como un forma de visualizar, incentivar y también reivindicar el papel de las mujeres en la sociedad decimonónica. Además, el estudio de sus obras y traducciones son un excelente medio para conocer el talante y la personalidad de una de las intelectuales más comprometidas con la sociedad de su tiempo.

Su aportación como traductora es también notoria en su trayectoria literaria: Carmen de Sylva, María Federica Bremer, Pierre Zaccone y Pedro Arno destacan entre los autores que vertió al español. Además hizo traducciones y las publicó en las revistas de la época, como las realizadas en *La Violeta*⁷: “La roca de las dos hermanas” (1862) de Henri Nevire, que consiste en una versión libre del inglés, “El árbol de Navidad. Historia alemana” (1863), “Un martes de carnaval” (1863) y “Un episodio de la guerra de los Estados Unidos” (1864). También tradujo para *El Correo de la Moda*:⁸ “Historia de Francia. Las gavillas de la reina Blanca” (1874), “La roca de las dos hermanas. Leyenda” (1876) y “Un capricho de Alteza del vizconde Oscar de Poli”(1877), y en el semanal *El Resumen* “Copo de nieve” (1888) de Carmen Sylva. Con clara conciencia, va indicando, junto al título mismo de sus leyendas “traducción”, “versión libre”, e “imitación”. Otras veces el original le sirve simplemente como fuente de inspiración.

7 *La Violeta* fue un semanario de literatura y modas, con narraciones (novelas, cuentos y leyendas) y poesías, traducciones, artículos pedagógicos, crítica y estudios literarios, variedades, anécdotas, anuncios, así como grabados de patrones que regalaba a sus suscriptoras.

8 *El Correo de la Moda* fue fundado en noviembre de 1851. La revista fue de las más longevas de su género, con contenidos no solo dedicados a la moda o a las labores, sino también a la instrucción social, moral, religiosa o histórica y, especialmente, a la creación en prosa y verso protagonizada por escritoras españolas que habían iniciado su carrera en la época isabelina.

Por ello, la calificación más exacta de estos trabajos no es el de traducción, ni imitación, sino recreación. Efectivamente, la traductora Sáez de Melgar se forja y afianza precisamente en las publicaciones periódicas, tanto por el género traducido (leyendas y folletines) como por el modo editorial y las vías de recepción.

La extensa cultura y la erudición de Melgar propiciaron que se acercase a obras de autores extranjeros, como se ve reflejado en su pertinaz labor de traductora. Nuestra escritora dominaba a la perfección el francés, alemán e inglés, lo que contribuyó a documentar su preparación para trasladar al español folletines y novelas populares de la época⁹. Tras su estancia de siete años en París y uno en Biarritz, doña Faustina se dedicó con entusiasmo a adquirir los derechos de traducción de muchos escritores franceses. Su producción incluye un amplio número de textos de diversos géneros (novela, ensayo, noticias, historia), con particular atención a los orientados a la formación de la mujer española. Solange Hibbs ha indicado que los círculos de amistad y los contactos profesionales a través de las revistas favorecieron su presencia en áreas públicas. Su residencia en París como cronista internacional constituyó un área privilegiada de acercamiento a la literatura francesa: “Sin llegar a desempeñar un papel de mediadora tan activo como el de Magdalena de Santiago o la propia Emilia Pardo Bazán, propició la “importación” y la difusión de escritores de cierto prestigio internacional como Pierre Zaccone y Carmen Sylva” (Hibbs, 2015: 222).

La autora fue partidaria del intercambio cultural entre diferentes países, y era consciente de las dificultades de acercamiento a los idiomas extranjeros, por una simple razón de educación, por lo que la apropiación de la cultura moderna para la mayoría de las personas debía pasar, a su juicio, por la traducción. En cuanto al modelo de traducir ofrece abundantes consideraciones: le parece necesaria la fidelidad al contenido del texto, y también señala la importancia del ajuste y equivalencia entre el original y su nueva versión. Además, afirma que lo más valioso es que la persona

⁹ Juan Fastenrath informa de que su amiga Faustina Sáez de Melgar: “ha empezado hace unos meses a aprender la lengua alemana” en un artículo “El poeta y el crítico Rodolfo de Gottschaff” publicado en *La América*, n. 5. 8 de marzo de 1880, p.9.

domine su propia lengua, para poder captar todos los matices de la obra original, sin desvirtuar el genio del autor. En cuanto al estilo, afirma que lima y pule sus traducciones con el mismo cuidado que sus obras originales.

Efectivamente, la cuidadosa selección de las obras elegidas, así como la adecuación temática con sus propios textos, demuestra que para ella la traducción constituyó una auténtica mediación cultural y una vía de enriquecimiento personal. Además, esta ocupación aunque no era un oficio plenamente reconocido, a la vez, se podía realizar desde el ámbito del hogar y era un ejercicio que no levantaba sospechas en los ámbitos más conservadores. Para nuestra escritora, la traducción representa casi siempre un compromiso entre la emancipación, la aspiración a la creación literaria y la salvaguardia de las exigencias morales y sociales inherentes a su condición femenina¹⁰. De esta manera, estas traslaciones satisfacían una demanda material de la industria editora o del público, además esta tarea era un medio de subsistencia al que se le concedía poca importancia. Consciente de su responsabilidad como traductora, Sáez de Melgar recalca las dificultades inherentes a su tarea: “Sólo deseamos traducirlas fielmente a nuestro idioma, sintiendo que nuestro trabajo de traducción no corresponda a su mérito literario; pero procuramos conservar todos sus pensamientos y trasladar íntegras sus bellezas” (Sáez de Melgar, 1883: 8).

De este modo, las traducciones de Sáez de Melgar revelan un claro compromiso por parte de la autora con la literatura escrita por mujeres, teniendo en cuenta las ambigüedades y contradicciones habituales entre las intelectuales isabelinas, que se debatían entre los arquetipos femeninos tradicionales y el íntimo convencimiento de la capacidad de las jóvenes para las funciones públicas. De hecho, la mayoría de las obras que traduce son aquellas que corresponden a modalidades diferentes dentro de la literatura femenina de la segunda mitad del siglo XIX. Como

10 Iñigo Sánchez Llama ha indicado que “La escritura femenina auspiciada en sus obras justifica la práctica de las letras solo si ésta obedece a un claro propósito instrumental: la transmisión de valores domésticos y maternales dirigidos a un público femenino” (1999: 750)

bien ha señalado Dolores Romero López, existía un interés por traducir manuales que fomentaran esta reforma social:

No se trata en ningún caso de proponer que una mujer tiene que traducir a otra, sino de poner sobre la mesa de debate el hecho de que, en ocasiones, las traductoras eligen traducir a otra mujer, no solo por motivos estéticos, sino también, y sobre todo, éticos, como parte de un compromiso. Igualmente pueden traducir a hombres que apoyan ideas políticas, sociales y biológicas que fomentan la construcción de la identidad femenina (Romero López, 2016: 15).

Con este objetivo, trasladó al español la narrativa de Carmen Sylva, seudónimo de Isabel, princesa de Wied y reina de Rumanía¹¹. La obra se titula *Flores y perlas. Colección escogida de novelas, cuentos y leyendas*. Sáez de Melgar se interesó mucho por la producción literaria de esta monarca, porque al igual que ella, destacó en el mundo de las letras por sus poemas, baladas, novelas, cuentos, ensayos y obras de teatro. Entre las obras más relevantes que publicó Sylva destacan: *Poesías rumanas* (1880), *Unter der Blume* (1903), la tragedia *Ana Bolena* y el drama en verso *Meister Manofe* y *Aus Zwei Welten*, en colaboración con Mite Kremitz, *Romance de una princesa* (1890) y tradujo al alemán *Les Pêcheurs d'Isalande* de Loti¹². Además, estableció sociedades caritativas para ayudar a los más necesitados y se involucró en todo lo referente a la mejora de la educación de la mujer. Sylva, al igual que Sáez de Melgar, muestra unas pautas de comportamiento en la que los espacios de los hombres y las mujeres están bien definidos y claramente diferenciados. El honor familiar tiene una doble vertiente; una de carácter social que deriva del estatus que trasmite el varón, y otra de carácter moral que depende del comportamiento de las jóvenes. También para

11 La Reina Isabel de Rumanía, esposa del Rey Carlos I, era hija del príncipe Hermann de Wied, filósofo y pensador, y de la princesa María de Nassau. Nació el 29 de diciembre de 1843, desde su infancia destacó por su generosidad y espíritu independiente. Con el tiempo publicaría bajo el pseudónimo de Carmen Sylva, poemas, baladas y novelas.

12 En Pablo Rojas Paz. *Cada cual y su mundo. Ensayos biográficos*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944. pp. 200-201.

Carmen Sylva, la formación femenina debía servir para formarla como madre y educadora de sus hijos, reforzando de esta manera su adscripción natural, moral y religiosa al espacio familiar y doméstico.

En este sentido, la traducción era para Sáez una forma de creación en sí misma. Su versión de Madame de Waddeville: *La sociedad y sus costumbres* (1883) muestra esa voluntad de apropiación de un texto original como disfraz de la escritura personal. En el prefacio, justifica tanto la elección de la obra como el criterio adoptado, es decir, “amoldarlo a las costumbres de España” incluso dice ser “un arreglo al español”, siendo este un proceso de creación literaria. En el prólogo reitera la necesidad de tal traducción por un conservadurismo aparente: “Es una obra inspirada por sana y generosa idea, de la más pura moral y de la más estricta delicadeza, contiene delineados, con mágica pluma todos los preceptos generales del código social que rige lo mismo en Francia, que en España, y que en cualquiera otra nación civilizadora” (Sáez de Melgar, 1883: 11).

De hecho, la selección de esta obra responde así a la ideología de nuestra escritora: nostalgia por las viejas costumbres y rechazo al liberalismo político. Además de ocuparse de un material “moral y apropiado”, doña Faustina también explica el método de traducción que ha utilizado, es decir, lo que ella denomina “una versión casi literal al castellano, porque me parecía una profanación desfigurarlas o cambiarlas” (Sáez de Melgar, 1883: 10). Aunque a continuación señala que suprimió partes del texto, aumentó algunos detalles, incluso modificó párrafos y capítulos. Efectivamente, con este tipo de comentarios se puede deducir que la escritora carecía de libertad a la hora de traducir, ya fuese por imposición de la editorial o simplemente por autocensura como mujer ante las normas sociales dominantes, ya que como ella misma afirma, tenía que estar en conformidad con los códigos de moralidad de la época: “Si, a la terminación de mi tarea, encuentro algunas pautas sin tratar, aumentaré de mi propia cuenta un capítulo que complete la obra francesa arreglada para España, dedicándola a mis queridas compatriotas, con la esperanza que

les sea trabajo agradable, al propio tiempo que de utilidad en la práctica de los usos sociales” (Sáez de Melgar, 1883: 11).

De este modo, al elegir la novela de Waddeville, nuestra autora se adentra en la escritura y, además, con esta obra edificante compite por decirlo así con la prensa liberal, que desde mediados del siglo había introducido al español numerosos folletines y novelas. Para doña Faustina, toda esa avalancha de traducciones francesas habían contaminado la patria, corrompiendo la moralidad y las costumbres, otorgándole a la mujer un papel que no le correspondía y, en todo caso, habían desvirtuado los ideales religiosos sobre el matrimonio¹³. De hecho, Melgar hará una distinción muy clara entre aquellos libros que “pervierten”, porque infiltran una venenosa influencia, y aquellos otros con un alto valor moral y religioso, y que estilísticamente utilizan un incipiente realismo cargado de espíritu didáctico, nacionalista y antirrevolucionario. De esta manera, la escritora en el prólogo a *Los miserables de España o secretos de la corte*, considera que el flujo de traducciones refleja las carencias de una literatura nacional y rechaza abiertamente el talante progresista de estas obras francesas¹⁴:

¿Quién ha causado este mal? ¿Quién ha hecho arraigar esta idea en el espíritu público? Se debe por desgracia a traductores que careciendode ingenio para crear obras originales las traducen, importando a nuestra patria horribles monstruosidades, que por su misma deformidad, son aplaudidas generalizándose por doquiera, y relajando la moral, las costumbres y la sociedad de la siempre católica y religiosa España (Sáez de Melgar, 1862: 5).

13 En un artículo titulado “Folletines de los periódicos” se comenta: “Más luego que se quitó de la imprenta todo freno, tradujéronse a destajo las producciones de los novelistas franceses más señalados por su libertinaje y su impiedad, y con pretexto de poner estos libros al alcance de todas las fortunas (como se dice en la germanía corriente) se publicaron por entregas, facilitando así la introducción de la ponzoña en muchas familias que de otro modo no se hubieran consagrado”. *La Censura*. 1844, pp. 47-48.

14 Faustina Sáez de Melgar. *Los miserables de España o secretos de la Corte. Novela de costumbres*. Madrid: Nacional, 1862.

En conclusión, Faustina Sáez de Melgar, con sus inquietudes intelectuales, su gran conocimiento del francés, su ambición y capacidad para llevar a cabo proyectos gracias a su iniciativa, es un gran ejemplo de su época. La traducción le permitió sacar conclusiones sobre la sociedad del momento en cuanto a la relación de la mujer con el Estado, la familia, la educación y la sociedad. Además, esta labor fue mucho más que una relación anecdótica y provisional, para convertirse en una profesión y un medio de vida, y también le ofreció nuevas perspectivas sobre el fenómeno de la recepción y adaptación de la literatura europea. Ahora bien, Sáez de Melgar promovió obras que ella consideraba “apropiadas”, como se observa en las traducciones de escritores franceses de corte conservador o de mujeres que al igual que ella, defendieron la educación de la mujer, pero siempre desde un punto de vista de un feminismo moderado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolufer Peruga, M. (2003). Traducción y creación en la actividad intelectual de las ilustradas españolas: El ejemplo de Inés Joyes. En G. Espigado Tocino (Ed.), *Frasquita Larrea Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*. (137-155). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Burguera, M. (2012). *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España*. Madrid, España: Cátedra.
- Dorado, C. (2014). Faustina Sáez de Melgar: Liberación sin rupturas. *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (190), 1-11.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2008). Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Pilar de Sinués (1835-1893) y Antonia Rodríguez de Ureta. En P. Fernández (Ed.), *La mujer de letras o la letraherida*. (325-343). Madrid: CSIC.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2016). Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) una escritora y traductora fronteriza entre sombras y

- lucos. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Autores traductores de las España del siglo XIX*. (345-358). Kassel: Edition Reichenberger.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2015). La traducción como mediación cultural en el siglo XIX: reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre una práctica compleja. En F.
- Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. (197-233). Bern: Peter Lang.
- Jiménez Morell, I. (1992). *La prensa femenina en España. Desde sus orígenes a 1868*. Madrid, España: Ediciones de la Torre.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Madrid, España: Cátedra.
- Lafarga, F. (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, España: Gredos.
- Lafarga, F. (2005). Sobre traductoras españolas del siglo XIX. En V. Trueba. (Ed.), *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*. (185-194). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- García Jánez, F. (2005). Faustina Sáez de Melgar, escritora y ángel del hogar. Imagen plástico-literaria. En V. Trueba. (Ed.), *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*. (135-148). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Martín Ruano, R. (2004). Lenguaje, conciencia de género y traducción: modelos establecidos y nuevas realidades. En A. Martínez García (Ed.), *Cultura, Lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*. (237-268). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Partzsch, H. (2017). Mujeres de letras y de negocios. Faustina Sáez de Melgar y el mercado de las revistas de modas isabelinas. *Ínsula*, (841-842), 8-12.
- Ramírez Gómez, C. (2016). La fábrica literaria francesa de la traductora Joaquina García

- Balmaseda. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Autores traductores de la España del siglo XIX*. (390-414). Kassel: Edition Reichenberger.
- Rojas Paz, P. (1944). *Cada cual y su mundo. Ensayos biográficos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón.
- Sáez de Melgar, F. (1862). *Los miserables de España o secretos de la Corte. Novela de costumbres*. Madrid, España: Editorial Nacional.
- Sánchez Llama, I. (1999). Representaciones de la autoría intelectual femenina en las escritoras isabelinas del siglo XIX peninsular. *Hispania*, (82), 750-760.
- Simón de Palmer, M. C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid, España: Editorial Castalia.
- Simón de Palmer, M. C. (1983). Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación. *Revista de Anales de Literatura Española*, (2), 477-490.
- Sylva, C. (1889). *Flores y perlas. Colección escogida de novelas, cuentos y leyendas*. Versión castellana de Faustina Sáez de Melgar. A. París: Hennuyer.
- Zaro, J. J. (2016). Ideas y actitudes ante la traducción: la época realista naturalista (1850-1880). En F. Lafarga (Ed.), *Pensar la traducción en la España del siglo XIX*. (173-226). Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- VV.AA. (2001). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. I. Sánchez Llama (Ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VV.AA. (2016). *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. D. Romero López (Ed.), Madrid: Escolar y Mayor Editores.
- Waddeville, M. (1884). *La sociedad y sus costumbres*. Arreglado al castellano por Faustina Sáez de Melgar. París: Hennuyer.

LAS INTELLECTUALES EN
ESPAÑA

**EL PAPEL DE LA LIJ EN LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER
A LA ESFERA PÚBLICA
THE ROLE OF THE LIJ IN THE INCORPORATION OF WOMEN
IN THE PUBLIC SPHERE**

Francisca SÁNCHEZ PINILLA
Universidad de Valencia

RESUMEN:

Nuestro trabajo aborda el papel que la literatura infantil jugó en la incorporación de un importante grupo de escritoras a la esfera pública durante el primer tercio del siglo XX en España. A través del estudio de la prensa y de los testimonios que estas dejaron en sus artículos se analiza cómo fue la incorporación de las mujeres a las redacciones y al debate público sobre cómo debía ser la literatura infantil. La catalogación de diferentes suplementos infantiles da cuenta de un importante número de narradoras, que en muchos casos son también ilustradoras. Por último, a través de la reseña de Soledad Martín Ortiz de la Tabla (1875-1965), Aurelia Ramos (1892-1973) y de Soledad San Mateo Esteve, (1909-1995) se muestran diferentes perfiles de escritura.

Palabras claves: LIJ; prensa; profesionalización; Soledad Martín Ortiz de la Tabla; Aurelia Ramos; Soledad San Mateo Esteve.

ABSTRACT:

Our work addresses the role that children's literature played in the incorporation of an important group of writers into the public sphere during the first third of the 20th century in Spain. Through the study of the press and the testimonies that these left in their articles, it is analysed how it was the incorporation of women into the newsrooms and the public debate about what should be the children's literature. The cataloguing of different infant supplements accounts for a significant number of narrators, who in many cases are also illustrators. Finally, through the review of Soledad Martín Ortiz de la Tabla (1875-1965), Aurelia Ramos (1892-1973) and Soledad San Mateo Esteve, (1909-1995),

different writing profiles are shown.

Key words: children's literature; press; professionalization; Soledad Martín Ortiz de la Tabla; Aurelia Ramos; Soledad San Mateo Esteve.

Los primeros pasos de la literatura infantil en el marco ibérico se inician alrededor de 1880, fecha en la que se sitúa el despunte editorial de los libros para niños. Esta literatura se consolida en las primeras décadas del nuevo siglo, diversificándose el mercado editorial e integrándose en los circuitos destinados a los adultos (Chivelet, 2009: 101), a través de los suplementos infantiles que aparecen en la prensa familiar que cuentan con enorme éxito en este periodo.

El incremento del mercado editorial destinado a la mujer y a los niños a finales del siglo XIX permitió el acceso a un importante número de escritoras a las redacciones, aunque esta presencia no siempre fue reconocida, como podemos entrever en la respuesta que el periodista Luis de Alba daba a propósito de una reseña sobre Concha Espina de Cristóbal de Castro publicado en *El Liberal* (22/11/1909), en la que señalaba que en España las mujeres que se dedicaban a la escritura eran solo cuatro. Alba da cuenta de la abundante presencia de escritoras en las letras hispánicas desde el último tercio del siglo XIX y, tras asombrarse que nadie haya dado réplica a la columna de Castro, refiere un importante elenco de autoras, concluyendo:

Pero ¿adónde iríamos a parar si mencionásemos a todas las que gozan del favor de las musas y por no gozar del favor de la prensa viven obscurecidas, olvidadas muchas de ellas en rincones provincianos, sin poder alcanzar la gloria que en este valle sin flores de la vida consiguen otras bienaventuradas hijas de Eva con iguales merecimientos, y a quienes por tal razón cuadra a maravilla el nombre de ilustres desterradas, que aplica donosamente el cronista a la genial poetisa Sofía Casanova? Con lo dicho creemos dejar suficientemente demostrado que el feminismo intelectual no es tan precario ni tan ruin como el articulista asegura; y que la Nación española, lejos de ser un

erial infecundo y desolado, en lo que a intelectualidad femenina se refiere, es un campo florido y feracísimo donde brotan en profusión exuberante plantas multicolores y lozanas, que esparcen en nuestro ambiente como un aroma sano de pureza... de que estamos muy necesitados (Alba, 1909: 518-19).

En efecto, el acceso de las escritoras a los circuitos literarios no fue fácil desde su incipiente acceso a la esfera pública en la España de la Restauración, pero la necesidad de literaturizar la ética del cuidado y de integrar a la infancia como receptora de una literatura escrita, tanto para su instrucción como para su ocio, hasta incluso el papel que la mujer jugó en la perpetuación de la cultura popular y el cuento folclórico fueron motivos que justificaron el acceso de muchas de ellas a la literatura infantil; si bien, este campo no siempre fue reconocido en sus trayectorias literarias. Así, muchas de las autoras citadas por Alba, Joaquina Balmaseda (1837- 1911), Rosario de Acuña (1851-1923), María Carbonell (1852-1926), Julia de Asensi (1859-1921), Carolina de Soto y Corro (1860-1924), Pilar Contreras (1861-1930), Rosa Eguilaz (1864-¿?), Melchora Herrero (¿?- 1933), Carmen de Burgos (1867-1932) Consuelo Álvarez (Violeta, 1867-1959), Magdalena S. Fuentes (1873-1922), María de Atocha Ossorio (1876- 1938), Sara Lorenzana (1878-1954), María de Echarri (1878-1955) lo son también, en mayor o menor grado, de literatura infantil.

El texto infantil deja de estar unido a lo instructivo y académico para pasar a ser un bien de consumo cultural, vinculado a la formulación de una opinión pública sobre cómo ha de ser esta literatura y qué papel juega en la educación social, lingüística y nacional de la infancia; debate al se incorporan muchas otras escritoras. Esta reflexión se llevó a cabo desde el ámbito escolar por parte de autoras como Regina Pérez Alemán, (1857-post. 1917); Teresa de Azpiazu (1862-1949); María de Maeztu (1881-1948), Elisa López Velasco (1884-1936?) analizadas en un trabajo anterior (Sánchez, 2013). Su importancia fue notable en el ámbito periodístico, no solo desde la aportación de los trabajos de Colombine sobre la necesidad de contar con la colaboración de autores conocidos para la creación de este campo literario (Sánchez, 2018), sino también para la proyección de María Luz

Morales como publicista (Sánchez, 2010). Por otra parte, desde la emergencia de una literatura que diera cuenta de las otras lenguas estatales, la voz femenina se incorpora, ya desde los prólogos en el que se reclama el papel de la mujer en la transmisión de la cultura popular en euskera como plantea Mayi Ariztia (1887-1972) en *Amattoren uzta (la moisson de grand'mère)* (1934); ya en el caso catalán con voces como las de la publicista María Perpinyà (1901-1994) que reflexiona sobre «Els contes per a infants i llur utilitat», en la revista *Esplai*, en 1932; la maestra María Baldó (1884-1964) que imparte en 1935 la conferencia «Parlant amb els petits de llurs lectures» en el Lyceum Club de Barcelona, dentro del ciclo *La literatura infantil com a mitjà de cultura dels petits* o la escritora Rosa Leveroni (1910-1985) autora de *Assaig sobre la introducció del llibre per a infants a Espanya ei inici d'una bibliografia sobre la literatura infantil espanyola* (¿1931?). La participación de las mujeres en la literatura infantil como un medio de acceso a la profesionalización de la escritura justifica la colaboración semanal que Mercé Rodoreda (1908- 1983) tiene en el diario *La Publicitat*, desde agosto de 1935 e interrumpida en julio del 36 por el golpe de Estado, en un medio que, si bien está fuera de los circuitos institucionales que la literatura infantil tiene en Cataluña, se inserta en un medio de comunicación muy significativo del momento político.

Conocer cómo acceden las escritoras a este campo cultural y si fue este un medio que facilitó su visibilidad en la esfera pública han sido los objetivos fundamentales de la investigación que presentamos, realizada a través del estudio de la prensa de este periodo.

La escritura femenina para niños se amplía con un volumen importante de colaboradoras que renuevan y formulan la LIJ como campo cultural¹ que algunas de ellas lo asumen como un espacio

1 Nuestra catalogación de los suplementos infantiles los suplementos de *Gente Menuda*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Estampa*, *Crónica* y *La Publicitat de Barcelona* nos ha permitido documentar 39 autoras y más de 650 cuentos que ofrecen diferentes modelos narrativos, en muchos casos distantes de la narrativa prescriptiva anterior y destinadas a un nuevo modelo lector. La futilidad del circuito, el carácter paraliterario que esta literatura ha tenido dentro del sistema y el silencio sobre el acceso de la mujer a la esfera pública, que se impone a partir de 1939 en nuestro país, supuso, para casi todas las

propio. Así lo plantea María Luz Morales en la serie publicada en el Diario *El Sol* (Sánchez, 2010) y también María Teresa León quien señalaba en artículo publicado en *La Gaceta Literaria* que narradora «ya no es vieja con los dedos abrujados, sino joven; es la maestra de la escuela moderna» (León, 1930). No obstante, el argumento de la escritura infantil no como un ejercicio de profesionalización, sino adecuado a los valores maternos suscitan reflexiones, todavía en 1927, como las formuladas por Amado Nervo en el BILE:

Como en Inglaterra hay muchas mujeres de talento y algunas de genio, que tienen consagrada su vida a la literatura de ficción, y como el instinto maternal puede ser olvidado, eludido, discutido, si se quiere, pero nunca distraído enteramente, las novelistas inglesas que no tienen hijos descubren esa «maternidad ideal» del arte y del libro, que las compensa y consuela de la falta de la otra. (Nervo, 1927: 200).

Pero sabemos que el acceso de la mujer a los circuitos de la edición no resultó fácil y los textos publicados no fueron hijos, sino logros de su profesionalización. La nota, localizada el 25 de enero de 1894 en el diario *La unión católica* a propósito de una estadística sobre la población activa española, ofrece algunos datos interesantes sobre la concepción que la sociedad finisecular tenía sobre la profesión de las escritoras:

De cerca de 18 millones de habitantes que España posee, la mitad no tienen ocupación [...] han declarado no tener oficio ni profesión 8.727.519 habitantes. De éstos, son 6764406 mujeres. Los restantes son hombres, o sea 1964113 [...] Los maestros y profesores de enseñanza son 24642. Las maestras y profesoras ascienden 14490. Los alumnos del género masculino resultan ser 1009810. Ídem los que pertenecen al femenino, 719110 [...] El número de escritores es de 1171, el de escritoras, 32 (Intermedio.1894: 1).

Se trata de un breve que hemos encontrados sucesivamente reproducido en otros periódicos hasta 1899, y que nos muestra cómo era percibida la profesión de las escritoras. En la nota publicada en el diario *La Dinastía* leemos: «Los escritores, 1171 (aquí hay evidentes ocultaciones), y las escritoras, 32, número que demuestra que muchas apreciables poetisas guardan pudoroso incógnito en su comercio con las musas» (Las cifras del censo.1899: 2). Tales reflexiones muestran que, mientras el Magisterio se consolidó como una salida profesional para la mujer de finales del siglo XIX, la escritura fue entendida por muchas de ellas como una actividad privada y no lucrativa.

La profesionalización de las escritoras la encontramos descrita en un documento contemporáneo publicado simultáneamente en julio de 1911 en *La España Moderna* (en la sección «Revista de revistas» redactada por Fernando de Araujo) y en la revista *Nuestro Tiempo*, firmado por *The reader*. El texto extrae un artículo de la periodista Marc Hélys (Hortense Marie Héliard, 1864-1958) «Notas de una literata sobre la carrera literaria»² publicado en junio de ese mismo año en la *Grande Revue* en el que, como se indica, se reflexiona sobre la profesión de las escritoras. Aunque extensa, nos parece interesante referir la cita por cuanto describe y clasifica el acceso de las féminas a la profesión literaria:

Clasifica las escritoras, sin tener en cuenta el talento, en tres grandes categorías: las que escriben por placer, las que buscan un aumento de bienestar y las que realmente necesitan escribir para vivir.

La primera categoría se compone de damas mundanas y ricas, que aspiran a la gloria por noble emulación; tienen a su disposición revistas que no pagan y editores que se hacen pagar. No es esto decir que desdeñen la remuneración de su trabajo; hay millonarias encantadas de recibir el precio de un artículo; pero la ganancia no es aquí más que una satisfacción de amor propio, y no hay para qué ocuparse de esas felices emancipadas, a quienes, por otra parte, se deben obras muy estimables.

2 En la revista *Nuestro Tiempo* aparece como «La profesión literaria juzgada por una escritora», XI, 151, julio-1911, pp. 116-121.

La segunda categoría la forman señoras y señoritas que piden a la literatura los medios de gozar de mayores comodidades o lujo. Claro es que si el escrito responde a sus esperanzas, ese lujo y, por consiguiente, el trabajo que supone, deja de ser superfino y se convierte en una necesidad; pero, en todo caso, si llega el fracaso o la enfermedad, su existencia material no corre por eso peligro.

En la tercera categoría se amontonan las mujeres que no tienen más recursos que su trabajo. No escriben, como las otras, lo que les gusta, sino lo que las encargan escribir, lo que se vende, y se vende inmediatamente; no se cuidan de ser artistas ni pensadoras, ni sueñan con poseer la gloria. Se las encuentra dondequiera que el consumo diario exige original rápido: en los periódicos, en las revistas ilustradas, en las fábricas de novelas traducidas, en los talleres de vulgarización. La victoria es de la más lista, y la victoria nunca es muy brillante. Las más afortunadas sacan, año bueno con malo, de 4 a 5.000 francos. ¡Qué de esfuerzos de flexibilidad, de habilidad, de conocimientos, y a veces hasta de talento representa esta pequeña suma! ¡Y qué de suerte también! Las hay que han llegado a posiciones importantes; pero esa es la excepción, y aquí se trata de las mujeres que viven de sus artículos con el temor de no poder vivir siempre de ellos. (Araujo, 1911: 178).

Añade el comentarista el recelo de muchos hombres al acceso de las mujeres a las redacciones: «En París las mujeres penetran difícilmente en el periodismo. Los hombres defienden el terreno palmo a palmo, hasta el punto de redactar con nombres femeninos los artículos de modas» (Araujo, 1911: 180). A pesar de ello el mundo de las revistas parece al autor más cálido para la mujer que el del periódico, aunque acaba confesando que:

No hay prevención contra el trabajo de las mujeres, siendo la colaboración femenina, a veces con firmas masculinas, mayor de lo que puede suponerse. Sin embargo, la vida de una *articulista* es penosa, pues hay que conocer lo que representa el trabajo de llevar paralelamente el artículo que se está escribiendo, la documentación del siguiente y la busca de asunto para otro (Araujo, 1911: 184).

Ante el temor de que no sea aceptado su último trabajo, mientras espera en el salón de la revista el articulista comenta:

Los hombres no muestran la misma angustia, porque, de ordinario, el artículo que vienen a colocar no tiene para ellos importancia vital; la mayor parte viven de otra cosa que de la literatura. Pero las mujeres, no; y entre las que esperan se ven viejas obstinadas, de expresión casi trágica, y jóvenes que hacen sonreír por sus pocos años.

Se compadece uno de las obreras; pero no es más envidiable la suerte de la intelectual. A trabajo igual, las pagan menos que a los hombres; a salario igual, se las exige mucho más. Nada más minucioso que la redacción y arreglo por páginas de un periódico ilustrado (Araujo, 1911: 184).

A continuación, se nos informa sobre los géneros más rentables para vivir de la pluma:

Económicamente, las más afortunadas de las escritoras son las novelistas, cuyo talento, formado más por la habilidad que por el arte, tiene un público fiel. Algunas se han dedicado a escribir libros para niños, y entre ellas hay alguna que gana, un año con otro, 12.000 francos. La novela para jóvenes, o simplemente la novela *decente*, produce también mucho; produce más que *la otra*. Se dirige a un público de mujeres, y se lee sobre todo en provincias. La compran las bibliotecas de colegios y patronatos. No es la gloria ni la fortuna; pero proporciona muy pasadero bienestar (Araujo, 1911: 185).

El artículo finaliza con una descripción de las condiciones de vida de la escritora que muestran una vida menos exótica de lo que pudiera parecer:

En París viven de su pluma centenares de mujeres. Ordinariamente viven solas, o a lo más con alguna pariente o amiga. Es natural que así sea, porque las periodistas necesitan libertad completa, y no pueden sujetarse a comidas regulares ni horas fijas; en

cuanto a las articulistas y novelistas, temen el contacto de un pensamiento extraño al suyo, las conversaciones forzadas y todas las exigencias de la vida común. Los profanos no saben lo absorbente, encantador y tiránico que es un trabajo empezado. Sólo en provincias pueden todavía imaginarse que una mujer que escribe es fatalmente bohemia y desordenada. Si pudieran penetrar en la intimidad de las emborrionadoras de papel, volverían de su error. [...]El presupuesto de una escritora que dispone de 4.000 francos se distribuye ordinariamente de este modo: alimento, servicio, calefacción y alumbrado, 125 francos al mes o 1.500 al año; alquileres e impuestos, 1.000 francos: quedan 1.500 para vestir, placeres e imprevistos. La mujer que escribe gasta poco en divertirse: sus artículos y sus novelas le sirven de diversión. Jamás piden permiso para distraerse, sólo desean unas horas de calma y de soledad. Pero si las distracciones no cuestan poco, las sucede lo mismo con la toilette. Obligadas a salir en todo tiempo, gastan atrozmente sus vestidos y sus sombreros. Y luego que, «aunque trabaje como un hombre, la francesa sigue siendo mujer, demasiado mujer, ¡ay!, para su tranquilidad» (Araujo, 1911:185).

Si bien no podemos afirmar que las condiciones de nuestras escritoras sean semejantes a las relatadas por la escritora francesa, nos permite, a grandes trazos, presuponer las circunstancias – previsiblemente peores– de las autoras estudiadas.

Años más tarde, la condición de estas escritoras fue sagazmente pergeñada por Carmen E. Nelken, Magda Donato, en un artículo publicado en la revista *España* (30 de octubre de 1920). Ilustraremos con algunos fragmentos de este artículo la trayectoria de algunas de las autoras que profesionalizan su escritura con el género infantil.

En primer lugar, describe a una generación que, prácticamente se ha retirado ya de este campo cultural:

En los remotos tiempos prefeministas, la señorita aficionada a la literatura limitaba su radio de acción a la provincia que la vio nacer, el teatro de sus proezas literarias a la prensa local, y los géneros de dichas proezas, al cuento romántico, a la poesía ultrapoética, y a la crónica sentimental llena del tedio de un alma

superior, dolida por las mezquindades de un ambiente inferior (Donato, 1920:15).

Cierta es la dolencia de ese romanticismo tardío, pero no es menos cierto que esa generación de escritoras finiseculares se aproximó a las fronteras del campo cultural integrándose en los circuitos de la escritura y en muchos casos abrió las puertas a otras y, si es verdad que perseveraron en un discurso de ángel del hogar, no es menos cierto que sus propias vidas fueron contradictorias y presas de estas contradicciones.

Pensemos en uno de estos nombres olvidados, Soledad Martín Ortiz de la Tabla (Llerena, 1875-Madrid, 1965). Su acceso a los circuitos literarios se produce siendo todavía una cría que envía breves colaboraciones a las páginas de los lectores de la revista *El Mundo de los Niños*. Estas la acaban convirtiendo en una asidua colaboradora de la redacción, llegando incluso a ser portada en el ejemplar del 20 de octubre de 1890. Muy joven participó en diferentes cenáculos literarios extremeños y andaluces en cuya prensa colaboró habitualmente. Es coautora junto a Rogelio Triviño de una miscelánea *Blanco y Negro* (1894). Durante los años 1895-96 escribió en *El Álbum Ibero-Americano*. Participó en su localidad en diferentes asociaciones femeninas de carácter cultural y benéfico; fue miembro del consejo de redacción de la *Revista de Extremadura* (1899-1911) y en 1906 funda, junto a su esposo, Pablo Fernández-Grandizo y Niso, *El Curioso Extremeño* del que es, además, impresora. Aparece inscrita en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles con fecha de 1 de marzo de 1898 y con el número de socio 1367. Nuestra escritora es hermana de Enriqueta Ortiz de la Tabla (1892-1984), una de las bibliotecarias organizadoras de la primera feria del Libro Infantil, celebrada en 1935 y miembro activo junto a su sobrina, María, (hija de Soledad) en la Residencia de Señoritas. Su voz enmudece en la segunda década del siglo, debido al surgimiento de un periodismo menos circunstancial y local y también a dolorosas circunstancias familiares como la muerte de su hijo Emilio, con apenas dieciocho años. Su identidad pública se borra tras el asesinato de su esposo y de su yerno, conocidos abogados republicanos, en los inicios

de la sublevación militar del 36, en una localidad fuertemente implicada en la colectivización agraria como fue Llerena. Su familia padeció una atroz represión. Ya anciana, tuvo que conocer la prisión de su hija, María Grandizo, farmacéutica, y el exilio del hijo de esta, Manuel Laguna acusados de pertenecer a una célula comunista en el Madrid de 1950 organizada por el líder trotsquista Grandizo Munis.

Volvamos al texto de Magda Donato en el que se alude, no sin cierta ironía, a un perfil de mujer cuya cultura y relaciones fundamentan su capital en este campo cultural, y en el parece que, de soslayo, tengan como referente a su hermana Margarita Nelken (1894-1968), en ese afán por distanciarse de ella.

No sé por qué atrevimiento insigne me permito hablar de ella aquí; porque ella no es una periodista; es una intelectual. No confundamos. Cuando alguna vez entra en la redacción impresiona a todos esos «chicos de la prensa» [...] con el prestigio de su firma, su saludo de reina morganática y los velos flotantes que cubren sus hombros a modo de mosquitero. En las conferencias la vemos siempre en primera fila y mirando al conferenciante con gemelos de teatro (Donato, 1920: 16).

Sin embargo, queremos detenernos en el tercer modelo, la profesional en el que se insiste que el nuevo modelo de escritora busca su profesionalización en el medio.

¿De dónde hemos surgido? (Esta vez el empleo de la primera persona en plural es sincero; no me exceptúo). Lo cierto es que hace muy pocos años nos reducíamos a dos o tres a lo sumo, y que hoy somos tan numerosas como los mismos periódicos (la muchacha moderna tiene que ganarse la vida y todo el mundo no puede ser dependiente de comercio o confeccionadora de flores artificiales), y cada redacción tiene, a modo de perrito de lujo, una redactora encargada de amenizar el texto (Esto es precisamente lo que yo me esfuerzo en hacer aquí.) El periodismo femenino se divide en dos grandes categorías: modas y feminismo. (Donato, 1920: 16).

La periodista intuye que el modelo de las publicistas es heterogéneo describiendo perfiles, reconocibles en todos ellos autoras, que, sin ser mencionado, escriben para niños. ¿De quiénes hablamos? El artículo dirige sus dardos señalando a algunas de las escritoras del momento. Anotaba Nelken “A veces, somos una buena señora, inofensiva, pero atacada por el delirio de grandezas y la monomanía de heroísmo; y entonces nos marchamos a Rusia al «infierno bolcheviki» Palabras en las que, sin duda, reconocemos a Sofia Casanova, de quien localizamos relatos y prosas en *Gente Menuda* y autora de *Viajes y aventuras de una muñeca en Rusia* [1920].

«A veces somos una verdadera chica de la prensa y entonces nos mostramos resueltas en nuestros ademanes, modernistas en nuestras ideas y desprovistas de coquetería en nuestra indumentaria» continúa Donato, mostrando –intuimos– a toda una generación de mujeres que entraron en las redacciones del periódico para trabajar en ellas; que semanalmente dejaban su entrega; que ilustran las portadas y las páginas de las revistas gráficas. Hablamos de Francis Bartolozzi (1908-2004), Adela Tejero Bedate, (Delhy Tejero, 1904-1968), Dolores Esparza de Pérez Pinto, (Viera Sparza, 1908- 1987) conocidas ilustradoras, pero también autoras de excelentes relatos infantiles, que merecen ser recuperados y en los que afloran perfiles de niñas modernas, divertidas, traviesas... acordes a los nuevos tiempos. Así nos lo recuerda el relato de Viera Sparza *La cigüeña sobre el mar* (*Gente Menuda*, 10/12/1933) en el que la cigüeña es descrita como imagen de modernidad: «Su largo pico lo tenían como colmo de belleza; sus flacas piernas manifestación de su línea moderna y elegante; su traje blanco y negro no podía ser más chic» (Viera Sparza, 1933) y cuyo matrimonio con una avutarda macho de «hidalga elegancia», acaba siendo un fracaso que la deja abandonada a su suerte, pero que ella remonta emprendiendo sola su vuelo hacia África y recuperando su libertad.

Hablamos de escritoras como Graciella, autora de varios relatos infantiles en *Gente Menuda*, y cuyo seudónimo esconde el nombre de Soledad San Mateo Esteve, (9/04/ 1909-15/01/1995). Conocida redactora de *Dígame* (1940) dirigida por Ricardo García

(K-Hito), pero cuyos primeros textos los hemos localizado en la revista de humor *Gutiérrez* (1927- ¿1935?) dirigida también por este último. Es significativo que en ningún trabajo a propósito de la conocida como la *otra generación del 27* se identifique el nombre de la autora, a pesar de su activa participación en la vida del grupo, en las diferentes excursiones performativas del mismo.

El nombre de Elena Fortún está inexorablemente unido al de *Gente Menuda*, pero deberíamos también hablar de Aurelia Ramos Mollà, quien publicó más de 176 cuentos en esta revista. Nació en Alicante el 25 de septiembre de 1892; colaboró en publicaciones como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día*, (1915-1937), *El Tiempo*, (1916-1931) *Destellos*, (1930-1931) en las que en ocasiones firmó con el seudónimo de *Carmela*. En la prensa nacional escribió para *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera*. Durante los años de 1925 a 1936 la autora desempeña una amplia actividad como poetisa que se ve reconocida con la publicación en 1932 de su libro *Del corazón a la pluma* prologada por Wenceslao Fernández Flórez. Su reseña en la prensa nos permite conocer los rasgos de su escritura poética, de tono melancólico y romántico alejado de cualquier amago de vanguardia que conoce una segunda edición ampliada en 1951. En 1939 publica *Impresiones de Guerra*, cuyo título y fecha de publicación nos sugieren la reflexión sobre esa experiencia que, sin duda, debió estar marcada por el asesinato el 18 de agosto de 1936 de su hermano Enrique. En 1946 edita *Cuentos y prosas poéticas*, en que podemos leer: «Cosas que dormían en el viejo arcón de los recuerdos y que al volver al mundo que un día dejaron llevar, además de su fragancia, el perfume arcaico de los tiempos viejos». Finalmente, en 1964 sale *Cuentos para niños. (Apto para mayores)* que incluye seis relatos publicados en su etapa en *Gente Menuda*.³ Murió en 1971.

Hablamos, en definitiva, de una generación de mujeres desubicadas tras la guerra, bien en sensu estricto, por el exilio, bien por ese exilio que se ha denominado interior, bien porque

³ *Cuentos para niños (Apto para mayores)*, Alicante, Caritas Diocesana de Alicante, 1964. Incluye los siguientes cuentos: *El regalo de Reyes*; *Huelga de Hadas*; *El rayo de Luna*; *La perla del Asilo*; *Los palacios de Carlitos*; *Los castillos de Carlitos*.

a pesar de estar entre los que ganaron, como Aurelia Ramos, las pérdidas familiares fueron dolorosas; hablamos de quien se reconvirtió ideológicamente, como es el caso de Etheria Artay, reportera y colaboradora en las páginas infantiles de *Crónica* y en los programas Amigos Infantiles de Radio España durante los primeros meses de 1936 y dirigente posterior de la Sección Femenina. Hablamos de quienes fueron reconocidas con premios como el Tercer Premio Nacional de Literatura en 1932, Josefina Bolinaga (¿1888- 1965?), autora de diez relatos infantiles en *Gente Menuda* y en *Crónica*, cuya obra fue expurgada tras la Guerra.

La prensa infantil sirvió como un campo de experimentación narrativa, pero sobre todo como un circuito de promoción y de trabajo remunerado para sus autoras pues, en definitiva, en ella se proyectaron imágenes diversas y diferentes, constelación de relaciones y sociograma de cuanto hacía estar viva a la sociedad de los años veinte y treinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. (25 de enero 1894). Intermedio. *La Unión Católica*, 1.
- Anónimo. (3 de diciembre 1899). Las cifras del censo. *La Dinastía*, 2.
- Chivelet, M. (2009). *La prensa infantil en España: desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Fundación SM.
- De Alba, L. (1909). En defensa de la mujer. *El Álbum Iberoamericano*. XXVII (44), 3.
- De Araujo, F. (1911). Feminismos. notas de una literata sobre la carrera literaria. *La España Moderna*, 23 (271), 178-187.
- Esparza de Pérez Pinto, M.^a D. (10 de diciembre de 1933). La cigüeña sobre el mar. *Gente Menuda*, 2175.
- León Goyri, M. T. (1930). La narradora. *La Gaceta Literaria*, IV (85), 8.
- Nelken, Carmen E. (30 de octubre de 1920). Nosotras las periodistas. *España*, VI (287), 15-16.

- Nervo, A. (1927). Libros de niños. Libros para niños. Los niños en la vida y en el arte. *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, LI, 199-202.
- Sánchez Pinilla, F. (2010) María Luz Morales y la escritura para niñas. Actas del Congreso IBBY 2010. Madrid: OEPLI. [Recuperado de [<https://www.oepli.org/desc/pag/ActasIbby2010.pdf>]] [Fecha de consulta: 30/04/2019]
- Sánchez Pinilla, F. (2013). Maestras y escritoras en el primer tercio del siglo XX. En Cancelas Ouviaña *et al.* (coord.) *Aportaciones para una educación lingüística y literaria en el siglo XXI*. Granada: Grupo Editorial Universitario
- Sánchez Pinilla, F. (2018). Un relato para niños de Carmen de Burgos, La mejor muñeca. Notas Bibliográficas. En de Burgos, Carmen, *La mejor muñeca*. Almería: Ilustre Colegio Provincial de Abogados de Almería y Ateneo de Madrid, 6-10.

LOS CUENTOS INFANTILES COMO RECURSO COEDUCATIVO
THE STORY-TALES AS COEDUCATIONAL RESOURCE

M^a Dolores PÉREZ BRAVO
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Los cuentos infantiles cumplen una función lúdica y educativa como herramienta socializadora para la transmisión de valores, normas, actitudes, creencias y modelos sociales o culturales, así como, para la construcción de la personalidad y la identidad de las personas. Además, desde una perspectiva de género los cuentos pueden convertirse en un poderoso recurso coeducativo, de hecho, el concepto de coeducación aplicado a los cuentos infantiles tiene como principal finalidad favorecer la transmisión de nuevos modelos de relación entre hombres y mujeres basados en la igualdad, la paz y la justicia y alejados de estereotipos sociales y culturales sexistas (Castaño, 2013)

En el presente texto, se tratará de reflexionar sobre el tipo de valores que se transmiten en los cuentos infantiles, analizando de forma consciente su currículo oculto. Se realizará una revisión sistemática de estudios y artículos que muestran un análisis de los estereotipos de género presentes en los cuentos tanto a través del lenguaje utilizado en los textos como de la simbología de las imágenes e ilustraciones presentes en los mismos.

Palabras Clave: Cuentos, Coeducación, Perspectiva de Género, Feminismo, Educación Inclusiva

ABSTRACT

The stories-tales fulfill a playful and educational function as a socializing tool for the transmission of values, norms, attitudes, beliefs and social or cultural models, as well as, for the construction of the personality and the identity of the people. In addition, from a gender perspective, stories-tales can become a powerful coeducational resource, in fact, the concept of

coeducation applied to children's stories has as its main purpose to favor the transmission of new models of relationship between men and women based on equality, peace and justice and away from sexist social and cultural stereotypes (Castaño, 2013)

In this paper, I will try to reflect on the type of values that are transmitted in stories-tales, consciously analyzing their hidden curriculum. There will be a systematic review of studies and articles that show an analysis of the gender stereotypes present in the stories-tales both through the language used in the texts and the symbology of the images and illustrations present in them.

Key Words: Story-Tales, Co-education, Gender Perspective, Feminism, Inclusive Education

1. INTRODUCCIÓN

Los cuentos infantiles son una narración breve de sucesos ficticios con una estructura lineal simple y sencilla, que cumplen una doble función:

a) Una función lúdica y recreativa para el “deleite, disfrutar de las historias de los personajes, de la magia, de los hechos atemporales” (Ramos, 2005; citado por Márquez, 2017: 474)

b) Una función educativa, al ser una herramienta socializadora para la transmisión de valores, normas, actitudes, creencias y modelos sociales o culturales, así como, para la construcción de la personalidad y la identidad sexual y de género de las personas.

Los cuentos son un recurso didáctico utilizado a lo largo de la historia y desde edades muy tempranas en el ámbito familiar y escolar. Sin embargo, en muchas ocasiones se suele realizar un uso impropio de los mismos al no reflexionar previamente sobre el tipo de valores que se transmiten, ni apreciar de forma consciente su potencial en la transmisión de valores sexistas, sobre todo a través de los cuentos tradicionales.

Algunos estudios como los de los/las autores/as De Haro (2012); Encabo, Hernández y Jerez (2014); Jiménez (2011);

Lluch (2012); Márquez (2017); Méndez (2004); Pastor (2009/2010); Ros (2012/2013); Segura (2014) y Turín (1994, 1998), muestran un análisis detallado de los estereotipos de género que se transmiten en los cuentos infantiles, principalmente en los cuentos tradicionales, tanto a través del lenguaje utilizado como de la simbología de las imágenes y de los propios textos. Por ello, es tan relevante ser conscientes del currículo oculto presente en las narraciones e ilustraciones de la literatura infantil puesto que “el valor del cuento como transmisor de ideas, sentimientos, creencias prevalece socialmente y contribuye a la división inicial que desde la infancia se establece entre niñas y niños” (Subirats y Brullet, 1988; citado en Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 323) o en la “toma de conciencia relativa a las diferencias que se establecen socialmente entre géneros” (Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 324). De forma que los cuentos infantiles pueden resultar como un mecanismo de consolidación del patriarcado, al estar cargados de una ideología patriarcal llena de estereotipos y roles de género discriminatorios hacia la mujer (De Haro, 2012: 93).

Por tanto, desde una perspectiva de género, los cuentos pueden convertirse en un eficaz recurso coeducativo. Pues los cuentos infantiles podrían cumplir con una tercera función coeducativa, utilizándolos de manera crítica y reflexiva para el análisis de los estereotipos de género y de los modelos sexistas presentes en ellos. De hecho, tal y como plantea Castaño (2013), el concepto de coeducación aplicado a los cuentos infantiles tiene como principal finalidad favorecer la transmisión de nuevos modelos de relación entre hombres y mujeres basados en la igualdad, la paz y la justicia y alejados de estereotipos sociales y culturales.

2. OBJETIVO O FINALIDAD

El objetivo o la finalidad de este texto es precisamente la de querer cumplir con esa función coeducativa e intentar brindar al lector o lectora un espacio de revisión, reflexión y análisis sobre los estereotipos de género y sesgos sexistas presentes en

los cuentos infantiles. Se estaría considerando que el análisis de los cuentos infantiles debería ser el primer paso para después actuar o intervenir en relación a lo analizado, ya que “si solo nos quedáramos en el paso del análisis, no estaríamos haciendo nada por una educación en igualdad de varones y mujeres” (Coeducación. Espacio para educar en igualdad, 2007: 1).

En definitiva, a lo largo de los diferentes apartados, se puede encontrar una aproximación analítica desde la perspectiva de género sobre los cuentos infantiles, mediante una revisión y recopilación de datos obtenidos en diferentes estudios que se han llevado a cabo sobre la presencia de estereotipos de género y sesgos sexistas en los mismos (De Haro, 2012; Encabo, Hernández y Jerez, 2014; Jiménez, 2011; Lluch, 2012; Márquez, 2017; Méndez, 2004; Pastor, 2009/ 2010; Ros, 2012/2013; Segura (2014); Turín, 1994, 1998).

3. ANÁLISIS DE LOS CUENTOS INFANTILES DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

“Un estereotipo de género es la generalización que hacemos sobre una persona por el hecho de ser hombre o mujer” (Morales y López, 1993, citado en Ros, 2012/2013). Los cuentos infantiles muestran distintas formas o modelos de ser hombre y de ser mujer a través de sus protagonistas y personajes basados en estereotipos de género.

Si se hace un análisis de estos estereotipos sexuales, especialmente en los cuentos infantiles tradicionales, se observa que “son muchas las características asignadas a los personajes femeninos y masculinos que dejan en evidencia la diferencia y desigualdad entre ambos géneros” (Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 314). De forma que puede encontrarse una clara dualidad sexual entre los personajes masculinos y femeninos, así como una marcada dicotomía en los propios personajes femeninos.

Igualmente, en los cuentos infantiles se pueden encontrar determinados sesgos de género presentes en el lenguaje utilizado y en sus ilustraciones. Se descubren representaciones sexistas en

relación con los modelos de familia o de maternidad y paternidad presentadas, en las representaciones del “amor romántico”, e incluso sesgos de género con respecto a la autoría de este género literario. Todo ello, se irá explicando y detallando en los siguientes apartados de este texto.

3.1. Dualidad entre los personajes masculinos y femeninos

Como se ha dicho anteriormente, hay distintos artículos y estudios realizados por diferentes autores y autoras (De Haro, 2012; Encabo, Hernández y Jerez, 2014; Jiménez, 2011; Lluch, 2012; Márquez, 2017; Méndez, 2004; Pastor, 2009/ 2010; Ros, 2012/2013; Segura (2014); Turín, 1994, 1998) sobre el análisis de los estereotipos de género en los cuentos infantiles, que han puesto de manifiesto la existencia de una dualidad entre los personajes masculinos y femeninos. Esa diferenciación entre ambos personajes presenta una caracterización de los mismos diametralmente opuesta como puede observarse esquemáticamente en la Tabla 1 que sigue a continuación:

Tabla 1. Dualidad entre personajes masculinos y femeninos en los cuentos infantiles

	PERSONAJES MASCULINOS	PERSONAJES FEMENINOS
TIPOS DE PERSONAJES	Variedad de personajes: Ogros, magos, duendes, gigantes, enanos, gnomos, príncipes, reyes, gigantes, villanos, caballeros, etc.	Dualidad de personajes femeninos: Hadas, Princesas VS Brujas, Magas
IDENTIDAD PERSONAL, CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS y ACTITUDES	Razón, inteligencia, valentía, violencia, agresividad, intrepidez, inconformismo, tenacidad, dominación, seguridad, aventura, osadía, protagonismo, conocimiento, poder, astucia, eficacia, decisión, liderazgo, iniciativa, emprendedor, autoridad, fuerza, actividad, riqueza, sabiduría, liderazgo, rudeza, insensibilidad, individualismo, autonomía, atrevimiento, arrogancia, competitividad, ingenio, franqueza, eficiencia, estabilidad emocional, ...	Ausencia de nombre => Privación de entidad personal Pasividad, sumisión, ingenuidad, timidez, coquetería, docilidad, laboriosidad, mezquindad, superficialidad, dependencia, debilidad, emotividad, educación, conformidad, inseguridad, ternura, pasividad, abnegación, superficialidad, torpeza, solidaridad, paciencia, conservación, protección, encanto, virtud, bondad, sacrificio, femineidad, obediencia, frivolidad, ...

PROTAGONISMO, ROLES Y TAREAS	<p>Rol protagonista de la trama Rol de dominio y producción Gran variedad de ocupaciones y profesiones de ámbito público: mineros, leñadores, mosqueteros, piratas, ... Poseedores de propiedades y cualidades honorables Ellos actúan: Son los actores de su propia historia Representa el elemento activo de la sociedad</p>	<p>Rol subordinado gira en torno al personaje masculino Rol doméstico y reproducción Labores de ámbito privado y domésticas: lavar, coser, fregar, limpiar, cuidar, ... A ellas les suceden cosas Son las víctimas de su propia historia</p>
ACTUACIONES Y MOVIMIENTO	<p>Libertad de movimientos (viajes) Salvadores, héroes, luchadores, aventureros Espíritu emprendedor y lucha por su destino</p>	<p>Falta de acción y actividad, Falta de iniciativa Salvadas Espíritu de espera. Presa de su destino. Temerosa.</p>
ASPECTO FÍSICO	<p>Complexión física variada</p>	<p>Canon de belleza ideal La belleza determina que sean “elegidas” Valoración de la belleza y el aspecto físico</p>
CONTEXTO Y ESPACIOS	<p>Públicos</p>	<p>Privados y domésticos</p>
TIPOS Y USO DE OBJETOS	<p>Espadas, escudos, naves, caballos, cetros, pistolas, dinero, capas, ...</p>	<p>Varitas mágicas, veneno, adornos y joyas, escobas, peines, espejos, husos y ruecas, hilos y agujas, ...</p>
DESTINO, METAS	<p>Poseer un reino, riquezas Matrimonio con la mujer joven y bella</p>	<p>Matrimonio en la que rara vez son partícipes de la decisión de casarse</p>

3.2. Dicotomía de los personajes femeninos

Al analizar los estereotipos de género presentes en los cuentos infantiles, también se detecta una marcada dicotomía en los propios personajes femeninos. Así, por ejemplo Méndez (2004: 139) presenta un análisis del personaje femenino exponiendo una dualidad de mujer-ángel y mujer –demonio. Igualmente, Pérez (2010), en su artículo “El personaje femenino en los cuentos” establece varios patrones estereotipados de mujeres reconocibles en los cuentos. De manera que esta autora identifica cuatro tipos de personajes femeninos caracterizados de la siguiente manera:

La figura de la madre abnegada, discreta, sufrida, víctima que sacrifica su vida por el bien de su familia y se desplaza por el texto sin autonomía ni relevancia, casi como una sombra; raramente es representada como parte de una trama social, laboral, con una profesión u ocupación equiparable a la de los personajes femeninos.

La bruja o hechicera del cuento folclórico tradicional, maldita que siembra el terror y la inseguridad; en esta categoría suelen entrar las madrastras, ese contingente de indecentes que si sospechaban en su época de lo actualizado que iría a ser su rol siglos después, y de qué manera este tipo de representación iría a hacer impacto en la proliferación que hoy existe de lectores hijastros

La damisela etérea y angelical o la pobre sirvienta que espera ser resarcida de su pobreza por obra y gracia de un milagro o por la fortuna de ser descubierta por un varón gracias al cual se transforma en una verdadera persona.

La niña, que generalmente indefensa y dependiente, responde con dedicación a lo que supuestamente se espera de su “feminidad”, y que raramente se constituye en protagonista o hacedora: su función en el texto suele ser la de apoyar logísticamente la acción y admirar las maravillosas aventuras de que sí son capaces sus héroes masculinos. (p. 3)

Concluyentemente, se podría plantear que en los cuentos infantiles aparecen dos tipos de personajes femeninos marcadamente diferenciados y opuestos. Por un lado, estarían los personajes femeninos de las princesas, hadas y reinas que

representarían a las “buenas mujeres” y por otro lado se encuentran las brujas y madrastras representando el rol de “malas mujeres”. Curiosamente, si se analiza la caracterización de estos personajes femeninos “malvados”, se encuentran claras correspondencias con la caracterización que se hace de los personajes masculinos.

En la tabla 2 que sigue a continuación, se puede encontrar un resumen de la caracterización de los personajes femeninos presenten en los distintos estudios que se han revisado:

Tabla 2. Dicotomía de los personajes femeninos en los cuentos infantiles

PERSONAJES FEMENINOS	PRINCESAS, REINAS Y HADAS	BRUJAS Y MAGAS
REPRESENTACIÓN SOCIAL	“Buenas mujeres” “Mujer-ángel”	“Malas mujeres” “Mujer-demonio” Los personajes malvados son siempre mujeres: brujas feas y madrastras malvadas (no hay padrastros malvados ni brujos feos)
IDENTIDAD FEMENINA	delicadas, dulces, torpes, pobres, ingenuas, maternas, bellas, pasivas, sumisas, dependientes, indefensas, angelicales, bondadosas, guapas, ...	feas, andrajosas, malas, crueles, egoístas, envidiosas, independientes, intuitivas, indecentes, solitarias, instruidas, curiosas, inteligentes, arriesgadas, ambiciosas, lanzadas, atrevidas, manipuladoras, celosas, ...
ROLES	Rol doméstico, maternal, de cuidado	Otras aspiraciones personales
REALIZACIÓN PERSONAL Y METAS	Matrimonio Maternidad Vivir Feliz Amor Romántico	Rivalizan por la belleza o por un hombre Reciben escarmiento o castigo por tener aspiraciones personales. Nadie las ama. Mueren violentamente.
ÁMBITO O CONTEXTO	Privado Escenas domésticas	Público

SABIDURÍA	El poder mágico de las hadas ha sido otorgado por algo o por alguien.	El poder mágico de las brujas son conocimientos son esotéricos, no científicos.
ASPECTO FÍSICO	Rubias, ojos claros o celestes, piel blanca Belleza ideal Aspecto angelical	Fealdad

Un aspecto a resaltar en la caracterización de los personajes femeninos sería el canon de belleza femenino, que muestra un prototipo de la belleza ideal de las mujeres. Tanto es así que, según Correa y Perera (2009), en los cuentos infantiles, se presenta la bondad unida a la belleza, de forma que cuanto mayor es el grado de belleza del personaje femenino más bondad refleja. Plantean, además, que los protagonistas masculinos se suelen enfrentar a peligros solo por una mujer bella y nunca por una bruja, incluso la belleza y la juventud ajena es la causa de la rivalidad existente entre los personajes femeninos.

3.3. Análisis de los sesgos de género presentes en las ilustraciones de los cuentos y su simbología

Según De Haro (2012:93) los cuentos también “son catálogos de imágenes que actúan como símbolos”. En ellos, podemos encontrar ilustraciones plagadas de cierta simbología sexista que representan una clara diferenciación sexual.

Adela Turín ha sido una de las autoras que ha realizado estudios al respecto. En uno de ellos hizo una investigación en la que analizó sistemáticamente multitud de libros de ilustraciones infantiles, extrayendo una serie de resultados sobre algunos de los símbolos más frecuentes en la diferenciación de roles sexuales en los cuentos infantiles. Algunas de estas conclusiones pueden leerse ampliamente, por ejemplo, en su libro “Así es. Por una igualdad de sexos a través de la literatura infantil” (Turín, 1994). En la Tabla 3, se pueden encontrar de forma resumida algunos de los símbolos que planteó en su estudio:

Tabla 3. Simbología sexista presente en los cuentos infantiles (Basado en Turín, 1994)

SIMBOLOGÍA FEMENINA	SIMBOLOGÍA MASCULINA
Delantal = tareas domésticas. Madre	Gafas = Inteligencia (Si las lleva una mujer, ejerce una profesión pero está fea con ellas à Inteligencia VS Belleza)
Ventana = Ámbito doméstico. Pasividad. Espectadora	Cartera = Profesión intelectual o ejecutivo
Joyas, flores, cintas y adornos = Coquetería, Femenidad, Futilidad	

Otra autora como Esther Ros (2012: 346) también plantea que el periódico aparece como el único objeto significativo asociado a los hombres y el delantal en las mujeres. Y, Pastor (2009/2010: 6) muestra que objetos como el pañuelo en la cabeza, el delantal, la escoba, la cesta de mimbre, el plumero, ... que aparecen ilustrados en los cuentos infantiles son símbolos del trabajo doméstico. Igualmente, según esta autora, en los cuentos infantiles se suele representar o ilustrar a las mujeres acompañadas por niños/as y cochecitos, carritos o sillitas, mientras que los hombres suele ser frecuente que estén sentados en un sillón, leyendo el periódico o descansando.

En definitiva, tanto el contenido de los textos como las ilustraciones de los cuentos infantiles reflejan la presencia de sesgos sexistas y estereotipos de género.

3.4. Representaciones sexistas de la maternidad/paternidad, modelos de familia, “amor romántico”

En cuanto a la representación de la maternidad que aparece en los cuentos infantiles, se observa que suele aparecer un modelo de maternidad ideal en el que se presenta a las madres con todos los valores positivos (De Haro, 2012: 91) y las capacidades psicológicas básicas de las tareas domésticas y de cuidado de las criaturas. Aparece la figura materna como aquella que satisface las necesidades físicas y afectivas del protagonista de la narración infantil (Colomer, 1994, citado en Lluch, 2012: 499). Por tanto, “las mujeres parecen no abandonar su papel tradicional de madres y cuidadoras del bienestar de sus hogares” (Guil, 1990, citado en Ros 2012/2013).

Frente a ese modelo de “buena madre”, surge la presencia de la “mala madre” encarnado en el papel de madrastra, malvada y fea. Normalmente, ante la ausencia de una figura materna (ya sea por enfermedad o muerte de la madre), aparece el personaje de la madrastra que representa los valores negativos y cuya “fuerza es inmensa, su poder sobre el destino ajeno inabarcable, y presenta además los peligros añadidos de la cercanía y la autoridad” (De Haro, 2012:91).

A este respecto, la autora Sibylle Birkhäuser-Oeri (2011), en su libro “La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles”, realiza un análisis de los estereotipos de la maternidad en los cuentos infantiles para “explorar el significado psicológico que algunas figuras maternas tienen en los cuentos” (p. 19) y establece una clasificación de los arquetipos de la madre en los cuentos infantiles que puede verse en la Tabla 4:

Tabla 4. Los arquetipos de la madre en los cuentos infantiles según Birkhäuser-Oeri (2011)

Arquetipos de la madre
Madre letal
Madre celosa
Encantadora de animales
Madre de fuego
Hechicera carcelera
Madre indiferente
Madre envenenadora
Madre como poder del destino
Madre natural que otorga la vida
Madre sanadora
Madre autotransformadora
Madre alquimista
Gran diosa de nuestro tiempo

Referente al modelo de familia presente en los cuentos infantiles, se suele presentar un modelo tradicional con un reparto

de roles tradicionales en el que el padre tiene una profesión y no se suele mostrar cariñoso con sus criaturas mientras que la madre no tiene profesión y se dedica a las labores domésticas. De hecho, según Pastor (2009/2010: 6), es frecuente que los hombres estén ausentes fuera del hogar porque están trabajando, o si se les representan en la casa, suelen estar sentados en un sillón, leyendo el periódico, descansando, mientras la mujer-madre está siempre en la cocina.

En otras ocasiones, se muestra un modelo de familia monoparental. En este caso, puede que la figura paterna esté ausente sin explicar las causas de esa ausencia, o bien sea la figura materna la que no está presente por motivos de enfermedad, accidente o muerte, de forma que el padre tiene la necesidad de casarse nuevamente con otra mujer que le ayude en las tareas domésticas y en el cuidado de los hijos e hijas, como si no fueran capaces de hacerlos por sí mismos en solitario.

Por último, cabe mencionar la representación del “amor romántico” o “amor ideal”. En muchos de los cuentos infantiles, los personajes se enamoran frecuentemente a simple vista. La relación de pareja suele terminar siempre en un matrimonio que rara vez se ha decidido por la protagonista femenina, sino que lo ha decidido su familia o el príncipe que la ha salvado, casi sin haberse dado tiempo para conocerse personalmente (Jiménez, 2011). También, es frecuente encontrar “finales felices”, en los que se deja de contar la evolución posterior de la pareja sin hablar de posibles conflictos o separaciones.

3.5. Sexismo en la autoría de los cuentos infantiles

En este apartado, cabría preguntarse por qué los cuentos tradicionales más populares tienen una autoría masculina (Perrault, Hermanos Grimm, ...). Igualmente, se tendría que plantear si se está visibilizando y reconociendo socialmente a las autoras y escritoras de literatura infantil.

Según Pastor (2009/2010: 7), la literatura infantil se ha entendido como un producto de mujeres con poco valor literario y las mujeres escritoras se han sentido fuertemente discriminadas

por muchos años en la literatura infantil. De hecho muchas mujeres (entre ellas Christine de Pizan) también escribieron cuentos reivindicando a las mujeres pero no tuvieron la aceptación y la permanencia que tuvieron los cuentos tradicionales, totalmente patriarcales (Segura, 2014: 224).

Cabe destacar además el análisis de la autoría de los cuentos infantiles realizado por Turín (1998), atendiendo a los escritores/as y los ilustradores/as de los mismos en distintos países. En la Tabla 5 pueden verse los resultados obtenidos:

Tabla 5. Autoría de los cuentos infantiles y sus ilustraciones (Tomado de Turín, 1998: 4)

Autoría	Francia	España	Italia
Uno o dos autores	41,9%	46,2%	43%
Una o dos autoras	53%	46,2%	37%
Autoría mixta	2,8%	0%	4%
Autoría No precisadas	2,3%	7,6%	16%
Ilustración			
Un ilustrador	51,4%	42%	29%
Una ilustradora	45,1%	52%	51%
No precisado	3,5%	6%	20%

4. CONCLUSIÓN FINAL

Como se ha visto a lo largo de este escrito, el cuento infantil es un poderoso recurso pedagógico coeducativo, que permite realizar un profundo análisis crítico desde una perspectiva de género sobre los estereotipos y sesgos sexistas presentes en ellos.

Por tanto, los cuentos infantiles pueden cumplir claramente con una función coeducativa con la que se fomente una visión y un pensamiento crítico, se promueva una transformación de los estereotipos de género y se impulse la transmisión de valores igualitarios y nuevos modelos femeninos y masculinos basados en la igualdad de género y la justicia social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castaño, A.M. (2013). *El alma de los cuentos. Los cuentos como generadores de actitudes y comportamientos igualitarios*. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Coeducación. Espacio para educar en igualdad (2007). *Coeducamos. Sensibilización y Formación del Profesorado. Analizamos el sexismo en la literatura infantil*. Consejería de Educación del Principado de Asturias. Recuperado de https://www.observatoriodelainfancia.es/oia/esp/documentos_ficha.aspx?id=1389 [Fecha de consulta: 30/04/2019].
- Correa, J.L. & Perera, A. (2009). Ni tan bellas ni tan buenas: el canon de belleza en la literatura infantil. En F. Gutierrez, J.L. Luengo, D. Mañero, M.M. Molina, L. Ruiz & M.I. Sancho (ed. Lit.), *Lengua, Literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la lengua y la literatura*. Pp. 481-493
- De Haro, A.M. (2012). La consolidación de los roles de género a través de los cuentos infantiles. En *I Congreso Internacional Comunicación y Género*, Sevilla 5-7 Marzo de 2012. Pp. 86-97
- Encabo, E., Hernández, L. & Jerez, I. (2014). Cuentos clásicos y estereotipos de género. Análisis de las narraciones inspiradoras de los textos que se usan en educación infantil y educación primaria. En J.I. Alonso, C.J. Gómez, T. Izquierdo (eds.), *La Formación del profesorado en Educación Infantil y Primaria: Retos y Propuestas* (313-324). Murcia: Ediciones Universidad de Murcia Editum.
- Jiménez, M.P. (2011). Educando en Igualdad... a través del cuento. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 45, 1-17.
- Lluch, G. (2012). El sexismo en la literatura para niños. *Centro Teórico Cultural, Criterios*, 30, 495-507.
- Márquez (Octubre, 2017). Estereotipos de género en los cuentos infantiles tradicionales. En M. Cabrera y J.A. López (ed. Lit.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres comunicación*. Pp. 461-490

- Méndez, N. (2004). Un acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil. *Revista Electrónica Educare*, 7, 127-140
- Pastor, A.A. (2009/2010). Roles y Diferenciación de género en la literatura infantil. *Revista Borradores*, 10/11, 1-10.
- Pérez, M. (2010). El personaje femenino en los cuentos. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 30, 1-9
- Ros, E. (2012/2013). El cuento como herramienta socializadora de género. *Cuestiones Pedagógicas*, 22, 329-350.
- Segura, C. (2014). Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales. *Arenal*, 21 (2), 221-241.
- Turín, A. (1994). *Así Es. Por una igualdad de sexos a través de la literatura Infantil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Turín, A. (1998). *¿Qué modelos para las niñas? Una investigación sobre los libros ilustrados*. París: Association Européenne Du Côté des Filles.

**PILAR MOLTÓ Y CAMPO REDONDO: UNA PRESENCIA
OCULTA**

PILAR MOLTÓ Y CAMPO REDONDO: A HIDDEN PRESENCE

María Victoria SOTOMAYOR SÁEZ
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La figura de Pilar Moltó puede resultar desconocida para muchos o unida a la de su esposo, el dramaturgo Carlos Arniches, para unos pocos. Sin embargo, es una mujer con vida propia, inteligente y bien preparada que ejerció su actividad profesional dentro del mundo de la educación hasta llegar a ser profesora numeraria de Escuela Normal Superior, moviéndose siempre en las corrientes más innovadoras de la enseñanza. Renunció a su profesión por exigencias familiares y sociales, pero su inteligencia y conocimiento de la escritura dramática encuentran su cauce en la colaboración, no declarada, en las obras de Carlos Arniches.

Palabras clave: Pilar Moltó, Escuela Normal Superior, Carlos Arniches, escritura dramática.

ABSTRACT

Pilar Moltó may be unknown to many or known to a few because of her husband, the playwright Carlos Arniches. However, she is a woman with a life of her own, intelligent and well prepared, who exercised her professional activity in the world of education until she became a full professor at the Higher Normal School, always moving in the most innovative currents of teaching. She renounced to her profession due to family and social demands, but her intelligence and knowledge of dramatic writing found its way with the collaboration, not declared, in the works of Carlos Arniches.

Key words: Pilar Moltó, Normal School, Carlos Arniches, dramatic writing.

1. INTRODUCCIÓN

Situémonos en el Madrid de entreguerras, periodo fecundo y de gran vitalidad que conocemos como la Edad de Plata de la cultura española. A comienzos de 1928, la revista *Estampa*, una de las revistas gráficas de actualidad más interesantes de la época, iniciaba una sección titulada “La mujer en el hogar de los hombres célebres”, firmada por la periodista Matilde Muñoz. El 13 de marzo, la mujer que protagonizaba este reportaje era Pilar Moltó, y el hombre célebre su marido, Carlos Arniches, reputado dramaturgo y autor de éxito consolidado desde hacía ya cuarenta años. Por una vez, la protagonista es ella; y sus palabras, aunque extremadamente prudentes y contenidas, dejan entrever una personalidad propia, un pasado profesional autónomo y un presente más activo de lo que la apariencia pudiera hacer pensar.

¿Quién es Pilar Moltó? ¿Cuál es esta realidad que traslucen sus palabras? ¿Qué trayectoria personal ha derivado en la mujer que ahora es objeto de atención para una revista de actualidad? La respuesta a estas preguntas es el objeto del presente trabajo que, en realidad, responde a un objetivo más amplio: conocer la posible participación de Pilar Moltó en la escritura dramática de Carlos Arniches.

En un panorama literario y teatral tan fértil como el que nos ocupa, son frecuentes los casos de escritura compartida entre muchos autores y sus esposas o compañeras; algunos claramente conocidos ya, como el de María Lejárraga, que se declara autora de las obras firmadas por Gregorio Martínez Sierra; otros más discutibles o difíciles de documentar, como la estrecha colaboración que existió entre Salvador Bartolozzi y Magda Donato; otros, en fin, ocultos y nunca estudiados, como pudiera ser el de la mujer que ahora nos ocupa, Pilar Moltó. Aunque no se puede fijar con exactitud el alcance de esta colaboración, parece cierto que existió, puesto que el propio Arniches así lo afirma y existen borradores, cartas y copias mecanografiadas de sus obras con correcciones y apuntes que también lo probarían. Pero la dificultad de esta tarea es más que evidente, y la necesidad de encontrar bases firmes sobre las que apoyarse es incuestionable.

Conocer la biografía y trayectoria de esta mujer es el primer paso para avanzar con seguridad en tan incierto recorrido: es preciso saber quién era para conocer su capacidad, preparación y talento para llevar a cabo dicha colaboración.

2. AÑOS DE FORMACIÓN

Pilar Moltó nació en Guadalajara el 6 de junio de 1871. Quizá fue el destino quien llevó a la ciudad manchega a su padre, José Moltó y Díaz-Berrio, militar y miembro de una familia de militares, donde seguramente conoció a Angustias Campo-Redondo. De este matrimonio nacieron cinco hijos: Francisco, José, Amparo, María y Pilar, la menor. José Moltó era coronel del Real Cuerpo de Alabarderos; sabemos que desde octubre de 1877 ocupó el cargo de Ayudante 2º en la Plana Mayor del Cuerpo. En ese momento residía en Madrid, en la plaza de Santo Domingo nº 11. Cesó en su cargo por retiro obligatorio en 1885, a los 60 años, pero siguió residiendo con su familia en la capital.

A los pocos meses de instalarse en Madrid solicitó el ingreso de su hija Pilar, próxima a cumplir los siete años, en la Escuela de enseñanza mutua Lancasteriana, donde cursó los estudios de primera enseñanza elemental y superior. Para ingresar en esta entonces innovadora y prestigiosa Escuela se requería la solicitud del padre o tutor. La de José Moltó (para que su hija “reciba la instrucción tan esmerada que en él se adquiere” y ocupe una plaza de alumna “cuando por su turno le corresponda”), está fechada el 9 de marzo de 1878.¹

La Escuela Lancasteriana era la Escuela Práctica agregada a la Escuela Normal Central de Maestras desde la misma creación de esta en 1858. No es de extrañar que al finalizar sus estudios de primera enseñanza² Pilar Moltó decidiera ingresar en dicha

1 Según consta en el Archivo General de la UCM, caja 66/00-16, exp. 51. Los solicitantes, que debían declarar su profesión, eran sobre todo militares y empleados de real nombramiento. En la relación de niñas que solicitan ingreso figura Pilar con el número 51.

2 Es de suponer que lo haría hacia los 13 o 14 años como era habitual, aunque, según la Ley Moyano vigente, los estudios de primera enseñanza no se ajustaban de forma obligatoria a un número determinado de años.

Escuela Normal para cursar los estudios de Magisterio. Así lo hizo en septiembre de 1886, ya retirado su padre y con domicilio familiar en Cuesta de Santo Domingo nº 3, 4º³.

Los estudios en la Escuela Normal Central de Maestras habían sido objeto de diferentes regulaciones (Escolano, 1982: 64-66), siendo de especial interés la contenida en el Real Decreto de 13 de agosto de 1882 que establecía, entre otras cosas, un nuevo plan de enseñanza, el acceso mediante un examen de ingreso a partir de los 15 años habiendo cursado la primera enseñanza superior, la creación de un curso especial de maestra de párvulos, el aumento de profesores y la ampliación de los estudios a cuatro años (Colmenar, 1988:216-218).

Pilar solicitó su ingreso en 1886. En ese momento estaba vigente otro Reglamento, el de 1884, que había introducido cambios importantes respecto al de 1882 (Colmenar, 1988: 270-272). Por ejemplo, fijaba en 18 años la edad mínima para el ingreso, de manera que una jovencísima Pilar Moltó de 15 años tuvo que pedir dispensa de edad que le fue concedida⁴. Realizó y superó con éxito el examen de ingreso, consistente en ejercicios escritos y orales “de todas las materias comprendidas en la primera enseñanza superior” y se matriculó como alumna oficial en la Escuela Normal Central de Maestras, situada entonces en la calle Barco nº 24, para estudiar primer año de carrera con fecha de 30-9-1886. Según los datos de matrícula, en el curso 1886-1887 había 21 alumnas en el primer curso.

Pilar Moltó fue una alumna brillante que superó todas las asignaturas en junio durante los cuatro años de la carrera, figurando siempre entre las más aventajadas. Durante los cursos de segundo y tercero, el grupo estuvo formado por 17 alumnas, entre las que

3 Este domicilio y los siguientes que se citarán se han obtenido de los respectivos expedientes de matrícula que se conservan en el Archivo General de la UCM.

4 La solicitud, dirigida al Director general de Instrucción Pública, tiene fecha de 11 de septiembre de 1886. Una vez concedida esta, dirige una nueva solicitud a la Directora de la Escuela Normal Carmen Rojo para hacer el examen de ingreso. Esta va acompañada de certificado médico, expedido por el médico de Sanidad militar destinado en el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, y de buena conducta, expedido por el Secretario del Ayuntamiento de Madrid. (Archivo General UCM, caja 66/00-26)

se encontraba, por ejemplo, María Encarnación de la Rigada que llegará a ser directora de la Escuela Normal más adelante y una figura de gran significación en el mundo educativo. Pilar había cambiado de domicilio: ahora vivía en la calle de Belén nº 20. Es posible que, tras la muerte de sus padres, se trasladara a vivir con su hermano Francisco, 16 años mayor que ella. Francisco Moltó, comandante del Ejército y capitán del Cuerpo de Carabineros, ocupaba en 1887 un puesto de jefe de Habilitación en la Dirección General del Cuerpo en Madrid.

El 19 de septiembre de 1889, con nuevo domicilio en calle Sta. Teresa nº 7, (cercano al anterior), se matriculó en 4º curso. Tenía 18 años. Llama la atención que, frente al reducido número de alumnas en los cursos anteriores, en este la matrícula ascendió a 60 entre oficiales y libres porque acudieron muchas maestras tituladas de diversas provincias a cursar el cuarto año o grado normal y así ampliar sus estudios⁵.

Con la obtención del título de Maestra Normal en junio de 1890 se cierra esta primera etapa de su biografía. Pero no quedaría completa si nos limitáramos a explicar qué formación recibió y no tuviéramos en cuenta algo más importante: cómo fue esa formación, cuáles fueron sus estudios, sus maestros y sus referencias intelectuales. Esto es lo que nos permitirá conocer y entender de qué manera afronta la siguiente etapa, la del ejercicio de su profesión.

Como hemos dicho, la organización de las Escuelas Normales sufrió muchos cambios durante la Restauración, especialmente a partir de 1882, en función del gobierno de turno, conservador o liberal. Uno de los aspectos más afectados fue el relativo a las enseñanzas que se impartían, aunque no fue menor el de la composición del profesorado. De hecho, los estudios de Pilar Moltó se vieron afectados por estos cambios en cuanto que los empezó con el plan de estudios de 1884 (conservador) y desde 2º tuvo que incorporarse al nuevo plan de 1887 (liberal) que, eso sí, se mantuvo hasta el final de su carrera. En suma, los estudios

5 Según datos procedentes del Archivo Histórico de la UCM, caja 66/00-33, proceden de las Escuelas de Logroño, Oviedo, Orense, Zamora, Valladolid, La Habana, Alicante, Murcia, Ávila y Valencia.

que Pilar hubo de realizar constaban de cuatro años: dos para la primera enseñanza elemental, uno para la superior y un cuarto para la normal, es decir, para obtener el título que habilitaba para la enseñanza en escuelas normales de maestras.

Los cambios no afectaron demasiado a las asignaturas impartidas, que fueron las mismas con la excepción de dos o tres. Además, eran las mismas todos los años, ya que se empleaba el método cíclico. De ellas, solo Derecho, Francés y Dibujo se habían suprimido en el Decreto anterior pero Pilar las cursó durante los tres años establecidos.

En cuanto al profesorado, los sucesivos Decretos y Reglamentos que regularon la formación de maestras en esta Escuela Normal oscilaron entre la imposición de un profesorado exclusivamente femenino o mixto, con participación de profesores de la Escuela Normal Central de Maestros. Los estudios de Pilar coinciden mayoritariamente con esta segunda circunstancia, de manera que entre el elenco de profesores que contribuyeron a su formación se encontraban tanto unas como otros⁶. Entre todos los nombres que forman el claustro conviene destacar algunos por la especial relevancia que tuvieron en la formación de Pilar. En particular, conviene tener en cuenta la figura de Rafael Torres Campos, un prestigioso geógrafo, preocupado por la enseñanza de la geografía desde los presupuestos de la ILE e introductor en España de las concepciones más innovadoras de la geografía. Lo que Pilar Moltó aprendió con él tiene su reflejo en los artículos que posteriormente escribió sobre África, donde adopta posiciones vinculadas con el pensamiento regeneracionista y educativo que caracteriza a Torres Campos. También son interesantes Concepción Sáiz Otero, vinculada siempre a la lucha por la educación de la mujer y profesora de la Escuela de Institutrices (centro creado al amparo de la ILE), la directora Carmen Rojo, figura relevante en el mundo de la educación, el periodista, profesor y político Agustín Sardá, vinculado también a la ILE y a la revista *La Escuela Moderna*,

6 La excelente y completa historia de la Escuela Normal Central de Maestras que realiza Carmen Colmenar explica todos estos pormenores con gran detalle y claridad. Por ejemplo, puede verse el cuadro completo de profesores en el curso 1887-1888, así como las asignaturas que impartían (Colmenar, 1888: 306-309).

o Blas Lázaro, profesor de la ILE y uno de los más importantes botánicos españoles de finales del XIX. Se puede afirmar, pues, que, desde el inicio de su formación en la Escuela Lancasteriana, Pilar se movió en los ambientes educativos más abiertos y renovadores, donde se situaban las corrientes y metodologías más cercanas a la Escuela Nueva, el desarrollo integral de las personas y la educación de la mujer. La huella institucionista es incuestionable en la organización de la Escuela Normal Central, y Pilar Moltó no se va a sustraer a ella.

3. AÑOS DE ACTIVIDAD PROFESIONAL

Al obtener el título de Maestra Normal en junio de 1890, recién cumplidos los 19 años, comenzaba una nueva etapa de su vida: la del ejercicio de su profesión. Lo hará en el mismo centro donde se formó, siendo esta una posibilidad ofrecida a las alumnas más aventajadas. En el archivo familiar se conserva, entre otros documentos, el título oficial de profesora auxiliar interina de la Escuela Normal Central de Maestras, firmado el 11-11-1890 por el Director General de Instrucción pública. Los documentos consultados procedentes de este archivo confirman que fue nombrada por el Rector a propuesta de la Escuela, como era procedimiento habitual.⁷

¿Cuáles eran las funciones de una profesora auxiliar? En los Reglamentos de régimen interno de 1882, 1884 y posteriores se regulaban de idéntica forma. En ellos se señalaba que “Las profesoras auxiliares sustituirán a la Directora y a los Profesores en el desempeño de sus clases; asistirán a los recreos de las alumnas y tendrán a su cargo la clase de Gimnasia, la Biblioteca, las colecciones y la Caja escolar, y auxiliarán a la Directora en la enseñanza de Labores”. Pero lo cierto es que se hicieron cargo de

⁷ Son, además del mencionado título, la comunicación a la interesada, el “Cúmplase” de la Directora y el certificado de su toma de posesión expedido por el Secretario de la Escuela, D. César de Eguilaz, el 16-11-1890. Así como a las plazas de profesores numerarios y en propiedad se accedía por oposición, las de auxiliares e interinos se cubrían mediante propuesta directa del centro y nombramiento de los correspondientes rectores, ya que las Escuelas Normales superiores estaban integradas plenamente en la universidad.

asignaturas completas según las necesidades del centro, y así, a lo largo de estos años, Pilar Moltó impartió clases de diferentes asignaturas en todos los grados del Magisterio (elemental, superior y normal). Por lo que se puede concluir de la documentación existente, durante los dos primeros años explicó asignaturas de Letras, en concreto Geografía, en tanto que los cursos siguientes impartió Aritmética, Geometría y otras asignaturas de la Sección de Ciencias⁸.

Pero su actividad profesional no se limitó a la docencia, sino que se extendió a la investigación plasmada en algunas publicaciones y a la participación en congresos y otras actividades de proyección social de la Escuela Normal Central, donde el magisterio y apoyo de Torres Campos se hace notar de modo especial.

En los números de mayo y junio de 1892 publicó en la revista *La Escuela Moderna* un extenso trabajo titulado “Situación política en África en 1892”, que editó después como folleto o separata de 23 páginas y mapas la editorial Rubiños. *La Escuela Moderna* es, según Montes Moreno (2000), la mejor revista de enseñanza primaria editada en España y una de las mejores de Europa entre las de su clase, destacando por su carácter innovador: “fue un instrumento de regeneracionismo educativo”, “se hizo eco de las experiencias e innovaciones que en materia de educación se producían en el extranjero” y pretendió ante todo “la modernización de la escuela a través del perfeccionamiento del magisterio, presente muchas veces como autor en sus páginas y receptor siempre de sus mensajes e informaciones.” (Montes Moreno, 2000, 424-426).

Pilar Moltó abordaba en este artículo la situación política de los países africanos, tema al que Rafael Torres Campos también prestó atención.⁹ La situación del continente africano era motivo de gran interés en ese momento, y la sensibilidad regeneracionista

8 Se conserva en el archivo familiar una lista de alumnas de primer curso superior matriculadas en la asignatura de Geografía y otra de las matriculadas en primer curso elemental así como el programa de la asignatura de Derecho de los tres cursos que quizá impartiera también sustituyendo a Torres Campos.
9 Así puede verse en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid* (tomo XXXI, 1891) y en sus *Estudios Geográficos* publicados en 1895 (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet).

se manifiesta, por ejemplo, en el rechazo frontal al tráfico de esclavos y los motivos puramente económicos (no civilizadores ni educativos) que mueven a los países colonizadores, así como en la necesidad de una verdadera acción civilizadora por parte de los países cultos. Así lo expresa Moltó:

Era un fin humanitario, además del científico, el que guiaba a las naciones europeas a enviar exploradores: el empeño de combatir el tráfico y la caza de negros, que convertía hermosas y fértiles regiones en campos abandonados de desolación y de muerte, en provecho de los tratantes árabes.

Parecía obligado ponerse en contacto con aquellos pueblos, ejercer influjo para remediar, siquiera lentamente, sus desdichas, procurar atraerlos a la civilización. En esto se preocupan los misioneros y exploradores que iban agrandando los dominios de la ciencia geográfica.

Pero a los ideales nobles, humanitarios y desinteresados, reemplazan deseos y ambiciones de adquirir situaciones preponderantes; aparece el móvil interesado que guía hoy principalmente a los pueblos de Europa; los viajes, las misiones y toda clase de obras de propaganda religiosa o de exploración de territorios, se invocan como título para ejercer dominio exclusivo en extensas comarcas.

Como si se tratara de bienes a los que todos tuvieran reconocido derecho, acuden hoy a África los Estados de Europa, esperando alcanzar su parte en general distribución. Considérasela como patrimonio de todos, y creyéndose varios con iguales derechos, se da lugar a colisiones de intereses, a abierta y franca rivalidad algunas veces, y de continuo a rencillas, litigios y usurpaciones más o menos descaradas. (Moltó, 1892: 346)

Su dedicación a la Geografía le valió participar en un evento de gran interés, el Congreso Geográfico Hispano-Portugués-Americano que tuvo lugar en Madrid del 15 al 28 de octubre de 1892, organizado por la Sociedad Geográfica de Madrid. La comisión organizadora del Congreso envió una invitación a la Escuela Normal para que participara en él, y tras varias deliberaciones y la renuncia de Torres Campos, se decidió que acudiera en representación de la Escuela Normal una comisión

formada por Concepción Sáiz, Josefa Barrera y Pilar Moltó, esta última avalada por sus conocimientos y especialización en Geografía. El nombramiento, ampliamente documentado, le permitió asistir a todas las sesiones del Congreso y a los actos que conmemoraban el cuarto centenario del descubrimiento de América¹⁰.

No es descabellado pensar que fuera el propio Torres Campos quien apoyara la participación de Pilar Moltó en este Congreso, ni que el artículo citado no fuera el único de esta temática escrito por ella. Según consta en el extracto de su hoja de servicios, había publicado un folleto y varios artículos sobre viajes y exploraciones en África, aunque este es el único que hemos podido documentar por el momento.

En suma, por lo vertido en este trabajo, por la formación recibida y por su actividad profesional, se puede asegurar que Pilar Moltó es una mujer culta, preparada e inquieta, cercana a los presupuestos educativos de la ILE, el regeneracionismo y la educación de la mujer, tema en el que Torres Campos fue también un referente.

En 1898 se promovió una nueva reorganización de las Escuelas Normales que afectaba a sus enseñanzas, profesorado, recursos y organización. Entre otras cosas, se estableció que su profesorado debía acceder por oposición, reservando un número de plazas para los actuales interinos que reunieran ciertas condiciones. Se prohibía contratar interinos y se obligaba a transformar a los que en ese momento ocupaban plaza, siendo este un periodo de gran inestabilidad del profesorado de Escuelas Normales.

En virtud de esta reforma, se convocaron oposiciones para cubrir 14 plazas en propiedad de profesorado numerario de Escuelas Normales de Maestros y Maestras, a las que concurrió Pilar junto con otras profesoras interinas compañeras suyas¹¹.

10 Se conservan en el archivo familiar la invitación para asistir a la sesión inaugural en el Paraninfo de la Universidad Central, la tarjeta que le acredita como vocal del congreso y le permite asistir a todas sus sesiones en el Ateneo, el nombramiento de Secretaria Honoraria de la sesión de clausura y una invitación personal para visitar las dos exposiciones históricas que se están celebrando en el Palacio de Museos y Biblioteca.

11 Entre otras, Encarnación de la Rigada, Ana Solo de Zaldívar, Amparo

Mientras se celebraron y resolvieron, permaneció en la Escuela Normal Central, donde tras sucesivos ceses, renunciaciones y nombramientos de diversas interinas, fue nombrada profesora auxiliar en propiedad de la Escuela práctica, cargo al que renunció porque ya había obtenido plaza de profesora numeraria de la Escuela Normal de Maestras de Granada en virtud del concurso mencionado. En total, permaneció como profesora de la Escuela Normal Central nueve años, dos meses y quince días que vienen a coincidir prácticamente con la década de los noventa (desde noviembre de 1890 hasta marzo de 1899).

En la solicitud (cuyo borrador se conserva) para tomar parte en este concurso aducía haber prestado servicios en la Escuela Normal Central de Maestras “en todos los grados de la carrera de Magisterio, el Normal inclusive, y muy especialmente dando enseñanzas comprendidas en la Sección de Ciencias, Sección en la que tiene contraídos algunos méritos...”. Más adelante, al enumerar el orden de preferencia de las plazas a cuya titularidad aspira, situaba en primer lugar la de “la Escuela Normal Central de Maestras (muy especialmente la de la Sección de Ciencias, artículo 25, grupo 3º del Real Decreto del 23 de septiembre de 1898, plaza análoga a la que viene desempeñando hace siete años, diez meses y nueve días) ...”. Las siguientes eran la Normal Superior de Barcelona, Sevilla, Granada, Córdoba, Alicante, Oviedo y otras, incluso de Normales elementales.

En *La Gaceta de Madrid* de 3 de agosto de 1899 apareció la resolución del concurso donde Pilar Moltó era nombrada profesora numeraria de la Escuela Normal Superior de Maestras de Granada. Pero, curiosamente, no era la Sección de Ciencias su destino, sino la de Letras, tal como documenta Miguel A. López en su estudio sobre la Escuela Normal de Granada (1979: 261.)

La situación de esta Escuela Normal en cuanto a profesorado queda certeramente resumida en las palabras de López al referirse al conjunto de reformas que tuvieron lugar en los primeros años del siglo XX:

Pocos testimonios quedan de la sucesiva adaptación de la Normal a las reformas. La mayor parte de las noticias que aparecen en los libros de Actas son tomas de posesión y ceses de profesores. En el intervalo de tres años fueron más de veinte entre las numerarias que vinieron y se marcharon y las provisionales que había que nombrar para impartir las enseñanzas. (López, 1979: 124)

Entre ellas, Pilar Moltó. La documentación que se conserva de este periodo es escasa y no permite conocer las asignaturas que realmente explicó en esta situación de inestabilidad. Solo tenemos constancia de que formó parte de un tribunal de oposiciones a escuelas de niñas, que se celebraron en Granada a partir del 24 de noviembre de 1899, es decir, a pocas semanas de su incorporación a la Escuela Normal. El curso 1899-1900 fue un año de cambios, inestable: la reglamentación de las Escuelas Normales que se había establecido en 1898 fue sustituida por otra en julio de 1900, de manera que los movimientos de profesores, las reclamaciones de las Escuelas y la incertidumbre sobre los nuevos planes marcaron un curso en el que, además, la situación personal de Pilar Moltó se mostraba llena de dificultades. Esta problemática situación culminó con su renuncia definitiva en julio de 1900.

4. AÑOS DE RENUNCIA Y VIDA FAMILIAR

Para entender las razones de este quiebro en tan prometedora trayectoria hay que hacer un rápido viaje en el tiempo y retroceder hasta 1887, cuando Pilar ya vivía con su hermano Francisco que estaba casado con Juana Arniches Barrera, hermana de Carlos Arniches. A través de su hermano conoció al que será su esposo años después, quien intentaba hacerse un lugar en el mundo literario y teatral madrileño estrenando sus primeras obras mientras Pilar estudiaba su carrera de Magisterio.

Cuando ingresó como profesora interina en la Escuela Normal Carlos Arniches estrenaba su primera obra en el teatro Eslava y, lo que es aún más significativo, su primera obra en el teatro Apolo. Sus caminos discurrían paralelos y por cauces completamente

distintos, pero su relación se afianzaba hasta que se casaron en julio de 1894. Durante el resto de la década, Pilar continuó con su trabajo en la Escuela Normal y Carlos continuó estrenando con éxito y consolidando su prestigio de comediógrafo. Caminos paralelos con una importante confluencia: entre 1895 y 1899 nacieron los cuatro primeros hijos del matrimonio. Los últimos años de Pilar en la Escuela Normal de Madrid abundan en licencias, ceses y nuevos nombramientos que continuaron en Granada¹².

Volvamos al punto en que dejamos la historia de Pilar Moltó. Tiene 29 años y finalmente ha conseguido un trabajo estable y reconocido; pero debe renunciar a él. El momento más doloroso queda recogido en la solicitud que hace en el mes de abril al ministro de Instrucción Pública de un año de licencia sin sueldo, una excedencia o una sustitución en su destino como posibilidades que ofrece antes de pedir la obligatoria renuncia por haber agotado las licencias por enfermedad que le permite la ley. No quiere renunciar a su trabajo, aunque se ve forzada a hacerlo para cuidar de su familia que la reclama en Madrid:

... es de estricta justicia lo que solicita, porque si bien la ley dispone en los casos análogos a los que se haya la solicitante, la renuncia absoluta del destino, con pérdida de todo derecho, cree la que tiene el honor de dirigirse a V.E. que quizá no sea enteramente justo que se le obligue por un motivo accidental e irremediable de momento a prescindir de una carrera en la que cuenta, dada su juventud, largos años de servicios y que representa además costosos estudios realizados con la legítima aspiración de consolidar un porvenir que no se resigna a perder por una causa tan involuntaria como irremediable. (Documento del archivo familiar)

12 Se conserva una licencia de un mes por enfermedad conservando el sueldo íntegro fechada el 19 de enero de 1900. Lleva apenas dos meses en Granada y Carlos Arniches ha estrenado varias obras de gran éxito, especialmente *La cara de Dios*. Se conservan también varios telegramas donde se la felicita por el éxito y, lo que es más significativo, donde su marido le pide que renuncie a su trabajo y vuelva a Madrid.

Evidentemente, su solicitud no fue atendida. Con fecha de 2 de julio de 1900 recibió comunicado de la Subsecretaría de Primera Enseñanza y Escuelas Normales aceptando su renuncia por motivos de enfermedad. Termina aquí la carrera profesional de una mujer inquieta y preparada a quien, como a tantas otras, no se da oportunidad de llevar a cabo la actividad profesional para la que se ha preparado con cuidado y que ha ejercido con eficacia.

Su actividad intelectual, sin embargo, no desaparece. Una mujer culta, entrenada en la escritura, con inquietudes culturales y educativas, se convierte en la mejor aliada del celebrado comediógrafo. Por sus declaraciones en la revista *Estampa* y una serie de datos procedentes de los borradores y copias mecanografiadas de sus obras, así como de algunas cartas y otros documentos, se puede asegurar su presencia e intervención en las obras teatrales de Carlos Arniches. Lo afirma en *Estampa*: “Ella es quien copia mis obras a máquina, quien primero las conoce... y las corrige. Yo sigo siempre sus indicaciones, en la seguridad de que son acertadas. A veces me dice: “Esta escena pesa, Carlos” o bien “Este chiste no tiene ninguna gracia”. Y ninguna vez se equivoca.”

Igualmente interesante es el comentario de Matilde Muñoz al pedirle una valoración de las obras de su marido: “... la señora de Arniches es muy inteligente y tiene un entendimiento claro y agudo, aparte de una verdadera pericia en la literatura dramática.”

Queda por realizar el análisis textual completo que permita fijar en lo posible los términos de esta intervención en la obra arnichesca. Una intervención cierta y segura pero no conocida, ni siquiera reconocida por la propia Pilar Moltó. Una presencia oculta, en definitiva, que merece salir a la luz para que pueda ser valorada en sus justos términos. Será el siguiente paso de esta investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Colmenar Orzaes, M.C. (1988). *Historia de la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid: 1858-1914*. Madrid: Universidad Complutense.
- Escolano Benito, A. (1982). Las escuelas normales, siglo y medio de perspectiva histórica. *Revista de educación*, 269, 55-76.
- López, M.A. (1979). *La Escuela Normal de Granada, 1816-1970*. Granada: Universidad de Granada.
- Moltó, P. (1892). Situación política en África en 1892. *La Escuela Moderna*, 14 y 15, 344-353 y 434-443.
- Montes Moreno, S. (2000). *La Escuela Moderna*. Revista pedagógica hispano-americana (1891-1934). *Historia de la Educación*, 19, 413-429.
- Muñoz, M. (13 de marzo de 1928). La mujer en el hogar de los hombres célebres. *Estampa*, pp. 13-14.

**TRADICIÓN Y MODERNIDAD. EL UNIVERSO FEMENINO
NEBRICENSE EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX¹**
**TRADITION AND MODERNITY. THE FEMENINE UNIVERSE IN
THE DAWN OF 20TH CENTURY IN LEBRIJA**
María del Castillo GARCÍA ROMERO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente artículo pretende establecer un análisis desde el punto de vista de la historia social y del arte para redescubrir la actividad del colectivo femenino en el ámbito de lo público, más concretamente durante el primer tercio del siglo XX en Lebrija (Sevilla). Focalizando en las excepciones que este contexto nos brinda, nos ocuparemos de analizar la figura de una notable mujer, María Manuela Murube Sánchez de Alva (Los Palacios, Sevilla, 1862- Lebrija, Sevilla, 1937). Soltera y de familia acaudalada, Manuela Murube contó con un gran patrimonio tanto hacendístico como artístico, lo que le permitió llevar a cabo a lo largo de su vida una serie de proyectos de diversa índole que a día de hoy forman parte activa del imaginario colectivo de la ciudad. Una intensa actividad en el campo de las fundaciones, la beneficencia y la promoción y coleccionismo artísticos son algunos de los ejemplos que abordaremos.

Palabras clave: Mecenazgo femenino. Coleccionismo artístico. María Manuela Murube Sánchez de Alva. Lebrija (Sevilla). Siglo XX.

ABSTRACT

The present article aims to establish an analysis from the point of view of social and art history in order to rediscover the activity of feminine collective in public space, concretely during the first third of 20th Century in Lebrija (Sevilla). Focusing in the exceptions

1 La realización de este artículo se ha visto financiada por la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria 2015 en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

which this context provides, we analyse the leading figure of a woman, María Manuela Murube Sánchez de Alva (Los Palacios, Sevilla, 1862- Lebrija, Sevilla, 1937). Unmarried and from a wealthy family, Manuela Murube collected a very important heritage, in properties and artworks as well, a circumstance which afforded her to develop a serie of diverse proyects along her life, which nowadays are part of the collective imaginary of the village. An intense activity in the field of foundations, charity, promotion and art collecting are some of examples we approach to below.

Key words: Feminine patronage. Art collecting. María Manuela Murube Sánchez de Alva. Lebrija (Sevilla). 20th Century.

1. INTRODUCCIÓN

Son diversos los perfiles de mujer y los roles sociales que estas han desempeñado históricamente, alcanzando en las últimas décadas una importante presencialidad y capacidad de influencia, así como cotas de poder en el ámbito tanto público como privado sin precedentes. Si bien, lanzando una mirada crítica a la Historia que nos precede, es posible encontrar casos, no obstante, aislados, de mujeres que fueron la enseña de un colectivo oprimido y marginado que tuvo en ellas claras excepciones. En suma, referentes paradigmáticos que lideraron la transición del papel secular de la mujer en un complejo proceso de transformación y permeabilización respecto de los roles tradicionalmente asociados al colectivo masculino.

En el caso particular que nos ocupa, el papel de la mujer en el desarrollo del fenómeno artístico, este ha cobrado tradicionalmente múltiples formas que van desde su intervención creativa (pintoras, escultoras...), al apoyo intelectual y económico a la causa artística (mecenas, coleccionistas...), siendo muchas las fêminas que han liderado proyectos de toda índole en este campo.

Constituyendo el arte un hecho social, en su análisis se precisa de perspectivas interdisciplinares que permitan reflexionar sobre el desarrollo artístico en su conjunto. La Historia del Arte es la historia de las imágenes, pero también de las personas que las

conciben, crean, patrocinan, reciben e interpretan. En este sentido, la actividad de mecenazgo y de promoción artística ha sido ampliamente estudiada desde diversas metodologías, en la historiografía tanto tradicional como actual desde diferentes puntos de vista (social, económico, artístico), haciendo posible la reconstrucción de micro historias en las que se entremezclan múltiples cuestiones que constituyen asuntos de interés para analizar críticamente nuestro pasado y, en este caso, rescatar los nombres de aquellas mujeres que, a pesar de su destacada trayectoria, cayeron en el olvido de la historia y la memoria².

Manuela Murube, como tantas otras mujeres que llevaron a cabo importantes acciones en ámbito tanto religioso como artístico de la localidad de referencia, ha sido omitida en los discursos historiográficos precedentes, contando con escuetas referencias a su perfil en publicaciones sobre Lebrija, como el compendio histórico del cronista de la ciudad, José Bellido Ahumada (1985: 455-456)³. De la poca información con la que se cuenta, no existe una sistematización a nivel de datos o documentación, lo que nos obliga a revisar y reinterpretar los breves aportes de esta bibliografía, además de realizar una búsqueda exhaustiva de las fuentes que pudieran arrojar luz a este asunto.

Es por ello que, con este artículo pretendemos sentar las bases del conocimiento de la vida y obra de Manuela Murube, reuniendo y releendo desde una perspectiva de género los sucintos datos hasta ahora conocidos, y realizando nuevas aportaciones sobre su actividad, configurando así una primera aproximación integral a su figura y obra.

2 Sobre la corriente de historia del arte en femenino, remitimos a algunas publicaciones de interés que siguen una interesante y actualizada metodología para abordar el mecenazgo y promoción artística femenina en España como objetos de estudio: García Pérez, 2004; García Pérez, 2006: 121-128; García Pérez, 2006; Aranda Bernal, 2005: 229-240. Aranda Bernal, 2005: 5-16; Díez Jorge, 2011; DíezJ, 2015; Hidalgo Ogáyar, 2010: 297-310; Martín, 2011: 147-179.

3 Actualmente estamos desarrollando una Tesis Doctoral que se ocupa, entre otros aspectos, de abordar el papel de las mujeres en las manifestaciones artísticas en este ámbito territorial, a partir de lo cual estamos tratando de rescatar los nombres de muchas de estas notables mujeres.

2. MANUELA MURUBE, ¿UNA MUJER MODERNA?

La definición de modernidad, compleja y poliédrica, sigue siendo un término ambiguo, que precisa de su redefinición continua conforme al objeto/sujeto al que se refiere, requiriendo un claro posicionamiento en un tiempo y un espacio concreto, con todas las circunstancias sociales y culturales que ello implica. No obstante, el común denominador del concepto es siempre la cualidad de avanzado, revolucionario, rupturista. Bajo la concepción foucaultiana, la elección ante la tradición.

Es por tanto que existen múltiples formas de modernidad y muy diversas actitudes modernas en relación a momentos y lugares determinados.

En este caso particular, el contexto donde se enmarca la trayectoria vital de nuestra protagonista es una población de la Baja Andalucía, al sur de la provincia de Sevilla: Lebrija. En cuanto a la cronología, prestamos especial atención la Edad de Plata -primer tercio del siglo XX en la cultura española-, el cual condiciona sobremanera el desarrollo de su actividad, y asimismo determina la asimilación del concepto de modernidad y el grado en el cual ello se cumple en estas acciones artísticas respecto del tiempo y lugar señalados.

2.1. Breves notas biográficas

María Manuela Murube Sánchez de Alva nace el 16 de agosto de 1862 en la localidad de Villafranca y Los Palacios (actual Los Palacios y Villafranca), término municipal con clara cercanía a la capital hispalense y perteneciente a la provincia de Sevilla. Hija de Manuel Murube, natural de la misma localidad, y de Cristobalina Sánchez de Alva y Bellido, lebrijana de nacimiento, María Manuela crece en el seno de una familia acaudalada, lo que posibilitaría una exquisita educación y una más que probable formación, aunque no reglada, en la cultura y las artes, garante del desarrollo de sus intereses posteriores.

Desde muy temprano, quedará vinculada a la entonces villa de Lebrija⁴, donde pasará buena parte de su vida, al calor de la familia materna, y donde realizará una importante labor de mecenazgo y promoción artística.

Lebrija actúa como entorno periférico respecto de la capital, en estas fechas no tan aislado desde el punto de vista territorial -debido a la puesta en marcha de la línea de ferrocarril en la década de los 60 del siglo XIX-, aunque limitado en lo que se refiere a los círculos culturales para el intercambio y reflexión entre grupos de mujeres pertenecientes a la élite intelectual, con las que satisfacer las necesidades culturales y de recreo extrafamiliar. La presencia de mujeres instruidas, pertenecientes a la burguesía local se limita en estas fechas a una serie de familias de renombre, con una escasa presencia de mujeres nobles⁵ y mujeres oficialmente instruidas⁶.

Si bien, en el seno familiar, y en su etapa juvenil, es evidente la trascendencia de la figura de su madre, Cristobalina Sánchez de Alva y Bellido, en el gusto por el arte y en su filiación posterior a la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva⁷. Un personaje clave en la vida de nuestra biografada, y especialmente en el desempeño de la actividad coleccionista respecto de la obra de

4 En relación al patrimonio artístico en este contexto territorial, remitimos a las publicaciones de síntesis: Barroso Vázquez, 1992; Barroso Vázquez, 1996; Bellido Ahumada, 1985; Cordero Ruiz, 2002; Morales Martínez *et al.*, 2004: 89-108.

5 En distintas cronologías, queda constancia documental de la existencia de diversas mujeres que realizan labores de mecenazgo y promoción, algunas como la noble Elena de Ochoa y Lecea, Condesa de Lebrija, durante la primera mitad del siglo XVIII (Bellido Ahumada, 1985: 444). También existen casos de otras mujeres acaudaladas que emprendieron proyectos de mecenazgo y fundaciones religiosas, como la indiana Manuela de Mori, en las fechas mencionadas (García Romero, 2019, 55-76).

6 En este último caso, entre 1900 y 1930 se constata el establecimiento de una serie de jóvenes mujeres responsables del desarrollo del fenómeno educativo: las maestras de escuela de primera enseñanza. Más de cincuenta mujeres, tanto locales como venidas de otros puntos de la geografía que constituyeron una importante referencia femenina en el ámbito de la educación reglada en la localidad (Rueda Andrade, 2012: 265-277).

7 Acerca de la pintora, referimos nuestras publicaciones más recientes: García Romero, 2017a: 255-271; García Romero, 2017c; García Romero, 2018a; García Romero, 2018b: 500-512; García Romero, 2018c: 25-32; García Romero, 2019a; García Romero, 2019b (en prensa).

esta artista, quien era sobrina en primer grado de Cristobalina, y, por tanto, prima de María Manuela.

En su época de madurez, también señalamos un personaje de vital importancia: José Cortines Pacheco. Su relación con él, sobrino en segundo grado, va a ser fundamental para ambos, pues entre ellos se establece una filiación cultural y artística exquisita -él llega a retratar la efigie de su tía en varias ocasiones (Fig. 1)-, paralela a su parentesco y relación vital.

Entretanto, serán las actividades de mecenazgo y promoción artística y religiosa una constante, desarrollándose estas en distintos establecimientos de la ciudad, a los que va a realizar múltiples donaciones que serán clave en la dotación tanto mueble como inmueble de algunos de ellos.

Algunos de estos proyectos se verán truncados con el fallecimiento de María Manuela en el año 1937. Ello tendrá lugar en su domicilio particular, donde había residido buena parte de su vida, en el número 15 de la entonces recién rotulada calle Generalísimo Franco (tradicional calle Cataño). El desenlace será concretamente el día 25 de mayo, a causa de una hemorragia cerebral, recibiendo sepultura eclesiástica un día después⁸.

2.2. Obras y proyectos

Vamos a tomar como punto de partida la promoción religiosa como una variante de la actividad de patrocinio enfocada al mantenimiento de lugares sacralizados, a cuyas instituciones, en muchos casos, también se compromete la promoción del ajuar artístico.

Este fue el principal de los objetivos que Manuela Murube llevaría a cabo. Si bien, no fue el único, ya que las primeras actuaciones en el contexto de las artes podemos situarlas en su actividad coleccionista respecto de la obra de la mencionada Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (Lebrija, 1835-1868). Pintora adscrita al círculo romántico, desarrolla su formación a caballo entre la capital hispalense y la ciudad de Jerez de la Frontera,

⁸ Archivo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva (AIPNSO), Lebrija, Sevilla. *Libro de defunciones* (86), 14/XI/1934-5/VI/1940, Partida de defunción de Manuela Murube de Alva, 26 de mayo de 1937.

mientras que su práctica artística quedará centralizada en su localidad natal, con destino tanto a las instituciones religiosas como a particulares.

Si atendemos a las cronologías vitales de ambas, es posible observar cómo Antonia, de mayor edad que Manuela, fallecerá muy joven, coincidiendo en fechas con su prima durante los seis primeros años de la vida de esta. Por lo tanto, su relación quedaría reducida a los encuentros propiamente familiares y al entrañable trato entre una mujer joven con su pequeña prima, que compartía edad con algunos de sus hijos.

Sin embargo, Cristobalina Sánchez de Alva, madre de Manuela y tía de Antonia, constituirá el nexo de unión entre ambas, y muy especialmente entre su hija y la obra de su sobrina a la muerte de esta. Cabe decir que la relación entre Antonia Rodríguez y su tía Cristobalina fue muy especial. Existía una fuerte conexión entre ambas, pues la tía constituyó uno de los más importantes apoyos en su carrera como profesional del arte, de parte de su familia materna. Muestra de esta estrecha relación es la dedicatoria que realiza la pintora en uno de sus cuadros: se trata de una copia zurbaranesca de la *Virgen Niña Dormida*, en cuyo reverso rubrica cariñosamente: “Por Antonia Rodríguez y Alva/ en 1854, a su tiita Cristovalina Alva de/ Moruve.”. Pero más allá de la vida de la pintora, la tía Cristobalina desempeñó un importante papel a partir de su fallecimiento. A raíz de la muerte de Antonia, las condiciones económicas del núcleo familiar decaen notablemente, de manera que Cristobalina prestará su ayuda económica a su parentela (marido y descendencia de seis hijos), con la adquisición de buena parte de la producción pictórica de la finada.

Si bien, la labor que Manuela Murube realiza respecto de la obra de la pintora va más allá de la recepción de una herencia artística por parte de su madre. La actividad de acopio y conservación que acomete respecto de la obra de su prima será sumamente importante, puesto que configurará la colección pictórica privada más importante en el contexto nebricense en estas fechas. No solo va mantener unida la colección durante décadas, sino que, además, propiciará su mantenimiento con el traspaso familiar mediante herencia que realiza al mencionado

sobrino José Cortines Pacheco (Lebrija, 1916-2016)⁹. Hijo de su primo José Cortines Murube, Cortines Pacheco permanecerá desde la infancia al lado de su tía, recibiendo sus enseñanzas y aprehendiendo el gusto por el arte. Esta estrecha relación favorecerá que sea nombrado heredero universal de todos sus bienes, y como tal, recibirá, entre otras cosas, la colección pictórica en cuestión, dada la ausencia de descendencia directa por parte de Manuela Murube. Como contrapartida, recibirá la obligación de contribuir al mantenimiento de los proyectos iniciados en vida de esta, específicamente del Asilo de San Andrés.

La fundación del Asilo de San Andrés constituye un proceso complejo a la par que interesante. Andrés Sánchez de Alva, conocido como “el Mayor” (debido a la existencia de un primo del mismo nombre y apellido), será un conocido benefactor lebrijano que fallece en los albores del siglo XX, concretamente el 9 de octubre de 1905. Primo de Manuela Murube, legará todos sus bienes en usufructo vitalicio a su esposa, Otilia Calderón Gutiérrez, a su hermano José Sánchez de Alva, y como único patrono nombrará al Arzobispado de Sevilla. Entre sus últimas voluntades estará la obligación de fundación de una obra benéfica a su muerte, partiendo de los bienes y rentas legadas. Si bien, dichos bienes serán insuficientes para costear una obra benéfica sostenible.

En este escenario interviene Manuela Murube, convirtiéndose en co-fundadora y principal benefactora, a partir de la donación de una serie de bienes propios, entre los que se encuentran los solares para la construcción del asilo. Solares que se encontraban frente a su residencia familiar, en la conocida por entonces como Plaza del Príncipe Alfonso, plazuela donde se localiza el antiguo Convento de Franciscanos Observantes.

No solo contribuirá con los solares para la edificación del asilo, sino que lo dota del mobiliario y los efectos necesarios para el desarrollo de la actividad en el inmueble (enseres, textiles...). Además, realizará la donación de algunos de los lienzos que integraban su colección pictórica, todos del pincel de Antonia

⁹ Sobre José Cortines Pacheco, remitimos a nuestra publicación: García Romero, 2017b: 98-111.

Rodríguez, para el ennoblecimiento de las estancias: *Desposorios de la Virgen con San José* (1850), *Retrato de Doña Juana Sánchez de Alva y Bellido* (s.f.) -madre del fundador-, *San Félix de Cantalicio con la Virgen y el Niño* (s.f.), *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1855), estas últimas, copias murillescas. El asilo será bendecido e inaugurado el 23 de Febrero de 1913, y, a partir de entonces y hasta la actualidad, gestionado por la comunidad de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl.

En fecha posterior a esta obra, sus preocupaciones también se extenderán al ámbito educativo femenino, siendo una pionera en este contexto con la fundación del Colegio de Niñas San José, inaugurado el 20 de marzo de 1917. Este quedará a cargo de la mencionada congregación de las Hijas de la Caridad, a cargo también del Asilo de San Andrés. En él se prestará enseñanza gratuita a las párvulas de la localidad.

En el cercano Convento de San Francisco (antiguos Observantes), realizará una interesante labor que se extiende desde finales del siglo XIX a 1937, año de su fallecimiento. La ayuda que procura en este período la convierte en la más importante benefactora del establecimiento franciscano, prestando su apoyo económico tanto a la comunidad como a la Venerable Hermandad y Cofradía Servita, con residencia canónica en el templo conventual. Entre las donaciones caben destacar diversas piezas de orfebrería y platería, además de costear en 1924 el Retablo de la Virgen de los Dolores, con el fin de ennoblecen la Capilla Sacramental y albergar a la imagen titular mariana de la referida Hermandad del Jueves Santo. Vinculado al retablo, el lienzo de *Cristo en la Cruz* o *Crucificado* (1855), obra de Antonia Rodríguez, colocado en el ático.

Su intensa actividad social y cultural durante décadas la hará valedora de una serie de reconocimientos y homenajes póstumos a nivel local. Entre ellos destacamos su nombramiento como Hija Predilecta de Lebrija el 25 de febrero de 1913, tras la inauguración del Asilo. Asimismo, años más tarde es condecorada con la Medalla de Beneficencia Pública (Cruz de Primera Clase de la Orden Civil de Beneficencia), en 1924. Ya en su memoria se organizará un sentido homenaje con motivo del centenario de

su nacimiento, colocándose en recuerdo de este acto una placa conmemorativa en el interior del Asilo de San Andrés, donde reza: “En memoria de la Excm. Sra. Dña./ María Manuela Murube Sánchez de Alba/ Hija Predilecta de Lebrija,/ condecorada con la Cruz de Beneficencia,/ cofundadora y bienhechora insigne de este asilo,/ como homenaje en el primer centenario de su de su nacimiento./ 16-VIII-1862 – 16-VIII-1962”. Por último, en esta efeméride, la plaza en la que residió -donde asimismo se localizan tanto el convento franciscano como el asilo-, será bautizada como Plaza Manuela Murube, un espacio público de agradable paseo, punto de encuentro y actividad para la sociedad lebrijana actual.

3. APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva (AIPNSO), Lebrija, Sevilla. *Libro de defunciones (86)*, 14/XI/1934-5/VI/1940, Partida de defunción de Manuela Murube de Alva, 26 de mayo de 1937.

85./ Manuela Murube/de Alva/ hija de/ Manuel y Cristobalina (al margen).

En la ciudad de Lebrija, Diócesis y Provincia de Sevi-/lla, a veintiséis de Mayo de mil novecientos trein-/ta y siete, yo Don Francisco Ramos Martín, Pbro./ Ldo. y Cura propio de esta parroquia, mandé dar/ sepultura eclesiástica al cadáver de María/ Manuel Murube y Sánchez de Alva, natural/ de Villafranca y Los Palacios, de setenta y cuatro/ años, soltera e hija de Manuel y Cristobalina./ Falleció ayer a consecuencia de hemorragia/ cerebral, en el número quince de calle Genera-/lísimo Franco. Fuero testigos Don José Delgado/ y Don Juan Sánchez, de esta vecinos; en fe de lo cual/ lo firmo fecha ut supra.-

Ldo. Franco. Ramos Martín (firma).



Figura 1. Retrato de María Manuela Murube Sánchez de Alba, realizado en el décimo aniversario de su fallecimiento por José Cortines Pacheco (1947). Asilo de San Andrés, Lebrija (Sevilla).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aranda Bernal, A. (2005). La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna. *Goya. Revista de Arte*, 301-302, 229-240.
- Aranda Bernal, A. (2005). Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10-11, 5-16.
- Barroso Vázquez, M.D. (1992). *Patrimonio Histórico Artístico de Lebrija*. Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla
- Barroso Vázquez, M.D. (1996). *Patrimonio Artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Caja Rural de Sevilla.
- Bellido Ahumada, J. (1985) *La patria de Nebrija: noticia histórica*. Los Palacios.
- Cordero Ruiz, J. (2002) *Las pinturas y esculturas de Lebrija*. Sevilla: Ayuntamiento de Lebrija y Fundación El Monte.
- Díez Jorge, M.E. (2011). *Mujeres y arquitectura: cristianas y mudéjares en la construcción*. Granada: Universidad de Granada.
- Díez Jorge, M.E. (2015). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis.
- García Pérez, N. (2004). *Miradas de mujeres. El patronazgo artístico y el arte del Renacimiento*. Murcia: Nausícaä.
- García Pérez, N. (2006). *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El Patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausícaä.
- García Pérez, N. (2006). El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género. En Bosch Fiol, E; Ferrer Pérez, V.A. & Navarro Guzmán, C. (ed.) *Los feminismos como herramientas de cambio social (I). Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio públicos y estudios de las mujeres* (121-128). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- García Romero, M.C. (2017a). El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana. En Ramos Santana, A. & Repeto García, D. (coords.). *Poder, contrapoder y sus representaciones. Actas del XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo* (255-271). Cádiz: Editorial UCA.
- García Romero, M.C. (2017b). D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico. En Holguera Cabrera, A.; Prieto Ustio, E. & Uriondo Lozano, M. (coords.) *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica* (98-111). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla y SAV.
- García Romero, M.C. (2017c). Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. En *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).
- García Romero, M.C. (2018a). Identidad, espacio y poder: la construcción artística de Antonia Rodríguez. En *Jornadas Mujeres, Arte y Poder. Invenciones y Realidades sobre Mujeres Empoderadas en la Literatura y las Artes*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Romero, M.C. (2018b). La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. En Alonso Ruiz, B. et. al. (coord.) *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (500-512). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- García Romero, M.C. (2018c). Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla). En *Dinâmicas do Património Artístico- Circulação, Transformações e Diálogos* (25-32). Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- García Romero, M.C. (2019). El mecenazgo de María Manuela de Mori en la Iglesia lebrijana. En Romero Sánchez, G. (coord.)

Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía (55-76) [en prensa].

- García Romero, M.C. (2019a). Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura. En *XV Coloquio de Arte Aragonés "Las mujeres y el universo de las artes: una narración todavía incompleta"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- García Romero, M.C. (2019b). La pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones a su catálogo (en prensa).
- Hidalgo Ogáyar, J. (2010). La familia Mendoza, ejemplo de patronazgo femenino en la Edad Moderna. En Levi, G. (ed. lit.) & Rodríguez Pérez, R. A. (comp.) *Familia, jerarquización y movilidad social (297-310)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010,
- Martín, T. (2011). Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI. *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. 2, 147-179.
- Morales Martínez, A.J. et al. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, vol. II, 89-108.
- Pérez Serrano, J. & Román Antequera, A. (2006). Los proyectos del ferrocarril en la provincia de Cádiz en el siglo XIX. En *IV Congreso de Historia Ferroviaria*. Simposio dirigido por la Fundación de los Ferrocarriles Españoles y el Ente Público de Gestión de Ferrocarriles Andaluces de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Málaga.
- Rueda Andrade, J.D. (2012). Queridas señoritas. Maestras en Lebrija entre 1900 y 1930. En Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales (ASCIL) (ed.) *IX Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. El Bajo Guadalquivir entre los siglos XVII y XX (265-277)*. Sevilla: Publidisa.

**CONCHA LAGOS (CÓRDOBA, 1907 – MADRID, 2007),
PERIPLO LITERARIO EN UN SIGLO DE ESCRITURA
CONCHA LAGOS, A LONG LITERARY JOURNEY IN A SPANISH
WRITING'S CENTURY**
Juana MURILLO RUBIO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Una intensa vida intelectual a lo largo de cien años son el periplo, el viaje personal de una escritora a rescatar de sus no reeditadas e inéditas obras literarias. De este modo, como una poeta multidisciplinar e internacional, trazamos en este artículo la trayectoria vital y literaria de Concha Lagos desde Andalucía a distintos puntos geográficos dentro y fuera de España. “Moderna” para la vida de la época, la España franquista, “conservadora” por proximidad familiar y su propia formación católica. Liberal, luchadora, valiente frente a la censura y un largo etcétera de oscilaciones la llevaron a ser criticada por ambos bandos de una España dividida. Su no filiación política ni su integración en uno y otro modelo social (femenino) quedó diluida en las páginas de la crítica hasta los últimos años. Como otras mujeres de su generación, Concha encarna a esas mujeres de quienes habíamos olvidado su producción literaria y su bagaje intelectual.

Palabras clave: editora, intelectual, poetisa, Ágora, memorias.

ABSTRACT

An intense intellectual life over a hundred years is the journey, the personal trip of a writer to rescue from her unreleased and unpublished literary works. In this way, and as a multidisciplinary and international poet; in this article, we trace the vital and literary trajectory of Concha Lagos from Andalusia to different geographical points inside and outside of Spain. “Modern” at that time of the life (Francoist Spain), and “conservative”, due to its family proximity and its own Catholic formation. Liberal, fighter, brave in the face of censorship and a long etcetera of oscillations

led her to be criticized by both sides of a divided Spain. Their non-political membership or their integration in one or another social model (female) was diluted in the pages of the critique until the last years. Like other women of her generation, Concha embodies those women from whom we had forgotten her literary production and her great intellectual weight.

Key words: editor, intellectual, poet, Agora, memories.

1. PRESENTACIÓN

Cien años, todo un siglo, el xx, vieron pasear a la cordobesa Concepción Gutiérrez Torrero, (recuperada en los últimos años para la crítica y los lectores), a lo largo de una extensa geografía. Una intensa vida intelectual a lo largo de cien años son el periplo, el viaje personal de una escritora a rescatar de sus no reeditadas e inéditas obras literarias.

De este modo, como una poeta multidisciplinar e internacional, trazamos en este artículo la trayectoria vital y literaria de Concha desde Andalucía a distintos puntos geográficos dentro y fuera de España. “Moderna” para la vida de la época, la España franquista, “conservadora” por proximidad familiar y su propia formación católica, liberal, luchadora, valiente frente a la censura y un largo etcétera de oscilaciones la llevaron a ser criticada por ambos bandos de una España dividida. Su no filiación política ni su integración en uno y otro modelo social (femenino) quedó diluida en las páginas de la crítica hasta los últimos años. Como otras mujeres de su generación, Concha encarna a esas mujeres de quienes habíamos olvidado su producción literaria y su bagaje intelectual.

Desde Andalucía llega Concha a Madrid primero con su familia y después casada con Mario Lagos, a quien le uniría una intensa vida cultural en la capital en torno al medio siglo. Pasando por una estancia familiar en Segovia, Concha se instala en la capital, donde funda con Mario un estudio fotográfico, por el que pasará un gran elenco de artistas de distintas disciplinas. Su archivo,

conservado actualmente en la BNE se constituye en catálogo de relevantes personalidades que conformaron el contexto cultural de un buen número de años en la vida de una poetisa, editora, musa de artistas, anfitriona de una de las más relevantes tertulias del momento (los viernes de Ágora) entre otras actividades.

Muy conocida por haber sido musa de algunos artistas, el retrato de Concha no son sólo las pinturas que le dedica Anselmo Miguel Nieto. En 1974 “Amores” comenta en *ABC* de Sevilla: “Me gusta la casa de Mario y Concha... Ella trabaja en un rincón simple. O donde sea. Le es igual. Él, mientras la admira y relee sus escritos, le sirve en infinitas cosas. Ella es poeta por los cuatro costados. Y prosista...” (Gómez Gil, 1981: 59)

Los lectores y conocedores de la figura personal de Concha Lagos siempre nos hemos preguntado qué papel tuvo la cordobesa en la empresa fotográfica que regentó el matrimonio Lagos durante cuarenta años en la Gran Vía madrileña. Dada su inquietud personal y su afán de formación, esta andaluza sin estudios (así lo cuenta en numerosas ocasiones, la guerra paraliza sus estudios de Filosofía y Letras y no logra terminarlos) construye una personalidad no sólo integrada en el mundo literario del siglo xx, sino ser relevante y figura influyente en el mismo.

Su participación parece más que una colaboración, es un modo más de creación, dejando la parte técnica a su marido Mario Lagos:

En Palma de Mallorca, 3/07/1959 a Florencia M^a Ortiz:

_ ¿Usted colabora con las fotos?

_ Una colaboración puramente artística; posturas, enfoques...

_ ¿Qué piensa usted de su marido como fotógrafo?

Que supo crear un estilo y mantenerlo con dignidad, sin recurrir a trucos publicitarios ni dejarse atrapar por lo comercial. (Gómez Gil, 1981: 53)

2. DIVERSOS ESPACIOS GEOGRÁFICOS EN LA VIDA DE CONCHA LAGOS. DE ANDALUCÍA A UNA PROYECCIÓN INTERNACIONAL

2.1. Francia

La primera vez que Concha pisa suelo francés lo hace huyendo de la guerra. Las tropas nacionales están llegando a Madrid, la ciudad empieza a ver cómo sus habitantes buscan lugares donde refugiarse de los bombardeos. Concha Lagos sale de España hacia Francia en un viaje breve, ya que en 1937 se encuentra refugiada en una finca gallega propiedad de la familia de Mario en Vigo, la Seara.

En los años 30 el actor Carranque de Ríos, personalidad relevante en la vida de Concha, escribía al matrimonio Lagos desde París, desde donde relata su incursión en la bohemia, de la que escapa con algún giro de dinero que Concha le envía. Los últimos días de la vida del actor en el Madrid en guerra se recogen en la novela *La sombra del anarquista*. Andrés Carranque fallece el 6 de octubre de 1936 y la recreación de su literaria vida nos ha legado el testimonio de los últimos días de Concha en Madrid antes de su partida. Actor, periodista y snob, Concha conoce a Andrés al acudir a su laboratorio fotográfico a hacerse una foto “de medio cuerpo”. Concha le tilda de “dandy”, de hombre que se está construyendo un personaje. Le llama la atención el hombre, el personaje y el libro que lleva entre los brazos: *Zaratustra*. Carranque y ella volverán a verse y a conversar a lo largo del tiempo en numerosas ocasiones. La influencia de las lecturas de Andrés acompañará a Concha en su exilio gallego, allí recuerda su lectura en su primer libro en prosa, *El pantano*:

En el verano de 1936, asomados a la terraza de nuestra casa en el edificio Capitol, vimos pasar por la Gran Vía una riada de gente. Grupos de jóvenes, chicos y chicas, unos en autobuses y camionetas, otros andando, que se dirigían al cuartel de la Montaña. Todo tenía entonces un aire de fiesta.¹ ... (Lazcano, 2006: 295)

1 Sucesos en Madrid en octubre de 1936, relato de Concha Lagos.

Estaba decidido que nos iríamos a Galicia. Al final conseguimos que nos llevara un coche de la embajada argentina. De lo contrario no habríamos podido pasar, pues los militares estaban al otro lado de la sierra. Tampoco por el sur se podía salir de Madrid, sólo por la carretera de Barcelona y por la de Valencia... (Lazcano, 2006: 300)

[...] Era la última tarde que pasaríamos en Madrid y decidí ir a despedirme de Andrés. Mario estaba recogiendo algunas cosas en el estudio y yo baje sola a la calle, ya con una sensación de despedida de la ciudad... (Lazcano, 2006:301)

Antes de marcharse Concha va a visitar a Carranque. El encuentro nos muestra la postura más que ambivalente de la cordobesa. Andrés está enfermo en la cama, y Concha recibe de su pareja insultos y exabruptos. Una vez que el encuentro se torna más cordial, Concha le dice a Ena (combatiente compañera de Carranque) que va a ir con ellos a la sierra a “pegar tiros”. Se oye pasar a los milicianos; Ena abre la ventana y Concha dice: “unos milicianos levantaron el puño hacia nosotras. Yo también levanté vacilante el puño”².

La narración del primer libro en prosa de Concha Lagos, *El Pantano*, comienza con el traslado desde Francia a Galicia, al modo de un nacimiento, de una nueva vida:

Dan las doce. Las doce de la noche en una estación extraña, en un país extranjero. ¡Es la noche de Navidad!

Al fin se forma el tren y comienza el rodar monótono en las tinieblas devorando el espacio, la soledad del campo. También mi soledad quisiera ser devorada, la siento oculta en el alma, en lo más hondo de mi alma...

Ahora ya no es una estación extraña ni un país extranjero.... (Lagos, 1954: 9)

Una vez acabada la guerra, el matrimonio Lagos, al igual que el resto de los españoles, ha de reconstruir su vida. Ellos vuelven a

2 Aunque se trata de una ficción narrativa, el autor, Asís Lazcano recoge y transcribe una carta de Concha en la que cuenta estos últimos momentos antes de salir de Madrid.

Madrid pasado un tiempo y en 1942 se vuelve a abrir el laboratorio fotográfico con la esperanza de volver a levantar el negocio y sin esperar la intensa vida literaria que se gestaría posteriormente en el número 31 de la calle Gran Vía, donde trabajo, casa y tertulia serán el refugio y hogar del matrimonio.

La estancia en Galicia le ha proporcionado a Concha sus dos primeros libros: prosa y poesía son *El pantano* y *Balcón*. Ambos no saldrán a la luz hasta 1954 y, aunque fue animada por distintos pesos pesados de la literatura en español a publicarlos, Concha se arrepentirá posteriormente de la publicación de los mismos, alegando falta de experiencia creadora.

Treinta nueve años transcurren, según tenemos constancia, entre su primera salida a Francia y la invitación, en 1975, por parte de la Universidad de París para dar una conferencia; los viajes por Europa del matrimonio son esporádicos. La visita de la cordobesa le permite conocer el contexto cultural europeo, en un momento en que Concha es reconocida por su labor creadora además de por su labor editorial al frente de *Cuadernos de Ágora* y la editorial *Ágora*, sobradamente reconocida³. Diversos estudios y congresos han incidido en señalar a Concha como una mujer que desborda vida intelectual durante los años 50 y 60 en España, así como todo un siglo de existencia en el que asiste a dos guerras mundiales, la guerra civil y el nacimiento de un desarrollo tecnológico tan alejado de su Andalucía natal.

En la figura de Concha es difícil separar las apreciaciones personales de su escritura, su impronta queda reflejada en cada una de las obras que conocemos, así como en sus comentarios sobre diversas obras literarias de otros autores. Marie Chevallier, profesora y escritora, cuyo interés en la poesía española ya había generado trabajos como, por ejemplo, el estudio de los temas fundamentales en la poesía de Miguel Hernández, pide a Concha Lagos que hable en la Universidad de París sobre la situación de la poesía española en la actualidad (años 70) y ella titula su intervención: “Panorama poético español desde el balcón de

3 No haremos referencia a esta faceta, ya que hay importantes estudios entre los que se encuentran los trabajos de Blas Sánchez y M José Porro que se recogen en la bibliografía del presente artículo, así como otras referencias bibliográficas sobre los mismos.

Ágora”, título que acoge su propia terminología vital e introduce sus propias isotopías literarias en el título y el contenido de la misma. Impartida el 28 de mayo de 1975 se incluyó en *Cahiers poétiques et de poésie ibérique et latinoaméricaine* de la Universidad de Nanterre. Concha recoge esta “charla”, como ella la llama, en su libro inédito de memorias *La madeja*, (obra inédita sobre la que trabajamos actualmente en el marco de conseguir la difusión de la obra total de la cordobesa). La citada charla recoge un pormenorizado retrato de la actualidad de los últimos años en la poesía española desde su experiencia personal. Si bien reduce el ámbito de estudio y la producción poética en España, explica en ella el nacimiento de la revista *Cuadernos de Ágora*, cómo se hace cargo de ella, quién compone su equipo durante el periodo en que ella la dirige y cuáles fueron sus más relevantes colaboradores. Así podemos conocer cómo Rafael Millán, a quien ella sustituye, tras haber aportado una gran cantidad de dinero para sacarla a flote, le reconoce que la revista es clandestina: no está registrada en la Dirección de Prensa, ni autorizada para publicarse. Esta cuestión, no menor, lleva a Concha a solicitar dichos permisos sin poder figurar como directora de la revista. La tirada de unos cien ejemplares por número y escasas páginas termina siendo dirigida por un nombre que la propia Concha no nombra (Lagos, 1975: 13)⁴.

La mayor diatriba la dirige Concha sobre o contra la poesía social. Observa en ella una excesiva teatralidad, una farsa “político social” en la que se dejaron de lado autores no afiliados, temáticas no pertinentes y una honda tradición lírica de la que bebe la propia Concha. Por este y otros motivos se muestra resentida por su falta de inclusión en algunas antologías de poesía de reconocido prestigio y popularidad.

2.2 Formación lectora

Pero su recorrido fuera de España, decíamos, no es sólo espacial, sino espiritual. Concha escapa de una España encerrada en su contexto histórico por todos conocido, y lo hace de diversos modos. Los viajes a Europa con Mario son parte de su rutina,

⁴ Se trata de Emilio González Navarro.

aunque no tan frecuentes como ella deseaba; su esposo se encuentra enfermo desde hace años. No obstante, la labor editorial en *Ágora* le permite ocuparse de la correspondencia que llega de distintas universidades de EEUU, de Hispanoamérica y de Europa, como así recoge en la conferencia citada anteriormente. Una comunicación fluida entre distintas instituciones con las que el intercambio cultural integra la labor editorial entre los volúmenes publicados por Concha y los recibidos desde fuera de España. América y Europa son destinos de algunos autores con los que la cordobesa mantiene una interesante correspondencia⁵ y a los que *Cuadernos de Ágora* dedica algún número conmemorativo.

Correspondencia por ejemplo con: Jorge Guillén, París, Cambridge, 1955- 1967; Claudio Rodríguez, Nottingham, 1959; Clara Silva, París, Montevideo, 1956-1957; Julia Uceda, Michigan State University, 1966-1967; o Juan Cano Ballesta, Boston Universty College of liberal arts 1973, con quienes crítica literaria, amistad, gestiones literarias y otros temas se desgranar de un interesante epistolario.

La labor editorial permite a Concha relacionarse con autores a quienes el exilio político nunca dejó interrumpir su comunicación con el mundo cultural español: Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe o Emilio Prados. Mención aparte merece Federico García Lorca, a quien sitúa en su “eterno exilio sin remedio” y a quien también dedica un monográfico.

La presencia en el país a causa de las intermitentes enfermedades de Mario, no detienen su afán de publicación. Su larga trayectoria vital, oscilante entre sus exilios e “insilios” interiores (Correcher: 2010-2011) también nos desvelará un espíritu reivindicador. La censura detiene y retiene las publicaciones de *Cuadernos de Ágora*, pero Concha logrará publicar sus números conmemorativos a García Lorca y Miguel Hernández, así como su homenaje a Rafael Alberti, desde la distancia.

Europa y América: dos ámbitos geográficos presentes en una intensa correspondencia epistolar.

5 De sobra conocida por todos en los archivos de la BNE y a la que se han dedicado extensos trabajos recogidos en las referencias bibliográficas de este artículo.

Colega de publicación, Jean Aristeguieta, directora de *Lírica Hispana*, revista publicada en Venezuela que dedica el número 220 a Concha Lagos, comparte con la cordobesa el gusto por los autores europeos que incluyen dentro de cada uno de los números de sus respectivas publicaciones. Estudiado por Estrella Correcher (2014) la relación entre las dos editoras contemporáneas supone una doble vía de influencia y transmisión de información poético-editorial en un contexto poco favorable a la dirección femenina de empresas de tal difusión.

2.3 Viajes e influencias literarias

El afán evocador en la obra de Concha Lagos es un elemento vertebrador de su obra. Se ha señalado en numerosas ocasiones la presencia del escenario andaluz de la infancia así como el influjo de los autores españoles a los que lee con devoción. Entre ellos, el más predominante, Juan Ramón Jiménez.

Lugares comunes, contextos culturales o referencias literarias forman parte de una obra a quien Alfredo Gómez Gil (1981), saliendo del marco común del comentario sobre la obra de Concha, se aplica a realizar una lectura comparada entre la obra de la cordobesa y otros referentes del panorama literario universal. Presenta algunas propuestas que aún no han sido revisadas y escasamente comentadas (entre otros con Ernest Hemingway (la individualización de los personajes le parece semejante), Kenneth Patchen, Archibald Macleish, Edna St. Vincent Millay o May Swenson. Sorprende la similitud en el popularismo entre la canción, tan señalada a lo largo de toda la obra poética de Concha, y el popularismo del americano Rod McKuen, con quien comparte tres focos de interés: la espiritualidad, el amor y la naturaleza. En ambos se encuentra un parecido sufrimiento en soledad por ausencia del amor, y en ambos un semejante empleo simbólico del agua como ente liberador.

El librito *Luna de Enero*, de sugerente edición juanramoniana, publicado en 1960, presenta un asunto recurrente: la absoluta presencia del tema amoroso que había observado en la poesía de otra autora, Elisabeth Barret Browning, (06/03/1806-1861, Reino Unido) quien influye en Emily Dickinson (con quien también

este autor encuentra cierta semejanza con la obra de Concha, especialmente entre el ritmo poético de *Balcón* y la concepción rítmica de la obra de Dickinson).

La diferencia que encuentra entre la poesía de Concha y la de la también inglesa Denise Levertov (1923-1997) es abrumadora. Sin embargo, insiste Gómez Gil en señalar la coincidencia en los modos de terminación de un buen número de poemas, al modo de un colofón poético que logra sintetizar conceptos, para lo cual selecciona el libro *Los Anales*:

Tanto Concha como Denise Levertov poseen la infrecuente habilidad de saber definir y terminar el poema de tal manera que las palabras y símbolos poéticos contenidos en la estrofa desemboquen, sin ser necesariamente prolongación de sentido en la siguiente, siendo también derramable en la anterior. Cada palabra abre el camino a la siguiente e igual ocurre con la estrofa. Esto hace que la mayoría de sus obras animen al pensamiento en progresiva fluidez imaginativa dentro de una coherencia con la motivación específica...

Sinfonía novena

La música crecía

Liberando de nieblas las alturas...

Amigos ¡cantemos! (Gómez Gil, 1982: 275)

Testimonio de sus influencias literarias, a modo de diario, *El Pantano* deja constancia de las lecturas que forman parte de su acervo cultural. La soledad de Galicia, en su exilio peninsular, le acerca a alguno de sus libros preferidos, a quienes considerará verdaderos amigos cuando el ambiente hostil familiar la atosiga y la presiona. En la nómina la lectura es bastante europeística: junto a los clásicos como las *Églogas* de Virgilio sus libros de cabecera serán: *Fausto* de Goethe, recreaciones históricas como *Disraelí* de Maurois, *El brazalete de rubíes*, de A. Kuprin *La resurrección* de Merejkovsky o *Diario íntimo*, Henri-Frédéric Amiel.

Pero Concha tiene en mucho aprecio un libro de memorias, *Diez años de destierro* de Madame de Staël, que la acompaña en

su soledad gallega. Exilios, insilios o como queramos llamarlos, los momentos de desánimo la invitan a refugiarse en su lectura. La apasionante existencia de esta ginebrina, Anne Louise Germaine Necker, francesa de padres suizos, es un atractivo para una mujer con quien Concha compartirá algunos aspectos de su vida. El destierro promovido por Napoleón Bonaparte sobre una activista mujer a todos ojos incómoda fue castigada por su oposición a la política impuesta después de la Revolución Francesa. Aunque Staël se manifiesta a favor de la misma y acoge los principios revolucionarios, su deriva vital la lleva a defender con firmeza la monarquía borbónica. Sus libros, de corte literario y filosófico, gozan de un gran éxito de público, lo que la convierte en un personaje peligroso a ojos de Bonaparte. La turbulenta experiencia le lleva a escribir estas memorias que Concha lee; ella, por su parte, comienza su carrera literaria publicando sus primeros escritos literarios subtitulados “Diario de una mujer” (*El Pantano*, 1954) y decide escribir sus memorias (incidiendo en sus retiros obligados) una vez dadas por finalizadas sus actividades editoriales, aunque parece que nunca dejó de escribir y recitar algún que otro poema.

Ambas contraen matrimonio siendo muy jóvenes con hombres más mayores que ellas (17 años para Staël, 20 años en el caso de Mario). Ambas tienen una vida libre en cuanto a relaciones amorosas conocidas. Staël se separa de su marido y tiene otros amores, pero ya tiene otros hijos de sus amantes estando aún casada con Staël. A Concha se la relaciona sentimentalmente con Anselmo Miguel (pintor que la inmortaliza y con quien mantiene una íntima correspondencia durante su exilio) y Medardo Fraile, relevante prosista que la anima a publicar su obra en prosa.

Herederas del salón literario al que ya acudiera en casa de su madre, donde conoce a Diderot, entre otros, Madame Staël preside una tertulia literaria al modo de Concha en su casa de Gran Vía, un lugar de encuentro donde la literatura es la protagonista. En la comparación, la francesa, heredera de los símbolos de la revolución llevó una vida beligerante en el plano personal y político que quizá en Concha no se dio en exceso debido a su estancia en España durante la dictadura franquista, la dedicación

a su marido y una postura personal de inquieta melancolía. Ambas portan el apellido de sus esposos, en el caso de Concha a modo de hijos que cree no haber podido darle. Mujeres geniales e incomprendidas, como otras muchas silenciadas por la historia, como la Safo de Madame Staël, a quien dedica una obra. Otras tienen también nombre de mujer, *Delphine* o *Corinne* influyen en Fernán Caballero quien firma como “Corina” algunos de sus escritos.

Concha Lagos tiene una obra aún por reeditar y aún por estudiar. El acercamiento a su personalidad literaria y empresarial en la España del medio siglo no debía quedar diluida en una intelectualidad reducida al ámbito español del medio siglo. El autodidactismo de esta andaluza viajera, lectora, empresaria y, más que moderna y conservadora a su vez, podemos verla fuera de los límites geográficos y espirituales ibéricos para plasmar una internacionalidad más que relevante a lo largo de su extensa vida. Rainer M^a Rilke, poeta de referencia para Concha y al que recurre en numerosas ocasiones, parece hacer un retrato de la andaluza en *Cartas a un joven poeta*⁶: “Llegará un día en que aparecerá la mujer cuyo nombre ya no significará algo opuesto al hombre, sino algo propio e independiente; nada que haga pensar en complemento ni en límite, sino únicamente en vida y en ser: el humano femenino”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bayo, E. (1994), *La poesía española en las antologías (1939-1980)*. Lleida: Pagès.
- Benegas, N. (2008). “Concha Lagos y la poesía femenina de su tiempo”, *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, (135-150).

⁶ Publicado por primera vez en 1929 con el título *Briefe an einen jungen Dichter*.

- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.
- Correcher, E. (2014). “La revista Cuadernos de Ágora y sus relaciones con Latinoamérica”, *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (9), 140-156.
- Escobar, F. J. (2012). “Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos. Con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo”. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, (30), 185-200.
- Gómez Gil, A. (2008). “Testimonio lírico de una gran mujer”. *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011. Actas del seminario Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 177-194.
- Gómez Gil, A. (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Julià, E. (2010-2011). “Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos)”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (46). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/colagos.html> [Fecha de consulta 03/04/2019]
- Lagos, C. (1959). “Lagos. Las ediciones poéticas de «Ágora», *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, (17), 277-278.
- Lagos, C. (1954). *El Pantano*. Madrid: Exlibris.
- Lagos, C. (1954). *Balcón*, imprenta Bachende.
- Lagos, C. (1966). *Los Anales*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, Col. Juan Ruiz, XIII.
- Lagos, C. (1975). *La madeja*. Inédita. (Original en BNE)
- Lazcano, A. (2006). *La sombra del anarquista*. Madrid: Martínez Roca.

- Manrique de Lara, J. (1981). “Concha Lagos, enclave generacional de los años cincuenta.”. *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, (277), 4-6.
- Miró, E. (1976). *Antología 1954-1976*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Murillo Rubio, J. y Castán Andolz, R. (2016). “Crítica literaria y amistad. Maestros y poetas en los 50. Correspondencia de Concha Lagos en *Cuadernos de Ágora*, POESCO. Recuperado de <http://www.poesco.es/>, [Fecha de consulta: 03/04/2019].
- Murillo Rubio, J. (2015). *CLAGOS*. Proyecto de humanidades digitales, EVI, Recuperado de <http://evi.linhd.uned.es/projects/clagosdigital/om/> [Fecha de consulta: 03/04/2019]
- Ramos Ortega, M. (2001). *Las revistas literarias en España entre la Edad de Plata y el medio siglo*, Madrid: La Torre.
- Ribes, F. (1983). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Prometeo.
- Sanabria Cañete, P. (2011). “Concha Lagos en sus espacios”. *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 213-218.
- Sánchez Dueñas, B. (ed.) (2013). *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008.
- Sánchez Dueñas, B. (2013). “Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación, *Ámbitos, Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (29), 41-52.
- Sánchez Dueñas, B. (2008). “Actualidad y novedad desde la revisión crítica”, *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 7-52.

Sánchez Dueñas, Blas y Porro Herrera, M^a José. (2015). *Concha Lagos, agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*, Madrid: UNED.

Palomo Ortega, A. (2016). “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos”, *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, (2), 35-58.

**MAESTRAS ESPAÑOLAS REPUBLICANAS EN EL NORTE
DE ÁFRICA: DEPURADAS Y REPRESALIADAS POR EL
FRANQUISMO**

**SPANISH REPUBLICAN WOMEN SCHOOL TEACHERS IN
NORTH AFRICA: PURGEDS AND VICTIMS OF REPRISALS BY
THE FRANCO REGIME**

María Isabel GARCÍA LAFUENTE
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La ilusión y la efervescencia social que generó en el ámbito educativo la proclamación de la Segunda República se dejó sentir, al igual que en la península, en los docentes de las posesiones españolas del norte de África. En este artículo trataremos varios casos concretos de maestras del Protectorado español de Marruecos y de las plazas de soberanía de Ceuta y Melilla, así como de las escuelas nacionales en Tánger y Casablanca, que participaron de manera significativa en la política progresista del momento. Aunque su participación quedó mayormente invisibilizada por no soler ostentar cargos directivos en los partidos o sindicatos, hubo maestras que se significaron públicamente e incluso llegaron a destacarse más que otros compañeros varones. La sublevación militar del 17 de julio de 1936 puso fin a la breve experiencia republicana, y dio paso a una violenta e inmediata represión. A esta le siguió otra fase represiva, continuada y profunda, que cambió por completo la educación en nuestro país: la depuración de la enseñanza. Veremos cómo esa participación en la política de izquierda fue la causa determinante para que muchas maestras fueran expulsadas de la enseñanza, sancionadas y represaliadas.

Palabras clave: maestras, norte de África, republicanas, depuración, franquismo

ABSTRACT

The excitement and social upheaval that the proclamation of the Second Republic generated in the educational field was felt, as in

the peninsula, by the school teachers of the Spanish possessions in North Africa. In this article we will deal with several specific cases of teachers of the Spanish Protectorate of Morocco and the “places of sovereignty” of Ceuta and Melilla, as well as of the national schools in Tangier and Casablanca, who played a significant role in the progressive politics of the moment. Although their participation was largely invisible because they did not hold leadership positions in the parties or unions, there were women school teachers who expressed themselves publicly and who even stood out more than other male companions. The military uprising of 17 July 1936 put an end to the brief republican experience and gave way to a violent and immediate repression. This was followed by another repressive phase, a continuous and profound one, that completely changed education in our country: the purge of education. We will see how the participation of teachers in left wing politics was the decisive cause for many of them to be sanctioned, retaliated and expelled from teaching.

Key words: women school teachers, North Africa, republicans, purge, Franco regime.

1. CONSTITUCIÓN DE LAS COMISIONES DE DEPURACIÓN

El golpe de Estado del 17 de julio de 1936 contra la Segunda República se inició en Melilla, al que se sumaron de inmediato las fuerzas rebeldes en Ceuta y en las principales ciudades del Protectorado español de Marruecos. Los sublevados ocuparon la zona colonial española norteafricana de manera expeditiva, ejerciendo una dura represión militar desde el primer momento con un alcance desproporcionado ante la escasa resistencia civil y armada al golpe, de lo que da buena muestra la cifra de más de 800 fusilados en todos estos territorios (Sánchez, 2004: 425; Feria y Ramos, 2016: 185-186).

A las ejecuciones se sumaron detenciones masivas, internamientos en campos de concentración y sometimiento a consejos de guerra de todas las personas declaradas enemigas del “nuevo” orden, principalmente aquellas que se significaron

públicamente durante el período republicano a favor de las políticas progresistas impulsadas en su primer bienio.

Los maestros y maestras jugaron un papel destacado en la renovación pedagógica propiciada por la República y comenzaron a transmitir valores que hasta entonces no se habían llevado a la práctica en España, como la enseñanza laica, la coeducación o la libertad de culto y conciencia de los docentes. Por otro lado, y como parte que eran de la élite intelectual del país, hubo un número importante de docentes que también se implicó en la vida política del momento, llegando incluso a liderar partidos y sindicatos. Esto fue especialmente relevante en los espacios coloniales, que estaban altamente militarizados, donde había una población mayoritariamente conservadora y los partidos políticos estaban prohibidos en el Protectorado marroquí. Por tanto, aquellos que tuvieron una participación política o sindical significativa lo hicieron siempre en clandestinidad y bajo una atenta vigilancia.

El 21 de julio de 1936, solamente cuatro días después del golpe, y estando ya todo el territorio sometido a las fuerzas de Franco, se creó en Tetuán la primera Comisión de Depuración de Funcionarios Civiles españoles para someter a una purga política e ideológica a todo el funcionariado de la zona al servicio de España (Azzuz, 1997: 137). En la península no se crearon las comisiones de depuración hasta el 8 de noviembre de 1936, según el Decreto nº 66¹. Dicho Decreto entraría en vigor el 25 del mismo mes en Ceuta y en Melilla a petición de José Figuerola Alamá, comandante de Estado Mayor retirado e inspector de Enseñanza del Protectorado y de las plazas de soberanía desde agosto de 1936, con la aquiescencia del alto comisario Juan Beigbeder².

Pasados unos meses de la sublevación y realizada la purga de los primeros momentos, esta práctica se institucionalizó y se reorganizó progresivamente, adoptando las autoridades coloniales las mismas medidas que se establecieron en la península para darle

1 *Boletín Oficial del Estado*, nº 27, 11/11/1936, p. 153.

2 Escrito de José Figuerola Alamá enviado al alto comisario, firmado en Tetuán el 25-11-1936, Archivo General de la Administración (AGA), Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6041, carpeta “Comisiones depuradoras”.

un carácter oficial y para gestionar el volumen de expedientes cada vez mayor. De esta forma, en el Marruecos español se crearon comisiones de depuración en cuatro de las cinco regiones en las que se dividía geográfica y administrativamente el Protectorado: la Comisión Depuradora de la Región de Yebala, la Occidental, la del Rif, y la Oriental. Estas comisiones estuvieron dirigidas por los interventores de cada región, todos ellos mandos militares que ostentaron la responsabilidad “personal y directa” de llevar a cabo la depuración, recopilando información sobre la conducta privada y pública y la ideología del personal docente, administrativo y subalterno de los centros de su jurisdicción territorial, evaluando avales y antecedentes, y proponiendo confirmaciones o ceses de los expedientados. Este proceso terminaba con el visto bueno del delegado de Asuntos Indígenas y la resolución final del alto comisario³.

El objetivo de la depuración quedó definido en la Circular que José María Pemán, presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza del Gobierno de Burgos, dirigió el 7 de diciembre de 1936 a todas las comisiones estableciendo las pautas de actuación, y que entró en vigor en el Protectorado el día 22 de diciembre. En ella, además de calificar a los maestros y maestras de la República como “los envenenadores del alma popular” y referirse a ellos como “individuos que integran esas hordas revolucionarias”⁴, se definía la depuración con un fin claramente punitivo y también preventivo, siendo manifiesta desde entonces la dureza con la que se realizó la purga del Magisterio.

1.1. Las cifras

La investigación realizada hasta la fecha nos revela que 626 personas pasaron por la depuración franquista en el norte de África, concretamente en los territorios del Protectorado español de Marruecos, Ceuta y Melilla y también los docentes de las escuelas españolas de Tánger, Protectorado francés y Argelia.

3 Circular de la Sección de Personal de la Secretaría General de 9 de septiembre de 1936, *Boletín Oficial de la Zona de Protectorado español en Marruecos* (BOZPEM), nº 25, 10/09/1936, págs. 861-862.

4 BOZPEM, nº 36, 31/12/1936, págs. 1118-1120.

El 55,1% fue confirmado en el cargo, es decir, siguió ejerciendo la profesión sin sanción alguna. En este grupo hay una equidad entre el número de hombres (171) y mujeres (174). Frente a este, tenemos el grupo de los sancionados, que fueron el 35,5%. En este caso la diferencia por sexo es mucho más relevante: 182 hombres sufrieron algún tipo de sanción frente a 40 mujeres. Las sanciones impuestas fueron varias y de distintas intensidades: expulsión definitiva o temporal del puesto, reducción del salario, prohibición para ocupar cargos directivos y de confianza, etc. No obstante, no debe olvidarse que la depuración administrativa no fue la única medida represiva que se aplicó, pues las represalias se ejecutaron de muchas y diversas formas: fusilamiento, prisiones y campos de concentración, incautación de bienes, expedientes de responsabilidades políticas, sentencias dictadas por tribunales militares, multas, destierros y exilios. En definitiva, una represión exhaustiva y asfixiante que garantizó la eliminación de los opositores y que, al mismo tiempo, aseguró la adhesión ideológica del funcionariado y del aparato del Estado a los dogmas del nuevo régimen.

2. ELLAS: MAESTRAS DEPURADAS, ACUSADAS Y SANCIONADAS

El número de mujeres que contaron con carnés de afiliadas a partidos o sindicatos y que, además, tuvieron un notorio papel en la vida pública, fue menor que el de los hombres; el escenario político del momento era mayoritariamente masculino y comenzaba a feminizarse muy lentamente. Sin embargo, el hecho de que el porcentaje de sancionadas sea mucho menor que el de confirmadas no quiere decir que el proceso depurador fuera más tolerante con las mujeres: todas aquellas que se significaron políticamente fueron igualmente sancionadas que los hombres, y lo fueron con un matiz moral añadido que cuestionaba su actitud y su comportamiento.

De esta forma, las mujeres fueron objeto de crítica por defender sus ideas en conversaciones “con varonil energía” o ser de “carácter poco femenino”⁵, como le ocurrió a Carmen Ruiz García, cesada

5 AGA, Intervención Territorial de la Región de Yebala, 81/5652, legajo 3881.

por ser “simpatizante” del Partido Comunista, aunque no pudieron probar su filiación. Los hombres, por su parte, fueron en algunas ocasiones acusados por rasgos considerados exclusivos de la mujer, lo que podía llegar a endurecer las sanciones ya impuestas por levantar rumores públicos de una “acusada anormalidad sexual y modales afeminados”⁶. María Gudín Fernández, que fue la única mujer que llegó a ocupar el cargo de inspectora de Enseñanza del Protectorado, fue confirmada como maestra, aunque el cura de Tetuán no dudó en denunciarla por defender, en la teoría y en la práctica, la coeducación, lo que era “poco conforme con la sana moral”⁷. Al mismo tiempo, la “abnegación” en el ejercicio de sus funciones es una condición que veremos de manera recurrente en los expedientes de maestras confirmadas, mientras la supuesta influencia que ejercían sobre ellas los maridos “rojos”, y que en algunos casos sirvió como excusa para exculparlas, en otros fueron sancionadas, además de ser calificadas como “señora sin voluntad propia, débil de carácter, siguiendo las indicaciones de su esposo, ateo izquierdista acérrimo, le ayudaba en la empresa de la propaganda del ideal”⁸, como dijo el cura de Larache de Marina Velázquez Ayensa, refugiada en Tánger.

En estas acusaciones se evidenciaba, en cierto modo, la implicación consciente y activa de las mujeres en la política contraria a los sublevados, como las maestras de Tánger Teresa Martín y su compañera María del Socorro García Domínguez, ambas militantes de la Asociación de Mujeres Antifascistas de la ciudad y colaboradoras del conocido periódico republicano local *Democracia*. Teresa se refugió en Casablanca cuando el Consulado de España en Tánger pasó a manos de los golpistas, una vez que Francia e Inglaterra reconocieron el Gobierno de Burgos en 1939. María del Socorro fue dada de baja en el Escalafón de la zona y expulsada de Tánger por varias denuncias: por su apoyo al Gobierno, por pertenecer a la Asociación de Mujeres

6 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13183, legajo 518, expediente 2.

7 AGA, Sección África, Intervención Territorial de la Región de Yebala, 81/5652, legajo 3844.

8 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6023, legajo 7, expediente 9.

Antifascistas, por comprar “prensa roja” y por ser amiga, entre otros, del maestro Juan Martínez Ortiz, del diputado por Ceuta Manuel Martínez Pedroso y de Dolores Llorca, conocida como “la Pasionaria de Tánger”. En 1951, después de varias solicitudes de reingreso de la maestra, la Delegación de Educación y Cultura de la zona expuso que no convendría incorporarla al Protectorado “por razones de índole moral y administrativa”⁹. Estuvo privada de ejercer su profesión de 1937 a 1953: 16 años.

En Tánger se reencontraron las hermanas Hortensia y Emilia Salvadores Izquierdo, junto con su madre Fidela. Hortensia era maestra en Sevilla y militaba en el PSOE y en la UGT y Emilia era maestra en Ceuta y tenía amistad con el diputado socialista Martínez Pedroso. Su padre, Cayo Salvadores, también maestro, fue fusilado en Algeciras el verano de 1936 por masón y por ser miembro de Izquierda Republicana. Emilia fue calificada por la Comisión Depuradora de Ceuta como mujer “extremista, mala española y mala maestra”¹⁰; a pesar de ello, el inspector José Figuerola dejó constancia de que su escuela estaba bien organizada. Hortensia, por su parte, fue tachada por la Comisión de Sevilla como “inmoral, enemiga de la religión, comunista y ramera”. En cambio, la Inspección de Enseñanza de Sevilla afirmó que había “cumplido sus deberes reglamentarios sin que tenga ni haya recibido queja alguna contra su conducta profesional, pública y privada”¹¹. Durante la guerra civil fue la directora del Grupo Escolar español de Tánger, hasta que tuvo que huir nuevamente con su madre y Emilia y buscar refugio en Casablanca, donde era también maestra su otra hermana, Amalia Salvadores. El comienzo del régimen de Vichy en Francia y en sus espacios coloniales hizo que tuvieran que abandonar la ciudad, y las hermanas junto con su madre emprendieron rumbo a México. Allí, Hortensia y Amalia dirigieron en Morelia dos casas-hogares de niñas republicanas exiliadas (Velázquez, 2014).

9 AGA, Sección África, Secretaría General de la Alta Comisaría (Sección de Personal), 81/3993, expediente 811.

10 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13183, legajo 518, expediente 10.

11 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/12937, legajo 363, expediente 39.

Los familiares o las amistades de reconocida filiación masónica o izquierdista, como vemos, así como la Institución Libre de Enseñanza, fueron objeto de represalias, como le ocurrió también a la maestra Luisa Mellado Calvo, por ejemplo, que a pesar de estar en excedencia en el Protectorado desde 1933, fue dada de baja en la zona en 1938 por haber pertenecido a la Escuela Libre de Enseñanza y por ser amiga de un ex cónsul acusado de masón.

El contexto colonial también reveló otras concepciones del papel de la mujer española, la cual no era considerada apta por las autoridades para desempeñar las escuelas rurales marroquíes, aunque su adhesión al régimen estuviera más que probada. Lidia Suquet Figueras tuvo que abandonar el centro que le fue asignado en Uad Lau, pues el interventor de la cabila escribió a la Delegación de Asuntos Indígenas para que se nombrara a un monitor hombre para ese puesto pues, “no era conveniente que una señora regente una escuela marroquí”¹². Carmen Sancho Soto, maestra sustituta en la Región Oriental después del golpe, no pudo siquiera tomar posesión de su plaza en la escuela rural de Farhana, ya que el jefe del Negociado marroquí, Juan Antonio Martín Cotano (quien fundaría Falange Española en Uruguay en 1937), pidió su cese argumentando que: “resulta de todo punto inadmisibles el hecho de que una mujer se encuentre al frente de una clase de este matiz y que estos puestos han de estar ocupados siempre por hombres, con notoria ventaja para la disciplina y para la política”¹³.

Junto a 14 maestros con ejercicio en el norte de África que fueron fusilados por los sublevados, conocemos el caso de una mujer: Esther Serruya Assor. Esta maestra judía de Ceuta fue detenida en la cárcel de mujeres de “El Sarchal” y fusilada el día 2 de julio de 1937 en la Fortaleza del Hacho, después de ser condenada a muerte en consejo de guerra, al igual que su marido (Sánchez, 2004: 518). La causa de su fusilamiento fue supuestamente por espionaje y por realizar fotos de instalaciones

12 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6027, legajo 11, expediente 33.

13 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6030, legajo 9, expediente 11.

militares, aunque también pudiera ser debida a su actividad en los círculos antifascistas de Tánger (Martín, 2017: 330-331).

Hubo otra maestra condenada a la pena de muerte: Obdulia Guerrero Bueno. Era natural de Murcia y ejercía la profesión en Melilla donde, desde la dictadura de Primo de Rivera, se había destacado en la política de izquierda, militando en clandestinidad en el Partido Radical Socialista y afiliándose más tarde a Izquierda Republicana. La educación fue uno de sus principales focos de lucha; de hecho, ella y su compañera de profesión Aurelia Gutiérrez-Cueto Blanchard, estuvieron a la cabeza de las reivindicaciones por las que se consiguió la creación de la Escuela Normal en Melilla, de la que Aurelia fue su primera directora (Prado, 2007: 79, 94-96, 108-109). Esta última pasó después a ejercer en la península hasta que el 25 de agosto de 1936 fue fusilada en Valladolid (Escapa, 2019). Su hija, Elena Barahona, también maestra y afiliada a la CNT, fue expulsada del Magisterio y se exilió en Francia. De Obdulia sabemos también que colaboraba con la prensa local y que en 1933 publicó un artículo titulado “Feminismo”. En ese mismo año, fue la única mujer que firmó junto a otros compañeros del Partido Radical Socialista, entre los que se encontraba su hermano -y también maestro- Samuel, un manifiesto en contra de la candidatura que presentó el general José Sanjurjo para las elecciones de aquel año. Una vez que se produjo el golpe de Estado en 1936, fue detenida, expulsada de la enseñanza y condenada a la pena de muerte en 1937 acusada de “rebelión militar”, al igual que los demás firmantes del manifiesto. El consejo de guerra recogió varios informes sobre ella: el jefe de Falange declaró que “en las manifestaciones se la veía con el gorro frigio llevando la bandera roja”; el inspector de la Guardia Municipal la describió como una mujer “muy exaltada y extremadamente peligrosa”; el jefe de Orden Público dijo que era una mujer “lista, ilustrada, activa”, lo que la convertía, según él, en una maestra “muy peligrosa para la misión sagrada a ella encomendada”¹⁴. Finalmente, la pena le fue conmutada y cumplió condena en el campo de concentración de Zeluán y en otras prisiones de la península hasta 1943, cuando aún

14 Archivo Intermedio Militar de Ceuta, causa 1146/36, caja 77/10.

en los informes se la calificaba como un elemento “irredimible” y que no estaba preparada para salir a la calle. No nos consta su reingreso en la enseñanza. Su hermano, a quien también le conmutaron la pena de muerte, no pudo ejercer hasta 1960 y con numerosas sanciones administrativas.

Otras maestras no tuvieron una actividad política durante la República, sino después del golpe, como Paula Basilia Palencia, directora de la Escuela consular de Casablanca. Ejercía en Tetuán antes de ir al Protectorado francés, y gozaba del prestigio de ser una maestra culta y laboriosa. El golpe militar la sorprendió en Tetuán pasando sus vacaciones de verano, siendo dada de baja en el Escalafón del Magisterio y encarcelada varios meses en la Prisión Europea de la ciudad. Esta detención buscó esclarecer en qué medida influyó ideológicamente en ella su novio, el conocido maestro y dirigente socialista Eliseo del Caz, fusilado dos días antes de entrar ella en prisión. Fue al salir de la cárcel cuando Paula Basilia trabajó en favor de la causa republicana desde el Marruecos francés: dio conferencias de sensibilización sobre la situación de España, organizó recolectas entre la colonia republicana para enviar dinero, medicinas y hasta ambulancias a la península, y realizó varios viajes a Barcelona para evacuar a niños víctimas de la guerra. Incluso en clandestinidad continuó la lucha desde Casablanca durante el régimen de Vichy.

También se dieron otros casos particulares, como el de Julita Pérez Jiménez, maestra en Alcazarquivir, afiliada al Partido Radical Socialista de Granada y posteriormente a Izquierda Republicana de Ceuta. Cuando se produjo el golpe, prestó su adhesión a los sublevados en Marruecos, se afilió a Falange y llegó a ser nombrada jefa de la Asistencia Social. Pero este cambio político no fue suficiente: fue depurada por su pasado republicano y cesada definitivamente del cargo. Más tarde consiguió volver a ejercer en la zona.

Es interesante conocer un fragmento de uno de los pliegos de descargo de la maestra de Melilla Otilia Moreno Gaona. Esta mujer, madre de cuatro hijos, estuvo varios meses en prisión y las nuevas autoridades le prohibieron el ejercicio de su profesión y, con ello, su sustento. El motivo de su detención y de su expulsión

fue haber desempeñado una escuela municipal gestionada por la Agrupación Socialista, además de ser acusada de “izquierdista” y hasta “espiritista”. Encontrándose en tan difícil situación vital y económica, la maestra se dirigió a la Comisión Depuradora de esta forma:

Ni en uno ni en otro cargo tengo la más pequeña relación; en el 1º [izquierdista] por considerarlo una tontería impropia de mi seriedad y en el 2º [espiritista] por tener el pleno convencimiento de que no es actividad propia de mujer y mucho menos de madre. Esta se debe en absoluto a la buena crianza y educación de los hijos, en la que tengo orgullo de haberme excedido (...) y... porqué [sic] no decirlo, con mi fe inquebrantable en la Providencia que presenciaba mi titánica lucha, de madre. (...) Como Maestra, se somete a la Inspección y como mujer, la única nota de su personalidad es la de ser Madre en toda su acepción cristiana.¹⁵

Pese a nuevas y desesperadas solicitudes de reingreso, le fue denegado nuevamente en 1942 y se ratificó su separación definitiva del servicio.

Bien diferente fue la situación de Isabel Valentín Villanueva, quien había sido confirmada en el cargo y cuya solicitud de excedencia le fue aceptada en apenas dos semanas. Sirva un fragmento de dicha solicitud para mostrar los valores que primaban entre las maestras por su condición de mujer y cómo estas hacían uso de ello para dirigirse a la autoridad. El trato que recibían de dicha autoridad, sin embargo, dependía de la valoración política e ideológica que le mereciera la maestra en cuestión:

Teniendo en cuenta, por otra parte, las necesidades familiares de mi esposo (...) que, por repetidas enfermedades, se halla delicado de salud y necesita cuidados y régimen especial de alimentación, así como también que nuestros hijos reciban una educación religiosa y familiar en el seno del hogar, tanto al lado de su padre como de su madre, para hacer de ellos perfectos ciudadanos útiles a su Madre Patria en el futuro; y aunque lamentando, muy

15 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13094, legajo 446, expediente 4. Subrayado en el original.

sinceramente, tener que abandonar mi Escuela y la educación e instrucción de mis discípulas ya que mi vocación de Maestra la llevo enraizada en mi alma por servir a nuestra gran España; pero considerando que mi DEBER familiar es hoy lo primero en esta lucha interna de mis DEBERES¹⁶.

Otras maestras confirmadas, como Secundina Canet o Isabel Baltar, lo fueron por ser mujeres “de ideas sanas y de orden”, religiosas, cristianas, de “conducta y moralidad en consonancia con su cargo”, de “elevado espíritu patriótico y abnegación en el ejercicio de sus funciones”¹⁷. Tampoco pueden olvidarse otros casos de maestras que, a pesar de ser confirmadas en sus puestos de trabajo, no estuvieron exentas de sufrimientos y penalidades, como Carmen Murillo: su marido, José María Alario, también maestro, fue sancionado, sometido a un procedimiento sumarísimo y confinado en el campo de concentración de Zeluán.

3. CONCLUSIONES

La depuración franquista de la enseñanza en el norte de África, al igual que en la península, se saldó con más hombres sancionados que mujeres. Los casos de mujeres confirmadas nos dan ejemplo del modelo de mujer defendido por el franquismo: abnegada, sumisa, religiosa y, sobre todo, alejada de cualquier participación política que no fuera, por supuesto, la Falange femenina, organización que se ocupó de difundir el modelo de mujer del nuevo régimen. Los casos de las sancionadas nos demuestran cómo la depuración fue intransigente con las maestras que se significaron al igual que con los maestros, siendo acusadas además de “malas mujeres y malas españolas”, pues el hecho de participar en política, actividad considerada de dominio masculino, hacía que fueran desprovistas de su propia esencia de mujer. La depuración fue, en definitiva, exclusivamente política, ideológica y moral, nunca profesional. Más que la cualificación

16 AGA, Sección África, Secretaría General de la Alta Comisaría (Sección de Personal), 81/4085, expediente 4358. Mayúsculas en el original.

17 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6022, legajo 41, expediente 74.

intelectual y educativa de los docentes, lo que se buscó con la depuración fue convertirlos en actores y propagadores de los ideales del franquismo. Las maestras fueron utilizadas como el medio ideal para transmitir, mediante la educación, el modelo de la mujer del nacionalcatolicismo que, en palabras de la profesora Carmen Agulló Díaz, era guardiana “de las tradiciones, fiel y sumisa reproductora de personas e ideología, mujeres piadosas, patrióticas y laboriosas” (Agulló y Fernández, 1999: 270).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulló Díaz, C., & Fernández Soria, J. M. (1999). Depuración de maestras en el franquismo. *Studia historia. Historia contemporánea*, 17(0), 249-270. Recuperado de <http://revistas.usal.es/> [Fecha de consulta: 01/05/2019]
- Escapa, E. (24 de marzo de 2019). Capital del dolor. *Diario de Valladolid*. Recuperado de <http://www.diariodevalladolid.es/> [Fecha de consulta: 01/05/2019]
- Feria Vázquez, P., & Ramos Toscano, F. (2016). *Camino hacia la tierra olvidada. Guerra civil y represión en el Protectorado español de Marruecos, 1936-1945*. Huelva, España: Grupo CG Inmakor y Foro por la Memoria Histórica de Andalucía.
- Ibn Azzuz Hakim, M. (1997). *La actitud de los moros ante el Alzamiento. Marruecos 1936*. Málaga, España: Algazara.
- Martín Corrales, E. (2017). Mujeres republicanas en Ceuta (1931-1939): de la visibilidad a la cárcel, la tumba y el exilio. En J. Campos, A. Weil et al. (Eds.), *XIX Jornadas de Historia de Ceuta. La dimensión humana: biografías en Ceuta, el norte de África y el Estrecho de Gibraltar* (p. 321-350). Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.
- Prado de la Fuente Galán, M., et al. (2007). *75 años de formación de maestros en Melilla (1932-2007)*. Melilla, España: Facultad de Educación y Humanidades de Melilla.
- Sánchez Montoya, F. (2004). *Ceuta y el norte de África: República, guerra y represión 1931-1944*. Granada, España: Nativola.

Velázquez Hernández, A. (2014). El proyecto de casas-hogar para los niños de Morelia (1943-1948). *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, 59(0), sin numeración. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx> [Fecha de consulta: 30/04/2019]

**PIONERISMO FEMENINO EN LA CINEMATOGRAFÍA
ESPAÑOLA: EL PAPEL DE LAS MUJERES EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA MODERNIDAD FÍLMICA
FEMALE PIONEERS IN SPANISH FILM-MAKING: THE
ROLE OF WOMEN IN THE CONFIGURATION OF FILMIC
MODERNITY**

Patricia BARRERA VELASCO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este capítulo supone un breve recorrido por el papel que las mujeres tuvieron en el cine español de los primeros tiempos y tiene como objetivo mostrar su importancia en la conformación de la modernidad de la industria cinematográfica a través, fundamentalmente, de la dirección de películas.

Palabras clave: Pionerismo femenino, dirección de películas, modernidad, cinematografía española, primer tercio del siglo XX.

ABSTRACT

This chapter is a review of the role of women in the early Spanish cinema and its goal is to show their importance in the configuration of the modernity of the cinematographic industry, mainly through film-making.

Key words: Female pioneers, film-making, modernity, Spanish cinematography, Early Twentieth Century.

Cuando nos referimos al estudio de la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica española de los primeros tiempos debemos hablar necesariamente de un panorama olvidado y, en buena medida, ocultado. A ello hacen referencia muchos de los críticos -dominan aquí las investigadoras- que se han acercado a este tema y que hace ya una década se referían a la escasez de bibliografía existente al respecto aunque, afortunadamente, esta situación se ha ido paliando poco a poco con diversos trabajos.

En este sentido, María Concepción Martínez Tejedor¹ (2007-2008: 315) indicaba ya en aquel momento que las noticias bibliográficas que se incorporaban sobre estas mujeres en los distintos manuales de cine aparecían fundamentalmente en diccionarios de directoras, catálogos de festivales de cine y en literatura crítica sobre feminismo. Martínez Tejedor recalca dos ideas fundamentales: por un lado, la presencia en el mundo cinematográfico de cineastas femeninas desde el principio y su posterior relegación de la historiografía. Y por otro, que su estudio se ha debido sobre todo a otras mujeres, fundamentalmente, desde perspectivas procedentes de la crítica feminista.

Las historias del cine al uso o bien no las mencionan o tan solo lo hacen de puntillas –muchas veces, como recuerda esta misma investigadora, sus nombres aparecen asociados al de sus maridos- y, cuando lo hacen, en ocasiones es solo para desacreditarlas. Son escasas, además, las ocasiones en que se ofrecen datos sobre ellas (316-319).

Como es sabido, en el contexto internacional destacan algunos nombres que resultan ya bastante conocidos, como el de Alice Guy, la considerada por muchos como primera cineasta. No entraremos, en esta ocasión, en el debate de si estamos ante la responsable de la primera película con argumento de la historia. En este sentido, algunos la consideran la primera persona que dirigió una película, antes incluso que Méliès. O Dorothy Arzner quien, muy conocida en su momento, participó en algunas de las grandes películas hollywoodienses; Ida Lupino, cuya fama se vio enriquecida también por su labor actoral; o la famosa Musidora, celeberrima estrella del cine francés.

¹ Véase su imprescindible *Directoras pioneras del cine español* (2016).

Con mejor o peor fortuna, fueron numerosas las mujeres que se pusieron tras las cámaras en el primer tercio del siglo XX; de hecho, es un dato conocido que había más directoras en la época del cine mudo que en la actualidad. Esta circunstancia, sin embargo, se subvierte en España, donde vamos a contar con un reducido grupo, no solo en aquellas primeras décadas, sino a lo largo de todo el siglo. Así, solo le podemos reconocer estatus verdaderamente profesional a Rosario Pi y ello ya en los años treinta.

Si tomáramos en conjunto las películas hechas por estas y otras narradoras audiovisuales nos daríamos cuenta de las dificultades con las que nos encontramos para hablar de un cine de mujer, pero sí podemos decir que las películas hechas por mujeres suelen tener algunos puntos en común; por ejemplo, suelen dar preeminencia a determinados temas en sus filmes. Sin embargo, esa cierta homogeneidad podría deberse al hecho de que son mujeres o al hecho de que constituyen una minoría en el seno de la industria y a que han ocupado siempre una posición marginal dentro de ella.

Martínez Tejedor nos recuerda que

se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean, siempre situándose del lado de la mujer como la parte débil de la historia (2007-2008: 320).

Aparecen, entonces, tópicos como la maternidad, el aborto, el control de natalidad, la sexualidad femenina, la violación, la violencia contra las mujeres, la menopausia, que se muestran de forma más tangencial en el cine hecho por los hombres (320).

Como señala esta autora, es frecuente, también, que sus primeras películas tengan tintes autobiográficos, casi confesionales, y que otorguen a sus historias un tono íntimo, introspectivo, a la vez que escasea en ellas la presencia del humor y la frivolidad. En las ocasiones en que aparece el factor humorístico, este lo hace bajo una capa mordaz y un tono de denuncia.

Del mismo modo, resulta también problemático determinar qué géneros filmicos han preferido -y prefieren, de forma general- las cineastas. Por ejemplo, se puede leer en buena parte de la bibliografía crítica que el melodrama es un género fundamentalmente femenino, pero habría que replantearse verdaderamente esta afirmación, pues hasta el *western* tiene a veces una enorme influencia melodramática. Sin embargo, es bien cierto que tradicionalmente las mujeres han preferido en menor medida incursionar en el *western*, la ciencia ficción o el terror. Y lo que sí resulta evidente es que, por ejemplo, el cine lésbico (si es que podemos utilizar esta denominación) es casi exclusivamente de autoría femenina.

El gran escollo que históricamente han arrastrado las mujeres de la industria cinematográfica, cuestión que sigue prevaleciendo hoy día, son las dificultades en la producción y el acceso a la financiación. Por eso, aquellas primeras cineastas españolas tuvieron que optar muchas veces por crear su propia productora (como Rosario Pi) -de forma individual o en colaboración con otras mujeres, pero sobre todo con sus maridos u otros compañeros-, o por llevar a cabo otros trabajos que les permitieran ganar dinero.

Por esta razón, muchas de ellas tuvieron que ser polifacéticas y casi siempre desempeñaron actividades artísticas o cercanas al cine, como la literatura o la práctica como profesoras de interpretación.

En este sentido, Martínez Tejedor (2007-2008: 322) distingue dos tipos de cineastas, las profesionales y las diletantes, autoras que hicieron un par de películas, pero que se dedicaron fundamentalmente a otras tareas, sobre todo actorales. Muchas de ellas no solo destacaron en el campo de la interpretación, como Helena Cortesina, sino también en la redacción de guiones. Aquí podríamos citar a guionistas de gran reputación en el ámbito internacional como Thea von Harbou, que escribe para Fritz Lang; Ruth Gordon, quien junto a su marido dio fama a Katharine Hepburn y a Spencer Tracy, o Alma Reville, que escribió numerosas películas para Hitchcock.

La labor de las mujeres en la industria fílmica de las primeras décadas no se percibe solo en la dirección, la interpretación

-campo en el que sin duda más domina su presencia- y la escritura de guiones, sino que participaron también en otras tareas fundamentales como la decoración. Explica Laura López Martín al respecto:

El decorador también coordinaba a un grupo de especialistas que ayudaban a su labor, como jardineros, atrezzistas, o el equipo de los primitivos efectos especiales, e incluso se coordinaba con el vestuario, que también podía ser alquilado ahorrando costes y obteniendo rapidez. En el personal fijo de los estudios aparecían estos profesionales, generalmente mujeres, bajo el denominador de costureras (2009: 90).

Igualmente destacable es la figura del *script*, descrita así por esta investigadora:

La necesidad de rodar los planos de manera discontinua para abaratar costes, provocó la aparición del *script*, conocido en España como secretaria de rodaje al ser desarrollado generalmente por mujeres. Considerada una ayudante del departamento, entre sus cometidos se encuentra la continuidad de rodaje, la duración de la toma, el tipo de lente utilizado y en señalar en qué parte de la imagen los diferentes actores hacían sus entradas y salidas. El rodaje de planos de manera discontinua, hizo también necesario la utilización de pizarras que identificaran cada plano para facilitar el montaje. La pizarra se situaba delante de la cámara para que quedase registrada la información que identificara el plano; con el sonido se añadió un listoncillo apareciendo la claqueta que permitía identificar el inicio de la toma de imagen y de sonido para poder sincronizarlas. Dentro de este departamento, una vez introducido el cine sonoro, van a aparecer los controladores de diálogo, tarea que será asumida por la secretaria de rodaje (2009: 88).

Además, en el período del cine silente, las mujeres tenían un papel primordial en la coloración de los fotogramas, pues resultaban las candidatas perfectas para esta tarea al tener las manos más pequeñas. Sin ir más lejos Julianne Mathieu, esposa

de Segundo de Chomón, el gran pionero español, se dedicó a este cometido.

Pero volvamos a las directoras. Solo hace falta echar un rápido vistazo a la literatura crítica que se ha dedicado a su estudio para constatar que casi siempre se alude a la mirada que impregna su cine, esto es, a la mirada femenina. Se ha tratado de analizar su perspectiva particular sobre los temas y la presentación de los personajes, es decir, comprender las constantes de sus enfoques filmicos. Este asunto se presta, desde luego, a un jugoso debate.

Si asumimos que las películas hechas por mujeres adoptan una mirada femenina y si, de alguna manera, esa mirada estandariza de alguna manera su cine, podríamos hablar de que existe entonces un cine de mujeres. Muchos críticos, desde luego, no aceptarían esta clasificación, porque puede que no se ajuste auténticamente a la realidad, aunque las cineastas opten muchas veces por los mismos aspectos o elementos temáticos o se enfrenten a situaciones similares en el ámbito de la producción.

Sobre esto han reflexionado diferentes investigadoras y, entre ellas, Lucía Tello Díaz (2016: 4) advierte del peligro de este marbete, cuando recuerda la idea de Castejón:

El cine de mujeres conlleva implícitamente un matiz peyorativo. Definir un producto cultural como “de mujeres” supone automáticamente desprestigiarlo porque lo aleja del cine mayoritario, del canon, que por supuesto es masculino. Implica diferenciar la creación masculina de la femenina, y en una sociedad desigual en sus estructuras, esta diferencia discrimina a las mujeres. Su propia existencia indica esta discriminación. Nunca ha existido el término cine de hombres, porque el cine de hombres es el cine universal; el que tiene un punto de vista y un marcado protagonismo masculino. No es necesaria la diferencia (2010: 15).

En relación a esta idea y a la mirada de las cineastas, esta misma autora se lamenta de las preguntas que muchas veces escuchan las mujeres que se dedican a cualquier faceta artística: “¿Por ser mujer diriges de determinada manera? ¿Tu trabajo se

inscribe dentro del cine de mujeres? ¿Existe una mirada femenina específica, una forma de narrar diferente?” (Castejón, 2010: 11).

A pesar de que quizá convenga poner en tela de juicio el concepto de cine de mujeres, sí se puede hablar de ciertos puntos comunes que podrían estar en la base de la conformación de esa mirada femenina. En primer lugar, podríamos señalar la focalización en la objetivación sexual de la mujer como fenómeno globalizado en todas las cinematografías. Como afirma Tello Díaz, “hablar de la «mirada femenina» implica necesariamente la existencia de una mirada masculina, un concepto acuñado por Laura Mulvey en 1975 y que incurre, en la mayoría de los casos, en la representación sesgada de la mujer en la gran pantalla” (2016: 5).

Más adelante recuerda las palabras de Gemmell: “las mujeres en las películas son objetivizadas voyeurísticamente cuando hombres heterosexuales controlan la cámara, y sucede cuando la cámara filma a una mujer desde la perspectiva de un hombre heterosexual, deteniéndose en su cuerpo” (2014) y también las de Jacobsson: “en el texto fílmico la mirada masculina es la mirada sobre la mujer [...], el espectador se identifica con esta mirada masculina y objetiviza a la mujer en la pantalla” (1999: 7). Y termina Tello Díaz:

Al contrario, cuando los críticos cinematográficos mencionan la existencia de una “mirada femenina”, no perfilan la idea de que las cineastas objetivicen la figura masculina, sino que denotan la hipotética propensión a hablar de aspectos enraizados en estereotipos históricamente asumidos como femeninos.

En segundo lugar, podríamos hablar de que en sus películas las mujeres suelen tratar mejor a los personajes femeninos y, lo que es desde nuestra opinión más importante, muestran personajes femeninos más reales. Esto conecta con lo que ya hicieran las escritoras españolas de la Edad de Plata en sus novelas, al alejarse de los prototipos femeninos que habían diseñado y plasmado los hombres a lo largo de la historia de la literatura, es decir, mujeres mitificadas (y erotizadas), mientras que fueron las escritoras las

que rompieron con ese canon de representación. A ello dedica Ángela Ena Bordonada (2012) uno de sus trabajos más conocidos.

Por su parte, Berger expone que las mujeres están acostumbradas a mirarse a sí mismas continuamente, pues desde la niñez se les ha enseñado a reevaluarse y examinarse sin descanso (1972: 45-47). Quizá precisamente por eso, podríamos añadir, por esa práctica continua de autoevaluación y reevaluación, la mirada femenina es amplia, porque es capaz de asumir variados enfoques.

Todas esta argumentación en torno a esa mirada femenina en la cinematografía española de las primeras décadas resulta un tanto infructuosa, dada la enorme escasez de narradoras y de obras. Sin embargo, es preciso anotar el interés de las primeras directoras a la hora de recurrir a un género muy concreto, la españolada,

como un discurso fílmico privilegiado para crear modelos femeninos que más o menos explícitamente difirieron de los establecidos por el *statu quo* dominante. En este corpus de obras, las cineastas desexualizaron a las protagonistas, mientras que la españolada de la República las sexualizaba y, al revés, después en el franquismo, cuando se creaban modelos de pureza y castidad, las directoras forjaban figuras femeninas eróticas. Sus protagonistas eligieron siempre su libertad, que no se correspondía con la estabilidad del matrimonio, aunque paradójicamente, la única manera de obtenerla a veces era incluso la muerte² (Zecchi, 2015: 43).

En su libro *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Zecchi (2014) distingue cuatro generaciones de directoras de cine: las precursoras (las del cine mudo), la pioneras (desde los años treinta a los cincuenta y sesenta), las progenitoras (las de la Transición) y las herederas (aquellas que hacen cine a partir de los noventa). Nos referiremos, a continuación, a los dos primeros grupos.

Carmen Pisano, Anaïs Napoleon, Elena Jordi y Helena Cortesina son los nombres importantes del grupo de las precursoras. Durante años, Rosario Pi –perteneciente por cronología al segundo grupo- fue considerada la primera cineasta

2 La traducción es nuestra.

española. El panorama cinematográfico femenino de esta primera época resulta desolador, pues tan solo contamos con los títulos de algunas películas, hoy día todas perdidas. Zecchi opina que no se puede hablar propiamente de cineastas en estos casos hasta Helena Cortesina, quien dirigió en 1921 el largometraje *Flor de España o la leyenda de un torero*. Por eso, las califica como precursoras y les otorga dos procedencias diferentes, del mundo de la fotografía, por un lado, y del teatro y el baile, por otro. Muchas de ellas son pioneras, más que en la dirección, en la exhibición de filmes, y probablemente en el rodaje de películas, pues las máquinas proyectoras eran también filmadoras. No deja de ser curioso que entre los propietarios de las primeras máquinas Lumière en España nos encontremos con tres mujeres: Anaís Napoleon en Barcelona, Beatriz Azpiazu en Vitoria y Carmen Pisano en Bilbao (Zecchi, 2014: 19-20).

En el segundo grupo situamos a Elena Jordi en Barcelona, Helena Cortesina en Madrid e Isabel Roy en Asturias. Todas ellas han sido, muchas veces, obviadas en la historiografía. Por ejemplo, el conocido historiador del cine Juan Antonio Cabero no informa de Carmen Pisano como propietaria de un cinematógrafo (23).

Como mencionábamos más arriba, estamos ante mujeres dinámicas y polifacéticas³ y buen ejemplo de ello es Elena Jordi, quien triunfó como actriz y trabajó en las compañías de Xirgu y Santpere y fundó su propia compañía de vodevil en el Teatro Español de Barcelona⁴. Se cree que dirigió el filme *Thais* en 1918, película de la casa Studio Films, adaptación de la ópera del mismo nombre de Massenet y también desaparecida. Por su parte, Helena Cortesina, bailarina, productora, actriz y compositora, dio el salto de los escenarios a la pantalla y protagonizó varias películas, actuó bajo las órdenes de José Buchs y con compañeros como Florián Rey, además de ejecutar la ya citada *Flor de España*. Tanto en bases de datos, como en algunas historias del cine se

3 Recordemos también aquí a la escritora Josefina de la Torre que fue, además, actriz, actriz de doblaje, guionista, ayudante de dirección y cantante, entre otras cosas.

4 Es importante destacar la faceta como empresarias de muchas de estas artistas.

da el dato de que en realidad la dirigió José María Granada o que ambos la codirigieron. En la prensa de la época (por ejemplo en el número 6 del *Boletín de Información Cinematográfica*, de 15 de diciembre de 1922 y en *Cine-Revista*, de 10 de marzo de 1923) encontramos algunas críticas sobre la película, pero en las que no se indica la dirección de Cortesina, sino solo su participación actuarial. Granada es mencionado, en todos los casos, como el argumentista. Cortesina, poco antes de la Guerra Civil, se trasladó a Argentina y trabajó en la compañía de Lola Membrives y, también, junto a García Lorca.

Está claro que el prurito polifacético de artistas como esta y su presencia en terrenos masculinos ya es, de por sí, un signo de modernidad, a la que contribuyeron todas ellas con sus diferentes desempeños en el terreno de la cinematografía. En relación a ello, Rosa Peralta Gilabert apunta que Cortesina encarnaba, precisamente, la imagen de “mujer moderna, liberada y emprendedora” (2007: 134) y que, además, se le atribuye el primer *streap-tease* sobre las tablas españolas, en el estreno de *El príncipe carnaval* en el teatro Reina Victoria (Zecchi, 2014: 41).

Recuerda Zecchi que la República supuso nuevas posibilidades para la industria cinematográfica española y esas circunstancias fueron aprovechadas por Rosario Pi⁵. Tenemos pocos datos de ella, pero los que tenemos son reveladores. Se trata de una barcelonesa fuerte y decidida, descendiente de empresarios textiles. Sus capacidades de liderazgo y actuación le valieron calificativos como “varonil” o “masculina” en la prensa fílmica de la época. Levantó varios negocios en ámbitos diversos, entre ellos la productora Star Film, con el apoyo económico del mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y la colaboración de Pedro Ladrón de Guevara. La primera película de esta casa, *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!*, fue dirigida por Edgar Neville en 1932 y tres de los filmes de esta compañía tienen el mérito de ser las primeras películas sonoras españolas: *El hombre que se reía del amor*, de ese mismo año, dirigida por Benito Perojo; *Odio, del año siguiente* y dirigida por Richard Harlan y *Doce hombres*

5 La figura de Rosario Pi ha sido tratada ya por varios estudiosos. Contamos, además, con un trabajo dedicado exclusivamente a esta cineasta, la tesis doctoral de Ramón Navarrete-Galiano Rodríguez (2016).

y *una mujer*, de 1934 y de Fernando Delgado. De esta última fue Rosario Pi coguionista, quien de productora pasó a ser también directora, con la famosa *El gato montés*, de 1936, y *Molinos de viento* (hoy perdida), rodada en plena Guerra Civil; ambas, adaptaciones de zarzuela. En su versión de la primera, Rosario Pi centra el foco de atención en la protagonista femenina, Soleá, y no en el personaje masculino, el torero Rafael.

Tras estas películas, no dirigió ni produjo ninguna más de la que tengamos noticia. Marchó a Italia, donde parece que fue la agente de la actriz María Mercader y que mantuvo una relación de amistad con Vittorio de Sica, a quien parece que ayudó en las producciones anteriores a su *Ladrón de bicicletas* (1948).

Al volver a España trabajó en la casa Marbel, una empresa que proporcionaba vestuario para el cine y ayudó a vestir a Ana Mariscal, actriz que tomaría después su relevo en la dirección cinematográfica, porque a excepción de Margarita Alexandre, es este el otro gran nombre femenino del cine de la posguerra y las siguientes décadas. Las tres conforman, según Zecchi, la generación de pioneras del cine español.

No solo por su trayectoria vital y profesional es Rosario Pi viva prueba de modernidad, sino también por su obra. Ello queda manifiesto en *El gato montés*, por el modo en que presenta a su protagonista, Soleá. Este aspecto ha sido estudiado por Alejandro Melero en un artículo elocuentemente titulado “Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la «españolada»: el caso de *El gato montés*”. Andújar (2014) recoge el análisis de Melero sobre algunas escenas de la película (2010) para hacer hincapié en que Soleá es una mujer independiente que se sabe proteger sola y es quien soluciona la pelea de los dos hombres que luchan por ella, al contrario que en la zarzuela original, donde mantiene un rol más pasivo.

Sigue explicando que, en un momento de la película, se produce un enfrentamiento entre la protagonista y un hombre que quiere obligarla con violencia a beber, a lo que ella resueltamente se niega mostrándose, así, autónoma. La escena le sirve a Rosario Pi, además, para introducir el tema de la violencia contra la mujer mucho antes de que fuera más habitual en el cine español.

Otra escena interesante nos vuelve a mostrar a una Soleá que se reafirma en su independencia cuando Rafael le pregunta que adónde va sola por la vida y le dice que necesita a alguien que la proteja, la defienda y que le proporcione dinero, a lo que ella responde que no le hace falta nada de todo eso. Además, le deja claro que si ella lo desea será ella quien le busque a él en el futuro.

Como sigue anotando Andújar (2014), Soleá no es la única mujer de rasgos modernos en *El gato montés*, pues contamos también con la peliculera, llamada así por sus anhelos de llegar a ser una estrella de cine⁶. La peliculera rechaza su rol doméstico y manifiesta abiertamente su deseo de “enredarse” con un francés lo que, en opinión de Melero, convierte a esta en “la única [película] del cine español de la Segunda República en la que una mujer expresa explícitamente su deseo sexual y la autonomía que ella tiene sobre su propio cuerpo sexualizado” (2010: 169). Finalmente, la peliculera le cuenta a un empleado de Rafael que tiene previsto acudir a ver a unos productores de cine y mostrarse con muy poca vestimenta para conseguir un papel, en una actitud que denota control sobre su propio cuerpo (Andújar, 2014).

Continuando con el trabajo de dirección y producción de Rosario Pi, podemos decir que precisamente de moderna se calificó en el número 9 de la revista *Sparta*, del 15 de diciembre de 1934, la película *Doce hombres y una mujer*, que ella misma produjo y escribió: “Hoy podemos estar satisfechos. Star Film y su gerente, Rosario Pi, que se nos presenta ahora como una escritora de altos vuelos, han confeccionado un argumento muy cinematográfico y muy moderno, titulado, *Doce hombres y una mujer [sic]*”.

Del rastreo que hemos realizado sobre la figura de esta cineasta por la prensa cinematográfica de la época, aunque todavía no hemos encontrado muchos datos, sí podemos concluir que su trabajo y su categoría artística fueron valorados.

6 Es este un tópico muy frecuente en las novelas que toman el cine como eje temático central en el primer tercio del siglo XX en varios países. Hay, además, varias películas españolas de las primeras décadas que abordan el tema; de hecho, la primera de la productora de Rosario Pi trata de eso precisamente.

Sobre su labor de dirección de *El gato montés* y sobre la película se hacen comentarios muy elogiosos en diversas revistas y en años diferentes⁷, mientras que en el número 8 de *Sparta*, de noviembre de 1934, se alude a su figura como polifacética mujer de negocios que sabe hacer de todo. Esta es, quizá, la mejor definición de Rosario Pi.

En conclusión, la variada labor de todas estas mujeres contribuyó a la modernidad de la cinematografía española de las primeras décadas, abriendo el camino a autoras posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andújar Molina, O. (2014). Rosario Pi: una narradora pionera e invisibilizada. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 43 (3), 1-15.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Castejón, M. (2010). *25 años de cine. muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Pamplona: Ipes Elkartea.
- Ena Bordonada, Á. (2012). El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata. En F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)* (35-49). Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Gemmell, N. (10 de mayo de 2014). The new female gaze is shocking for its novelty and audacity. *The Australian*.
- Jacobsson, E. M. (1999): A Female Gaze? *CID-51*. Stockholm: Royal Institute of Technology, Numerical Analysis and Computing Science.
- López Martín, L. (2009). Aproximación a los oficios de cine en España (desde sus inicios hasta 1936). *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, 21, 77-100.

⁷ En *Films Selectos*, en 1936, se habla en varios números de su talento y de su valía; también en *Filmópolis* y *Popular Film* en 1935; en *Arte y Cinematografía* al año siguiente y en el número de octubre de 1934, en esta misma revista, se la califica de infatigable.

- Martínez Tejedor, M. C. (2007-2008). Mujeres al otro lado de la cámara. (¿Dónde están las directoras de cine?). *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, 20-21, 315-340.
- Martínez Tejedor, M. C. (2016). *Directoras pioneras del cine español. De los años veinte a los años sesenta*. Fundación First Team.
- Melero, A. (2010). Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”: el caso de *El gato montés*. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 17 (1), 157-174.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, R. (2016). *El cine republicano: el caso de Rosario Pi* (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Madrid: Fundamentos.
- Tello Díaz, L. (2016). La “mirada femenina”: estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 34, 1-16.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zecchi, B. (2015). La españolada al femminile. *Rassegna iberistica*, 38 (103), 43-64.

**LA VIDA EN EL CENTRO: LOS DISCURSOS ANTIBÉLICOS DE
LAS MUJERES EN LA OBRA DE ELENA FORTÚN
LIFE AT THE CENTER: ANTIMILITANT DISCOURSES OF
WOMEN IN ELENA FORTÚN'S WORK**

Alicia VARA LÓPEZ
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Este trabajo trata de arrojar luz acerca de lo que *a priori* parece una contradicción: *Celia en la revolución* es una obra que refuerza los roles tradicionales pero al mismo tiempo consigue lanzar un mensaje antipatriarcal y antibélico a través del protagonismo de Celia y toda una red de mujeres que rechazan la brutalidad de la guerra. No cabe duda de que las mujeres y las niñas, de un bando o del otro, se sitúan en su mayoría en espacios domésticos y de cuidados, ajenas a las decisiones políticas y a la contienda. Sin embargo, sus relatos y su lucha diaria por mantener la vida adquieren una posición central en la novela. Celia relata su papel activo en la organización de hospitales, guarderías y redes de ayuda que suponen la única defensa frente a la barbarie. Es así como *Celia en la revolución*, que no deja de ser una novela de mujeres que cuidan, articula un discurso sólido y polifónico, capaz de cuestionar la destrucción y las atrocidades que provoca la estructura patriarcal. Celia da voz a las que denuncian la cultura bélica y sus mecanismos y vislumbra, entre las bombas, otra forma de organización social: aquella que pone la vida y a las personas en el centro.

Palabras clave: Elena Fortún, *Celia en la revolución*, cuidados, guerra civil española, mujeres

ABSTRACT

This work endeavors to shed light on what seems, *a priori*, to be a contradiction: *Celia en la revolución* is a work that reinforces traditional gender roles but, at the same time, it succeeds in sending an anti-war and anti-patriarchy message through the

main character, Celia, and a whole network of women who reject the brutality of war. There is no doubt that most of the women and girls on both sides occupy domestic spaces and caregiving roles, removed from the fighting and political decisions. Nevertheless, their stories and their daily struggle to maintain their quality of life are found at novel's center. Celia describes her active role in the organization of hospitals, childcare centers, and support networks that make up their only defense against the barbarity of the war. Thus, although *Celia en la revolución* remains a novel about women in caregiving roles, it articulates a solid and polyphonic discourse that is capable of questioning the destruction and atrocities provoked by the patriarchal society. Celia gives a voice to those who denounce the militant culture and its mechanisms, and between the bombs she glimpses other kinds of social organization: those in which life and people are given primary importance.

Key words: Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Caregiving, Spanish Civil War, Women.

1. INTRODUCCIÓN

Elena Fortún termina el borrador de *Celia en la revolución* en 1943 pero no es hasta 1987 cuando la novela se publica de manera póstuma en la editorial Aguilar, editada por Marisol Dorao. Se trata de una obra que, excepto por escasas menciones en el ámbito de los estudios de literatura infantil, fue relegada al olvido (Martín Gaité, 2002; Campos Cacho, 2019), hasta que en 2016 es recuperada por la editorial Renacimiento.

Celia en la revolución, con sus particularidades, se inserta en la serie de los relatos de Celia, que comienzan a salir a la luz en 1928, en el suplemento infantil de *Blanco y negro*, *Gente menuda*. La fama de Elena Fortún se consolida en 1934 cuando comienza a publicar la saga de Celia en Aguilar (Capdevila-Argüelles, 2005: 266). Después de varios destinos militares de su marido, Eusebio de Gorbea, el matrimonio se instala en Madrid y comienza para Encarnación Aragoneses una etapa vinculada a varias iniciativas

culturales. Destaca su pertenencia al Lyceum Club, dirigido por María de Maeztu y enfocado al desarrollo intelectual de las mujeres (Trapiello, 2016). Durante este período Fortún se integra en los círculos de la burguesía culta progresista y en la Residencia de Señoritas se intensifica su actividad cultural y su interés por la educación.

Capdevilla-Argüelles (2005) habla de un “cuestionamiento vacilante” de los roles tradicionales de las mujeres en la obra ficcional de Fortún (p. 263), una tendencia que sin duda muestra las propias inquietudes de la autora, provocadas por la necesidad de desarrollarse más allá de los roles femeninos asignados. En este sentido, se produce una identificación de Fortún con el personaje de Celia, que busca explorar su faceta cultural y artística (Bravo-Villasante, 1986). La pequeña Celia encarna la necesidad de libertad e interacción con el mundo, más allá de las limitaciones de la maternidad y el matrimonio. Capdevilla-Argüelles (2005) enmarca la serie dentro de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, que se caracteriza por desplegar “un proceso de concienciación en el que la voz narradora trata de adquirir alguna verdad [...] para asentar las bases de su comprensión del mundo” (p. 264).

La guerra civil implica una fractura en el estilo de vida de Fortún, que reside durante la contienda en Madrid, Valencia y Albacete y finalmente se exilia en Buenos Aires. En su estancia en solitario en la capital, registra una gran producción periodística (Franco, 2006; Fraga, 2012). Si antes de la guerra publicó en el semanario *Crónica* artículos sobre moda y otros temas más o menos superficiales, la grave situación impuesta lleva a la autora a especializarse en los pormenores de la vida cotidiana en la retaguardia, siempre atenta a las necesidades de la infancia¹. A partir de sus recorridos por Madrid y otros lugares, elabora crónicas con datos concretos sobre albergues, hospitales o granjas escuela, que le servirán de inspiración para *Celia en la revolución* (Franco, 2006: 754).

¹ Fortún sigue las pautas pedagógicas del Instituto Escuela y la Institución Libre de Enseñanza (Capdevilla-Argüelles, 2005).

2. UN ANÁLISIS DE *CELIA EN LA REVOLUCIÓN*

La novela que nos ocupa se caracteriza por su marcado realismo, pues la autora se nutre de experiencias personales. Se trata de una obra de gran expresividad, con diálogos que reproducen con verosimilitud el lenguaje coloquial. Las observaciones de Celia se vuelcan en forma de diario, centradas en un universo protagonizado por mujeres. La adolescente, hija de una familia burguesa y republicana, narra en primera persona su periplo por varias ciudades asediadas por la violencia y la miseria, algo poco habitual en las novelas de la guerra civil (Trapiello, 2016).

Otro de los aspectos opuestos a la tradición literaria es el continuo movimiento de la protagonista, que viaja y vive sola y en circunstancias adversas. Ya en los relatos anteriores Celia se caracterizaba por asumir el viaje del héroe clásico desde una perspectiva antibélica, desde los ojos de la curiosidad y la inocencia (Fraga, 2012). Los cambios geográficos de Celia, reflejo de su inquietud interior y del abandono sufrido, cuentan con una gran relevancia en el desarrollo de la saga (Nieva, 1990; Capdevila-Argüelles, 2005). De hecho, su recorrido por distintas ciudades, paralelo al de la autora, facilita la realización de una fotografía de la zona republicana².

2.1. La guerra a través de los ojos y las manos de las mujeres

Ya desde el propio arranque, la novela muestra la perspectiva de mujeres que velan por la vida, en contraste con un mundo de varones violento y amenazante. Así, la obra se inicia en un espacio doméstico, la casa del abuelo en Segovia, y aporta en pequeñas dosis información sobre la guerra. Tras la entrada en la casa de unos hombres para llevarse al abuelo (Fortún, 2016: 38), este espacio de seguridad y cuidados se quiebra y comienza para la adolescente una huida que se proyectará a lo largo de toda la novela.

Valeriana se erige como protectora de las tres menores, de manera que se vislumbra a ojos de Celia como una auténtica

² La joven narra sus experiencias en Segovia, Madrid, Valencia, Albacete, Barcelona, Madrid, su vuelta a Valencia y su salida al exilio.

heroína leal, fuerte y valiente. Las niñas pasan la noche sobre un burro, con los fogonazos de fondo. En este contexto, las canciones infantiles, el chocolate caliente y los rezos de Valeriana amenizan el viaje. En una de las paradas, la criada les trae agua y las niñas, Teresina y María Fuencisla, “encantadas con el día de campo, juegan a gritos a la puerta de la ermita” (Fortún, 2016: 45). El constante contraste entre el temor de Valeriana y Celia y la inocencia de las niñas aporta unas pinceladas de ironía trágica. Lejos de los relatos oficiales de la guerra, Celia nos cuenta un periplo en el que Valeriana es su gran referente: cuando la tapa del frío la protege de un mundo que se desmorona: “Y me duermo profundamente, guardada por esta mujer que en estos momentos me parece un amparo seguro y poderoso...” (Fortún, 2016: 49). Valeriana se muestra juiciosa y resuelta en su tarea de ayudar a toda la familia. Por ejemplo, mete en la cama a la tía Julia y vela su sueño, tras la pérdida del hijo (Fortún, 2016: 78). En otro momento la narradora afirma que “Valeriana es la fidelidad, la devoción, la bondad misma...” (Fortún, 2016: 206). Pero el interés de este personaje no radica solo en su carácter leal; la criada asume puntos de vista críticos y desmitificadores expresados con un lenguaje popular. Por ejemplo, cuando la comitiva llega a Madrid destaca, desilusionada, la suciedad: “Mu puerco está esto pa tener la capital tanta nombradía” (Fortún, 2016: 52). Otro de los rasgos relevantes es su sensibilidad, pues a menudo aparece llorando ante situaciones violentas como la detención del abuelo o los fusilamientos. Las lágrimas y la conexión con el santoral le otorgan a este personaje un carácter cálido que contrasta con la inexpressividad del otro criado, Farruco.

A lo largo del viaje, Celia recibe noticias de la guerra fragmentarias, traídas por las mujeres con las que se cruza. En este sentido, predomina un punto de vista narrativo apegado a los cuidados y a la puesta en valor de las relaciones familiares. Celia irá perdiendo el contacto con su familia, si bien no dejará de sentirse arropada por redes de mujeres que se encuentran en los lugares más inhóspitos.

La presencia acechante de la muerte es un elemento constante en cada una de las ciudades por las que transita. A través de su

sensibilidad se van percibiendo los sonidos y olores de la guerra (Fortún, 2016: 43). Asimismo, van creciendo las referencias a la escasez de alimentos, mencionadas por las mujeres. El choque entre el mundo cálido y solidario de ellas y la violencia provocada por ellos es una constante a lo largo de la obra. Abundan pasajes en los que las mujeres definen o se cuestionan el conflicto bélico, como hace la propia Celia:

¡Esto es la revolución! Yo me había figurado las revoluciones con muchedumbres aullando por las calles, hombres subidos a los árboles y a las farolas pidiendo cabezas; banderas y oradores que gesticulan en los balcones... Tal vez todo eso lo he visto en algún cuadro de la revolución de Francia... Aquí hay silencio, polvo, suciedad, calor y hombres que ocupan el tranvía con fusiles al hombro (Fortún, 2016: 58).

Durante su estancia en Barcelona, la madre de Jorge, Paulina, califica de absurdo el uso de la violencia: “¿qué se adelanta con las guerras? Al final cada uno se vuelve a su casa, los muertos se quedan bajo tierra... y a volver a empezar...” (Fortún, 2016: 240).

2.2. Las rutinas y los cuidados como resistencia

Ya desde el inicio de la novela, la atención de la voz narradora se centra en el universo infantil de las hermanas de Celia y en las rutinas del baño, la comida o los juegos. El universo de las mujeres y las niñas, lleno de imaginación y ternura, actúa como una suerte de burbuja, de forma que las canciones, los cuentos y las tareas domésticas distraen a Mila y Fuencisla de la amenaza exterior. Las pequeñas, siguiendo el papel de Celia y Valeriana, juegan a cuidar, a coser, a hacer vestidos a las muñecas, de acuerdo con los roles tradicionales. En ese lugar de paz irrumpen referencias a armas de fuego, peligro y muerte (Fortún, 2016: 36).

En las distintas ciudades asediadas por las bombas por las que pasa Celia las mujeres se ocupan de ofrecer a la comunidad todos sus saberes y habilidades como forma de resistencia. Así, María Luisa y su madre organizan una guardería; Carmela ejerce como

maestra en el albergue madrileño; Margarita hace camas; Rosario se ocupa de la salud de las criaturas y, todas ellas intentan evitar que los niños y las niñas vean fusilamientos. Celia forma parte de una comunidad de mujeres que tejen redes de apoyo, asumen responsabilidades y toman decisiones. Resulta muy relevante el caso de la tía Julia, que afea la conducta del padre de Celia, porque se mantuvo fiel a la República; sin embargo, esta crítica no impide que acoja y alimente a las niñas (Fortún, 2016: 56). De modo similar, María Orduña, también ferviente defensora del bando nacional, ofrece a Celia chocolate con churros, mientras ambas escuchan los tiros: el desayuno está por encima de la guerra.

En un convento madrileño que visita Celia con la sirvienta Guadalupe se aprecia el papel activo de las mujeres: una barre y da cuenta de la salud de los niños, otra canta: “mujeres que corren o que bregan con el desorden para organizar la vida de toda una familia” (Fortún, 2016: 108).

Otro de los refugios acondicionados por Celia y sus compañeras es la casa de Chamartín. Allí se muestra la empatía de Celia (y Fortún) por la infancia:

Vamos a ver si se ha despertado algún niño... Eso es lo nuestro... No podemos hacer otra cosa... [...] De pronto suena el motor de un aeroplano... y lejos las sirenas con el desgarrador lamento... ¡Nenas, aquí... venid aquí...! Las tomo de las manos y nos tiramos al suelo... ellas se ríen, divertidas... (Fortún, 2016: 106-107).

Durante los bombardeos, Celia acompaña a Fifina a buscar los objetos más preciados de su familia, perdidos entre los escombros (Fortún, 2016: 121-122). Ambas chicas se muestran valientes e independientes, en un periplo que desafía los roles femeninos tradicionales: corren pegadas a las casas con una colcha llena de objetos personales y se encuentran con bombas y escenas sangrientas. A Celia le castañean los dientes pero nada la detiene, pues se encuentra con la “heroica” y “extraordinaria” Fifina (Fortún, 2016: 125).

Durante su estancia en Barcelona la protagonista observa la presencia insistente de un hormiguero en la puerta de una casa. A pesar de echarle cubos de agua, las hormigas siempre regresan. Celia utiliza la ironía para ponderar la fortaleza de las mujeres, su resistencia ante la barbarie de la guerra. Su principal arma es mantener las rutinas:

Las hormigas salían de compras, sacaban a sus niños en los cochecitos, se contaban los chismes de la vecindad, y se daban recaditos al oído... en fin, como si no hubiera pasado nada... con decirte que tía Dolores, que es testaruda hasta no poder más, le volvió a echar agua tres veces, y al fin hasta las regó con Flit. Las infelices desaparecieron de aquel lugar que olía tan mal. [...] Al verano siguiente, allí estaban las empedernidas hormigas, con los niños que cantaban en los colegios, y comprándose cuellecitos almidonados... ¡lo mismo que nosotras! ¡Es inútil! No se puede acabar con las gentes organizadas a hora fija... A las ocho, a levantarse, a las nueve al colegio, a las doce a casa, a la una a comer..., a las dos al colegio, a las cinco a casa, a las seis a merendar, a las... (Fortún, 2016: 227).

En su camino al exilio, Celia detiene su mirada una vez más en las rutinas de las mujeres y en los juegos infantiles, que resisten a la destrucción como una semilla de esperanza: “Pasamos por ruinas de pueblos sin una sola casa en pie [...]. Algunas mujeres cosen al sol entre las ruinas, y los chicos juegan saltando sobre las piedras” (Fortún, 2016: 314).

2.3. Discursos antibélicos y antipatriarcales

Celia pone en boca de las mujeres de manera sistemática mensajes críticos con los hombres, caracterizados por su tono violento. De este modo, se pone en tela de juicio un belicismo enraizado en todas las ideologías y estratos sociales. Las mujeres y su percepción son el punto de referencia, en contra del androcentrismo habitual. Esta centralidad se ve acompañada de la desmitificación o cuestionamiento de los valores y acciones de los varones, que pasan a verse como “los otros”, aquellos que han perdido la razón y el sentido común de velar por la vida: “¡Qué

brutos son los hombres!”), gruñe Valeriana (Fortún, 2016: 54), “¡Tiros! (...) Siempre tiros... No saben hacer otra cosa más que matar” (Fortún, 2016: 83). La criada afirma que “esos tafarotes”, “esas bestias con una escopeta en la mano son capaces de matar a su madre...” (Fortún, 2016: 36).

En otra ocasión María Luisa le cuenta a Celia que sus hermanos “están locos”: uno pertenece a Falange y está escondido; el otro se ha marchado a la sierra con un fusil “y la pobre mamá sufriendo por todos” (Fortún, 2016: 65). En Madrid, la joven Rosalía califica a un alto mando del gobierno republicano de “cobarde como una gallina”, por no interceder para salvar a la familia de María Luisa. En esta misma línea de distancia crítica, Valeriana afirma que

Los hombres se meten siempre en lo que no les importa en vez de ocuparse de su casa... No tiés más que ver en cuanto se juntan dos... lo mismo que sean pobres que ricos, ya están parlando que si el alcalde, que si el concejal, que si las elecciones... [...] ¡No paece sino que ellos van a arreglar el mundo y se lo saben too...!” (Fortún, 2016: 47).

A esto, Celia responde que las mujeres “no hablan más que del precio de las patatas y de las hijas y de los hijos”. “¡Como tié que ser”, gruñe Valeriana. “Que con lo que hagan los alcaldes y los concejales no te van a llenar la andorga ni dar de comer a los hijos”. A continuación, mientras lava la cara a Fuencisla sigue en la misma línea de censura: “toos los hombres juntos parlando de lo que no entienden, son los que arman las revoluciones... Las mujeres, unas mejor y otras peor, saben cómo arreglar su casa... Si los hombres tienen que arreglar el mundo, ¿por qué no los enseñan?” (Fortún, 2016: 48).

La obra está llena de alegatos antibélicos. Sirva como ejemplo una escena que tiene lugar en Albacete, cuando una de las tías de Fifina, “María, la más viejecita”, entona esta suerte de oración: “Señor, que no se mate a nadie más, que se estropeen todos los aviones y no puedan volar, y se moje la pólvora, y tengan todos juicio y no sean brutos. Amén” (Fortún, 2016: 175).

2.4. Celia se aferra a la vida

Otra de las particularidades de la novela es que el vitalismo incombustible de Celia actúa como vía de escape frente a la barbarie que la rodea. Se establece así una dicotomía que sitúa de un lado el lirismo, el disfrute de la belleza y la fantasía personal de la adolescente; de otro, valores patriarcales como la violencia o el éxito militar, denostados por las mujeres. La narradora pondera el carácter sublime de aquellos instantes de búsqueda individual de la belleza, en los que se siente liberada del miedo. La tendencia de Celia a la fantasía es un elemento presente en toda la saga; se trata de dejar que la fantasía, la ficción, entre en la vida cotidiana, como recurso imprescindible para que el yo artístico fluya (Fraga, 2012; Capdevila-Argüelles, 2016).

La narradora mantiene una mirada inocente y fascinada en momentos en los que se entrega a la ensoñación y al deleite de los sentidos. Estos instantes de paz siempre son interrumpidos por referencias a la violencia o al hambre. En estos pasajes a menudo se despliega un *nosotras* amenazado por las bombas de *ellos*:

–Comienza el otoño– digo. Y siento en el pecho esa gozosa emoción que produce el cambio de las estaciones... ¡Otoño! Otro bombardeo interrumpe su divagación. [...] Corremos hacia nuestra casa, pero no nos da tiempo... ya vienen... Ya están aquí cargados de bombas, con vuelo pesado, amenazador... como si todo el cielo fuera a caer sobre nosotras, deshaciéndonos sin perdón (Fortún, 2016: 112).

Destacan en un sentido lírico las dos estancias de la joven en la luminosa Valencia, impregnada de brisa de mar. La narradora asocia la ciudad, a pesar de las graves circunstancias, a las flores y a la felicidad de seguir viva:

Por la ventanilla del ómnibus veo el mar azul iluminado por el sol radiante... ¡No puede haber hoy guerra con este día! Los campos están florecidos con grandes manchas amarillas y blancas... El aire trae perfumes de marzo. Las casitas de la carretera están casi todas hundidas y, sin embargo, en algunas hay mujeres que cosen

a la puerta tomando el sol de esta dulce mañana de primavera (Fortún, 2016: 246).

En su segunda parada en esta ciudad, Celia vuelve a poner de manifiesto el olor a flores en el mercado y la agradable compañía de Fifina. La narradora se siente atraída por la levedad de ser una adolescente y su imaginación prodigiosa le facilita momentos en los que se olvida de la guerra. Así, siente emoción al hospedarse en un hotel en la calle Castelar (“¡Voy a estar en un hotel sola, como si fuera una actriz!”, Fortún, 2016: 247). En este lugar, la joven sucumbe a otro momento de ensoñación en el que surge la recurrente imagen del hormiguero:

Me asomo al balcón y el aire dulce y cálido me envuelve... La gente anda a sus quehaceres y la ciudad tiene un aspecto normal. ¡Tantas veces he pensado en un hormiguero viendo esta vida nuestra de la guerra! Igual que las hormigas, se dispersa la gente en el peligro, huye, se esconde, corre enloquecida, y lo mismo que las hormigas, vuelve enseguida a sus quehaceres como si no hubiera pasado nada... (Fortún, 2016: 248).

Durante su vuelta sola a Madrid Celia se refugia en un universo propio en el que bastan experiencias sensoriales cotidianas para sentirse dichosa: “Solo quiero dormir en mi cama, acostarme bajo mis mantas..., en las sábanas que bordó mamá... ¡No me cierre la ventana, Guadalupe! Quiero ver [...] el cielo de Madrid” (Fortún, 2016: 254). En ese hogar vacío, aferrada a los recuerdos, prepara la casa con Guadalupe para cuando lleguen sus hermanas y su padre (Fortún, 2016: 264). Resulta especialmente triste el pasaje enumerativo, lleno de exclamaciones y vacilaciones, en el que Celia, abocada al exilio, trata de elegir aquellos objetos que quiere llevarse (Fortún, 2016: 309). En su despedida de la casa familiar, la joven se aferra a la vida y recurre a la personificación de los árboles del jardín, los rosales y su tierra: “¡Adiós, álamos! ¡Adiós cipreses casi negros... rosales... pobre tierra seca y helada que comienza a esponjar la primavera! [...] ¡Tierra mía de Madrid! De rodillas la beso...” (Fortún, 2016: 310).

Otro de los episodios más emotivos se produce cuando Celia llega a Valencia, antes de marcharse al exilio, y ve una Virgen de Murillo en la pared de la habitación de la casa que le proporciona Fifina. La joven le pide amparo y entona una suerte de salve que evoca el destierro bíblico, la expulsión del paraíso. La espiritualidad de Fortún emerge en estos pasajes en los que Celia recuerda sus experiencias del colegio, su infancia perdida:

Es la misma que estaba en mi colegio y yo miraba seis horas todos los días. [...] Me duermo mirando el cuadro de Murillo... ¡Qué maravilla de ojos los de la Virgen María...! Un bienestar delicioso me va envolviendo y me duermo... me duermo... Cuando me despierto debe de ser media tarde... Lo primero que veo es la Virgen de Murillo... el sol le da en la cara y una aureola de rayos envuelve la divina cabeza. —¡Madre mía, ayúdame, sálvame, guíame...! (Fortún, 2016: 319).

Las últimas páginas de la novela, previas al exilio, insisten en la paradoja de sentir felicidad en un escenario desolador:

En medio de esta población que bulle inquieta en la angustia de una dolorosa espera, vivo apacibles días. Duermo muchas horas, veo atardecer en el sol que baña la frente de la Purísima de Murillo, y oigo al despertar el bullir de los chicos que van a la escuela, indiferentes a todo lo que no sea su feliz ignorancia de niños (Fortún, 2016: 329).

Es muy destacable la capacidad de Celia para imponer su sensibilidad y su amor por la vida en los momentos más trágicos. Con todo, esta habilidad no consigue salvar a la adolescente, ni a su país, de la desgracia y la oscuridad.

3. CONCLUSIONES

Se ha comentado a menudo que Elena Fortún (al igual que su correlato Celia) no pertenecía a ninguna de las denominadas “dos Españas”. No obstante, no es baladí que el florecimiento de la

autora y de su personaje predilecto tuviesen lugar en el Madrid de la República.

Celia, que no pertenece, ni quiere pertenecer, a ningún partido, es republicana de corazón, como su padre, como Eusebio de Gorbea y Lemmi, como Encarna Aragoneses. Y sigue siéndolo hasta el final, cuando ya sabe que la guerra está perdida, cuando, por serlo, se encuentra sin dinero, sin casa y sin patria (Dorao, 2016: 26).

La victoria franquista destruye los valores democráticos que facilitaron el acceso de Celia, y de la propia Elena Fortún, a la cultura. La novela no deja duda acerca de la adscripción de la protagonista al modelo republicano, si bien la autora quiere ir mucho más allá en su planteamiento: Celia rompe el androcentrismo habitual en las novelas de la guerra civil y desplaza el foco de atención a los espacios gestionados por las mujeres. A través de sus voces hila un relato antibélico plagado de mensajes que cuestionan el patriarcado y a sus héroes. Se impone, como alternativa, una visión del mundo respetuosa con la vida y contraria a la cultura de la violencia.

De este modo, en la novela de Fortún se critica a *unos* y a *los otros*, se critica en realidad a *ellos* (los que ejercen la violencia), al tiempo que emerge un *nosotras* resistente con sentido común, que se ocupa de sanar las heridas y facilitar la convivencia. La autora, sin llegar a cuestionar los roles femeninos tradicionales ni plantear una sociedad en la que también los hombres participen en los cuidados, articula un discurso polifónico de gran solidez en el que se traslucen sus propias dudas e incomodidades con respecto a la sociedad del momento. Los personajes femeninos de la novela, pertenecientes a distintas ideologías y estratos socioculturales, coinciden en la censura de la violencia de los hombres, que queda retratada como la causa de la mayoría de los sufrimientos que ellas padecen.

En esta novela desgarradora, en la que somos testigos del fin de la infancia de Celia y de la ruptura de los sueños de la República, se transmite también un germen de esperanza, surgida de dar la

palabra a las mujeres y mostrar sus relatos y sus acciones. La potente imaginación de Celia Gálvez de Montalbán es un signo más de resistencia, una imposición de su subjetividad de mujer y artista en un mundo de hombres, fracturado por la violencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo-Villasante, C. (1986). *Elena Fortún (1886-1952)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación española de amigos del IBBY.
- Campos Cacho, S. (2019). La inocencia bajo las bombas (reseña a *Celia en la revolución*, Renacimiento, 2016). *Revista de libros*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/resenas/celia-en-la-revolucion-elena-fortun> [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Capdevila-Argüelles, N. (2005). Elena Fortún (1885-1952) y *Celia*. El *Bildungsroman* truncado de una escritora moderna. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-280.
- Capdevila-Argüelles, N. (2016). Introducción a *Celia institutriz en América*. Sevilla: Renacimiento.
- Fortún, E. (2016). *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.
- Fraga, M.J. (2012). *Don Quijote* y Celia: el deseo de vivir otras vidas. *Anales cervantinos*, 44, pp. 229-246.
- Franco, M. (2006). Elena Fortún y *Celia en América*. En M. Aznar Soler (Ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 753-764). Sevilla: Renacimiento.
- Dorao, M. (2016). Introducción a *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.
- Martín Gaité, C. (2002). *Pido la palabra*. Madrid: Anagrama.
- Nieva, F. (1990). Elena Fortún y Richmal Crompton, *ABC*, 3/06/1990. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/03/003.html> [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Trapiello, A. (2016). La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*). En E. Fortún, *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.

CONCHA MÉNDEZ Y SU OBRA POÉTICA: ENTRE FEMINISMO Y FEMINIDAD

ESCRITURAS RIZOMÁTICAS DEL SILENCIO EN *OCULTO*
SENDERO DE ELENA FORTÚN
RHYZOMATIC WRITING OF SILENCE IN *OCULTO SENDERO*
OF ELENA FORTÚN

Francisco José VILLANUEVA MACÍAS
Université Jean Moulin Lyon 3 (Francia)

RESUMEN

Siguiendo a Eni Orlandi (2007), comprender el silencio no es atribuirle un sentido metafórico en su relación con el decir, esto es, traducir el silencio en palabras que “faltan” por estar ocultas, sino conocer los procesos de significación que pone en juego, es decir, conocer sus modos de significar.

Así en *Oculto sendero*, la presencia del silencio, su manifestación formal, al que María Luisa Arroyo otorga un sentido “irremediable” – ya que el sujeto está condenado a significar –, posibilita la visibilidad de un cuerpo femenino abocado a lo trágico cuya saturación lo supedita a lo abyecto.

La escritura del silencio en la novela rompe con la ilusoria dicotomía entre forma y contenido para construir una forma-cuerpo y una forma-del-sentido lo que nos permite analizar su “materialidad discursiva”.

Más que denunciar la desconexión del sujeto femenino con su cuerpo, el silencio construye la relación del sujeto femenino con lo “decible” a través de un movimiento constante con el “poder-decir” normativo que impone a su vez diferentes formas de silenciamiento.

Palabras clave: abyecto, boca, deseo, rizoma, silencio.

ABSTRACT

Eni Orlandi (2007) asserts that thinking about silence does not endow it with a metaphorical sense related to the utterable, but entitles us to know its own meaningful ways.

In *Oculto sendero* by Elena Fortún, the presence of silence, its

formal manifestation, enables the visibility, whose saturation is prone to abjection, of a female body doomed to tragedy.

In the novel, the writing of silence breaks with the illusory dichotomy between form and content so that it builds a “form-body” and a “form-sense”, which makes it possible for us to analyse its “discursive materiality”.

Key words: abject, desire, mouth, rhizome, silence.

1. DE RAÍCES, RAICILLAS Y RIZOMAS

La estructura de *Oculto sendero* – novela firmada bajo el seudónimo de Rosa María Castaños y no bajo el de Elena Fortún– fluctúa entre la verticalidad y el estatismo de la raíz, la palabra, y la horizontalidad y la movilidad del rizoma, el silencio. De este modo, la voz de la narradora, María Luisa Arroyo, consigue contar mucho, diciendo muy poco. En este camino oculto, poco a poco van aflorando las palabras que le permiten desprenderse o despegarse de ciertas normas arraigadas a la construcción de una sexualidad en femenino, aunque lo que sigue primando en la novela es el rizoma, el silencio, pues estar en silencio corresponde a un modo de estar en el “sentido” real.

No obstante, este sentido es errático y es por este carácter cambiante e imprevisible que entronca directamente con lo rizomático. Al hacer rizoma, incluso lo que se encuentra “fuera” del lenguaje deja de considerarse como “nada”, en un sentido trascendente, para envolverlo todo en la inmanencia del silencio.

Como dice Gilles Deleuze, “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, con cartografiar” (Deleuze y Guattari, 2010: 11). El mundo interior de Encarnación Aragoneses Urquijo queda cartografiado en la novela, esbozando un mapa del deseo en el que se van talando simbólicamente los árboles “delirio” que ocultan el sendero. Así, el viejo sauco vengativo que engulle en sueños al padre de María Luisa borrando su inocencia, deviene línea de fuga, cambiando las raíces por un devenir-bocadevorante.

Una noche soñé que estaba asomada a un balcón en nuestra casa de Madrid, pero en la acera de enfrente no estaba la tienda de sombreros, ni la papelería y el tinte, sino el sauco, de ramas peladas y extendidas sobre la plaza... En el mismo tronco del árbol se abría una puertecilla que dejaba ver un hueco negro y misterioso... Por aquella puerta entró mi padre, y oí decir a un grupo que le acompañó hasta allí: «¡Se ha muerto! ¡Se ha muerto!». Rápidamente todas las ramas del sauco se cubrieron de hojas verdes y de flores blancas en forma de sombrillas [...] murió papá sin casi habernos conocido desde que llegamos a casa [...] También yo lloraba... porque el espectáculo de la muerte es terrible cuando se presencia por primera vez, pero no sentía la amargura impotente y rabiosa de la tarde en que murieron a un tiempo el perro y el sauco... En este dolor había resignación con el destino y una dulce y dolorida serenidad... Comprendía que algo de mi vida acababa con mi padre. Hasta aquel mismo día había vivido bajo la sombra protectora de sus brazos que ganaron siempre el pan para nosotras... La inconsciencia y el feliz abandono de mi infancia quedaban terminados aquí... (Fortún, 2016: 145-147) .

También otros árboles, los del bosque del palacio de tía Teresa provocan una mezcla de protección y terror: “habría hadas ¡Tal vez también habría brujas negras de uñas en punta...! Y un terror infinito se apoderó de mí apretándome la garganta... ¿Por qué no venía mamá?” (117).

Es en la estrecha relación que guarda la imaginación con la realidad donde podemos aprehender la especificidad de la materialidad discursiva del silencio. El discurso como lugar de contacto entre la lengua y la ideología. Lo que hace el silencio es evidenciar el movimiento del discurso apresado en una contradicción entre lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, entre la paráfrasis y la polisemia. En ese movimiento contradictorio quedan atrapados tanto el sentido como el sujeto. Todo se construye en la novela en un umbral de “entre-dos”, entre la ilusión de un sentido (efecto de su relación con lo interdiscursivo, lo que Heinrich Plett llama “intermedialidad”) y lo equívoco de todos los sentidos (efecto de su relación con lo que Lacan llama lalangue, esto es, la palabra antes de su ordenamiento

gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje. Lo que rompe esta dialéctica dualista es precisamente la introducción de los silencios, que ya no compite con la palabra sino que la inicia, fundando el sentido, un sentido que no estaba oculto, sino silenciado, balbuceado, susurrado.

En palabras de Deleuze: “las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 2010: 14).

Les propongo esta lectura “descentrada” y, por tanto, rizomática de la novela, olvidando voluntariamente su estructura de “libro-raíz”. El silencio como un devenir-sentido. Tomaré para ello el ejemplo de la “boca” como forma de agenciamiento, agujero de entrada y de salida en permanencia, creadora de multiplicidad de sentidos. La boca como rizoma del cuerpo, como máquina “deseante”. La boca que produce la palabra, la boca que ingiere, la boca que desea, difuminando los órganos que agencia.

2. DE LA INDIGESTA REALIDAD A LA FALTA DE APETITO

Decía Nietzsche que un aforismo debía ser “rumiado” y es quizás este carácter “crudo” de la realidad, esto es, cruel y de difícil digestión lo que corta el apetito a María Luisa a lo largo de la novela. Ya en sus primeras líneas los padres le reprochan esta actitud:

-Anda hija, come –dijo mi padre–, mira que si no comes no volverás a venir con nosotros.

Hice un esfuerzo, pero no podía.

-No tengo gana...

Lo dije tan bajo que no me oyeron y mi padre quiso que lo repitiera, y tampoco lo oyó.

-Que no tengo gana... que no tengo gana...

[...] No dejaban de mirarnos aquellas señoritas, y yo sentía toda la vergüenza y la humillación bajo mi vestido con volante de encaje que deben sentir los miserables pecadores al ser mirados por los querubines... (81-82).

Sin duda hay una confusión, en sentido lacaniano, entre el apetito y el deseo a lo largo de la novela, todo ello intrínsecamente ligado a las formas de pureza e impureza. No sólo la boca es abyecta en muchos sentidos, por la saliva o la baba casi animal que califica el deseo masculino, sino que en línea general lo abyecto queda ligado a los fluidos acuosos.

Son las lágrimas de María Luisa las que “ensucian” el vestido de encajes al inicio de la novela:

-¡No lo vayas a manchar!

Desde el pasillo lo vi, bien extendido, con los brazos abiertos, como si se hubiera desmayado... ¡No sé cómo no me desmayé yo...! ¡Dios mío, qué desastre...! ¡No era el traje de marinero que me habían prometido...! La angustia que estalló en mi pecho se erizó de espinas y me subió a la garganta, inundándome los ojos de amargas lágrimas que corrieron por mis mejillas y cayeron sobre el vestido y la alfombrilla del suelo... (73).

Lo trágico adviene cuando se han extenuado el decir o el pensar, cuando el silencio invade la existencia sin por ello reducirla ni a la nada ni al absurdo, ni siquiera al sinsentido. El saber trágico es el paso del silencio a la palabra sin que con ello el pensamiento quede reducido al lenguaje ni el silencio quede asimilado a lo inconsciente.

En el imaginario de la pintora, la comida está relacionada con lo abyecto, esa mirada lasciva de los hombres que “comen con los ojos” le asquea. En casa de José María, uno de los hermanos de Jorge, conoce a “una familia de tragones, gordos y reumáticos que daban dos banquetes al año para los que ahorran todos los días peseta a peseta” (377). En uno de los banquetes narra que era

¡Imposible pasar del tercer plato! El desfile de suculentos manjares que comenzó a las siete de la noche continuaba a las diez... y yo estaba asqueada... Miraba en torno de la mesa... Ninguno de aquellos que comían hubiera podido ser mi amigo... Sofocada y molesta, hice señas a Jorge de que quería levantarme.

-¿Te pones mala? ¡Ah! es que no puedes comer más... María Luisa tiene el estómago delicado y no le conviene cenar fuerte –dijo a una de las señoras de la casa, que se lamentó como si me ocurriera una desgracia terrible (377-378).

Al levantarse de la mesa y dirigirse al jardín “en la noche cálida y estrellada que olía a jazmines” (378) conoce a la escritora Fermina Monroy a quien acababa de confundir con un “muchacho”:

Callamos un momento como si las dos pensáramos lo mismo y no lo quisiéramos decir.

-¡Qué desastre! – comentó ella, al fin. ¡Qué desastre es una mujer como nosotras casada! Un verdadero desastre... (380).

El banquete sigue ligado al exceso, desbordamiento de fluidos corporales silenciados y delatados:

En el último cayeron al suelo dos señores completamente agarrotados y hubo que hacerles devolver parte de lo que habían comido, porque el estómago repleto apretaba otras vísceras y se hubieran muerto... ¡Son unas bestias! Yo miraba con curiosidad a los que iban entrando con los rostros congestionados, los ojos brillantes y el aspecto feliz... Todas personas honradas, gentes honestas a quienes no abochornaba exhibir su glotonería.

-¡Usted es una romántica! – me dijo Fermina al oír mis observaciones. Todos estos señores son unos verdaderos gorrinos en la mesa... y en la cama... claro que suelen limitarse a sus señoras ya castradas por la edad y la grasa... Pero ¡la Santa Iglesia los bendice! (380-381).

Es importante señalar que en una de las ausencias prolongadas de Jorge, la primera reacción al ver a su mujer que “estrenaba medias, zapatos y la blusita de fantasía comprada por la mañana” (436), le dice “chica, ¡qué guapa estás! Has engordado...” (437).

La boca de María Luisa es pliegue, línea de fuga, rizoma. Entrada y salida de sensaciones encontradas, del asco y del deseo, como la boca del anoréxico “vacila entre una máquina de

comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar” (Deleuze y Guattari, 1998: 11). Su flujo encuentra obstáculo en la garganta, que la frena y oprime, como si la ahogase constantemente, en un paralelismo enfermizo con las dolencias de su madre que casi nunca encuentra aire para respirar.

3. LA ESCRITURA DEL DESEO DESDE EL SILENCIO

María Luisa Arroyo no ignora su “deseo”, ni siquiera lo silencia, sencillamente no lo entiende:

Durante la noche, en la oscuridad, yo veía los labios gordezuelos de Mary, como una pesadilla... ¡Qué estupidez! Lo mismo que si me hubiera dado por ver los pies del bañero... Y era que el amor carnal me producía un estado febril... me atacaba al cerebro... Sí, no cabía duda... Al otro día sentí claramente que yo estaba loca... Era una locura rara, de la que nunca había oído hablar, pero loca de remate... En cuanto fuera a Madrid iría con tía Manuelita a ver un médico, y le contaría todo, todo... (345-346).

La “locura” de María Luisa viene motivada por un “trastorno del lenguaje”. No se trata pues de acceder a la conciencia, sino de acceder al sentido fundador de la palabra “deseo”, silente para la pintora. No existe un error de percepción de la realidad o del desconocimiento de un saber vivido como “trágico”, su condición sexual, sino, más bien, la incapacidad para expresar o nombrar el deseo por considerarlo sucio, abyecto, y, por ende, inenunciable. El significado “deseo” impuesto a la mujer, “porque los hombres tienen sus necesidades” (161), quiebra el sentido ideológico que la pintora intuye y, si digo intuye, es porque ese saber llega por “revelación”, es decir, haciendo visible una imagen velada, un ir a tientas, balbuceando, sin alcanzar hasta su madurez un saber que podríamos tildar de escéptico.

Entendí y me dio horror... ¡Qué asco de vida! Sentía una hondísima tristeza. Todo lo que me rodeaba era feo, el campo de rastroyeras que casi no se veía, el suelo donde apoyábamos los

pies lleno de carbón, Antonio, que me quería comer con los ojos, aquel señor que tenía sus necesidades... el niño que se mojaba a cada instante...

-¡Quisiera morirme! –dije de pronto (161).

El deseo masculino hace del hombre un devenir-animal pulsional que choca con el imaginario “sinestésico” de María Luisa, creado en cuentos y novelas “románticas”.

La boca vuelve a ser protagonista de esta ambivalente situación en el devenir-animal:

Estaba muy encarnado y respiraba jadeante, echándome a la cara su aliento desagradable. Cada vez le importaba menos el juego y más yo. Al fin, me cogió contra la pared y aplicando sus labios gordos a los míos me besó ávidamente, metiendo casi su boca entre mis dientes, al mismo tiempo que su lengua gorda y repugnante buscaba la mía hasta casi asfixiarme... y su cuerpo se aplastaba contra mi pecho, y una pierna se incrustaba entre las mías... [...] El señor juez se apartó un momento, con una risa obscena que le crispaba la cara... Yo pasé debajo de la mesa y hui loca, escalera arriba, hasta la habitación donde mi madre dormía la siesta... Cerré la puerta con llave y me senté en una silla con la cabeza vacía, temblorosa y asqueada en terrible náusea... (194-195).

Como subraya Julia Kristeva, lo que mejor define lo “sucio” es su aspecto “marginal”. Así Mary Douglas afirma que:

Cualquier materia que brote de ellos [los orificios del cuerpo] es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el sólo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel, de la uñas, del pelo, y el sudor. El error radica en considerar a los márgenes corporales como si estuviesen aislados de todos los demás márgenes. No hay razón para presuponer que para el individuo su actitud con respecto a su propia experiencia corporal y emocional tiene primacía sobre los otros, como tampoco la primacía de su experiencia cultural y social. (Douglas, 1973: 164)

La luna de miel de María Luisa es un “recuerdo bochornoso” porque “en el fondo todo me parecía una farsa que estábamos representando y de la que quería inhibirme lo más posible” (300). Se produce de nuevo la revelación de su naturaleza “indeseable”, la revelación mística de la “carne” y su carácter indigesto:

No era vergüenza sino horror lo que me producían las alusiones a algo misterioso y terrible en lo que no quería pensar... [...] Soñé que esa voz amiga, que tantas veces razonaba en mi cabeza durante el sueño, decía: «... y se pasarán diez años, veinte años... y tú no sentirás deseo y él seguirá buscándote para saciar el suyo» (300-301).

Por primera vez María Luisa habla de su deseo que en nada satisfará al de su marido. Confiesa a tía Manuelita que “no [le] gustan los hombres...” (301). No obstante, se deja llevar por la pantomima, cede a su deseo y se entrega, como inerte, vacía...

El más absoluto desencanto había vaciado mi alma y mi pensamiento. Me asomé al balcón que daba sobre un patio y miré al fondo... ¡Si me dejara caer! Era tercer piso y me mataría... ¡Todo acabado! Contemplé las losas grandes, sucias, con el sumidero en el centro, tal vez atrancado, porque la lluvia del día anterior había dejado un charco nauseabundo... Caería sobre esa agua sucia y moriría con la boca y la frente hundida en ella... Y ¿qué importaba? (302).

Nuevamente la boca-máquina que ansía el agua nauseabunda que le permita exhalar el último aliento de impureza, como paroxismo de su asco. Todo desborda, hay un exceso de realidad, de clarividencia. Lo aberrante remplaza el deseo y desea lo inmundo, pues paradójicamente es el único acceso al mundo.

El capítulo titulado “Revelación” supone la otra cara de la moneda pues el deseo se hace rizomático:

Me hundí en el laberinto de calles oscuras andando al azar, queriendo desviarme del camino de mi casa... Me gustaba andar, andar, por las calles en sombra, perdiéndome en sus

revueltas, lo mismo que me perdía en las revueltas de mi cerebro desequilibrado por la revelación del brutal amor masculino, y sacudido ahora por una nueva revelación (400).

Esta nueva revelación lleva a la protagonista a la abstinencia en la comida “me acosté sin cenar” (400) que vuelve a unirse al silencio “había en mi frente y en mis ojos algo nuevo que no debía leer nadie” (400).

Escrito en silencio, el deseo turbado por Rosita, la recitadora, se envuelve en ecos sanjuanistas, pero ambas adentradas en la oscuridad de una espesura abyecta de “mercancías apiladas”:

Andábamos juntas en la oscuridad. Yo, conocedora de los lugares donde estaban apiladas las mercancías, la guiaba tomando su brazo suavemente con mi mano. A través de la tela del vestido, sentía la seda tersa de su piel y esto me turbaba... Íbamos calladas, yo hubiera querido encontrar algo que decir y no se me ocurría... [...] Yo veía relucir sus ojos brillantes y su boca húmeda. Las dos nos miramos en silencio (403).

Entre la culpabilidad sensual y acuosa de quien busca el dulce alimento que nutra el deseo, sintió “la pulpa húmeda de sus labios carnosos en los que se hundieron los [suyos]... y el mundo dejó de existir...” (405).

4. LA PALABRA SILENTE

Definir lo real supone una mirada sin recurso al doble. Una realidad cuyo atributo más indigesto es la muerte, aunque no el único pues en la novela la soledad omnipresente, también forma ese aspecto crudo de la existencia.

La experiencia con la muerte es ambivalente para María Luisa. Con la muerte del padre expresaba, como acabamos de ver: “una dulce y dolorida serenidad...”.

La muerte simbólica de su madre precede a la muerte real. La voz de la madre, o más bien su verborrea, fluctúa entre el eco de una sociedad repudiada por la protagonista y la palabra que revela

el silencio interior de esta, situándola constantemente entre los márgenes de lo “absurdo” (ligado a la locura, a la enajenación, al arrebató) y el saber trágico (ligado a lo real):

Me dijiste una vez que tu camino estaba equivocado... y que no habías nacido para el matrimonio... pues hija, para la maternidad tampoco... Este mimo, este dar a entender a tu hija que ella es lo más importante de tu vida y que a su capricho está supeditada la casa entera, es el mejor procedimiento para hacer de María José una egoísta... ¡Si fuera un chico! Pero es una mujer, y su vida será como la de todas, un sacrificio constante...

-Mi hija no se casará...

-Sí... tampoco te ibas a casar tú... (349).

Poco a poco los silencios se desvelan y madre e hija se descubren y se comprenden. No son tan diferentes: “debajo de su severo exterior y de su inflexible sentimiento del deber, latía una inmensa ternura por todos nosotros” (350). En los besos furtivos a María José, cree recordar la huella silenciosa de la boca-labios de su madre: “Ahora recordaba yo haberla visto entre sueños en mi niñez, y haber sentido en mi frente los besos cálidos que no me daba durante el día...” (351). Asistimos a la muerte simbólica de la madre, al tiempo que se augura el advenimiento de una nueva sociedad, encarnada en María José quien ya ha exiliado el infierno de su sistema de pensamiento – y con él la culpa y el pecado:

-Mamá –me dijo con voz tenue–, mamá... bésame... bésame mamá... Creí haber oído mal... pero no, mi madre había desandado toda su vida en una hora y volvía a la infancia... Definitivamente nuestros papeles quedaban cambiados, y ella era un pobre y débil ser infantil que me pedía un beso tercamente mimosa... Hice salir a María José, para que no contemplara el conmovedor espectáculo, y besé a mi madre llorando... ¡Se me había muerto mi madre! Vivió sin embargo cuatro meses más (352-353).

Quizás la muerte de María José represente la forma más inusitada de la materialidad discursiva del silencio. La voz apocalíptica de

la niña “-Mira, madre, mira cómo se me transparentan... Veo los huesos a través de la carne...” (364) le sigue una sucesión de puntos suspensivos que a un tiempo amordazan y amortajan indisociablemente la existencia. Recobrada la elipsis, “dentro de la casa sonaba el llanto de Jorge como un alarido desgarrador” (364), pues ya el verano se lo había llevado todo “las hojas amarillas de los álamos y a [su] María José” (364).

El silencio en la novela propicia la escucha de los gritos, los portazos, los suspiros, las lágrimas, los latidos del corazón, los gemidos de la nauseabunda carne. Pero también permite en juegos de musitada sinestesia, sentir el aroma que envuelve a las mujeres deseadas por María Luisa, acariciar la soledad del cuerpo o saborear el asco existencial.

Ante ese devenir-animal de Jorge convertido en mueca, en gesto, en alarido María Luisa en su devenir-mujer exige silencio con la fuerza de una Bernarda Alba:

No, no; que nadie llore a mi hija, que era mía sola... ¡nadie más que yo tiene derecho a llorarla! Había brotado de mis entrañas milagrosamente...! Y yo, ¡¡ay!!, la lloro, no por lo que la he querido, sino porque algunas veces no la he querido bastante... ¡Hija! ¡Hija! ¡Hija! (365).

La muerte de su hija María José es la muerte de su propio doble, como parte de ese proceso de creación de una voz “singular” capaz de anestesiar las palabras.

¡Cómo se parecía mi niña a mí cuando tenía su edad! Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! ¡Hija de mi alma! No te las cortaría yo a ti, no... Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado... pero que tú, hija mía, encontrarás... (339).

Esta proyección del deseo en la prolongación de ella misma es una de las formas más patentes de la ilusión. Si Jorge se le parece representado como su padre, la hija es como un doble de

ella misma. Por cuestiones de tiempo citaré solamente estos dos ejemplos:

Y mi niña miró al mar con sus ojos dorados, y lo vio como yo lo había visto, misterioso, inquietante, terrible y cándido como una divinidad prodigiosa (344).

Tenía ya ocho años, era inquieta y turbulenta en el juego, pero silenciosa y reflexiva en la quietud... Era como yo había sido, y yo la educaba y mimaba como yo hubiera querido serlo en mi niñez... (345).

5. CONCLUSIONES

Ante la imposibilidad de proyección, la tercera y última parte de la novela, “Otoño”, se perfila como un nuevo amanecer silencioso, siempre perturbado por ciertos atisbos de aflicción:

Por primera vez, después de dos largos años amargos, mi corazón se oprimía por otra tristeza que no era la habitual sino la emoción mística de la belleza, no menos desgarradora y dolorosa, pero sin el angustioso desconsuelo de lo irremediable... (369).

La existencia de María Luisa se vuelve “indeseable” porque el referente del deseo es funesto para ella, pero no porque el deseo carezca de referente real. De este modo, la pintora pretende extirparlo o mutilarlo tras su primera experiencia carnal: “ahora, después de la bochornosa experiencia del amor femenino, me sentía más casta que nunca, amputada de mi sensualidad, limpia de apetitos, sin sexo, como un ser casi divino...” (434).

La revelación trágica de Emilia Ontiveros, la niña nueva, de “doce años espigados y esbeltos” (148), que acercando su boca al oído de María Luisa le dijo algo que la “dejó aterrada” (150), rompe el silencio, para darle a la palabra un sentido-rizoma, un devenir perpetuo “quiero ser mayor pero mujer no...” (150). Una vez descubierto qué era aquello de ser mujer, la protagonista pierde definitivamente “la inmaculada inocencia con sucios atisbos del

pecado original” (147) y sufre además el “amargo desengaño” (157) de ser una más a los ojos de Emilia.

El deseo confundido con el apetito configura un “cuerpo sin órganos”, en sentido deleuzeano, donde la boca constituye el corte y la línea de fuga. La boca cartografía el sendero rizomático del deseo oculto, tanto unido a lo impuro, como al “spleen” o deseo “romántico”, un deseo paradójicamente sin objeto, tanto al deseo propiamente dicho, materialista, cuyo objeto es lo real, pero que conduce a la pintora a una visión escéptica de la vida.

-¡Nos hemos equivocado tú y yo! Has debido casarte con el tendero que era tu complemento... ¡Qué inmensa desgracia la nuestra! Toda la vida tendremos entre nosotros el cadáver de nuestro amor... (317).

Abandonando las raíces comienza su nomadismo por otros senderos, con “los parias de una sociedad normal” (494) como compañeros de camino. Y en silencio o murmurando: “¡Qué voy a hacer yo, bohemia, sin sentido práctico, sin amor a la vida, sin espíritu previsor...!” (494).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1998). *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DOUGLAS, M. (1973). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- FORTÚN, E. (2016). *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento.
- ORLANDI, E. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp.

CONCHA MÉNDEZ'S POETRY: FEMINISM AND FEMININITY

María MARTOS y Julio NEIRA

(UNED)

RESUMEN

La etopeya de Concha Méndez fue desde su juventud un paradigma de lucha individual por su emancipación de la familia y de su clase social, por la independencia económica y por el ejercicio de la igualdad de los derechos de la mujer respecto al hombre. El suyo fue un ejemplo de tenacidad en la ruptura con los estereotipos femeninos de la sociedad burguesa de principios del siglo XX. La tesis de este artículo es que el sujeto poético que forja Méndez a lo largo de toda la trayectoria literaria está muy lejos, en su configuración psicológica y poética, de un modelo de feminidad canónica. En sus roles y actitudes ese "yo lírico" es contundentemente feminista, y lo que es aún más relevante, en su producción literaria consolida un modelo poético (y humano) que será ejemplo para las escritoras coetáneas y posteriores.

Palabras claves: Concha Méndez. Feminismo. Feminidad. Transgresión. Estereotipos de género

ABSTRACT

Concha Méndez stands up in her life and with her work for *emancipation* of women and the subsequent changes in *their* traditional role and *status*. In this sense, her life and work are an example of *breaking* the traditional *gender* norms in bourgeois society at the beginning of the 20th century. The thesis of this paper is that the poetic voice, both in its psychological and poetic configuration, is very far from the canonical femininity. In her roles and attitudes, Conch Méndez consolidates a poetic (and human) archetype that will be an example for contemporary and later women writers.

Key words: Concha Méndez, feminism, femininity, stereotypes gender, transgression

La poesía escrita por mujeres se ha explorado poco desde el punto de vista de las experiencias femeninas que en ella se reflejan y también se ha tenido escasamente en cuenta desde el punto de vista de su contribución al discurso feminista o protofeminista. La reivindicación de la mirada femenina no viene siempre de un discurso programático o de formulaciones explícitas. La textualidad poética da forma a posturas reivindicativas que tienen gran fuerza y calado en la formación de modelos alternativos de mujer y de referentes literarios que han ido configurando una tradición poética femenina. El diálogo feminismo-feminidad es inherente a cualquier interpretación de la literatura escrita por mujeres. Nuestro objetivo aquí es analizarlo desde el sujeto poético de la poesía de Méndez anterior a 1936 y las claves que lo definen, para ponerlo en relación con el modelo de feminidad dominante en la sociedad del momento.

La propuesta poética de Méndez pasa por mostrar la experiencia personal del yo poético en su relación consigo misma, con el otro y con el mundo (Bernard, 2006: 129). Su programa poético está nucleado por la defensa de la individualidad en la percepción del mundo y en la expresión poética de éste. Ella misma rechazó una adscripción feminista en términos de militancia o activismo, aunque afirmó su identificación con la idea nuclear del feminismo, cuando en una entrevista del periodista Gamito Iturralde de diciembre de 1928 en *El Diario Alavés* respondió:

Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época (Valender, ed., 2001: 35).

Da valor sobre todo a su experiencia personal y es la defensa de esa individualidad la que le lleva a dinamitar todos los estereotipos de la mujer tradicional (Bernard, 2006: 129). En muchos poemas se funde una experiencia personal fuera de los esquemas tradicionales con la configuración de un mundo

simbólico en el contexto de lo poético, que nace de una manera de aprehender la realidad que fusiona lo emocional, corporal e intelectual.

En el sujeto poético de la poesía de Méndez no hay una discontinuidad entre los distintos papeles que asume el yo poético y tampoco hay una fractura en la construcción del mundo simbólico entre interior y exterior, sino una plena correspondencia entre el sujeto histórico, entre la vida sin trabas que decidió vivir Méndez y ese sujeto poético libre que habita en su poesía¹. Desde el punto de vista de la misma enunciación, Méndez opta por una expresión lingüística sexuada que es fundamental para la transmisión de su experiencia individual y de su subjetividad femenina. La autora evita siempre un lenguaje neutro y apuesta por una voz poética profundamente enraizada en su individualidad femenina:

Los enunciados líricos de la escritora aparecen profundamente enraizados en la experiencia y nos restituyen la imagen de una identidad compuesta por sentimiento, inteligencia y cuerpo sin que la tendencia a la abstracción y a la expresión de conceptos universales limiten las posibilidades de comunicación de la individualidad (Bernard, 2006: 132)

El diálogo feminismo-feminidad es inherente a cualquier interpretación de la literatura escrita por mujeres. Nuestro objetivo aquí es analizarlo desde el sujeto poético de la poesía de Méndez y las claves que lo definen, para ponerlo en relación con el modelo de feminidad dominante en la sociedad del momento. Los trabajos de Wilcox y Bellver son fundamentales para la revisión de su poesía. Cuando el lector termina de recorrer la trayectoria de Méndez no tiene duda de que se articula en toda ella una contundente defensa de la individualidad femenina y de su mirada sobre el mundo. Es en su voluntad de ruptura con las normas de la sociedad clasista y patriarcal, a la que pertenecía por nacimiento y educación, donde puede anclarse de manera más nítida su caracterización como feminista.

1 Seguimos el paradigma teórico de Wilcox, 1997.

En su juventud transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después era preferible a la otra posibilidad que la vida le hubiera ofrecido: convertirse en una señora de sociedad, en el mejor de los casos, o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio, en el peor. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario, correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer. Se rebelaba [...] porque estaba interesada en aproximarse a una cierta libertad de entendimiento para conquistar aquello que venía intuyendo desde su infancia: su vocación de poeta (Ulacia Altolaguirre, 2018: 17).

Voluntad de desclasamiento e independencia como rasgo consustancial a su personalidad que fue nítidamente percibida en su juventud por quienes la conocieron. Cuando la entrevista *Txibirisko* en San Sebastián en verano de 1927², la describe así:

Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; [...] renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle (Valender, ed., 2001a: 23).

A través de la información que contienen la prensa de la época y las memorias que dictó a su nieta (Ulacia Altolaguirre, 2018) podemos obtener una imagen bastante completa de su personalidad, definida por la voluntad de conquista de nuevos espacios para la mujer, como la práctica deportiva o el cine, el nuevo lenguaje de la época, para el que escribió el guion de la película *Historia de un taxi*, rodada en 1927³, lo que la convierte

2 Concha Méndez conservó el recorte de esta entrevista sin el título del periódico donde se publicó, ni la fecha. Debió de ser *El Pueblo Vasco*, diario en que colaboraba el reportero *Txibirisko*, y en el verano de 1927 (Valender, ed., 2001a).

3 Véase *La Libertad*, 19-4-1927, p. 6. El argumento fue publicado en *La Correspondencia Militar*, 16-9-1927, p. 4; y en *Popular Film*, 22-9-1927, p. 17.

en una de las primeras cineastas españolas (Utrera Macías, 2000:112-116; Pérez de Ayala, 1998, Bianchi, 2006). Y, sobre todo, logró culminar su vocación de poeta, pues consiguió ser una de las primeras mujeres en publicar un libro, *Inquietudes*, en 1926.

Su nombre se va haciendo conocido en el mundillo literario y se consolidará con su actividad cinematográfica y con la publicación de su segundo libro, *Surtidor*, a finales de 1927. A principios de 1929 tuvo Concha Méndez una notable presencia mediática, pues los periódicos madrileños se hacen eco del estreno de su obra infantil *El ángel cartero*, en una función de Reyes organizada por el Lyceum Club el 7 de enero.

Podría decirse que Concha Méndez había cumplido su objetivo de ser poeta a principios de la década de los 30. El camino definitivo a la emancipación personal llegó en 1929, a los treinta años, cuando se marchó primero a Inglaterra en un barco mercante, donde se ganó la vida dando clases de español y conferencias, y luego a Argentina a buscarse la vida con su actividad literaria. Llegó a Buenos Aires el 24 de diciembre. El anecdotario del viaje en sus memorias es jugoso, pero no podemos detenernos en él. Lo sustancial ahora es destacar el ansia de libertad, de independencia familiar y económica con que Concha Méndez decidió vivir su vida, desechando comodidades materiales, incluso al precio de la emigración y el desenraizamiento, rasgo claramente definidor de su convicción feminista. Dio conferencias, colaboró en la prensa y trabajó en una oficina vinculada a la Embajada de España. Guillermo de Torre, antiguo amigo de España, le abrió las puertas de la sección literaria del diario *La Nación* y le posibilitó la edición de su tercer libro, *Canciones de mar y tierra*.

El modelo de feminidad tradicional de una sociedad androcéntrica y patriarcal, como lo era la española, y marcadamente la sociedad burguesa a la que pertenecían la mayor parte de las escritoras, pasaba por la hermosura, la delicadeza, la dulzura, la pasividad, la inseguridad; la ubicación de la mujer en un espacio cerrado doméstico y cerrado; y su papel como esposa y madre lejos de cualquier presencia pública. El modelo femenino que propone Méndez en toda su trayectoria poética está muy lejos de

ese arquetipo de feminidad canónica, y subsume en él algunos rasgos activos típicamente masculinos que, sin duda, subvierten la dicotomía de género dominante. En su experiencia vital esta ruptura de estereotipos es evidente, como lo demuestra el hecho de que practicara actividades que la sociedad de su momento solo reservaba a los hombres: deporte, viajar sola, estudiar y trabajar. No hay rastro en la poesía de Méndez de ningún rasgo del “ángel del hogar”, que cambia por un sujeto activo, que tiene una identidad autónoma en relación a un sujeto poético masculino, por cierto de escasa presencia en sus textos, y marcadamente tradicional. En su poesía y su vida Méndez crea un espacio poético y vital muy importante para los afectos y la vida, pero sin renunciar a una presencia pública que pasa por las categorías de trabajo, producción, pensamiento y escritura.

Los arquetipos femeninos que pueblan sus tres primeros libros están en plena consonancia con su sed de vida. Propone modelos activos de mujer, especialmente en sus primeros poemas: patinadora, aviadora, nadadora, bailaora, capitana, sirena, viajera. Entre muchos ejemplos que pueden destacarse, sobresale el modelo de mujer deportista, que, en el mundo de Méndez, en su poesía y, en general, en esos años de la vida española, hacía convivir el brío físico con el empuje intelectual. El retrato femenino que traza en el poema “Estadio”, dedicado a Norah Borges (*Canciones de mar y tierra*, p. 164-165), es muy significativo:

Morena de luna vengo,
teñida de yodo y de sal.
Allá quedó el mar de plata,
sus barcas y su arenal

En el Estadio me entreno
al disco y la jabalina.
Al verme jugar, sonrían
las aguas de la piscina

Estas actividades reflejan, asimismo, un espectro de intereses y de dedicación femenina que está muy lejos del modelo doméstico

tradicional. Méndez aboga claramente por un nuevo modelo de mujer moderna, que es el que ella vive, el que canta y defiende para la mujer. El poema de *Surtidor*, titulado “Ser” (p. 120), es toda una declaración de un nuevo tipo de mujer con el que se identificaba claramente la poeta en su juventud:

SER

Ser.

Fábrica de ideas.

Fábrica de sensaciones.

¡Revolución de todos
los motores!

Ser y ser.

Energía continua.

Dinamismo.

Evolución.

Así siempre.

Y cerca de los astros.

¡Ser!

En estos arquetipos femeninos activos hay también una exaltación del cuerpo. Del goce amoroso en plenitud no hay muchos testimonios, pero es claro en el poema “La fragata extranjera” (*Inquietudes*, pp. 32-33), que cuenta un encuentro amoroso en un ambiente marítimo: “Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría. / Y los pulsos / ardientes latían...”; o de deleitosa contemplación del esplendor del cuerpo femenino en “La isla” (*Inquietudes*, p. 40): “Del mar salí llena de algas, / con el bañador ceñido”.

No hay atisbo, en nuestra opinión, a lo largo de toda la trayectoria poética de Méndez de ninguna contradicción en la adhesión de la poeta a este nuevo modelo de feminidad. Sin duda, la situación de libertad política y de ideas renovadoras

en estas décadas iniciales del XX impulsaron y “normalizaron” ese nuevo modelo de mujer moderna. No obstante, la poeta es perfectamente consciente de los mecanismos sociales que coartan la libertad de la mujer, sus aspiraciones y su capacidad de forjar un modelo distinto de la feminidad tradicional, como expresa en este poema de *Canciones de mar y tierra*, que titula “Diques” (pp. 128-129). A través de la imagen metafórica dual de vuelo-cadenas, se proyecta un mundo metafórico de correlación entre espacio exterior y libertad individual que se consolida en sus tres primeros libros:

Poner diques y compuertas
a mis canales
¾mis venas¾
que mi sangre corre tanto
que no puedo detenerla.

Y a mi alma,
sujetarla con cadenas,
que se va a volar tan alto
que temo, temo perderla

(¡Ay, este afán de distancias,
esta locura de metas!...) [...]

Proclamada la República en abril de 1931, Concha Méndez participó en mítines de la colonia española en apoyo al gobierno republicano y, confiada en el cambio de régimen, tomó la decisión de volver a España en el mes de junio. En total pasó en Argentina año y medio (Valender, ed., 2001b). No queremos dejar de destacar, sin embargo, un detalle muy significativo de su feminismo. Cuenta que se había comprometido a casarse con el fotógrafo Fernando Ruffo, pero con una condición: “Nos casaríamos en Escocia, porque en España no había divorcio y yo no quería verme unida a la fuerza con nadie” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 84).

Al llegar a Madrid, tras breves escalas en París y Londres, se planteó dos proyectos verdaderamente dispares, aunque con

rasgos comunes: viaje, independencia e intrepidez. Por un lado, solicitar una concesión para colonizar tierras en Guinea; por otro, pedir una beca del Centro de Estudios Históricos para estudiar dirección teatral en la Universidad de Columbia. Pero entonces conoció a Manuel Altolaguirre y ese encuentro cambió sus vidas. Ella le propuso asociarse y comprar una imprenta de mano con el dinero que había ganado en Argentina. Así lo hicieron, y Concha Méndez fue al tiempo la socia capitalista y la obrera (Ulacia Altolaguirre, 2018: 90). La razón comercial, “Concha Méndez y Manuel Altolaguirre editores”, se convirtió en matrimonio el 5 de junio de 1932.

En este modelo de mujer que Méndez forjó con su vida, y del que dejó testimonio en su obra la creación artística, la dedicación profesional a la tarea impresora es una faceta más en la reivindicación de la capacidad intelectual de la mujer, frente a las tareas y papeles domésticos de la feminidad tradicional. Méndez fue coherente con ello en su vida profesional y en su creación poética. La escritura y la lectura son dedicaciones consustanciales de ese sujeto femenino que habita la poesía de Méndez. La lectura, no solo como ocio de clase, sino sobre todo como desarrollo intelectual de la mujer, es un punto clave de la reivindicación feminista desde las primeras escritoras y está presente en toda la poesía de Méndez, desde los primeros libros, en estampas de la vida cotidiana donde siempre se cuelan las páginas de un libro como en el poema “Reposo en el comedor” (*Inquietudes*, 35-36): “Después / el libro abierto, / el lecho blando”. También hay abundantes textos de carácter metaliterario en los que la autora reflexiona sobre el papel que la creación literaria tiene en su mundo personal. La poesía tiene el valor de dar voz a esa conciencia femenina de la autora. Así se explicita en el poema “Horas de inspiración” (*Inquietudes*, p. 67):

Poemas fáciles
cubren la mente mía.

Y todos se parecen,
como los gajos

de una mandarina.

A raíz de su matrimonio con Altolaquirre en 1933, del embarazo subsiguiente y el nacimiento fallido de ese primer hijo, la vida de Concha Méndez cambia por completo y su poesía da entrada a temas hasta entonces ausentes, como el amor conyugal y la maternidad (Jiménez Tomé, 2011), sin que eso lleve aparejado que el sujeto lírico asuma los roles tradicionales de sometimiento. Roberta Quance defiende que es a partir de aquí cuando su obra alcanza la madurez poética:

En términos literarios se puede comprobar cómo la conquista de la igualdad eliminaba la necesidad de que se siguiese insistiendo en la imagen de una mujer nueva, aventurera y libre de todo tipo de ataduras. Es decir, la libertad de la mujer se asume como un hecho. Y nuestra autora se siente libre de abordar lo tradicional en su poesía, tanto en lo que a los temas respecta como en la posición de sujeto que ha de ocupar en cuanto mujer enamorada. [...] Es aquí, irónicamente, al tocar dos temas muy femeninos, uno de ellos exclusivo de las mujeres, donde Concha Méndez lleva a cabo sus mayores innovaciones en cuanto poeta (Quance, 2001: 111-112).

La vivencia del amor (Ramón Torrijos, 2017) que canta Méndez en el poemario *Vida a Vida*, publicado en 1932, y que representa el “descubrimiento de amor vivido y gozoso” (Bellver, 2008: 16), está muy lejos del modelo sujeto masculino-objeto femenino que la vivencia social del amor y la tradición literaria habían adjudicado al hombre y a la mujer. Ello se aprecia, en nuestra opinión, en dos direcciones fundamentales: en la relación erótica, la del sujeto lírico con su propio cuerpo y en relación con el sujeto masculino; y en la autosuficiencia de ese yo poético respecto al “otro”, que tiene sus ramificaciones temáticas en otros temas poéticos, como la soledad.

Encontramos en la poesía de Méndez, junto a un modelo tradicional de relación entre los dos sexos, la inversión de esos roles tradicionales: la mujer pasa a ser activa y el hombre un sujeto pasivo. La potencialidad vital del yo poético configura un

sujeto plenamente erótico, en un sentido amplio y absolutamente corporal, que no prescinde del deseo de goce y de esplendor. Y describe sin ambigüedades los deseos del sujeto femenino, vitales y eróticos, lo que va en contra de cualquier imagen tradicional de la mujer, como la pulsión erótica que late en los versos de este poema de *Vida a vida* (p. 186-187):

A tan alta presión llego
que se saltará mi sangre
y se me quedará viva
y hecha de fuego en el aire.

Vértigo que fluye y fluye,
no sé, no, como pararle.
¡Frenos de veinte caballos,
frenos para frenarle!

El tratamiento del tema amoroso supone, de forma inherente, la confrontación de la identidad personal con la del otro. Ello genera en algunos poemas cierta reflexión identitaria, pero no cuestiona para nada ese modelo de mujer libre que la poeta había subsumido en los arquetipos comentados, como el de “sirena”: “No me despiertes, amor, / que sueño que soy sirena / y que eres el nadador / que va a una playa morena [...]” (*Vida a Vida*, p. 186).

Por otra parte, la soledad es un tema vertebral en la formación de la conciencia de feminidad que exhibe el sujeto lírico de la poesía de Méndez. La soledad es un estado de plenitud del sujeto poético en: “Mi soledad se fue al puerto / cantando que cantaría. / ¡Por nada cambiaba yo / esta soledad tan mía!”, “Mi soledad” (*Canciones de mar y tierra*, p. 166).

Concha Méndez se casó con 34 años, edad avanzada para las expectativas sociales de la época, e inmediatamente, en 1933, se quedó embarazada de su primer hijo, que perdió al nacer. El tratamiento de la maternidad, en este caso frustrada, que tematiza en el poemario *Niño y sombra* (1936) no arrastra tampoco al sujeto lírico de la poesía de Méndez a una feminidad canónica.

Tal como lo entendemos en la lectura de los poemas de este libro, sobre todo en los que se configura como conversación con el hijo muerto —siguiendo una “struttura antitetica io-tu”, según Mazzochi (2006: 113)—, la experiencia maternal es en Méndez un elemento que ensancha la feminidad, que la expande, no que restringe sus posibilidades de intervención en el mundo.

La maternidad es una manera de aprehender y apropiarse del mundo y también una forma de creación, en el espectro de símbolos asociados a esa capacidad de producción de la mujer. Y es, además, una experiencia solitaria, que da absoluta autosuficiencia al universo femenino en la creación de vida. El dolor y la pérdida llevan al sujeto poético a contraponer la libertad exaltada de los poemarios anteriores al peso y la angustia del presente, que es la de siglos (poema 13, *Niño y sombras*, p. 200):

¿Qué angustia, noche, en torno a mis orillas?
¿Dónde fue el alba que floreció en mis manos?
¿Es tierra, o fuego, lo que mis plantas tocan?

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

Pero no hay tanto una constancia en el dolor como su progresiva elaboración y, sobre todo, la lucha por vencerlo (Mazzochi, 2006:116).

La discontinuidad entre el anhelo de libertad y la prisión que puede representar el cuerpo se textualiza en otros poemas del mismo libro (poema 19, *Niño y sombras*, p. 202-203):

[...] Un cuerpo tengo, heredado
de otras vidas y otros cuerpos,
y un alma libre tan mía
que no sé cómo la tengo,

alma que pulsa los límites...
Horizontes... y desvelos...

Frente a la oscuridad del dolor por la pérdida (sombra) y el peso de la tristeza, y junto a otros condicionantes que lastran a la mujer, el sujeto lírico del poemario *Niño y sombras* opta por erigir un modelo de mujer infatigable, marcada nuevamente por su carácter activo frente a una realidad dolorosa, en este caso como recipiendaria de una fuerza que se sobrepone la adversidad. Son muy elocuentes los poemas 22 y 23 (*Niño y sombras*, pp. 203-204), especialmente el primero:

22

Una sombra compacta
se ha internado en mi pecho
que remueve mis células
y ennegrece mis sueños.
Es la muerte sin muerte
de otro cuerpo en mi cuerpo.
Mis defensas se yerguen
por lucha contra esto;
y yo, campo en batalla,
con los miembros desechos,
aposté por la vida
por las luces de nuevo.
Me sostienen la frente
un vendaje de anhelos.

Esa fuerza y robustez emocional es también un alegato poético contra la debilidad femenina. Hay un claro propósito en ambos poemas de atribuir esa fuerza a la capacidad del “yo” y hacer consciente a los otros (vosotros) de ese obstinado revelarse frente a la adversidad, en un claro ejercicio de autoafirmación, articulado en las formas verbales. Esa capacidad de sobreponerse es individual, nace de la interioridad misma de ese sujeto femenino que vive la maternidad en su singularidad personal. Conviene hacer notar que no hay en el poemario ninguna alusión a la figura del padre, ni siquiera como generador conjunto de vida ni como

acompañante en el duelo. La fuerza es absolutamente individual y femenina.

En conclusión, Concha Méndez crea un discurso poético que da carta de la naturaleza a la voz femenina, que se apropia de la realidad sin necesidad de justificar la mirada y la intervención que las mujeres hacen sobre el mundo. El sujeto lírico de la poesía de Méndez se caracteriza ante todo por su carácter activo y agente: defiende la libertad de la mujer y su capacidad creadora en lo intelectual. Reivindica para la mujer un espacio público y profesional, muy lejos del modelo estático y doméstico de la feminidad canónica; abandera la fuerza interior y sus capacidades de dominio y triunfo en el ámbito profesional; apuesta sin fisuras su autosuficiencia en lo emocional e intelectual; reclama su emancipación absoluta de los papeles tradicionales que la sociedad le encomienda, esposa y madre; y no renuncia a una sensibilidad femenina en su poesía, que incorpora su identidad de mujer, sobre todo en la manera de tratar las relaciones humanas y los temas que importan a las mujeres. El sujeto poético que emerge de su poesía es profundamente moderno y feminista en estos sentidos. Méndez no sintió la necesidad de acompañar su reivindicación de una explicitación programática, quizá porque pensaba que otra forma de contribuir y aspirar a los logros y éxitos de esa reivindicación estaban en la vivencia y en el ejemplo que de ella se desprende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellver, C. (2008). Introducción. En Concha Méndez. *Poesía completa* (p. 7-25). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Bernard, M. (2006). La presencia del cuerpo en la obra de Concha Méndez. En G. Morelli y M. Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 125-139). Milán: Viennepierre.
- Bianchi, M. (2006). “*Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta. un ensueño vanguardista*”, en G. Morelli y Marina

- Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 155-168). Milán: Viennepierre.
- Ciplijaukaité, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Jiménez Tomé, M. J. (2011). La maternidad en Concha Méndez: ‘Fue más allá del sueño...’. En M^a. J. Jiménez Tomé y A. Quiles Faz (Eds.), *Memoria, escritura y voces de mujeres* (p. 119-158). Málaga: Servicio de Publicaciones. Estudios sobre la Mujer. Colección Atenea.
- Mazzochi, G. (2006). “Per una lettura de Niño y sombra di Concha Méndez”. En G. Morelli y M. Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 113-124). Milán: Viennepierre.
- Méndez, C. (2008). *Poesía completa*. C. Bellver (Ed.) Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Morelli, G. y Bianchi, M. (Eds.) (2006). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía*. Milán: Viennepierre.
- Pérez de Ayala, J. (1998). *Historia de un taxi* (1927). la aventura cinematográfica de Concha Méndez. *Revista de Occidente*, 211, 115-128.
- Quance, R. (2001). Hacia una mujer nueva, en J. Valender, (Ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (p. 101-113). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Ramón Torrijos, M^a del M. (2017) La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la Generación del 27. *Poéticas*, año II, n^o 7, 49-79.
- Ulacia Altolaguirre, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Utrera Macías, R. (2000). *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Valender, J. (Ed.) (2001a). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Valender, J. (2001b). Concha Méndez en el Río de la Plata (1929-1930). En J. Valender (Ed.), *Una mujer moderna. Concha*

Méndez en su mundo (1898-1986) (p. 149-163). Madrid: Residencia de Estudiantes.

Wilcox, J. C. (1997). *Women poets of Spain. 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: University of Illinois Press. (2001). Concha Méndez y la escritura poética femenina. En J. Valender (Ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (p. 207-233). Madrid: Residencia de Estudiantes.

LA MUJER VENTANERA EN LA ESCRITURA DE CARMEN

MARTÍN GAITE

THE WOMAN WINDOW IN THE WRITING OF CARMEN

MARTÍN GAITE

Esperanza TORRES

Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente capítulo trata sobre el concepto de la mujer ventanera o relatora en la escritura de Carmen Martín Gaité y de la búsqueda de la misma por encontrar un estilo particular en las mujeres a la hora de escribir. El propósito de tal estudio se plasmó en 1987 con la publicación del ensayo titulado *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* donde la propia escritora pretendió abordar la ausencia histórica y el deseo personal que han tenido las mujeres por acercarse a la ventana de la narración. A través del eje temático del vacío y el eco femenino dejaremos ver cómo pensadoras y escritoras como Virginia Woolf marcaron un precedente en la reflexión del estado de la cuestión del yo femenino en la literatura y cómo su influencia inspiró la obra ensayística posterior de autoras como Carmen Martín Gaité. Desde este homenaje e intento por suplir el vacío y el silencio estructural que ha colocado a las creadoras en una situación de observadas por encima del de observadoras, Carmen Martín Gaité se propone reconstruir este relato de la memoria con el objeto de catalizar la experiencia y la forma de entender la realidad desde los ojos de una mujer. Por otro lado, el trabajo ante el que estamos también se plantea analizar las atribuciones del espacio y la pintura desde la óptica pictórica de artistas masculinos como Edward Hopper que pueden hallarse dentro del cuento *De su ventana a la mía*, situado dentro del ensayo *Desde la ventana*, y donde se ilustra la idea anterior de la mujer que sin ser advertida intenta arrimarse a las palabras y al conocimiento en un áurea de cautela, soledad, silencio. Para acabar, intentaremos establecer algunas de las posibles relaciones intertextuales entre el concepto o la idea de

la mujer ventanera según la salmantina y la transcendencia que este ha podido alcanzar en distintos artefactos culturales de la actualidad.

Palabras claves: mujer, escritura, estilo, ventanera, ventana.

ABSTRACT

This chapter deals with the concept of the woman window worker or the rapporteur in the writing of Carmen Martín. The search and search for it to find a particular style in women at the time of writing. The purpose of this study was established in 1987 with the publication of the essay entitled *From the window. Female focus of Spanish literature* where the writer herself tried to address the historical absence and personal desire that women have had to approach the window of the narrative. Through the thematic axis of the vacuum and the female echo we will see how thinkers and writers like Virginia Woolf will set a precedent in the reflection on the state of the question of the issue and the influence of the work like Carmen Martín Gaité. Carmen Martín Gaité intends to reconstruct this memory story in order to catalyze experience and how to understand reality from a woman's eyes. On the other hand, the work translates into the graphic optics of male artists such as Edward Hopper you can find yourself inside the tale *From your window to mine*, located inside the rehearsal *From the window*, and where the previous idea of the woman is illustrated that without being publicized, tries to reach words and knowledge in an area of caution, loneliness, silence. Finally, try to establish possible intertextual relationships between the concept or the idea of the woman window according to Salamanca and the transcendence that has been able to achieve in all cultural artifacts of today.

Key words: woman, writing, style, ventanera, window.

1. UNA ESCRITORA ASOMADA A LA VENTANA

Ser una mujer ventanera supone acercarse a los márgenes y los extremos de una realidad constante donde la gran mayoría de las

veces preguntar es querer conocer, y con conocer, entender en qué consiste la vida que se abre más allá del marco de una ventana a la que niñas y mujeres tuvieron que asomarse a hurtadillas solo por el hecho de serlo. Era necesario conquistar los espacios que quedaban al otro lado, aquellos donde todas las mujeres escritoras y con ansias de narrar estaban obligadas a permanecer en silencio. Es por ello que escritoras como Virginia Woolf atinaron en unir los conceptos de literatura o escritura con el de las habitaciones donde se hallaban las mujeres a las que la escritora inglesa quería llegar desde su pensamiento para así guiarlas en la tarea de emprender el camino de la tinta y pluma: “Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas” (Woolf, Virginia, 1929, 10).

Mucho después, y mientras en la España de los años ochenta muchas mujeres se afanaban por reconquistar sus derechos, Carmen Martín Gaité entendía desde la lectura acompañada de *Una habitación propia* de Virginia Woolf de un solitario cuarto de Nueva York lo siguiente:

Había ido a dar un curso a Barnard Collage y por primera vez vivía completamente sola en un apartamento muy agradable de la calle 119, sin tener que dar cuentas a nadie de mi tiempo libre, que era mucho, ni sentirme interferida por requerimientos o problemas de seres humanos vinculados a mí. Y, sin embargo, los echaba de menos, porque la independencia siempre ha sido un arma de dos filos para la mujer. Llevaba varios días entregada a una tarea que al principio se me había hecho algo ingrata: la de resistir a pie quieto la soledad en aquella habitación recién estrenada y carente de todo recuerdo, de conquistarla para mí a base de tesón y de mimo. (Martín Gaité, 1987: 10)

Según la autora, el camino previo pasaba por abrir la ventana y conquistar el espacio de creación para entender los cambios del interior. Desde una iniciativa y una lucha individual, a veces casi inconsciente, por abrirse paso, la pluma de Carmen Martín Gaité se movía paralela al de los pasos de las reivindicaciones colectivas

y feministas de la época que también intentaban hacerse con el ámbito y las paredes de lo público.

En esta línea, Carmen Martín Gaité no es más un exponente del largo devenir literario que reflexiona sobre la profundidad del ser de la mujer en la literatura y la narración y dónde queda esta en su asignación como sustentadora de la familia nuclear. Al igual que había que reconocer una voz propia dentro de los lugares tradicionales de enclaustramiento y silencio, también era preciso otorgarle a la escritura femenina una actitud subversiva de resistencia la cual se erigía como una trinchera de letras con las que iluminar la sala de estar y las habitaciones a la que había sido abocada.

No obstante, no sabemos hasta qué punto Carmen Martín Gaité fue consciente del aporte y cambio que reconocía en el menester por identificarse con los espacios. Lo que sí sabemos es que este despertar y acto de entender su soledad fue un instrumento de reconocimiento para sí misma y para su escritura. Una consciencia que no es casual en la autora si tenemos en cuenta las palabras de Cristina Piña citadas por Iñaki Torre en su artículo *La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité* cuando la investigadora remarca en el estilo de la salmantina recae en su interés en mostrar “el conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana, el descubrimiento de la soledad del yo profundo, el paso del tiempo, la pugna con la escritura y la exploración del ser femenino, plasmado (...) en un peculiar enfoque desde el cual contemplar el mundo” (Torre Fica,2001).

El pensamiento de la autora de *Entre visillos* por encontrar una forma de narrar que caracterizara a las mujeres a partir de la idea de la conquista del cuarto y el retiro tuvo su culmen con la realización de cuatro ponencias tituladas “El punto de vista femenino en la literatura española” llevadas a cabo en noviembre de 1986 en la Fundación Juan March. Su resultado fue la publicación del ensayo *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* que incluye un prólogo y un apéndice junto a un cuento llamado *De su ventana a la mía* y donde la autora intenta ilustrar cómo es el quehacer narrativo a partir de la comunicación que establece la escritora desde su ventana de

Nueva York con la de su madre situada en otro espacio-tiempo distinto.

¿POR QUÉ “UNA MUJER VENTANERA”?

A raíz de esta inicial lectura de Virginia Woolf se despertó en Carmen Martín Gaité la necesidad de ahondar en una voz femenina. Para ello la escritora analizó en su ensayo la trayectoria literaria basada en su propia experiencia vital como narradora, en los textos de relatoras clásicas y contemporáneas y en la construcción de los personajes de ficción más representativos del universo femenino. La ventana aparece en el texto como un elemento de la cotidianidad presentándose como crucial por ser la principal vía de acceso hacia el interior:

Se me ocurrió a partir de una intuición, más poética que teórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos. Dentro de estos espacios, la ventana se me apareció como un elemento fundamental, casi como símbolo (...) Lo he titulado *Desde la ventana*, como homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido. (Martín Gaité, 1987:17)

Para la salmantina, la literatura es una forma de conocimiento y de descubrimiento que abre los ojos con respecto a otras realidades que parecen negadas y lejanas. Mirar a través de la ventana es intentar comprender y ejercer así la reconstrucción del relato de un mundo que ha sido vetado desde una óptica fragmentaria. Como bien explica la autora de *El cuento de nunca acabar*, “la ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto; puede ostentar una posición estratégica de semiescondite (...) lo cual genera una óptica fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre” (Torre Fica, 2001). En este sentido, y a raíz de la teoría de Carmen Martín Gaité, uno de los aspectos a destacar en este estilo particular de explicar y llegar al texto sería el enfoque; el punto de partida y de qué modo la escritura de las mujeres se ha visto interrumpida a lo largo de la historia por su

adaptación y supervivencia al desajuste social, político, familiar y privado que han recaído sobre el peso de sus hombros. Por lo que estamos, por tanto, hacia una línea de investigación sobre un tipo de escritura no lineal, rizomática y abstracta a la cual la autora añade de la importancia de la fantasía y la ensoñación como elementos paradigmáticos en la obertura con el exterior.

2.1. Recuperación del término ventanera

Tras ahondar en su experiencia como novelista, en los textos de escritoras clásicas y contemporáneas y en los personajes más representativos del universo femenino, Carmen Martín Gaité da cuenta del carácter autodidacta que tuvieron la mayoría de las mujeres que intentaron practicar la escritura a ojos de quienes las consideraban como unas intrusas en la profesión, “hasta bien entrado el siglo XI, las escritoras españolas (...) lo fueron a pulso y casi por milagro” (Martín Gaité, 1987: 25). De ahí la importancia de entender la fragmentación en la mirada y en el estilo que desarrollarán las antecesoras a la autora como un intento de narrar con la cautela de no subvertir el digno ejercicio de “volar”, durante unos segundos, del nido impuesto del hogar.

Es precisamente en ese deseo de mirar pero sin ser observada donde ser mujer de letras tomar significaba hacer valer la propia condición de creadora por encima de la mirada de los demás. Sin embargo, la tarea de decidir dedicar una vida a hilar palabras no debiera ser fácil ya que como explica la propia Carmen Martín Gaité en su ensayo, ser una mujer ventanera significaba en la literatura clásica española adoptar el cliché de mujer ociosa y por tanto arriesgarse a ser censuradas. Este miedo personal tiene una justificación social que incluso hoy en día podemos rastrear en el actual diccionario de la Real Academia Española al entender cómo la palabra ventanero/a tiene, entre otros usos, el de definir a una persona que tiene afición a mirar o a dejarse ver por los otros.

La intención de la salmantina es clara a la hora de recuperar el adjetivo “ventanera” y dotarlo de la dignidad literaria que merece cuando se cita:

La interpretación de la conducta femenina se establecía a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre. Se descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera asomarse a la ventana para tomar aire, para ver lo de afuera, y no para ser vista desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana. (Martín Gaité, 1987: 36)

El compromiso de la escritora con el adjetivo ventanera, relegado por los moralistas del momento, pasa por devolver y reconocer en la mujer escritora un ápice de sabiduría y conocimiento en su quehacer a hurtadillas. La ventana, entendida como un elemento simbólico de apertura al entendimiento y personificado en la literatura a través de la figura de una mujer, pudo llevar a Carmen Martín Gaité querer entender cómo es este proceso creativo femenino habitado desde espacios de soledad con una única apertura al exterior. Proceso que explicaremos a continuación.

3. NARRAR DESDE LA VENTANA. NARRAR UNA AUSENCIA

La insistencia en la reflexión del yo femenino, y de la necesidad por encontrar una voz que estuviera alejada de los espacios públicos conquistados por los hombres, sigue siendo esencial en la autora para entender cómo se construye el proceso de creación de la mirada que defiende la escritora. Es precisamente la falta de ese otro, de la libertad por entablar una identidad dentro de la esfera política y social lo que desencadenó la inventiva y ficción de esta literatura. “O, dicho con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese “tú” el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento” (Martín Gaité, 1987: 48). El origen de la narración estaría en ella en la búsqueda por encontrar a un interlocutor ideal en los géneros epistolares de amor que respondiera a sus deseos de interpelar sus sentimientos y palabras, desencadenándose así el

nacimiento del diario íntimo. Un género acorde, si tenemos en cuenta las cavilaciones de Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité, para verter la expresión femenina alejada de miradas ajenas.

Como hemos venido diciendo, narrar desde la ventana es explicar una ausencia. Abrir este elemento simbólico de observación y tomar notas desde él es una metáfora de cómo la escritura femenina ha sobrevivido rellenando los huecos y silencios del patriarcado. La historia de la mujer es la narración de unos ojos que se asoman a través de unos visillos e intentan reconocerse dentro de las carencias de un sistema que las adolece. Pero para narrar una ausencia es necesario ser consciente de ella. Es por ello que el carácter reflexivo y autónomo de Carmen Martín Gaité y de sus compañeras de grupo a mediados de los años cincuenta en España permitió crear obras donde los personajes femeninos de sus historias intentaban encontrar una identidad dentro del estertor social que trajo la Guerra Civil a sus vidas. “En todas ellas, la escritura fue un refugio ante la hostilidad del entorno, una forma de entender la vida y el recurso, como nos dice Carmen Laforet, “de una muchacha que poco a poco encontró el camino de su espíritu a través de los libros que ella misma escribió” (Galdona Pérez, 2001: 99).

Esta toma de conciencia femenina supuso colocar sobre la palestra temas tabúes con los que muchas mujeres encontraron en la literatura un modo de soledad compartida donde reconocían por ejemplo el deseo del abandono del hogar, *La nueva mujer* (1955) de Carmen Laforet. De este modo una nueva novela española intentaba iluminar los problemas y descorrer los visillos, tras el oscuro del conflicto bélico, de la mano de toda una generación de jóvenes escritoras. Las mujeres consiguieron ser el altavoz de las ausencias y problemas de su tiempo; Carmen Laforet Premio Nadal en 1944, Carmen Martín Gaité Premio Café Gijón en 1954 o Ana María Matute Premio Planeta en ese mismo año. Muchas de ellas fueron reconocidas a posteriori con el Premio Cervantes o el Premio Princesa de Asturias de las Letras en el caso de la autora *Desde la ventana*. Por primera vez el desafecto conjunto de una misma desolada realidad tenía su eco con otras voces distintas:

En sus relatos se encuentra, sólo hay que buscarlo, el testimonio de esa experiencia contada desde su propia mirada, desde unos ojos de mujeres que escriben, sueñan y sufren en busca de *una expresión propia*. Muchas de sus mejores páginas son muestra de ese sufrimiento, propio y ajeno, que da forma tan distinta sacude al militar o a la criada, al jovencito universitario o al ama de casa frustrada. (...) Ello convierte estas novelas en un testimonio “inocente” de *palabra femenina*, de palabra de mujer que habla sin pretensiones reivindicativas de diferencia alguna, pero que marca, desde la primera palabra, esa *diferencia*. (Galdona Pérez, 2001:99)

La ausencia histórica de un país coincidía con la ausencia de muchas mujeres españolas dispuestas a narrar desde la ventana con total voluntad, aunque no con un carácter feminista manifiesto, el descontento frente al telón de fondo de la censura, el horror de la guerra y los aplomos de la dictadura franquista. Como explica Rosa Isabel Galdona la propia mirada de las autoras significó un estilo a la hora de narrar, lo que llevó incluso a adoptar una nueva perspectiva en el tratamiento del sentir y la acción de los hechos. A nivel literario puede traducirse en la inclusión de nuevas técnicas de narración que tuvo como pretexto llevar a cabo un proyecto de reforma narradora.

Dentro de este análisis existencialista del yo femenino existe por parte de autoras como Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet, Ana María Matute o Elena Quiroga una puesta en común por ver “cómo se (cons)truye la imagen de la mujer según un entendimiento canónico de la existencia, cómo se (des)truye y cómo se (re)(cons)truye más tarde, completamente (sub)vertida” (Galdona Pérez, 2001:113). Un intento por analizar qué papel han jugado sus antecesoras no solo en la sociedad sino en el acontecer de la literatura universal. Es el caso de escritoras como Carmen Martín Gaité quienes no solo se limitaron a escribir en sus novelas sobre el papel de la maternidad dentro del límite que transcendía la modernidad sino a hacer hincapié, en primera persona y a través de sus ensayos, del recorrido estilístico que sufrieron las creadoras para sortear y amoldarse a unos modelos femeninos y sociales estereotipados sin perder su propia autonomía.

4. VENTANA Y ESPACIO EN EL CUENTO *DE SU VENTANA A LA MÍA* DE CARMEN MARTÍN GAITE.

Entre las atribuciones al espacio y la pintura que realiza Carmen Martín Gaité en su cuento *De su ventana a la mía*, situado dentro del ensayo *Desde la ventana*, la autora ilustra esta idea de la mujer ventanera a través de la obra pictórica del pintor Edward Hopper donde en muchas de las obras del artista estadounidense aparece retratada una mujer junto a una ventana.

Ester Bautista Bollero ha estudiado cómo la salmantina transfiere lo visual a lo literario y usa constantes referencias visuales, sobre todo pictóricas, en su narrativa. La autora ha participado en diversas ocasiones en exposiciones y ensayos para reflexionar entre la pintura y la literatura. Como explica Bautista Bollero “a partir de sus observaciones, escribe un par de artículos en los que vuelve a encontrarse el planteamiento de escribir una novela a partir de la contemplación de un cuadro” (Bautista Bollero, 2014: 70).

En 1996 Carmen Martín Gaité expone un ensayo llamado *El punto de vista* en el Museo Thyssen Bornemisza donde examina el cuadro *Habitación de hotel* de Edward Hopper. Según Bautista Bollero “el primer contacto con la obra del pintor norteamericano fue en 1980 cuando la autora española visita una exposición retrospectiva que celebraba el quincuagésimo aniversario del Museo Whitney de Nueva York”. Al parecer “la conferencia la organizó a partir de la idea de que un cuadro ya es una novela en sí tal como lo comenta cuando se refiere a *Habitación de hotel* (Bautista Bollero, 2014: 72). Pensamos que esta visita y encuentro con el cuadro del artista estadounidense llevó a la escritora introducir esa referencia al pintor en su cuento puesto que la celebración del aniversario del museo neoyorkino coincide con la estancia de Carmen Martín Gaité en la ciudad de los rascacielos. La autora establece la relación entre la ventana pictórica y la literaria de la siguiente manera: “En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración, de la misma manera que la suele haber también en los cuartos inhóspitos de hotel que

pintó E. Hopper y en las estancias embaldosadas de blanco y negro de los cuadros flamencos” (Martín Gaité, 1987: 115).

Este cuento se construye como un espacio pictórico. El proceso de lectura de este cuento es parecido al que realizamos cuando observamos un cuadro. A partir de ese “cuadroventana” que ella nos trae observamos una realidad concreta y cotidiana que solo puede observarse si traspasamos nuestra mirada más allá del marco del lienzo, de la ventana. Para la escritora “tanto el escritor como el pintor figan apasionadamente, unas veces desde dentro y otras desde fuera” (Martín Gaité en Bautista Bollero, 2014: 73). Esto apela a la investigadora al momento histórico de la generación de escritores de la posguerra cuyo interés por plasmar la cotidianidad de la España franquista estaba influenciado por el neorrealismo.

La observación como punto de partida para la construcción de historias. El valor de esta obra pictórica enlaza con el eje de este cuento porque la protagonista del mismo tiene que descifrar el código con el que intenta comunicarse con su madre a través de las manos, el espejo de cristal y la luz que incide en él desde la ventana. Según la autora existiría una correlación entre el enigma que supone la mujer sujetando el trozo de papel y lo que está a punto de pasar para llegar al contenido de lo que quiere expresar. “Pesa tanto lo que se ve como lo que no se ve, todo eso que no se cuenta, pero que se ofrece como enigma a descifrar” (Martín Gaité en Bautista Bollero, 2014: 72). La referencia a la imagen visual para construir el espacio en *Desde su ventana a la mía* es, por tanto, fundamental ya que teniendo en cuenta el espacio, “la mujer, ha escrito y mirado siempre desde el interior” (Martín Gaité en Torre Fica: 2001).

5. RELACIONES INTERTEXTUALES CON EL ENSAYO Y CUENTO *DE SU VENTANA A LA MÍA*

Como hemos podido mencionar en los primeros epígrafes de este capítulo el resultado de las investigaciones y estudio de Carmen Martín Gaité acerca de la existencia de una identidad en

la escritura cultivada por mujeres fue la publicación del presente ensayo acompañado de un prólogo, un apéndice y el cuento titulado *De su ventana a la mía*. Según las aportaciones de la autora dentro del texto, dichas líneas fueron escritas durante la estancia de esta en Nueva York, en concreto en aquella habitación de apartamento solitaria desde donde pensó en las ideas de Virginia Woolf sobre la conquista del espacio por las mujeres como pretexto para hacerse con un devenir narrativo individual.

El cuento trata sobre el modo que establece la autora para comunicarse con su madre ya fallecida a través de los límites espaciales que marca la ventana física desde la que la autora habla. Lo anterior englobaría la gran pregunta que mueve a Carmen Martín Gaité acerca del modo que tienen las mujeres para escribir y que la llevaría a querer encontrar un canal con el que comunicarse con todas las mujeres ventaneras y en especial con su madre de quien heredó el aprendizaje de “fugarse” a través de la misma. Por tanto, de este encuentro entre madre e hija a través de la ventana podemos destacar en la mirada de la autora un elemento simbólico dentro de la obra de su ensayo *Desde la ventana* y en el cuento que contiene el mismo; la conexión lírico literaria entre las mujeres de la narración y el reconocimiento por parte de la autora en todas ellas como principales figuras de transmisión en la liberación de la voz femenina. Si atendemos al cuento podemos leer lo siguiente:

Se trataba de una especie de código secreto, de un juego que ella había estado mucho tiempo tratándome de enseñar. (Como cuando me quería enseñar a coser y me decía que era cuestión de paciencia. “¿Ves cómo si te pones te sale bien? Mira, el secreto está en no tener prisa y en atender a cada puntada como si ésa que das fuera la cosa más importante de tu vida”). (Martín Gaité, 1987:114)

Además de ser un claro homenaje a cuantas mujeres se asoman al mundo, este cuento es un resumen de las meditaciones de la salmantina con respecto a las dificultades que padecieron muchas de sus antecesoras para reflejar sus puntos de vista dentro de una sociedad masculinizada. De hecho la autora repara del deseo de

su madre por “volar” unos instantes del hogar familiar y de la mirada de los otros: ¡Adiós! Y ahí se quedan las primas feas y la abuela y Pilar Prieto y la tía Pepa y las señoritas de Nicolau; me voy a América, ¡adiós!” (Martín Gaité, Carmen, 1987:116).

En cuanto a homenajes, la autora de obras como *Irse de casa* ha sido un imprescindible para futuras mujeres escritoras y autoras como referente en el posterior ideario creativo de las mismas. La conexión intertextual del pensamiento y obra de la escritora podemos verlo referenciado en el trabajo de la directora Paula Ortiz quien escribió y dirigió el film *De tu ventana a la mía* (2011) donde es posible entender el concepto de la mujer ventanera a ojos del espectador. La película retrata a tres mujeres, marcadas por los acontecimientos de su tiempo, en un intento de superar los importunos y los duelos personales en tres épocas diferentes de la historia de España. Todas ellas tienen en común narrar una experiencia femenina que se transforma en fortaleza cada vez que levantan la cabeza y se asoman a la ventana. Experiencia en la que Carmen Martín Gaité encontró un camino para acercarse a su identidad como escritora y al de resto de las mujeres que como ella encuentran en el lenguaje un sentir común de desasosiego y cercanía hacia ellas mismas y todas las demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boix, A. (2016). *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina*. Madrid, España: UNED.
- Freixas, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona, España. Destino.
- Galdona, R.I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna, España: Universidad de la Laguna. (Tesis doctoral). Universidad de la Laguna, La Laguna, España.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.

- Martín Gaité, C. (1997). El punto de vista literario y visual: acercamientos a la pintura en la narrativa de Carmen Martín Gaité. *Espéculo*, nº 52 enero-junio, 70-79. Recuperado de http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaite_Especulo_52_2014_UCM.pdf [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Mirandes, J. & Arnat, R. (2011). *Correspondencia Carmen Martín Gaité-Juan Benet*. Barcelona, España. Galaxia Gutenberg.
- Mora, K. & Ortiz, P. (2011). De tu ventana a la mía. [Película cinematográfica]. España: Amapola Films.
- Torre, I. (2001). “La mujer ventanera” en la poesía de Carmen Martín Gaité. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html> [Fecha de consulta: 24/04/2019]
- Venegas, L. (2019). *La guerra más larga de la historia: 4.000 años de violencia contra las mujeres*. Barcelona, España. Espasa.
- Walde, L. (2009). *Mujeres en la literatura: escritoras*. México, Editorial Grupo Destiempo.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Barcelona, España. Seix Barral.
- Woolf, V. (2017). *Las mujeres y la literatura*. Málaga, España. Miguel Gómez Ediciones.

INCROCI INTERLINGUISTICI E TRANSTESTUALITÀ IN MARÍA ROSAL

INTERLINGUISTIC CROSSES AND TRANSTEXTUALITY IN MARÍA ROSAL

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ, Daniele CERRATO¹, Alessia DELLA ROCCA

Universidad de Sevilla, University Ateneum Gdansk

RIASSUNTO

L'obiettivo di questo articolo è analizzare gli incroci interlinguistici e le diverse strategie testuali con cui María Rosal Nadales realizza una costruzione transtestuale nella sua antologia "Al este del andén". L'uso di questa tecnica risponde a diverse ragioni: il ruolo attivo che viene assegnato al lettore e il carattere giocoso in cui è incorniciata la scrittura, l'omaggio e la concordanza poetica con altri autori, l'effetto sorpresa e l'ironia, la fusione postmoderna di cultura classica e cultura popolare e, infine, l'impegno etico-estetico nell'evidenziare le contraddizioni, creare nuove metafore e incoraggiare la riflessione del lettore insieme a nuovi modi di pensare, in particolare attorno alla figura della poetessa e della rappresentazione del corpo femminile.

Parole chiave: María Rosal, poesia, incroci interlinguistici, transtestualità, genere.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyse the different textual strategies with which María Rosal Nadales makes a transtextual construction in her anthology "Al este del andén". The use of this technique responds to different reasons: the active role that is assigned to the reader and the playful character in which the writing is framed, the tribute to and poetic concordance with other authors, the surprise effect and the irony, the postmodern fusion of classical culture and popular culture and, finally, the

¹ La actividad de investigación del Dr. Daniele Cerrato que ha llevado a la compilación de este artículo ha sido financiada por el VI Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

ethical-aesthetic commitment to point out contradictions, create new metaphors and encourage the reader's reflection together with new ways of thinking, especially around the figure of the woman poet and the representation of the female body.

Keywords: María Rosal, poetry, Interlinguistic crosses, transtextuality, gender

L'obiettivo del presente contributo è analizzare gli incroci linguistici e la transtestualità (Genette, 1997) in alcuni componimenti dell'opera di María Rosal *Al este del andén* (2015), dove si inseriscono discorsi ed enunciati di diversa origine e diversa condizione (culturale, filmica, filosofica, della vita quotidiana), assieme a citazioni di altri poeti, rivisitate e adattate a nuovi contesti.

L'utilizzazione di questa tecnica rimanda al ruolo attivo che la nostra poetessa assegna al suo lettore ideale (Eco, 1979), invitato esplicitamente a scoprire passaggi e riferimenti, poiché la citazione o l'allusione non sono di interpretazione obbligatoria, ma facoltativa, e dipendono completamente dalle capacità e dalle competenze di chi legge. Il carattere ludico di questa proposta, di sapore bartesiano, che si offre come "piacere del testo" (Barthes, 1974), per quanto riguarda i giochi linguistici, le variazioni ironiche o le chiusure a sorpresa, si incrocia con la condizione di "labirinto" borghiano², dove i versi della tradizione già conosciuti non sono chiusi o finiti, ma continuano, si allargano, si ramificano nelle varianti, nei commenti, utilizzati come materiali di nuovi componimenti, senza fine. Questa maniera di procedere poggia su un deliberato impegno etico, estetico e sociale di trasformazione dell'immaginario e delle categorie con cui la realtà viene pensata, attraverso quella che Umberto Eco (1979) chiama "una passeggiata inferenziale", cioè l'assimilazione, l'interpretazione

2 Il componimento "Laberinto" del poeta argentino Jorge Luis Borges, che recita:

"No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino".

e appropriazione di elementi provenienti da altri testi, attraverso una lettura personale.

María Rosal non si riduce alla citazione, allusione o menzione, ma evidenzia la relazione di affinità e sorellanza con altri autori antichi e moderni e il processo di costruzione della sua poesia attraverso materiali altrui³. La sua transtestualità dà conto della sua pratica estetica, che assorbe e cannibalizza altri testi per costruire una propria etica-estetica. È così evidente che persino la prospettiva autobiografica “è contaminata da vite altrui reali o immaginarie” (Arriaga Flórez, 2019: 12), e raccontata attraverso materiali linguistici o citazioni di altri poeti, in una sorta di autobiografia per interposte persone o di autobiografia polifonica, che contiene frammenti di biografie altrui.

Anche il pastiche postmoderno trova spazio in *Al este del andén*, dove abbiamo sonetti alla maniera barocca di Francisco de Quevedo o di Lope de Vega, dove si sovrappongono elementi in un vero montaggio fatto di relazioni paradigmatiche di sostituzione o selezione di parte di testi anteriori e, allo stesso tempo, affermazione di nuovi significati.

Anche se il concetto di transtestualità si applica soprattutto in narrativa e non in poesia, possiamo estrapolarlo per la nostra analisi, considerando la vocazione narrativa di molti dei componimenti di María Rosal, caratteristica segnalata dalla critica (Vara, 2018). Possiamo riscontrare in “Al este del andén” tre dei cinque tipi basilari di transtestualità: l'intertestualità, ovvero, la formula della compresenza testuale, il riferimento o inclusione di parti di un testo in un altro; la metatestualità o rapporto critico fra il testo e i suoi metatesti; l'ipertestualità o vincolo che unisce un testo con altro precedente, nel quale si basa, per trasformazione o imitazione. È ovvio che queste tipologie non si presentano in uno stato puro, ben delineate, ma alle volte amalgamate o sovrapposte in una pratica di bricolage.

3 La stessa María Rosal sottolinea che l'uso della parodia, il collage, l'ecletticismo, le citazioni e intertestualità non sono soltanto tratti della postmodernità nella poesia spagnola, ma più concretamente nella poesia scritta da donne (Rosal, 2007).

Lo stesso titolo di questo libro risponde già a queste modalità, in una chiara allusione al film *Al este del eden*, de 1955, versione cinematografica di Elia Kazan del romanzo del premio Nobel americano John Steinbeck (1952), con la pertinente ironia aggiunta e dissacrazione: dall'eternità del "Eden" idillico, alla fretta implicita nel "binario", a significare non la distanza fra i due, ma il sincretismo e la coincidenza.

1. INTERTESTUALITÀ

Si può dire che alcuni componimenti presentano un alto grado di complessità intertestuale (Bernardelli, 2000) e si configurano come sillessi (Riffaterre, 1979), facendo riferimento simultaneo a diversi contesti discorsivi.

Nosotros, los de entonces,
no sabíamos besar.

Mientras Bogart pensaba –el muy ingenuo–
que siempre les quedaría París,
nosotros,
los de entonces, hacía tiempo
que habíamos asaltado

la Bastilla.

Nel brano, appartenente alla lirica "Ars amandi", si trova una citazione del poeta Pablo Neruda nel primo verso, solo che, mentre questi termina la frase scrivendo di seguito: "ya no somos los mismos", María Rosal lo modifica per adattarlo al tema della sua poesia e al contesto autobiografico in cui si sviluppa, che è l'amore adolescenziale.

Nella seconda strofa, il nome di "Bogart" rimanda al film "Casablanca" e, di conseguenza, alla citazione di una battuta recitata dall'attore americano che, per quanto venga in questa sede riportata come discorso indiretto, mantiene intatte tutte le

caratteristiche del verso diretto del protagonista della pellicola. María José Porro (2002), segnala che María Rosal fa un uso parodico dell'intertestualità e tende a un rovesciamento e una rilettura dei miti e degli stereotipi, fondendo il registro linguistico tradizionale e colto assieme al moderno e popolare.

La fusione spazio-temporale è molto evidente, da una parte, París-Casablanca-Fernán Núñez (il paese dove è nata e vive la poetessa, a Cordoba), dall'altra la Rivoluzione Francese, la seconda Guerra Mondiale e la scoperta della sessualità in provincia durante il franchismo, un percorso sincretico e personale sulle tracce del proprio desiderio, contro la morale del tempo. L'uso delle metafora-metonymia "La Bastilla", per far riferimento alla disobbedienza-rivoluzione che supponeva un tale comportamento (baciarsi nel buio del cinema), nasconde la procedura ipertestuale che suppone l'uso di questo eufemismo, chiara mimesi delle imposizioni linguistiche di quell'epoca, dove non si poteva parlare apertamente di nessun aspetto che avesse a che fare con la sessualità.

"Eterno ritorno" è un esempio intertestuale di adattamento, dove i primi due versi sono un rimando a Gustavo Adolfo Bécquer. Soltanto una differenza nel tempo verbale ("Volverán las oscuras golondrinas"), separa il suo verso da quello di María Rosal ("Volvieron las oscuras golondrinas").

Volvieron las oscuras
golondrinas,
volvieron los vencejos,
volvió a crecer la zarza en las enredaderas
del jardín,
volvimos a podar los árboles frutales
y volvimos a hacer la declaración de la renta.

L'intertestualità è posta al servizio dell'avvicinamento del testo letterario alla vita quotidiana, l'astrazione del poeta romantico diventa la routine della vita, passando dall'idealismo e leggerezza del futuro ("volverán") a certezza e pesantezza del passato ("volvieron"). La "golondrina", simbolo della primavera

e degli amori, si trasforma in “vencejo” che, malgrado lo stesso colore nero non presenta il glamour poetico della rondine. Inoltre, in spagnolo “vencejo” ha un altro significato che fa riferimento al “legame” e, quindi, all’usura che la vita quotidiana produce in due persone legate non dall’amore, ma dall’abitudine; il giardino già non è un locus amœnus, bensì un luogo dove si lavora per raccogliere la frutta da mangiare fino ad arrivare alla dichiarazione dei redditi, seguendo una scala discendente.

Il testo di Bécquer diventa un palinsesto (Genette, 1997) sul quale riscrivere una storia d’amore che perde tutto il suo carattere romantico in favore del suo aspetto ripetitivo, che trasforma la spiritualità in materialità. Questo tipo di intertestualità diventa un processo di tesi e antitesi, dove María Rosal mette assieme due differenti contesti di significazione: amore romantico vs amore postmoderno, che non significa affatto la negazione dell’amore, ma un’altra sua versione, dove la passione e il desiderio sono sopraffatti da gesti banali e veniali, attraverso uno sguardo ironico e sornione, che ricolloca e riscrive il rapporto amoroso nel gesto congiunto della dichiarazione dei redditi, costruendo una chiusura a sorpresa.

2. METATESTUALITÀ

In “Venenos y otras hierbas”, l’ecletticismo si unisce alla parodia, costituendo un “intertextualidad proveniente de las fuentes más diversas y opuestas: liturgia, publicidad, canciones” (Benegas, 1997: 59). Si configura come un collage di interdiscorsività (Segre, 1984; Robyns 1999), che si avvicina al plurilinguismo, la polifonia e il dialogismo (Bachtin, 2003). La tendenza narrativa configura il testo come un micro-racconto, nel quale agisce la sineddoche concentrata nella parzialità e nel frammento di ogni opinione raccolta.

Il soggetto del verso di Jaime Gil de Biedma “que la vida iba en serio uno lo empieza a comprender más tarde”, viene significativamente modificato con il termine “poesía”, sottolineando così la loro intercambiabilità, in un componimento

che è di fatto una “genetica testuale”, che riflette sul senso della scrittura:

Los estúpidos: ¡Pero mira que es fácil!
Los prácticos: Ahora vivirás en paz.
Los poetas: Que la poesía *iba en serio*,
uno lo empieza a comprender más tarde.
Los astrólogos: Cuando Marte descansa
en el campo de Venus
volverá la palabra.
El hereje: Oh, tú, poesía, que estás
en los cielos, no me dejes caer
en la tentación de olvidarte.
El inocente: ¿Por qué
me has abandonado?
El ebrio: Ja.
Ante tanta opinión y tan experta:
Nihil obstat.

Si tratta di una forma complessa che fonde metatestualità con intertestualità, nel riportare le opinioni di diversi personaggi sulle ragioni della mancata ispirazione dell’Io poetico. Le loro voci in questa “strategia interdiscorsiva” (Zinna 2004), formano una specie di “coro greco” molto eterogeneo e variegato che spazia dalla figura della mamma a quella del prete, il becchino, il medico, l’ostetrica, i chiromanti, o più genericamente i senza mestiere: gli stupidi, i pratici, gli ottimisti, i testardi, i romantici, ecc.

I versi di Jaime Gil de Biedma “incastonati” in questo discorso, ricoprono una centralità di prim’ordine, poiché costituiscono le uniche parole che provengono da un poeta, e quindi l’unica affinità che María Rosal stabilisce, mentre dis-autorizza tutte le altre parole, attraverso l’ironia concentrata nei due ultimi versi. Vediamo allora che si adoperano due tipi di dispositivi: omodiscorsivi ed eterodiscorsivi (Zinna 2004, p. 279). Il primo si riferisce alla citazione dei versi di Jaime Gil de Biedma, che tende ad omogeneizzare le istanze d’enunciazione. Il secondo mantiene l’alterità dei discorsi altrui riportati e permette il dialogismo interdiscorsivo (Bachtin, 1975), attraverso la presenza e il

pluralismo delle voci, che rappresentano anche diverse visioni e prospettive.

María Rosal presenta l'affermazione di un io poetico che non soffre "la vertigine della valutazione" (Gergen, 1992), anche se viene assediato attraverso le parole che altri pronunciano sul mestiere della poesia e quindi, alle volte, non tanto indirettamente sulla donna poeta. Con questo assedio si fa allusione alla centralità del linguaggio nella conformazione e durezza dei rapporti sociali nella nostra società, dove l'io si trova in mezzo e alle volte imbrigliato in una rete di opinioni.

La citazione del *nihil obstat* è, a sua volta, un concentrato di intertestualità e metatestualità. Un finale a sorpresa che si presenta come una specie di litote che nega tutto, affermandolo con questa formula latina. In primo luogo, perché fa riferimento al giudizio finale della poetessa, che dà il suo beneplacito a tutte le diverse e contraddittorie opinioni, il che significa non essere d'accordo con nessuna di esse. Questo cattolico "giudizio finale" si prepara nel clima religioso delle ultime voci dell'eretico, che recita una versione modificata del Padre Nostro, e dell'innocente che riporta le parole di Gesù nella croce "perché mi hai abbandonato". In secondo luogo, perché l'espressione si adoperava come approvazione, da parte della censura ecclesiastica, del contenuto morale di un testo perché potesse essere stampato. María Rosal con queste parole finali fa riferimento tanto al significato di censura e disapprovazione di tutte queste voci, che si costituiscono come una specie di tribunale inquisitore sulla poesia e sulla poetessa, come al significato della loro inutilità poiché, dopo tutti i discorsi fatti da persone incompetenti (che ironicamente si trasformano in "opinioni esperte"), comunque il testo vedrà la luce e andrà alla stampa.

Il testocentrismo, che appare in molti dei componenti di quest'opera, rimanda alla multifrenia (Gergen, 1992), cioè, alla presenza simultanea di diversi riferimenti contestuali che, a loro volta, formano una costellazione di sentimenti e sensazioni intorno all'io poetico.

3. L'IPERTESTUALITÀ

In “A manera de epílogo”, l’ipertestualità si presenta in forma di eco del famoso componimento di Lope de Vega, dove si danno istruzioni sulla costruzione di un sonetto. Ancora una volta, il testocentrismo appare come una costruzione in abisso: il testo che contiene sé stesso in un metatesto e anche il testo de Lope de Vega che, a sua volta, contiene un altro metatesto. Un gioco di specchi, che mette a confronto e fonde il classico e il moderno, il passato e il presente, il maestro barocco e l’apprendista postmoderna, in una specie di glossa intesa nel senso musicale, come risonanza e armonici, nella quale si fanno variazioni di alcune parole prese in prestito, e dove il mestiere della scrittura di poesia viene fatto coincidere con l’itinerario della vita.

¿Un soneto me manda hacer *Violante*?
¡En mi vida me he visto en tal *aprieto*!
No oculto mi pasión por el *soneto*.
Capricho y devoción vayan *delante*.

Ya puestos a jugar ¡oh *consonante*!
acude al folio en blanco y al *cuarteto*
brinda perfil airoso que el *terceto*
se va engendrando en él. A nadie *espante*.

Si ya en mi edad madura voy *entrando*
dudando de mi hacer y de mi *derecho*,
si a mi vida futura le estoy *dando*

rima y ritmo, no sé por qué *sospecho*
que así como el soneto va *acabando*
se me escapó el latido. Ya está *hecho*.

L’omaggio al maestro barocco è implicito attraverso questo gioco integrativo e dialogico di consonanze, che va al di là della materia fonica, della metrica e delle parole. Si assiste ad una trasformazione dell’io poetico, che si presenta nei due primi versi come lettrice di Lope, nella citazione letterale che dà inizio

al componimento, per poi soppiantarlo nella seconda quartina diventando autrice, seguendo un percorso liminale, nel quale è presente la frontiera e la differenziazione rispetto alle parole del poeta ma, allo stesso tempo, anche la loro dissoluzione.

La medesima modalità ipertestuale è riscontrabile nel sonetto “*Hortus clausus*”, con qualche variante. L’anafora che ripete a inizio verso, “érase” ed “era”, rimanda esplicitamente al sonetto “*A una nariz*” di Francisco de Quevedo che, sempre per mezzo questa figura retorica, descriveva il naso iperbolico e molto visibile del suo rivale, Luís de Góngora. Invece, María Rosal, in maniera inversa, l’adopera per parlare di un organo nascosto, silenziato e quasi mai rappresentato nella tradizione poetica con un’identità propria: il sesso femminile. Come scrive Alicia Vara i materiali classici “se descontextualizan y se disponen en beneficio de una energía creativa nueva ligada a planteamientos filosóficos y artísticos contemporáneos” (Vara López, 2018: 17).

*Erase un cráter dulce, almibarado,
era un hueco ancestral, grieta festiva,
érase cicatriz con lomo y giba,
érase una quimera de cuidado.*

*Era un cuenco de anís certificado,
érase una hendidura en ofensiva,
érase sombra astral, vuelta en ojiva.
Era un pozo sin fin, nunca saciado.*

*Erase del placer audaz distrito,
era volcán umbrío, cordillera,
era de los deleites el garito.*

*Era, según se mire, una chistera
guardada de ilusión. Fuera delito
que no llevara el mundo por montera.*

Il lessico aulico e la composizione barocca concorrono a dare una visione carnevalesca, dove simultaneamente si esprime la norma sociale e discorsiva sul pudore e, quindi, sull’utilizzazione

di eufemismi per riferirsi a questa parte del corpo delle donne e, allo stesso tempo, la sua trasgressione, seguendo anche una tendenza comune ad altre scrittrici spagnole che adoperano elementi classici per rompere le barriere di genere (Hermosilla, 2005). In questo senso María Rosal rappresenta “un yo autorial disidente con las redes simbólicas establecidas” (Vara López, 2018: 24).

L’ipertestualità colta e poetica, faccia a faccia con Francisco de Quevedo serve come pretesto per un’altra macrointertestualità, che è quella dei diversi riferimenti culturali (scientifici, medici filosofici) che nella nostra cultura hanno costituito i diversi discorsi sul sesso e sulla sessualità femminile. Così María Rosal lo rappresenta sotto una eterogeneità discorsiva (Authier-Revuz, 1975):

- 1) in maniera tradizionale come mancanza o vuoto passivo (“hueco ancestral”), ma anche come organo attivo (“hendidura en ofensiva”);
- 2) sotto la forma più complessa e contraria della sporgenza (“cicatriz con lomo y giba”, “chistera”, “montera”), che fa riferimento esplicito ad una sessualità propria;
- 3) nella versione misogina costruita attorno ad esso come luogo di una sessualità sregolata (“Era un pozo sin fin, nunca saciado”).

Sulla cornice di entrambe (ipertestualità e macrointertestualità) María Rosal costruisce una nuova visione e una nuova versione che, a partire della prima terzina, insiste sul significato della sua libertà, (“Erase del placer audaz distrito”, “era de los deleites el garito”), sul senso del piacere, e non sul peccato o la colpa, anche attraverso sensi come il gusto (“cráter dulce, almibarado”, “cuenco de anís”), segnalando implicitamente delle pratiche sessuali concrete. Ma, soprattutto, questo organo è inusualmente collegato alla trascendenza, agli ideali, alle aspirazioni e ai sogni (“érase una quimera de cuidado”, “guarida de ilusión”), rompendo con tutta la tradizione che lo vede come semplice carne.

La metafora finale del cilindro (“era, según se mire, una chistera”), che ha il suo doppio ridondante nell’immagine

del berretto frigio (“montera”), è specialmente polisemica e ipertestuale. La “chistera” sincretizza e riassume in sé tanto l’aspetto intellettuale e filosofico: strumento magico e, quindi, divino, quanto l’aspetto popolare del coniglio (totem della sessualità femminile) che si nasconde in essa. L’operazione di collage tende una volta ancora a quello che Jameson (1991) chiama dissoluzione delle frontiere, cioè, la sovrapposizione della cultura alta e della cultura di massa.

Le strategie di frammentazione e ricomposizione sono finalizzate a parlare della sessualità e del corpo femminile in una chiave positiva e trasgressiva, contravvenendo la forma di pensare di Francisco de Quevedo, ricordato qui per la sua bravura tecnica come compositore di sonetti, ma allo stesso tempo, anche per la sua feroce misoginia.

4. CONCLUSIONI

La transtestualità come dialogo fra poeti o fra contesti culturali segna in María Rosal la sutura di diverse divisioni: quella del tempo, nel riunire passato e presente, quella della vita e della letteratura, quella della cultura alta e della cultura popolare, quella fra il classico e il postmoderno. Nel caso di citazioni di altri poeti, si sviluppa in due modi principali: come metafora, dove la voce di María Rosal si unisce e si fonde in armonia e concordanza (Jaime Gil de Biezna e Lope de Vega), o come metonimia, dove la sua voce si avvicina, si compara e si contrappone in dissonanza (Francisco de Quevedo e Gustavo Aldolfo Bécquer). Questi effetti di sintonia o distonia sono forme di eterogeneità dichiarata, che evidenziano apertamente gli incroci linguistici e l’alterità enunciativa (inter)testuale della nostra autrice.

María Rosal, in un gioco di simultaneità, riattualizza la letteratura del passato e, soprattutto i classici barocchi spagnoli, con l’obiettivo di renderli parte integrante della sua poesia, come *collage* o come *déjà vu*. Chi legge riconosce immediatamente questi versi per la loro popolarità, e quindi, la nostra autrice li utilizza come richiami per affrontare nuovi temi, alle volte

antipoetici, come l'amore quotidiano, i motivi della scrittura, il sesso femminile. Ibridazioni e innesti che motivano attraverso riferimenti condivisi, che si aprono, proprio come nel labirinto di Borges, a nuove strade, nuove interpretazioni della vita e della poesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arriaga Flórez, M. (2019). "María Rosal. La memoria imaginaria", *Carminio Rosso Sangue* (trad. D. Cerrato e P. Cerrato). Roma: Edizioni Ensemble, pp. 9-17.
- Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi: boucles reflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse.
- Bachtin, M. M. (1975). *Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. M. (2003). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1974). *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Benegas, N. & Munárriz, J. (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- Bernardelli, A. (2000). *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1997). *Palimpsesti. La letteratura di secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gergen, K. (1992). *El Yo saturado*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Hermosilla Álvarez, M^a. A. (2005). "La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal". M. Arriaga Flórez & J. M. Estévez. *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, pp. 109-124.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Porro, M. J. (2005). *Mujer sujeto, mujer/objeto en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Robyns, C. (1999). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco.
- Rosal, M. (2015). *Al este del andén*. Sevilla: Arcibel.
- Rosal, M. (2007). *¿Qué cantan las poetas españolas?*. Sevilla: Arcibel.
- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vara, A. (2018). *La impronta clásica en la poesía de María Rosal*. Sevilla: Benilde Ediciones.
- Zinna, A. (2004). *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*. Roma: Meltemi.

ÁNGELA FIGUERA: POESÍA Y COMPROMISO
ÁNGELA FIGUERA: POETRY AND COMMITMENT

María ROSAL NADALES
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Ángela Figuera es una de las poetas más representativas de la poesía de posguerra. Su pensamiento poético está expresado en numerosos poemas, así como su concepción de la función social de la poesía, incardinada en las coordenadas históricas y sociales en las que vivió. Centramos el análisis en la revisión irónica del modelo epistolar en la poesía religiosa, que Figuera utiliza para denunciar la situación política y social del momento, en relación con otras propuestas coetáneas como la de Gloria Fuertes.

Palabras clave: Ángela Figuera, compromiso, poesía, XX, Gloria Fuertes.

ABSTRACT

Ángela Figuera is one of the most representative poets of postwar poetry. Her poetic thought is expressed in various poems, as well as her conception of the social function of poetry, in the framework of the historical and social coordinates in which she lived. We focus our analysis on the ironic revision of the epistolary model in religious poetry, which Figuera uses to denounce the political and social situation of the moment, in relation to other contemporary proposals such as that of Gloria Fuertes.

Key words: Ángela Figuera, commitment, poetry, 20th century, Gloria Fuertes.

1. ÁNGELA FIGUERA AYMERICH

La poeta Ángela Figuera Aymerich nació en Bilbao en 1902 y falleció en Madrid en 1984. Su obra poética completa fue publicada por la editorial Hiperión en 1986, con nota preliminar de su marido Julio Figuera Andú. Allí relata las dificultades sufridas al quedarse huérfana de padre en 1927 y tener que asumir durísimas labores de apoyo a su familia, tanto económicas como emocionales, pues quedó al cuidado de su madre y hermanos: “Ángela, con su carácter animoso, optimista y alegre hizo más soportables para toda la familia las privaciones y dificultades de la guerra y, sobre todo, las verdaderamente difíciles de los primeros años del franquismo” (Figuera Andú, 1986: 11). Como consecuencia de la contienda civil, la familia lo había perdido todo¹.

Profesora de instituto represaliada tras la guerra por su lealtad republicana, siempre había mantenido su disidencia con el régimen franquista, lo que la vinculaba a poetas “sociales” como Blas de Otero y Gabriel Celaya, pero no frecuentó nunca tertulias ni círculos poéticos. Se había dado a conocer tardíamente, pues publicó su primer libro *Mujer de barro* (1948) a los cuarenta y seis años (Neira, 2017: 134).

Trabajó en la Biblioteca Nacional y recorrió los barrios de Madrid con el bibliobús, para posibilitar el préstamo de libros. Margarita González Liebmann, su nuera, esposa de Juan Ramón Figuera, su único hijo, explica la satisfacción que el trabajo en el bibliobús le producía: “Ángela podía comunicarse con la gente de la calle y tratar de motivarles para leer poco a poco libros de más calidad” (González Liebmann, 2009: 25). Las precarias circunstancias no mermaban su entusiasmo: “Este servicio era una especie de caravana tirada por un jeep, con una sola bombilla, que recorría los barrios de Madrid, tratando de inculcar el gusto por la lectura entre los sectores más humildes” (González Liebmann, 2009: 25).

¹ Para un conocimiento más detallado de la biografía de Ángela Figuera cf. Belén Blázquez Vilaplana: Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich (2016).

Su segundo libro, *Soria pura*, vería la luz en 1949 y se recrea en las vacaciones de verano disfrutadas en Burgo de Osma. A continuación vendrían varias obras más, entre 1950 y 1953, que marcarían un cambio de rumbo en la poética de Ángela Figuera.

La toma de conciencia de las persecuciones, marginaciones y desigualdades en nuestra sociedad originó un cambio radical en la poesía de Ángela, magistralmente expuesto en su tercer libro, *Vencida por el ángel* (1950). A este siguieron *El grito inútil* (1952), *Vispera de la vida* (1953) y *Los días duros* (1953) (Figuera Andú, 1986: 11).

Habrían de pasar varios años para que viera la luz una de las obras más representativas e influyentes de Figuera: *Belleza cruel* (1958), que se publicó en México con prólogo de León Felipe. Las otras obras de la autora, recogidas en sus obras completas son: *Toco la tierra: letanías* (1962) y sus dos libros para la infancia, dedicados a sus nietos: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año*, publicada después de su muerte (1984).

Señala Roberta Quance que la poesía de Ángela Figuera forma parte del “triumvirato vasco de la poesía de posguerra” (Quance, 1986: 16) y coincide con otros críticos² en que su obra ha recibido menor atención que la de sus compañeros Gabriel Celaya o Blas de Otero. Destaca el valor de su poesía por su calidad y porque aporta un “claro enfoque femenino de los problemas sociales” (Quance, 1986: 17). Claro ejemplo es el tratamiento del tema de la maternidad desde una perspectiva social y combativa en poemas como “Madres” (p. 176-178) y “Rebelión” (p. 143)³:

En *El grito inútil*, de 1952, dedicado “a los que no quieren escuchar”, Figuera desmitifica la maternidad, motivo de obligada exaltación en la poesía femenina de entonces. Cada una de sus

2 Cf. La introducción a las obras completas de Ángela Figuera, que realiza Roberta Quance bajo el título “En la casa paterna”. En la nota 2 de la p. 16 señala referencias significativas en las que se reclama la importancia de la obra de Figuera en el contexto de la poesía de posguerra.

3 Las citas corresponden a *Obras completas* de Ángela Figuera, publicadas por la editorial Hiperión en 1986.

etapas, desde la cópula hasta la crianza de los hijos, será mostrada sin vanas euforias hasta configurar una suerte de “política materna”, insólita para su tiempo (Benegas, 1997: 44).

A ello se había referido Leopoldo de Luis, que insiste en el carácter histórico de su antología: “Hay un hecho innegable: en la posguerra, y hasta más o menos 1965, prevalece en nuestra poesía una corriente inspirada en motivos sociales, de visión realista, con intención testimonial y preocupación ética” (De Luis, 2000: 224). Y es en este sentido donde considera la singularidad de la obra de Ángela Figuera: “El tratamiento temático tiene en su poesía una directa expresión de testimonio. Su nota personal radica en que le insufla una ternura de comprensión materna, de amor materno, que salva su obra del prosaísmo” (De Luis, 2000: 208).

Los estudios de la obra de Ángela Figuera han ido creciendo en las últimas décadas y están situando a la poeta en el lugar que le corresponde, tanto en su contexto histórico como en las interconexiones e influencia de su poesía con los poetas coetáneos y posteriores. A ello ha contribuido la revista *Zurgai* con dos números monográficos: uno en 2009, con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento (*Con Ángela Figuera*) y otro en 1987 (*Recordando a Ángela Figuera*).

2. POESÍA Y COMPROMISO: CARTA ABIERTA

Significativa, para el tema que nos ocupa, es la poética que Ángela Figuera escribe como introducción a sus poemas⁴ incluidos en la antología *Poesía social española contemporánea*⁵ (1965),

4 Los poemas son: “Unidad”, “Mujeres del mercado”, “Rebelión”, “Culpa”, “Etcétera”, “Canto a la madre de familia”, “Estamos viendo todo lo que pasa”, “Me explico ante Dios”, “Donde veas, no quiero”.

5 Solo cuatro mujeres, entre 26 hombres, aparecen en la antología de Leopoldo de Luis: Ángela Figuera, Gloria Fuertes María Beneyto y María Elvira Lacaci. En la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) de Francisco Ribes no está incluida ninguna mujer. Sin embargo, entre las personas encuestadas para determinar quiénes componen esa joven poesía, aparecen ocho mujeres (Ángela Figuera entre ellas) y más de cuarenta hombres.

De la amplia nómina de mujeres poetas daría cuenta Carmen Conde con sus antologías: *Poesía femenina española viviente* (1954); *Poesía femenina*

publicada por Leopoldo de Luis y que recoge la producción poética que va de 1939 a 1968.

En breves líneas (algo más de una página), ofrece una panorámica de su posición ante la poesía y de cómo ha ido cambiando desde el yo al nosotros.

Afirma que en sus primeros libros partía de la búsqueda de la belleza, de la emoción, del intento de crear obras similares a las que la impresionaron: “Poesía imitativa, vacilante, intimista y mala, sin duda alguna. La vida misma, más adelante concretó y afinó mis temas: amor de mujer y madre, misterios del pensamiento, de la vida y la muerte, paisaje interpretado” (Figuera, 2000: 227). La poeta es muy consciente de que las atroces circunstancias sociales por las que atravesó reorientaron su poesía: “Los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarró, el suelo se hundió, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y se confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre” (Figuera, 2000: 228).

La angustia de la guerra, la miseria, el dolor y sus consecuencias sacudirán fuertemente la conciencia de la poeta y de ello da fe su obra.

Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viviéndolo todo y sufriendolo todo *con todos*. Terminó la íntima soledad del poeta. (Figuera, 2000: 228).

Lo que Figuera llama el fin de la íntima soledad del poeta supone la puerta abierta a la enorme presencia que los temas sociales van a tener en su poesía, no solo como arma para construir el futuro, que dijera Gabriel Celaya, sino como instrumento para denunciar el presente.

española, 1939-1950 (1967) y *Poesía femenina española, 1950-1971* (1971).

Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbe. Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros (Figuera, 2000: 228).

Otra muestra de su posición cívica es su participación en la antología *Con Vietnam*⁶, dirigida por Angelina Gatell en 1968 y prohibida por la censura franquista. Para Julio Neira la contribución de Figuera es una de las más significativas de la antología⁷. Señala cómo la autora muestra su preocupación por el tema en carta dirigida a Gatell el 13 de marzo de 1968:

Me interesa mucho figurar en el libro [...]. Tampoco quiero darte algo que no sea digno no ya de mí sino del Vietnam: una tontería para salir del paso. Ando a vueltas con ello y de tanto que quisiera decir, no alcanzo la precisión, la sobriedad llena de fuego interno que deseo y el tema requiere (Figuera *apud* Neira, 2016: 109-110).

La posición ética y estética de Figuera está claramente definida en sus poemas de manera creciente, a partir de 1950. En obras como *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Víspera de la vida* (1953), *Belleza cruel* (1953) y *Toco la tierra. Letanías* (1962) “el yo poético abandona el seguro nido materno para comprometerse con la realidad exterior y con la colectividad de los sufrientes. Como otros poetas ‘sociales’ de la época” (Ugalde, 2009: 77).

La consolidación de sus posiciones cívicas estará muy presente en sus declaraciones. En 1965, en el texto enviado a Leopoldo de Luis, para su *Antología de la poesía social*, señalaba los temas

6 La obra ha sido editada por Julio Neira en 2016. Sobre las circunstancias que rodearon esta antología, tanto la invitación de Angelina Gatell para participar, como lo que rodeó a la censura, *cf.* Neira (2017).

7 Figuera ya había participado en 1962 en la antología *España canta a Cuba*, junto a Rafael Alberti y Blas de Otero.

humanos capaces de alentar su poesía: “El trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano, la esperanza indestructible en la perfectibilidad, la fuerza de todo lo que es positivo y camina hacia adelante” (Figuera, 2000: 229). En ello coincide José Hierro, en la misma antología (pp. 99-107):

Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo, porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. No son tiempos en que un corazón se ve asediado por vagos sentimientos: el *spleen*, el cansancio de la realidad (Hierro, 1952: 106-107).

El poema que encabeza *El grito inútil* comienza con una serie de interrogaciones retóricas, preámbulo de lo que cristalizaría en otro de los poemas más significativos de la autora: “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas⁸”. La reflexión se dirige hacia la posición cívica de las mujeres, al lado de los hombres, en una sociedad marcada por el conflicto y la pobreza.

El grito inútil

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?
¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres
y van desmoronándose las frentes
alzadas como diques orgullosos
cuando las aguas discurrían lentas?

(p. 133)

En la exhortación a las poetisas contemporáneas, Figuera insta a abandonar los temas insustanciales, los suspirillos rimados y a enfrentarse a la vida para que su poesía sea útil, humanamente útil. Propone una poesía encaminada a “superar la autocensura

8 En las *Obras completas* aparece como un poema no recogido en libro. Se publicó en Espadaña, n. 45 (1950).

interior que les impide atreverse con temas considerados tabú” (Benegas, 1997: 43).

Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosicleres o lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.
[...]

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta.

(p. 308)

En esa línea de denuncia, Ángela Figuera aborda el tema de la poesía religiosa, desde una perspectiva claramente humana, en poemas que recurren a un lenguaje cercano y coloquial. Así en “Me explico ante Dios”: “Señor, si no te canto, no te enojés. / Ya ves, no tengo tiempo para nada. / Hay que vivir, andar, estar con gente”; “No te hago falta, tienes a tus Santos; /los coros de tus vírgenes y arcángeles/” (p. 273-274).

La mirada social se incrementa en el poema titulado “Carta abierta”⁹, donde Figuera se vale del tema religioso para denunciar las injusticias y penurias de la España de posguerra. Utiliza el modelo epistolar, del que también se servirán otros poetas coetáneos como Gabriel Celaya, Blas de Otero y Gloria Fuertes.

Incluido en *Belleza cruel*, donde aparecen “sus poemas de denuncia más enérgicos” (Quance, 1986: 23), ofrece una posición

⁹ Publicado en *Belleza cruel* (1958), pp. 234-235 de *Obras completas* (Hiperión)

combativa, de la que ya había muestras en libros anteriores (*El grito inútil*, 1952 y *Los días duros*, 1953).

El poema, muy lejos del arrobo místico, da voz a un hombre del pueblo, un carpintero, que reclama comprensión y justicia a un Dios que anduvo en la tierra y que conoció en propia carne el oprobio. Son 38 versos endecasílabos que forman un solo cuerpo, sin división en estrofas. La bimetración del último verso realza la rúbrica de quien firma la carta: Segundo López Sánchez.

La estructura epistolar reclama un destinatario expreso y así lo muestra el encabezamiento: Jesús de Nazaret. Debajo aparece la dirección oficial (el cielo), y el cargo que desempeña (hijo de Dios). Pero Figuera dispone el sintagma de tal manera que, al escribir “Dios Hijo”, sitúa el énfasis en el poder que tiene por sí mismo y deja claro, en el desarrollo de los argumentos, que está interpelando al dios que habitó en la tierra.

El sujeto poético de Figuera interpela al hijo de Dios como alguien cercano, de carpintero a carpintero. Las marcas textuales lo confirman: estilo directo, con aparente falta de retórica, tuteo (“Perdona que te escriba”) coloquialismos (“De seguro / no harás cuenta de mí”, “Ven a carpintear entre nosotros”, “Señor; mejor que bajes y lo veas”, “que no digan ni Cristo lo remedia”, “bonita esta la cosa”), imperativos (“Haz la prueba”, “vive del jornal”).

La presentación del sujeto poético rehúye cualquier circunloquio. Aparece con apellidos muy generalizados entre la población (López Sánchez), lo que cobra valor simbólico. También el nombre elegido es significativo (Segundo). Son nombres y apellidos que no remiten a familias históricas de alta alcurnia, sino al pueblo llano. Es la voz de un carpintero que recurre a la *captatio benevolentiae*: “soy poca cosa”, “soy uno de tus pobres” “Yo soy de pocas letras” (vv. 1-6). Inmediatamente introducirá el cuerpo de la carta, al final del verso sexto. A través de la conjunción adversativa “pero”, el sujeto poético se sitúa en una posición de queja, por lo que el formato epistolar se adecua perfectamente al contenido, en lo que constituye el cuerpo central del poema-carta (vv. 7-35).

La protesta se articula en torno a tres ejes:

A) Los sentimientos del sujeto poético, personales y colectivos: “ya no tengo fuerzas ni paciencia”, “que no somos tan malos como dicen”.

B) Descripción de las injusticias y la miseria: “es mucha brega y poco trago”; la opresión política: “ahora, apenas se abre el pico/ te hacen callar”.

C) Alusiones a la tradición religiosa desde una perspectiva popular: “un milagro / mayor que el de los panes y los peces”, “sudarás sangre / como en el huerto”, “echa a los mercaderes de la iglesia”, “resucita a un muerto”, “te crucifican”.

El sujeto lírico busca la empatía de Cristo en la anécdota más cercana: ambos son carpinteros. El tono directo y claro con el que se dirige al Hijo de Dios se sostiene en varios apóstrofes (“Señor”, v. 8, 9 y 31), en el neologismo “carpintear” (v. 18) y en los cuatro versos finales que construyen la conclusión. Allí queda claro el doble nivel de significado: por una parte el diálogo entre iguales “de obrero a obrero” y por otra la reverencia hacia quien está situado en una posición de poder.

y, en fin, no canso más, tú te harás cargo.

De obrero a obrero te lo pido y firmo:

tu humilde servidor,

Segundo López.

Pese a su aparente falta de retoricismo, en el texto se articulan significativas metáforas: “ya es mucho machacar el hierro. / Luego se pone al rojo y se arma una”. Por otra parte, el doble significado del verso “echa a los mercaderes de la iglesia, / y a ver qué pasa”, dialoga con el episodio bíblico y con la realidad política y social de momento, en clara denuncia de los posicionamientos de la iglesia oficial en el franquismo.

Con gran maestría introduce el intertexto de la resurrección de Lázaro en relación con las ideas más radicales de la izquierda: “Y resucita a un muerto /de los prohibidos, y habla del reparto /y di que den lo suyo a quien lo gana”. Responde así a lo que señalara

en la poética introductoria que figura al frente de los poemas enviados a Leopoldo de Luis para su antología de la poesía social:

Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos. No me importa si mi poesía es, por lo circunstancia, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil (Figuera, 2000: 229).

Frente a los poemas de corte existencialista de Otero y Celaya, Gloria Fuertes¹⁰ dará otra vuelta de tuerca en el acercamiento y en el tono coloquial al dirigirse a Dios, con una mayor carga irónica y sentido lúdico. Esta posición se encuentra en varios poemas, incluso en algunos que se desenvuelven en un escenario más duro como “Las flacas mujeres”. Allí, tras la descripción de la miseria y el sufrimiento, los versos finales dirigen una imprecación contra el capitalismo a través de la dilogía de la palabra “caja”.

He visto en sueños que hay varios señores
hablando, en una mesa, de divisas,
de barcos, de aviones, de cornisas
que se van a caer, cuando las bombas.

Y yo pido perdón al Gran Quien Sea
por desearles una buena caja
con cuatro cirios de los más curiosos.

Significativo en el sentido que nos ocupa, es el poema titulado “Que usted bien sabe¹¹” (p. 287). Con el subtítulo “Carta al señor

10 “Dios está presente en la poesía de Gloria. Está en los poemas de amor y de desamor, en sus poéticas, cuando nos habla de soledad y de tristeza. Si escribe el dolor. Cuando habla de la muerte y de la vida, de las injusticias, de las guerras, del hambre, en sus autobios, cuando nos cuenta lo que le ocupa y preocupa, cómo se siente, lo que ve, lo que vive. Dios es una constante en su obra”. Paloma Porpetta (2018: 5).

11 Las citas de Gloria Fuertes corresponden a *Obras incompletas*.

Dios, Cielo”), Gloria Fuertes recurre a las fórmulas lingüísticas habituales en las cartas¹² entre familiares, para construir un texto paródico, pleno de humor e ironía: “espero que sabrá comprender”, “deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien”, “esta que lo es”.

El lenguaje administrativo cobra mayor fuerza en este poema que en el de Figuera, así como su parodia, lo que contribuye a la desacralización del tema. Se convierten en oraciones laicas, con múltiples paradojas, en las que Dios y Jesús ocupan un lugar cercano, de manera que es posible el diálogo, como un guiño, bien para pedir o para agradecer.

Pese a los paralelismos entre ambos poemas, el sujeto lírico es divergente. Mientras que en Figuera la voz poética es de un obrero que clama porque no puede subsistir, en el poema de Gloria Fuertes es una mujer quien formula un agradecimiento de orden amoroso.

El humor también es más destacado en la obra de Fuertes: “Deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia / y demás Santos de la Corte Celestial” (OI, 287).

La introducción supone una parodia del género epistolar, que aparece inflado y pomposo, como corresponde al sentido lúdico que pretende la autora: “Muy Señor mío: / Hace mucho tiempo que debía haberle escrito, / espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza / cuyo motivo, Usted bien sabe” (OI, 287).

Si el sujeto poético de Figuera era dramático (“humilde servidor”), el de Gloria Fuertes se presenta con rasgos coloquiales y humorísticos (“Servidora está bien, / como Usted bien sabe; / –quitando esos arrechuchos de tristeza que a veces / me dejan baldada–”). Los mismos rasgos se aprecian en los versos finales de ambos poemas, que coinciden en la despedida estereotipada propia de las cartas: “De obrero a obrero te lo pido y firmo: / tu humilde servidor, / Segundo López” (Figuera); “Siempre

12 También Gloria Fuertes había trabajado el poema de estructura epistolar en “Carta” (De Luis, 2000: 312), dirigido a “Queridos pobres”.

agradecida, /le quiere mucho esta que lo es, /-como usted bien sabe-” (Fuertes).

Las voces que articulan los poemas de Gloria Fuertes y de Ángela Figuera recurren al tono menor, mezcla de humildad e ironía. Desgranan situaciones de pobreza e injusticia con un estilo muy directo, lejos la angustia existencial de Otero en “Hombre”:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

En una línea similar estaría el poema-carta “A Blas de Otero¹³”, de Gabriel Celaya (*Las cartas boca arriba*, 1951), donde en tono dramático describe la terrible situación de posguerra y la desconfianza en una religión alejada de lo existencial humano.

Nos estamos muriendo por los cuatro costados
y también por el quinto de un Dios que no entendemos.

Tanto los poemas de Otero como los de Celaya difieren del tono empleado por Ángela Figuera y aún más del que usa Gloria Fuertes en “Que usted bien sabe (carta al señor Dios, Cielo)”, pese a que comparten la misma vocación de denuncia y en todos los casos se dirigen a la inmensa mayoría.

Y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semiculta, es buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a la vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda (Celaya, 1952: 46).

En conclusión, los poemas comentados se sitúan en perspectivas declaradamente sociales. En el caso de Ángela

13 Otros poemas epistolares estarán dirigidos a Andrés Bastera, a Amparo Gastón y a Buero Vallejo.

Figuera la denuncia se centra en las miserias que la guerra y la posguerra han ocasionado en las personas. Para Gloria Fuertes, incluso dentro de esta línea reivindicativa, el *leit motiv* de sus versos transita espacios más personales. Ambas poetas recurren a la ironía: Figuera con un tono más amargo, frente al sentido lúdico de Fuertes, en el uso retórico de la carta dirigida a un interlocutor singular: Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, N., y Munárriz, J. (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid: Hiperión.
- Blázquez Vilaplana, B. (2016). Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 793-794, pp. 34-43.
- Celaya, G. (1974). *Las cartas boca arriba*. Madrid: Turner.
- Celaya, G. (1952). Poesía eres tú. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Marés, pp. 43-46.
- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid: Arquero.
- Conde, C. (ed.) (1967). *Poesía femenina española: 1939-1950*, Barcelona: Bruguera.
- Conde, C. (1971). *Poesía femenina española: 1950-1960*, Barcelona: Bruguera.
- De Luis, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Figuera Aymerich, A. (2000). Poética. En De Luis, L. *Poesía social española contemporánea*. Madrid: Biblioteca nueva, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Primera edición 1968.
- Figuera Andú, J. (1986). Nota preliminar. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 9-12.

- Hierro, J. (1952). Algo sobre poesía, poética y poetas. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés, pp. 99-107.
- González Liebmann, M. (2009). Ángela en el recuerdo de su nuera. *Zurgai*, diciembre, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp. 23-25.
- Neira, J. (ed.) (2016), *Con Vietnam*, selección y prólogo de Angelina Gatell, introducción de Julio Neira. Madrid: Visor.
- Neira, J. (ed.) (2017). Las poetas españolas contra la guerra de Vietnam. UNED. *REI*, (5), pp. 123-150
- Otero, B. de (2003). *Ancia*. Madrid: Visor.
- Payeras Grau, M. (2003). *El linaje de Eva: Tres escritoras españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- Porpetta, P. (2019). Prólogo a *Dios sabe hasta de geometría. Poemas de una mística en el suburbio*. Madrid: PPC editorial, pp. 5-6.
- Quance, R. (1986). En la casa paterna. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 15-25.
- Ribes, F. (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés.
- Rodríguez Cacho, L. (2017). Mujeres y exilio interior. A propósito de Ángela Figuera. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. extraordinario 2.
- Ugalde, S. K. (2009). Transgredir límites: versos que salieron a correr mundo. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp.76-80.
- VV.AA. (1962). *España canta a Cuba*. París: Ruedo Ibérico.
- VV.AA. (1987). Recordando a Ángela Figuera. *Zurgai* diciembre. Diputación Foral de Vizcaya.
- VV.AA. (2009). Con Ángela Figuera. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

- Fuertes, G. (1984). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Hierro, J. (1952). Algo sobre poesía, poética y poetas. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés, pp. 99-107.
- González Liebmann, M. (2009). Ángela en el recuerdo de su nuera. *Zurgai*, diciembre, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp. 23-25.
- Neira, J. (ed.) (2016), *Con Vietnam*, selección y prólogo de Angelina Gatell, introducción de Julio Neira. Madrid: Visor.
- Neira, J. (ed.) (2017). Las poetas españolas contra la guerra de Vietnam. UNED. *REI*, (5), pp. 123-150
- Otero, B. de (2003). *Ancia*. Madrid: Visor.
- Payeras Grau, M. (2003). *El linaje de Eva: Tres escritoras españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- Porpetta, P. (2019). Prólogo a *Dios sabe hasta de geometría. Poemas de una mística en el suburbio*. Madrid: PPC editorial, pp. 5-6.
- Quance, R. (1986). En la casa paterna. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 15-25.
- Ribes, F. (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés.
- Rodríguez Cacho, L. (2017). Mujeres y exilio interior. A propósito de Ángela Figuera. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. extraordinario 2.
- Ugalde, S. K. (2009). Transgredir límites: versos que salieron a correr mundo. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp.76-80.
- VV.AA. (1962). *España canta a Cuba*. París: Ruedo Ibérico.
- VV.AA. (1987). Recordando a Ángela Figuera. *Zurgai* diciembre. Diputación Foral de Vizcaya.
- VV.AA. (2009). Con Ángela Figuera. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

**RECEPCIÓN DEL EROTISMO EN ANA ROSSETTI: DE ISEO DE
BÉROUL A ISOLDA¹**

**RECEPTION OF ANA ROSSETTI'S EROTICISM: FROM
BÉROUL'S ISEUT TO ISOLDE**

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Universidad de Cádiz

RESUMEN

En el poemario titulado *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, incluye Ana Rossetti un poema titulado "Isolda" que forma parte de un conjunto heterogéneo de seis poesías de temática prioritariamente amorosa. La autora recrea de un modo personal y particular el papel de la protagonista femenina de la leyenda medieval de Tristán e Iseo, extendida por toda Europa. Con múltiples versiones a lo largo del Medievo, me centraré sobre todo en la refrescante visión de Béroul para comparar su Iseo con la Isolda de Rossetti. Se trata de un trabajo que se adscribe a la metodología de la recepción y que analiza el erotismo como forma de supremacía de las mujeres en dos épocas aparentemente alejadas.

Palabras clave: Ana Rossetti, Iseo, Béroul, erotismo.

ABSTRACT

Ana Rossetti'S 1985 collection *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)* includes the poem "Isolda" part of a heterogeneous set of six with a primarily love theme. In a highly personal manner the author recreates the role played by the female protagonist of the medieval legend of Tristran and Iseult, popular in many parts of Europe and in many different versions. I focus on Béroul's refreshing approach and compare it to Rossetti's using a method based on reception theory, with a view to analyse eroticism as a form of female supremacy in those two, ostensibly remote, time periods.

¹ Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación HUM725 de la Junta de Andalucía, con sede en la Universidad de Cádiz.

Key words: Ana Rossetti, Iseo, Bérroul, eroticisms.

A finales de los años sesenta, la denominada “estética de la recepción” otorga al lector un papel prioritario en la construcción de la textualidad, entendiendo la obra como un objeto de consumo. Así, el receptor es concebido como parte activa de la comunicación literaria y el texto, en su dimensión dinámica, como proceso histórico. Dicha poética establece como fundamento metodológico “la determinación de un marco de sentidos, surgido de esos procesos de lectura, que son los que indican qué grado de literariedad recibe cada obra en cada momento histórico”, esto es, el denominado “horizon d’attente”, término acuñado por H. G. Gadamer en 1960, a partir del cual la obra se observa como proceso interpretativo sin contenido objetivo, sin significado acabado, por lo que ha de entenderse en función del momento en el que se lee. Debemos a H. R. Jauss la importante máxima de que “la obra literaria posee una vida histórica que sólo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor”, base para una historia literaria contraria al positivismo (Gómez Redondo, 1996: 237-243). Establece tres tipos de lector: “el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando, éste es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo” (Jauss, 1986: 78).

Hay, por tanto, una conciencia creadora en el receptor, en el acto de pensar el texto literario, que constituye la “verdad” del mismo, idea que, llevada al extremo por W. Iser (1987), desembocará en la consideración de que es el lector mismo el creador –o re-creador- del texto; así, entiende que existe un “lector real”, que activa su experiencia personal para reconstruir las imágenes que el texto traslada y un “lector implícito”, puesto que el texto posee su propia imagen del lector y un significado potencial que permite que sea leído de un modo determinado (Gómez Redondo, 1996: 250). Se trata de un enfrentamiento entre ambos que permite al lector real reconstruir el texto a partir de los valores que transmite, en función de las modificaciones del dinamismo de la lectura: “la conclusión es que el proceso de lectura se inscribe en la dinámica de una búsqueda de significado para una textualidad que nada

sería sin esa búsqueda afanosa del lector”, con palabras de J. M. Pozuelo Yvancos (1988: 120)².

De este modo, y a partir de estos supuestos metodológicos que otorgan a la obra artística la cualidad de ser abierta (Eco: 1979: 74-75), además de sustentar el proceso de lectura como un fenómeno no neutral, nos enfrentamos a la recepción de la famosa leyenda medieval de Tristán e Iseo en un poema de Ana Rossetti titulado “Isolda”. El texto es como sigue:

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi extravío
que explique el desvarío de mi sangre,
le suplico:
Antes de que se muera el jazmín de mi vientre
y se cumplan mis lunas puntuales y enteras
y mis venas se agoten de tantas madrugadas
en las que un muslo roza al muslo compañero
y lo sabe marfil pero lo piensa lumbre;
antes de que la edad extenúe en mi carne
la vehemencia, que por favor lo diga.

Contemplo ante el espejo, hospedado en mis sábanas,
las señales febriles de la noche inclemente
en donde el terso lino aulaga se vertiera
y duro pedernal y cuerpo de muchacho.

Ciño mi cinturón y el azogue me escruta,
fresas bajo mi blusa ansiosas se endurecen
y al resbalar la tela por mi inclinada espalda
parece una caricia; y la boca me arde.

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi locura
y me entregue al furor que la pasión exige,
se lo ruego, antes de que me ahogue
en mi propia fragancia, por favor,
por favor se lo ruego:

que lo beba conmigo.

2 Es evidente la simplificación extrema que he expuesto de la compleja teoría de la recepción. Para una panorámica más completa, remito a los trabajos de F. Gómez Redondo (1996: 233-260) y J. M. Pozuelo Yvancos (1988: 105-127), así como a la bibliografía referida en ellos.

El texto está incluido en su poemario *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, dentro de la sección “Otros poemas”, constituida por un conjunto de seis poesías de temática variada aunque fundamentalmente amorosa (Rossetti, 1998: 60)³. Se conforma por 24 versos libres, quizá 23 si consideramos la fragmentación del verso final y su disposición visual, con un espacio en blanco que ha de interpretarse como un silencio con alto valor simbólico que evoca la muerte y separación de los amantes de la leyenda medieval, pero también la extrema soledad que la autora manifiesta como uno de los temas-eje de la composición. La coherente disposición, con la combinación de alejandrinos, tridecasílabos y endecasílabos es sólo perturbada por los dos versos tetrasílabos –el 3 y 23- y por el heptasílabo final, descolgado de la estructura homogénea y compacta que el poema supone desde el punto de vista melódico. Ambos dan pie a la conclusión, que es una petición, de ahí el sinónimo léxico -“suplico-ruego”- y el signo ortográfico elegido, los dos puntos, como concreción del deseo. Toda la estrofa última es expresión de ese anhelo, obsesivo, manifestado por medio de la técnica de la repetición.

El énfasis explicativo de la autora mantiene los versos largos, por lo que la ruptura de los versos de arte menor es muy llamativa. La elección de una mayor longitud responde a un sentido de letanía y expresa un acusado cansancio que se refleja en el agotamiento sintáctico de la concatenación de ideas a partir del uso insistente del nexos conjuntivo “y”, marcado polisíndeton que combina de modo equilibrado con la pausa leve de las comas y los encabalgamientos moderados, casi narrativos. Se trata de una mezcla de registros: lo argumentativo y descriptivo se funde con lo extremadamente lírico y simbólico.

La elección del tema forma parte de una tendencia acusada en Ana Rossetti, que ha recurrido a personajes femeninos rescatados de la historia como artilugio poético de distanciamiento, como

3 La propia autora explica que el conjunto “Otros poemas” pertenece a su primera obra poética, *Los devaneos de Erato*, publicada en 1980: “pero, unos porque no los localicé en el momento de la organización del poemario y otros porque no les encontré un lugar adecuado que no me desequilibrase el conjunto, quedaron fuera” (Cobos, 1994: 221).

manifiesta ella misma: “Busco una fórmula para no sentirme demasiado implicada y observarme como si yo fuera otra” (Keefe Ugalde, 1991: 156). La inclusión, por otra parte, del poema “Isolda” en el volumen *Indicios vehementes* no es arbitraria, como explica asimismo la autora: “es un término jurídico que significa lo mismo que la definición de la poesía, que uno no tiene una prueba contundente pero tiene un indicio tan poderoso que es como si fuera cierto” (López-Cabrales, 2000: 60). Ello aumenta el valor, si cabe, del rescate de un mito alejado en el tiempo que la poeta no sólo revive, sino que autentifica, hablando por la boca de un personaje que se nos muestra como real, en un acto casi de posesión. Pero para analizar este hecho, hemos de conocer el referente, la Iseo que es punto de partida de la fascinación de Rossetti hasta el punto de metamorfosearse en ella.

La leyenda de Tristán e Iseo, de origen celta, nos ha llegado a través de un conjunto diverso y heterogéneo de versiones y testimonios que se extienden desde el siglo XII al XV por todo el occidente europeo (Ruiz Capellán, 1985: 17-19; Yllera: 1993: 19-29).

Junto a la versión del anglonormando Thomas d’Anglaterra, de 3.144 versos, compuesta entre 1155 y 1170, es la versión del escritor normando Béroul, con 4.485 versos compuestos a finales del siglo XII, la más completa de este complejo panorama de testimonios en el ámbito francés⁴. Me basaré en esta última para entablar la correlación entre Iseo e Isolda, precisamente porque Béroul ofrece de modo explícito la transgresión de roles de géneros tradicionales con una protagonista femenina poderosa, enérgica y de gran iniciativa, como veremos⁵. Además, como

4 Una panorámica de todos los testimonios en V. Cirlot (1986: 9-14).

5 *Indicios vehementes* se publica en 1985. Tuve la ocasión de conversar con la autora acerca de este poema en la presentación al *III Seminario de Literatura Actual*, organizado por el grupo de Estudios de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Cádiz, que se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2012. No recordaba el libro por el que la leyenda le había llegado, aunque muy bien pudiera haber sido la traducción al castellano de Alicia Yllera de 1978 (Madrid: Cupsa editorial) o la de 1984 (Madrid: Alianza editorial), o quizá cualquiera de las ediciones francesas, como la de Jean-Charles Payen de 1974 o la versión

afirma R. Ménage, “Béroutl manifeste une vigoureuse originalité dans sa conception générale du sens de l’oeuvre”, ya que coloca como centro argumental el problema jurídico que no separa del moral pero, sobre todo, porque plantea el derecho a la pasión de los amantes, presentados en sus contradicciones, “et cela les rend plus humaines” (Ménage, 1986: 14 y 21).

El único manuscrito que conserva la versión de Béroutl, de 32 folios y datado en la segunda mitad del s. XIII, se halla en la Bibliothèque Nationale de France (ms. Fr. 2.171)⁶ y presenta numerosos problemas textuales entre los que destacan algunas lagunas y corrupciones pero, sobre todo, la carencia de principio y final. V. Cirlot establece un arco cronológico que sitúa el texto entre 1165/70 y 1200, y nos invita –como ya hizo P. le Gentil– a “olvidar las cuestiones interminables”, como la debatida doble autoría del texto aún sin resolver (1986: 37-42).

De los elementos constitutivos de la leyenda, el que sin duda más llama la atención de Ana Rossetti es el filtro⁷, como detonante de la historia, ya que su función era incentivar la atracción sexual entre un anciano rey Marc y una joven Iseo, pero que beben por error ésta y el sobrino del rey, Tristán, en el viaje en barco de Irlanda a Cornuailles en el que el joven acompaña a la futura reina.

Es evidente que la autora obvia la tragedia de acontecimientos que se desatan en la huida de los amantes al bosque de Morrois, tampoco le interesa la irritante intervención de los barones felones, portavoces de un entorno encorsetado y asfixiante como es la corte, en el que los enemigos observan y tratan de desestabilizar la relación amorosa; tampoco tiene en consideración la voz de la conciencia social que supone la figura del ermitaño, para el que la pareja vive en pecado y al que acuden los amantes desesperados cuando deciden volver al mundo “real”, tras el efecto del filtro, transcurridos tres años. Ahora bien, el adulterio

modernizada de René Louis, de 1972.

6 Con acceso abierto, puede consultarse en red: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058945v>

7 La escena de los amantes bebiendo el filtro ha sido objeto de numerosas pinturas prerrafaelistas, como las de John Duncan (1912) y John William Waterhouse (h. 1916).

supone una subversión al orden establecido y “Béroul ofrece apoyo incondicional a los amantes (...). Los milagros realizados por Dios para salvar a los amantes han asombrado a muchos estudiosos que han entendido tales apreciaciones como pura herejía”, como afirma V. Cirlot (1986: 52-53). Este es un factor de poderosa atracción para Rossetti, cómoda en el terreno del erotismo subversivo, que absorbe los matices de una historia cuyo interés estriba en unos amantes que rechazan el mundo real y toda norma convencional, lejos de la aparente “felicidad” de la corte y, sobre todo, en el entorno perfecto para llevar a cabo su amor-pasión con libertad de acción, a pesar de las continuas amenazas.

Son varios los momentos en los que Béroul recuerda el filtro a lo largo de su relato⁸. Tristán explica al ermitaño, en el episodio de la vida en el bosque, que el filtro es el causante de la pasión amorosa: “Ella me ama por la poción. No puedo separarme de ella ni ella de mí” (p. 96). Iseo confirma la razón: “Señor, por Dios omnipotente, él no me ama ni yo a él, si no fuera por un breva de hierbas que bebimos. ¡De ahí nuestra desgracia! Y por eso nos ha desterrado el rey” (p. 97). La argumentación de Iseo lleva al extremo la función del filtro que en otras versiones, como la de Thomas, no es tan determinante, puesto que el amor había surgido mucho antes de beberlo, en el viaje de Tristán a Irlanda para combatir al Morholt y donde es curado por Iseo de la herida que éste le produce⁹. Ahora bien, es importante señalar que Iseo busca la compasión del ermitaño Ogrín, voz de la conciencia social y de la convención moral. Éste invita contuamente a los amantes al arrepentimiento y, aunque los ayuda y demostrará gran flexibilidad en el futuro¹⁰, no deja de recordarles su errónea actuación: “¡Pobres desterrados, qué grandes penas os impone

8 Citaré la obra por la traducción de V. Cirlot (1986). En adelante, indico entre paréntesis la página de las citas.

9 J. Frappier distingue entre la versión común y la versión cortés de la leyenda, incluyendo la de Béroul en el primer grupo por la función del filtro como factor determinante que provoca la relación amorosa, lejos de los conceptos de la *fin'amors*. En cambio, la de Thomas, representaría el ideario cortés (1963: 266-280). En verdad, la línea entre una y otra no es tan nítida como pudiera parecer y hay elementos determinantemente cortesés en la interpretación de Béroul.

10 El ermitaño llega a afirmar: “Para salvar la vergüenza y ocultar el mal, se debe mentir un poco”, p. 115.

Amor! ¿Cuánto durará vuestra locura? Demasiado tiempo habéis llevado esta vida. ¡Arrepentíos!” (p. 114).

Bérout recuerda el tiempo de efecto del filtro: “Mucho les habrá atormentado amor. Tres años enteros sufrieron penas, empalidecieron sus carnes y se debilitaron sus cuerpos” (p. 111); asimismo, la circunstancia por la que fue creado:

Fue la madre de Iseo quien lo hirvió y lo preparó para tres años de amistad. Lo había hecho para Marc y su hija: otro lo probó y por ello sufren. Durante aquellos tres años, el vino dominó tanto a Tristán y a la reina que ambos decían: «No siento desdicha alguna» (*Ibid.*).

En esta parte, la narración presenta sutiles contradicciones: por un lado, el filtro ha condenado a un amor-pasión, no previsto, a los amantes. Es el resultado de un error. Por otro, los amantes no sólo han disfrutado de su amor libremente, sino que cuando deciden regresar a la corte no están dispuestos a renunciar a él. El discurso de Iseo se vuelve manipulador con el ermitaño, al que debe convencer para que interceda con el rey:

Nunca en mi vida cometeré locura. Comprendedme, no digo que me arrepienta de haber seguido a Tristán pues le amo de buen amor, sin deshonor y como amigo. Se ha librado de la posesión de mi cuerpo y yo del suyo (p. 115).

Sin embargo, la historia desmentirá esta intención, puesto que los amantes siguen unidos en la corte, engañando al rey. El intercambio de objetos en la despedida -Tristán le da a Iseo su perro Husdent, símbolo de lealtad, y ella su anillo de jaspe verde, como símbolo de unión (p. 122)-, demuestra que la intención no es otra que continuar su amor, sorteando otros obstáculos, como se verá, provocados sobre todo por los rumores de los felones, eternos enemigos y antagonistas de la pareja.

Parece que Bérout se mueve en terrenos movedizos tratando de mostrar una historia difícil, con unos amantes que huyen de toda convención y viven su pasión hasta donde pueden, eximiéndoles

de toda culpa y responsabilidad, con una mirada “indulgente” del adulterio (Riquer, 1996: 31). Como argumento para el regreso, se insiste en la idea de la delgadez de Iseo, en su deterioro físico, también en el abandono de las obligaciones adquiridas por ambos protagonistas según su función social. Pero cuando los lleva de retorno a la corte no escatima en ofrecer recursos narrativos que protegen continuamente a la pareja (Frappier, 1963: 441-451), envolviéndoles en un clima de tensión y de riesgo que salva con su increíble sentido del humor. De ahí la colosal escena del Juramento de la Blanca Landa, donde Iseo es sometida a un juicio público por la blandura y la falta de carácter de su marido, un rey que cree que debe defender su honor de continuo ante la corte y que hace caso, una y otra vez, de los rumores -aunque sean ciertos- de la traición de la reina. En el juramento, Bérout crea una Iseo valiente, ingeniosa, muy superior en talento y fortaleza a los protagonistas masculinos, con una dosis de manipulación, pero siempre desde la óptica de la necesidad, ya que ha de moverse en un mundo que la acusa insistentemente y la obliga a mentir si quiere disfrutar de la pasión con Tristán: “¡Oid cuál fue la astucia de Iseo!”, dice el narrador (p. 145).

Uno de los momentos más emocionantes del *roman* es el protagonizado por Iseo en su juramento:

Señores, responde ella, (...) ahora escuchad lo que voy a jurar y a asegurar al rey aquí presente: (...) juro que no ha penetrado entre mis muslos hombre alguno, salvo el leproso al que sobrecargué al hacer que me llevara al otro lado del vado, y el rey Marc, mi esposo.

La dignidad del personaje femenino es absoluta y su imagen queda completamente limpia e íntegra: “- ¡Dios!, dice uno, ¡con qué orgullo ha jurado!, ¡qué bien se ha defendido! (...) ¡Maldito sea quien desconfíe de ella!” (p. 152). Iseo, sola, contra el mundo, es una superviviente de su tiempo y Bérout siempre supo mostrarnos su lado transgresor:

Iseo es, quizá, -afirma I. de Riquer- la figura femenina más universal de la literatura medieval, tan literaria y a la vez tan humana, tan real (...). Lúcida en todo momento, dueña de sí misma, dirigiendo los pasos de Tristán, hábil en sus palabras, prudente pero temeraria, astuta, egoísta y muchas veces mentirosa; y capaz de llevar una doble vida afectiva como esposa de Marco y amante de Tristán (1996: 18).

A partir de esta radiografía emocional del personaje medieval, podremos entender la intertextualidad del poema rossettiano. Para la autora, el filtro que anhela es una excusa para justificar lo que denomina su extravío/locura, en términos idénticos a los argumentos de Iseo. El determinante deseo es en las dos protagonistas el eje conductor. Pero Rossetti rescata a una Isolda inencontrable en las versiones medievales, una mujer que clama un amante con el que compartir el filtro, y para ello reinventa un personaje cuyo drama es la búsqueda de una razón para la locura pasional.

Ya S. Shermo señaló que en la poesía de Rossetti “la posición del poder erótico reside, sin lugar a dudas, en la mujer” (1995: 296-300). Aquello de lo que se apropia del personaje de Iseo es la reproducción de una mujer entregada por completo a su pasión (Luján, 1997: 78). El poder transgresor de la reina, burlando a su marido y dueña de sí misma, en un entorno tan hostil, penetra en la autora muchos siglos después. La obra de Béroul seguramente escandalizó a sus coétaneos (Cirlot, 1986: 55) y es éste el mismo efecto que logra Rossetti con una poesía en la que “se percibe la transgresión de las características tradicionales de los géneros sexuales (...) siempre tremendamente innovadora” (Llorente, 2000: 107)¹¹. O como señala J. Robbins: “Rossetti’s seductiva poetics suggest that gender differentiation, and the power system associated with it, are bases merely upon appearances rather than an underlying truth” (2000: 52).

11 En la Biblioteca Virtual de Andalucía, se afirma que “su pluma ha sido el testigo de una voz femenina transgresora en el modo de concebir el lenguaje poético amoroso”, cf. [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/viva-voz/015-ana_rossetti.html].

El personaje Isolda es voz de un erotismo interiorizado y Rossetti acomoda la leyenda a su propio interés: "Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar", como afirmó U. Eco (1993: 76). Anula a Tristán, porque no le interesa el amor correspondido y –en el fondo- feliz que representan los protagonistas de la leyenda medieval. Rossetti es, ante todo, una heroína en soledad. Como señala M. F. Millán,

el principal logro de Ana Rossetti es el de crear una mujer con autonomía e identidad propia cuyos rasgos más sobresalientes son la rebeldía, la desobediencia, la libertad para expresar su deseo y la capacidad para tomar iniciativa (2000: 5, 17).

Absorbe, por otro lado, un campo semántico que aúna sexualidad con sensualidad, dando al cuerpo un lugar prioritario (Marín, 2013: 131). Por último, las referencias simbólicas conectan el poema de Rossetti con la cosmovisión medieval, en la que el símbolo es elemento esencial de la cultura y la expresión artística (Eco, 1979: 76-77 y [4]). Lo vegetal está muy presente en esta primera etapa de Rossetti, como señala A. Correa (2005: 269): "Las plantas son (...) escenario y cómplice del sentimiento amoroso, pero lejos del platonismo e idealización (...), el sentimiento se muestra ahora indisolublemente ligado al cuerpo".

Hallamos en el poema tres referencias simbólicas: la presencia del jazmín (v. 4), relacionado con el vientre, con el deseo, como exaltación de los sentidos por su profundo olor. Planta a la que se han atribuido propiedades afrodisíacas y que supone el florecer de los sentidos. En segundo lugar, la aulaga como símbolo de la sexualidad (vv. 11-13), es un elemento que representa asimismo la fugacidad de las cosas y lo efímero de los placeres (Cirlot, 1988: 205-6). No deja de ser llamativo que la planta elegida sea un arbusto de grandes espinas, de color amarillo, símbolo de la traición en el Medievo. Por último, las fresas, como símbolo de los pechos que transmiten el ansia sexual (vv. 16-18). Los frutos simbolizan –explica J. E. Cirlot- el deseo terrestre (1988: 208). Su forma de corazón y su color rojo representan el amor-pasión.

Con Sherno, entiendo que la poesía de Rossetti conecta con el pasado a través de la referencia a temas clásicos, en este caso el mito de Iseo y Tristán, pero ofrece una poesía, ante todo, experiencial, que no desconecta de la realidad externa. La suya es una poesía incontestablemente erótica, un “inventario de placeres prohibidos” (1995: 295-8), en la que el cuerpo es templo y la palabra, desafío. En ello coincide con la extraordinaria Iseo, que desde el siglo XII proclama la libertad de amar y, sobre todo, la libertad sexual, mensaje que cautivó a Ana Rossetti, y que nos sigue cautivando: “Ninguna obra medieval –afirma A. Yllera– conoció un éxito comparable al de Tristán e Iseo. Por su realismo y fantasía, su halo misterioso y sus rasgos profundamente humanos fascinó al público de todas las épocas” (1993: 7).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cobos, M. (1994). La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores). En L. Gómez Casenco (Ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX* (219-239). Huelva: Servicio de Publicaciones.
- Correa Ramón, A. (2005). Alta flor tuya erguida en los oscuros parques: mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti. En R. Sánchez García (Ed.), *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura* (267-289). Granada: Universidad de Granada.
- Cirlot, J. E. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. 7ª ed.
- Cirlot, V. (1986). *Bérroul. Tristán e Iseo*. Barcelona: PPU.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 2ª ed.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. 3ª ed.
- Frappier, J. (1963). Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise. *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 6ª année (23), pp. 255-280 y 441-454.

- Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX. Métodos y orientaciones*. Madrid: Edaf.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)*. Madrid: Taurus.
- keefe Ugalde, S. (1991). Conversación con Ana Rossetti. En *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (p. 149-163). México: Siglo XXI Editores.
- Le roman de Tristan*. Bibliothèque Nationale de France. Gallica. Département des Manuscrits. Domaine public. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058945v>. [Fecha de consulta: 11/02/2019]
- López-Cabrales, M. del M. (2000). *Palabras de mujeres escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea.
- Louis, R. (1972). *Tristan et Iseult (renouvelé en français moderne d'après les textes des XII^e et XIII^e siècles)*. Paris: Librairie Générale Française.
- Llorente Torres, M. (2000). *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española (1975-1990)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Marín Calderón, N. (2013). Más allá de la letra: cuerpo y escopicidad en la poesía de Ana Rossetti. *Filología y Lingüística*, 39 (1), pp. 131-138.
- Ménage, R. (1986). *La légende de Tristan et Iseut*. Paris: Bordas.
- Millán, M. F. (2000). *La sacralidad perdida. Subversión y erotismo en la poesía de Ana Rossetti*. Birmingham: University of Birmingham.
- Payen, J.-Ch. (1974). *Tristan et Iseut. Les "Tristan" en vers*. Paris: Garnier.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Riquer, I. de (1996). *La leyenda de Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela.

- Robbins, J. (2000). Seduction, simulation, transgression and taboo: eroticism in the work of Ana Rossetti. *Hispanófila*, 128, pp. 49-65.
- Rossetti, A. Biblioteca Virtual de Andalucía. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/viva-voz/015-ana_rossetti.html. [Fecha de consulta: 03/03/2019].
- Rossetti, A. (1998). *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*. Madrid: Hiperión, 6ª ed.
- Ruiz Capellán, R. (1985). *Bérroul. Tristán e Iseo*. Madrid: Cátedra.
- Sherno, S. (1995). Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico. En *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (295-313). Madrid: Akal.
- Yllera, A. (1993). *Tristán e Iseo*. Madrid: Alianza editorial.