

LAS INVISIBLES DE LA GENERACIÓN DEL 27

MARÍA CLARA GONZÁLEZ DE URBINA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 19 de octubre de 2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luz Marina Rivas Arrieta

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A mis hijos, Ximena, Mónica y Juan Camilo  
para que sus sueños también se cumplan.*

## **Agradecimientos**

Para la realización del presente trabajo de grado han sido fundamentales los conocimientos adquiridos durante los estudios literarios, realizados por mí en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, durante muchos años interrumpidos por la atención a otras responsabilidades familiares y obligaciones laborales. Agradezco todo este tiempo de aprendizaje a cada uno mis profesores, tanto a los que ya no están vinculados con la universidad como a los que aún permanecen en ella. Sus enseñanzas y ejemplo los atesoraré siempre.

Expreso mi profundo agradecimiento a mi directora de tesis la Dra. Luz Marina Rivas Arrieta por su valiosísima labor de guía, su asesoría, su paciencia y sus sabios consejos. Valoro y agradezco también la ayuda, el apoyo y la solidaridad de Amparo González Zamorano, Mónica Montes Ferrando, Marga López Díaz, Amelia Pretelt de la Vega y Helena Samper Samper porque sin ellas no hubiese sido posible coronar este sueño.

Por la ayuda en obtener los textos de las autoras que no se consiguen en Colombia, agradezco también al escritor Manuel Mejía García de los Ríos y a Carolina Salas Pretelt.

Finalmente, quiero agradecer el apoyo y la comprensión manifestados por mi madre Clara De Urbina de Gonzalez, mis hijos Ximena, Mónica y Juan Camilo Silva Gonzalez y mis nietos Lucía e Isaac Villegas Silva, así como los demás familiares y amigos, que han estado siempre a mi lado durante estos años de estudio. Los inmerecidos posibles olvidos hacen injustas las enumeraciones. A todos ellos, muchas gracias

## Mutación

... *Cuándo así me acosan ansias andariegas*  
*¡Qué pena tan honda me da ser mujer!*

*Juana de Ibarbourou*

No te apenes Juana  
que ahora podemos  
hartarnos de luna  
caminar por sendas que locas invitan  
abrir andariegas puertas misteriosas  
y asomar la sed

Podemos ahora  
como tú anhelabas  
*navegar por campos*  
*caminar el mar*  
pero para hacerlo  
sin saber el modo

¡Como las serpientes, cambiamos de piel!

González De Urbina (1996, p. 21)

## Tabla de contenido

Introducción .....	1
1. La escritura femenina.....	4
2. La España de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.....	10
2.1. La Generación del 27 .....	14
2.1.1. Origen y nombre .....	14
2.1.2. Evolución del grupo.....	16
2.2. Las Sinsombrero (RTVE, 2015) .....	16
2.3. Otros registros culturales involucrados .....	18
2.3.1. Revistas femeninas de la época .....	18
2.3.2. La Gaceta Literaria .....	19
2.3.3. La Barraca – Itinerario cultural de la República.....	20
2.3.4. El Lyceum Club Femenino .....	20
3. Por el privilegio de la escritura.....	22
3.1. Entorno Social.....	22
3.2. Atmósfera poética. Escritoras nacidas entre 1895 y 1916.....	23
3.3. Condicionamientos del medio para el cual se producen las obras .....	26
3.4. ¿Cómo se miraba la mujer a sí misma? Su relación con la literatura.....	27
3.5. La escritura femenina como subversión .....	28
3.6. Uso de seudónimos.....	30
3.7. Valores dominantes y factores sociales reflejados en los poemas .....	31
4. Cartografía de voces invisibles.....	33
4.1. Gloria de la Prada (1886-1951).....	35

4.2. Pilar de Valderrama (1898-1979).....	36
4.3. Lucía Sánchez Saornil (1895-1970).....	36
4.4. Rosa Chacel (1898-1994) .....	36
4.5. Concha Méndez (1898-1986) .....	38
4.6. María Luisa Muñoz de Buendía (1898-1994).....	39
4.7. Cristina de Arteaga (1902-1984).....	40
4.8. María Teresa de León Gory (1903-1988).....	41
4.9. María Cegarra Salcedo (1903-1993).....	42
4.10. Elisabeth Mulder (1904-1987).....	42
4.11. Ernestina de Champourcín (1905-1999).....	43
4.12. María Teresa Roca de Togores (1905-1989).....	44
4.13. Carmen Conde (1907-1996) .....	45
4.14. Josefina de la Torre (1907-2002) .....	45
4.15. Marina Romero (1908-2001).....	46
4.16. Josefina Romo Arregui (1913-1979).....	47
4.17. Dolores Catarineu (1916-2006) .....	47
4.18. Otras voces.....	48
5. Tres voces en contrapunto.....	49
5.1. Cristina De Arteaga.....	51
5.2. Elisabeth Mulder .....	60
5.3. Lucía Sánchez Saornil .....	72
Conclusiones .....	85
Referencias.....	88



## Introducción

¿Cuál es el aporte del grupo de poetas españolas nacidas entre 1895 y 1916, y qué ocurrió para que su obra publicada en la época se haya desdibujado para la historiografía literaria?

Filósofas, poetas, novelistas, ensayistas y traductoras, escribieron y publicaron en las primeras décadas del siglo XX en España. Algunas inclusive editaron sus obras en las mismas imprentas y casi al mismo tiempo que los poetas de la llamada “Generación del 27”. Sus libros han estado olvidados durante mucho tiempo en un estante de la Biblioteca Nacional de España y algunos otros ejemplares abandonados o dispersos, lo que hace difícil su localización.

En la mayoría de las antologías de la época solo unos pocos nombres aparecen mencionados de pasada. Los mismos nombres se repiten, de una antología a otra con escasas excepciones. Marginadas de la historiografía literaria, su trabajo artístico e intelectual fue desestimado hasta hace poco tiempo.

Me propongo cartografiar el territorio de la poesía femenina española en el contexto social de la España de la pre-guerra a la luz del concepto de agenciamiento tal como Deleuze y Guattari (1997) lo trabajan en su libro *Mil mesetas*. El agenciamiento es una herramienta conceptual y metodológica que aplicada desde una cartografía permite visualizar la movilidad de los espacios sociales. Para este trabajo solo se utilizará lo referente a los movimientos de territorialización y desterritorialización y las líneas duras, flexibles y de fuga, porque señala prejuicios, clichés y estereotipos reinantes tanto como los acontecimientos que contribuyeron a dar giros hacia la participación de la mujer en la vida intelectual.

Para poner su vida y obra sobre el telón de fondo de la sociedad en donde estuvieron insertas, se procurará en primer lugar, reconstruir el hecho histórico, su entorno social, su visión de mundo, el ámbito cultural, la atmosfera poética, los valores dominantes, y los roles masculino y femenino de entonces, a fin de advertir la influencia recíproca que hubo entre ellas y su contexto social, estableciendo el tipo de relaciones que tuvieron con sus coterráneos, los poetas de la Generación del 27.

Se hará un breve recorrido por el mundo occidental buscando voces literarias femeninas, antes de mostrar una visión panorámica de las poetisas que nos ocupan y su obra, para intentar alcanzar su voz, comprender qué pensaban como mujeres, como ciudadanas y como españolas, rescatando en algunos casos fragmentos de poemas encontrados en las escasas antologías de mujeres de esa época, recientemente publicadas en España.

Para finalizar se estudiará la obra poética de tres de ellas: Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder y Lucía Sánchez Saornil, a través de un análisis crítico, siguiendo los lineamientos propuestos por Raymond Williams (1950) en su libro *Lectura y crítica*, para descubrir los valores reflejados, las temáticas abordadas, las voces, la composición formal, los recursos retóricos, los símbolos, el ritmo, la exploración del yo y su autoconciencia

Las tres poetisas elegidas para este trabajo: Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder y Lucía Sánchez Saornil, representarían esa cartografía de la poesía femenina que se va trabajar desde el “agenciamiento” (Deleuze & Guattari, 1997) como herramienta de investigación, la cual se irá entretejiendo junto con el análisis crítico de los poemas. Específicamente se estarán mapeando las distintas posiciones de estas poetisas a través de su obra a fin de dar cuenta de los movimientos de territorialización y desterritorialización, entendidos como fuerzas que articulan o desarticulan contenidos en su aspecto enunciativo. Esto es, se observará cómo a través de su poesía cada una fue situándose en una dinámica diferente.

Dichos movimientos representan las dinámicas de los seres humanos cuando se mueven dentro de un determinado grupo social y tienen lugar dependiendo de fuerzas de poder. Están representadas en líneas: “duras”, “flexibles” y de “fuga”. Siendo la línea dura la que en términos generales se centra en la repetición de lo mismo al seguir apegadas a las costumbres y tiende a conservar lo establecido en movimientos de territorialización. La línea flexible, aquella que busca cambios, pero sigue manteniéndose dentro de un mismo territorio, sin romper del todo el contenido y la expresión de los poemas, inclinándose indistintamente hacia lo instituido o lo novedoso, caracterizada por su ambigüedad. Y la línea de fuga, aquella que al quebrar patrones impuestos por la época, se identifica con lo novedoso, con la vanguardia, generando cortes y rupturas, que desplazan lo instituido y por y por ello desplaza costumbres, ideas o actividades, desterritorializando usos y costumbres sedimentadas.

Ajena a todo juicio, esta indagación quiere ayudar a descorrer el velo que ha desdibujado sus nombres y su obra. Se pretende una mirada rizomática sin establecer jerarquías que reconozca su existencia y la de su trabajo literario, tasando sus errores y logros; sus secretos y memorias. La idea es ofrecer la posibilidad de una mirada incluyente del panorama poético español, en un período de ruptura y transformación, como fueron los primeros años del siglo XX. No sería justo reducirlo a cinco o seis nombres, porque esta ceguera colectiva, delata más sobre nosotros mismos como personas que lo que revela de ellas.

Se espera que de este ejercicio surjan preguntas de cuyas respuestas puedan ocuparse aquellos a los que este asunto les conmueva o inquiete. Sería interesante examinar por ejemplo si en realidad ha habido un avance o un retroceso con respecto del reconocimiento de la actividad intelectual de la mujer a partir de este casi-olvido historiográfico que nos ocupa y además abrir la posibilidad a futuras investigaciones y análisis dentro del ámbito literario colombiano; pues por fortuna en la actualidad ya están empezando a circular algunos estudios y monografías sobre ellas en la península y en algunas universidades de Estados Unidos.

## 1. La escritura femenina

“¿Qué canción cantaban las sirenas?”

Sir Thomas Browne

Antes del siglo XVIII, poco se sabe sobre la mujer, en general, afirma Virginia Wolf (1929), en su famoso texto: *Una habitación propia* y vale la pena resaltar, que menos aún sobre la escritura femenina en particular.

Remontándonos a las teogonías primitivas que intentan explicar el universo, encontramos que siempre se presentan dos fuerzas que se enfrentan demandando la eliminación de la opuesta. Al parecer según una investigación histórica realizada a mediados del siglo pasado por Robert Graves (1948), uno de los primeros silenciamientos que se conocen de la voz femenina, se narra en *la batalla de los árboles*, ocurrida al final de la época prehistórica, según un antiguo mito de Britania.

En Europa y Oriente medio existieron culturas matriarcales que adoraron a una diosa suprema cuyo símbolo era la luna. Esas culturas en el transcurrir del tiempo, fueron subordinadas a la imposición de un dios masculino, destronando a las mujeres de su posición de autoridad.

Esta investigación que vincula disciplinas como la arqueología, la mitología y la teología, asevera que ese matriarcado y su culto representaba una “existencia ideal”.

Cuenta Graves en su libro refiriéndose al antiguo mito gales contenido en el *Romance de Taliesin*, aparecido en un poema a inicios de la Edad Media, que dicha batalla entre alfabetos representó el conflicto entre dos sistemas de conocimiento, dos maneras de abordar la realidad y el desalojo del culto a la diosa.

Dicha batalla tuvo lugar “en las cabezas y con las lenguas de los sabios” (Graves, 2014, p. 71) y vincula las polémicas relaciones entre hombre y mujer con el enfrentamiento de los ejércitos de Tuatha dé Danaan, confederación de tribus en las que la dignidad real se adquiría por sucesión matrilineal con la hueste del rey Annwfn, proveniente del inframundo británico:

... Y hubo un hombre en esa batalla que a menos que se conociera

su nombre no podía ser vencido y había en el otro lado una mujer llamada Achren (Árboles), y que a menos que su nombre fuese conocido su bando no podía ser vencido. (Graves, 2014)

Pareciera que desde los remotos tiempos de esta mítica batalla ya se conocía el poder de los nombres y aunque suene fantasioso, aún hoy, hay quien sigue decidido a ignorarlos y es lo que parece ocurrir en el caso que ahora nos ocupa.

Se inicia ahora un discreto recorrido histórico por el mundo occidental, en busca de las voces literarias femeninas, partiendo de este extraño mito poético existente en el Mediterráneo y en Europa Septentrional desde tiempos inmemoriales. Tiempos en los que predominaba aún el lenguaje lunar mágico vinculado a la diosa, antes de ser manipulado por invasores del Asia Central, al finalizar el período minoico, quienes sustituyeron las instituciones matrilineales por patrilineales (Graves, 2014), tergiversando mitos para justificar cambios sociales.

Aunque en la fase pre-literaria de Grecia en las civilizaciones minoica y micénica, los ritos reflejen un probable matriarcado y las antiguas constituciones cretenses y espartanas demuestren que las mujeres gozaban de derechos propios, esta situación fue cambiando a medida que se adoptó el lenguaje racional de los filósofos de Atenas (siglos VII a V a.C.) y los mitos sobre la diosa pertenecientes a una época anterior, fueran relegados al olvido.

Los sofistas por ejemplo, dieron forma a la llamada “teoría convencional del lenguaje” que afirma que las palabras responden a las significaciones, los símbolos y los códigos creados por los hombres para tejer su vida social (Neira Fernández, 1993). Ese tipo de lenguaje relativo y convencional se impuso y ha prevalecido desde entonces, en lugar del lenguaje simbólico de los mitos.

Aunque el problema del nombrar siguió abordándose también desde el idealismo platónico, porque según esta corriente filosófica: “los nombres son apropiados cuando expresan el *ser de una cosa*” (Neira Fernández, 1993, p. 16) y el *ser* de la mujer en la cultura griega, su *areté* (Jaeger, 1985) además de su hermosura, era el de ser madre custodia de costumbres y tradiciones. La modestia y las destrezas en el gobierno del hogar fueron virtudes muy estimadas también; por lo que limitaron la influencia femenina al ámbito doméstico y al gineceo, apartada del ágora política sin gozar de ningún derecho, ni participar en la vida social.

Aristóteles en sus obras políticas declaró que: “El silencio es un adorno de la mujer”; en otra parte afirmó que “el derecho del hombre a mandar sobre la mujer por no ser capaz de dominar sus instintos y por disponer de la razón en menor medida e imperfectamente” (Aristóteles, 1988). A pesar de ello, logran colarse en la historia de la literatura unos cuantos poemas de Safo de Mitilene (s. VII a.C. a s. VI a.C.), porque al parecer la educación a las mujeres en la isla de Lesbos era diferente a la impartida en el resto de Grecia, aspecto que se destaca en este himno ritual de invocación a la diosa:

y tú, bendita diosa, sonreías  
con tu faz inmortal y preguntabas  
qué me ocurre otra vez, por qué de nuevo  
vuelvo a invocarte. (Fernández-Galiano, 1979)

Frente a la mujer ateniense, la romana gozó de cierta independencia, tenía más libertad de movimiento y autonomía especialmente si provenía de familia acaudalada. Varias mujeres consiguieron sobresalir y tener peso en asuntos públicos; sin embargo no existe registro alguno sobre su creación literaria.

Acuden a la memoria nombres como: Livia, Cornelia, Aurelia, Agripina la menor, Gala Plácida, Lucrecia, Julia Domna y Lesbia (s. I a.C.). Protagonista esta última de los versos de Cátulo (*Gaius Valerius Catullus*,). Más adelante en Alejandría sobresalió Hipatia (370) matemática, filósofa y astrónoma, primera en comprender el movimiento planetario.

Fue la Edad Media la primera época histórica en la que las mujeres alcanzaron algún grado de emancipación social y cultural, afirma Ferruccio Bertini (1991) en la introducción al libro *La mujer medieval*. Siete siglos, ocho lenguas y diez nacionalidades son encarnadas por mujeres tan notables como:

Egeria, la peregrina que en su texto *Itinerarium* de finales del siglo IV, describe sus viajes; Baudonivia, la biógrafa de finales del siglo VI; Dhuoda y su obra el *Liber Manualis*, fiel a los cánones literarios y retóricos del siglo IX, escrito como legado al hijo que le habían arrebatado; Rosvita, la poetisa del siglo X en cuyos versos exime a la mujer de la culpa que se le atribuye por ser la causante del pecado, para mostrarla victoriosa sobre la fuerza bruta que la subyuga; Trótula, la *sapiens matrona*, médica del siglo XI la primera mujer que dictó un tratado de

ginecología; Eloísa, la intelectual del siglo XII; Hildegarda la abadesa llamada la *sibila del Rhin*, por sus visiones proféticas consignadas en cartas y Catalina de Siena, la mística del siglo XIV, patrona de Italia, nombrada doctora de la Iglesia por Pablo VI.

Lo interesante sobre la escritura de estas mujeres, cuyo perfil biográfico consumido por el paso de los siglos, es inexorablemente débil, está en que el reconocimiento logrado por ellas se consiguió porque otros las nombraron. No era muy común hasta hace relativamente poco, leerlas directamente. Otro modo de desdeñar su testimonio, privándonos quizás, de inesperados descubrimientos y sorpresas.

En Oriente por ejemplo, en algunas culturas sobre las que no se ahondará dada la brevedad de este trabajo que obliga a enfocar la mirada en occidente, eran encerradas en un harem o aisladas. Hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, la mujer era excluida de los rituales en las sinagogas.

La literatura de la época moderna (siglos XVI-XVIII), al menos en España, estuvo signada por la famosa frase de Fray Luis de León en su libro *La perfecta casada*:

Porque así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que,  
encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca. (Fray Luis de León, 1855)

Sin embargo en el Siglo de Oro español, junto con Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, encontramos a Santa Teresa de Jesús (1515-1582), una de las grandes figuras de la mística española junto con San Juan de la Cruz. Cuentan que refiriéndose a la santa, Lope de Vega escribió: *da alegría ver que una mujer pudiese tanto* (Von der Walde & Reinoso, 2009).

De todos modos de acuerdo a Nieves Baranda Leturio (2009) en su ensayo: “Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XV”, se evidencia una falta de rigor cronológico en los estudios sobre la escritura femenina de la época moderna, que tiende a borrar límites nombrando desordenadamente los escasos nombres de escritoras que se conocen y de las que apenas se conserva un verso. La *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes* de Juan Pérez de Moya (1583) es prueba de ello:

Pusiéramos en este lugar poetas de nuestros tiempos que ay en

España, como doña Ysabel de Vega y doña Catalina de la Paz, naturales de Alcalá, y otras muchas cuyos versos andan en varias obras, si no fuera notorio de todos. (Pérez de Moya, 1583, p. 989)

Llama la atención la expresión “otras muchas” que aparece en el fragmento anterior. Pareciera un *etcétera* desdeñoso y desinteresado. En general en esa época a las mujeres que estudiaban o tenían inquietudes literarias, las llamaban peyorativamente “las latinas”.

Sin embargo, se encuentran poetas como: María de Zayas y Sotomayor (1590-1611), autora de novelas ejemplares amorosas, conocidas como el *Decamerón español*, que alcanzaron catorce ediciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII; Vittoria Colonna en Italia de cuyas Rimas se publicaron diecinueve ediciones entre 1538 y 1560; Tullia D’Aragona y su *Diallogo de la infinitá de amore* (1547); Laura Terracina y sus ocho volúmenes de *Rimas*, publicados entre 1548 y 1567; Gaspara Stampa 1554, a quien se considera una de las más grandes escritoras de la época por sus *Prosas y Rimas* publicadas póstumamente por su hermana; Laura Battiferri Ammannaiti (1560) escribió *El primer libro de las obras toscanas*; Verónica Franco con su poemario *Las tercias rimas*, publicadas en Venecia en 1575; Luisa Labé, única mujer lionesa (Lyon, 1525) poetisa perteneciente a la escuela lionesa del Renacimiento y que pudo publicar su libro de poemas: *Debate de locura y amor*, versos plenos de erotismo y libertad que no se ajustaban al canon literario de su tiempo, gracias a un privilegio real; Luisa Sigea (1520) gran humanista, conocida en toda Europa porque a los 16 años escribía cartas en latín, griego, árabe y sirio y publicó la mayoría de sus poemas en latín y algunos en castellano; Isabel de la Vega que vivió en Madrid a finales del reinado de Carlos I (Rey de España entre 1516 y 1558) de ella se conservan doce composiciones; Ana Caro Mallén de Soto (Granada s. XVII) autora de obras de teatro como: *Valor, agravio y mujer*. Fue considerada la primera escritora profesional de España según María Cinta Montagut (2015) en su libro *Aproximación a la poesía escrita por mujeres*.

Sobresalieron en el panorama general pocas mujeres como la francesa Jeanne d’Orléans, la doncella de Orleans heroína nacional y mártir a los diecisiete años; la española Ana Girón de Rebolledo que en 1543 publicó por primera vez las obras del poeta Juan Boscán, su marido, y de Garcilaso. Beatriz Galindo, *la latina*, dedicada al estudio de la filosofía, la cultura clásica y las ciencias, profesora de la Reina Isabel *la Católica* y Sor Juana Inés de la Cruz, primera poeta de América nacida en México en 1561, quien ingresó al convento como única alternativa para poder



cultivar su intelecto debido a las limitaciones que ser mujer, implicaban en su tiempo y que afirmó en una carta al padre Núñez:

[...] no ignoro que el cursar públicamente las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer, por la ocasionada familiaridad con los hombres, y que esta sería la razón de prohibir los estudios públicos... pero los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? Pues ¿por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellos? (Alatorre, 1987, p. 622)

Se sabe además, por ejemplo, que la hija de Lope de Vega, sor Marcela de San Félix (1605-1688) quien fue monja de las Descalzas Reales de Madrid, publicó cinco tomos con sus obras de teatro y poesía, cuatro de los cuales fueron quemados a su muerte por orden del confesor. También se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid de Sor María de Santa Isabel (Toledo, 1613) que escribió bajo el seudónimo de Marcia Belisarda 138 poemas, no todos de tema religioso, pues al parecer entró al convento por un amor contrariado. Como ellas existirán otras tantas poetas que por una razón u otra fueron silenciadas e irremediablemente pérdidas para la historiografía literaria.

Aunque el mapa cultural se ha ido ampliando gracias a investigaciones realizadas en los últimos años y a estudios tan importantes como: *Medieval Women* de Eilen Power, *Women Writers of the Middle Ages* de Peter Dronk y *Women In Medieval Iberia: A Selected Bibliography* de Rafael Merida-Jimenez, se considera que este breve recuento confirma la afirmación hecha por Virginia Wolf en 1929, mencionada al inicio de este capítulo: *pero lo que encuentro deplorable [...] es que no se sepa nada de la mujer antes del siglo dieciocho* (Wolf, 1929).

Es posible también que hayan sido mujeres las autoras de canciones folclóricas mientras hilaban y cantaban a sus hijos, nunca podremos saberlo. Pero sí sabemos los nombres de las escritoras en la España de comienzos del siglo XX se explorarán las señales de su paso.

## 2. La España de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX

Las poetas que nos ocupan, nacidas entre 1870 a 1916 habrían tenido acceso a la escolarización dado que la obligación legal de fundar escuelas públicas para niñas en España se estableció en 1857. El acceso a la educación ayudó a tomar conciencia de su capacidad intelectual a muchas mujeres que empezaron a participar en la vida pública, dejando atrás ese segundo plano que hasta entonces habían ocupado.

Además, aunque niñas, no habrían sido del todo ajenas a la sensación de desastre colectivo que se respiraba en la Península a finales del XIX, por la pérdida de las últimas colonias en América. Pérdida que supuso un quiebre en la autocompresión de España y de los españoles y que obligó a escritores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ángel Gavinet y Ramón María del Valle-Inclán; a indagar sobre la raíz del ser español y la crisis para crear su propia visión de país.

Hasta finales del siglo XIX, en el ámbito social las mujeres continuaban siendo llamadas “ángeles del hogar”, discurso que las limitaba territorialmente, pero no las definía. Método sutil, pero no por ello menos violento, que buscaba transformar a la mujer en la encarnación de un ideal y era un obstáculo para el conocimiento claro y directo de sí mismas como seres de carne y hueso con características determinadas.

Las proclamadas virtudes que la mujer ideal debía desarrollar en el hogar eran modestia, laboriosidad y frugalidad (Díaz Marcos, 2009, p. 171) que apuntaban a que la mujer careciera de pensamiento y deseo propios para vivir sacrificada constantemente por el bien de los demás. El derecho a expresarse les era concedido siempre y cuando dicha expresión obedeciera el modelo vigente que actualizaba las enseñanzas de la perfecta casada, escrito como ya se mencionó en 1855 por Fray Luis de León.

Eran tenidas por el supremo ideal de lo sublime de ello dan fe rimas tan famosas como la escrita por Gustavo Adolfo Bécquer:

XXI

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas

en mi pupila tu pupila azul.  
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú. (Bécquer, 1979, p. 55)

La mujer era premiada socialmente también, por una pretendida “inocencia”, que se le atribuía, pero que en realidad era ignorancia. Por ella muchas mujeres se plegaron y secundaron los prototipos reinantes al intentar escribir. Limitándose a consignar en el papel emociones melodramáticas que se “suponía” sentía la mujer ideal, plegada a las estructuras simbólicas de identidad femenina reinantes.

Abundaban entonces los álbumes adornados de flores y mariposas en las que las mujeres escribían versos ranciamente románticos; además de copiar con primorosa caligrafía los versos de alguien más. Ese matiz con que se circunscribe lo femenino a una imagen emotiva despreciada y vaporosa probablemente procede de esto. Junto con esa connotación despectiva con que se aludía a la escritura femenina.

Por fortuna esto no fue así para todas; hubo quienes se atrevieron a indagar sobre sí mismas a ser conscientes de su propia existencia y a intentar trastornar el orden establecido alzándose en contra de los clichés que su situación de mujer conllevaba. Por ello escribía Gertrudis Gomez de Avellaneda (1814-1873) en *Romance. Contestando a otro de una señorita*:

No soy maga ni sirena  
ni querub ni pitonisa  
Como en tus versos galanos  
Me llamas hoy, bella niña.  
Gertrudis tengo por nombre,  
cual recibido en la pila;  
me dicen Tula mi madre,  
y mis amigos la imitan.

Prescinde, pues, te lo ruego,  
de las Safos y Corinas  
y simplemente me nombra  
Gertrudis, Tula o amiga. (Gómez de Avellaneda, s.f.)

En 1846 la poeta autodidacta Carolina Coronado en su poema *Libertad* reclamaba:

Los mozos están ufanos,  
gozosos están los viejos,  
igualdad hay en la patria,  
libertad hay en el reino.

Pero, os digo, compañeras,  
que la ley es sola de ellos,  
que las hembras no se cuentan  
ni hay Nación para este sexo. (Coronado, 1847, p. 72)

En 1870 solo el 9,6 % de las mujeres sabía leer y escribir. Sin embargo, lograron destacarse nombres como los de: Rosalía de Castro (1887-1885), Concepción Arenal (1820-1893), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Rosario Acuña (1850-1923), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Eva Canel (1857-1932), Carmen de Burgos, (1867-1932), Casilda de Antón del Olmet (1871-1950) y Concha Espina (1869-1955); casi todas pertenecientes a clases privilegiadas y algunas aristócratas, quienes al justificar su escritura, reiteraban que no por ella abandonarían “sus tareas familiares” (Simón Palmer, 1983, p. 479). Todas supeditaban sus escritos a la labor doméstica y algunas añadían con mucho orgullo que la mujer española no esquivaba su deber de obediencia al esposo por dura y penosa que fuera esa imposición.

Aunque se aconsejara a las esposas que sufrieran y esperaran para tener un hogar feliz, tímidamente empezaba a vislumbrarse un cambio de roles que debió causar ansiedad y atemorizar a muchos. Bien sabemos que *no se cambian las reglas de una tribu* como lo reiteró mucho más adelante, en 1980, Claude Lévi-Strauss al votar en contra del ingreso de Marguerite Yourcenar a la Academia Francesa de las Letras (citado por Benegas & Munarriz Peralta, 1998, p. 29).

Si eso ocurrió hace menos de cuarenta años, ¿por qué no entender a quienes a finales de siglo XIX y comienzos del XX, se resistieron a leerlas sin juicios de valor anticipados y/o las despreciaban o minimizaban en un país tan tradicional como la España de entonces?

A finales del siglo XIX, hubo una euforia económica por el ingreso de capital proveniente de la liquidación de los negocios españoles en las colonias y el regreso de criollos a la península, que

se mantuvo hasta el inicio del siglo XX y ayudó al desarrollo de las grandes ciudades impulsando la industria, la banca y las finanzas.

Estas circunstancias dieron auge a las artes y propiciaron una segunda edad de oro, que se prolongó hasta la Guerra Civil, en la surgieron primero los escritores de la denominada: “Generación del 98” o generación finisecular (Enciclopedia de Características, 2017) nacidos entre 1864 y 1875 que tuvo una postura marcadamente crítica ante: las normas sociales, la situación política del momento, con gran apego a los valores patrióticos e interesados en el paisaje y las tradiciones. Escritores tan importantes como: Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Antonio Machado, Manuel Machado, José Martínez Ruiz Azorin, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramiro de Maetzu y Ángel Gavinet, pertenecieron a esa generación.

En general a lo largo de todo el siglo XIX en España la valoración de la mujer dependió de su rol de esposa y madre. La esfera privada seguía estando reservada para ella mientras; el hombre continuó dominando la esfera pública. Inclusive en algunas zonas rurales, las mujeres que escribían eran tomadas por locas y se hacía mofa de ellas en el ámbito social. Según afirma Noni Benegas (1998): “[...] supuso una gran confusión el que las mujeres empezaran a escribir, pues la feminidad estaba sujeta a las presiones del discurso normativo que la regulaba” (Benegas & Munarriz Peralta, 1998, pp. 17-84).

Hacia comienzos del siglo XX, surgiría un imprescindible grupo de mujeres, fundamento central de toda una conciencia femenina. Figuras como: Victoria Kent, Margarita Nelken, María de Maeztu, Clara Campoamor, María Lejárraga, María Goyri, Carmen Baroja Nesi y Carmen de Burgos, contribuyeron para que la mujer recobrará la palabra y la dignidad. Muchas de ellas fueron maestras y mentoras de las autoras que nos ocupan.

Aunque el siglo XX trajo modernización: la electricidad, el teléfono y el automóvil y en 1902 el rey Alfonso XIII reemplazó a su madre la Regente María Cristina. España seguía siendo un país atrasado con relación al resto de Europa: la esperanza de vida, era baja, tenía una tasa alta de mortalidad infantil; el 64 % de los españoles eran analfabetos; el ingreso diario oscilaba entre las tres y las cuatro pesetas y a las mujeres se les pagaba la mitad. El 70 % de la población vivía en

una tierra mal distribuida y bajo míseras condiciones de subsistencia; se inició el éxodo a las ciudades que siguieron creciendo y el ámbito rural permaneció estático (Molina, 2010).

Después de la derrota militar española conocida como el *Desastre de Annual (1921)* que condujo a una redefinición de la política colonial y las crisis políticas que socavaron la monarquía de Alfonso XIII, la finalización de la dictadura de Primo de Rivera, el 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República.

Es entonces cuando se inició una época de modernización. El Estado empezó a beneficiar a la mujer, se hicieron efectivas medidas sobre patrimonio, divorcio, seguro de maternidad, aborto y protección social. Se instauró el debate sobre la prostitución, la igualdad jurídica y se redujo el analfabetismo femenino.

Las elecciones generales de 1933 supusieron el estreno de la mujer como ciudadana con voz y voto. Había 6.800.000 mujeres censadas, quienes por primera vez podían ir a las urnas a elegir a sus representantes (Viana, 2013). Clara de Campoamor abogada, escritora y política, fue una de las más importantes impulsoras del voto femenino.

En los años de agitación política anteriores a la Guerra Civil, sobresalieron varios intelectuales y artistas cuyos nombres continúan vigentes, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, Ramón Casas, Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez; Antonio Gaudi; Enrique Granados, Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Luis Buñuel y Santiago Ramón y Cajal, ganador del Premio Nobel de Medicina en 1906.

Desde un punto de vista literario, el tiempo transcurrido entre 1900 y 1936 fue una de las épocas más fructíferas de la Literatura española, especialmente las décadas veinte y treinta. Fue entonces cuando se destacó un grupo de poetas llamado “Generación del 27”.

## **2.1. La Generación del 27**

### **2.1.1. Origen y nombre**

Dicho nombre designa a un importantísimo grupo de poetas nacidos en el cruce de siglo XIX al XX, cuyas obras más representativas fueron publicadas entre 1920 y 1936, que se reunieron en torno a la Residencia de Estudiantes de Madrid, al Centro de Estudios Históricos y estuvieron

vinculados a las revistas literarias más importantes como: *Cervantes*, *Grecia*, *Índice* o *Revista de Occidente*. Eran en su mayoría jóvenes pertenecientes a familias burguesas, universitarios, afines a la República y de una sólida formación cultural.

Aunque algunos de ellos preferían ser llamados Generación del 25, se les conoce universalmente como Generación del 27, porque el grupo nació formalmente el 17 de diciembre de 1927, cuando algunos de ellos asistieron a un ciclo de conferencias en el Ateneo de Sevilla, para conmemorar el tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora (1561-1627). La intención de estos jóvenes era reivindicar al autor de *Soledades* “genial y vilipendiado poeta” que había sido subestimado hasta entonces por la Real Academia Española. Esta cita cultural se considera el germen de la Generación del 27.

Este grupo gloria de la literatura española del siglo XX, estaba conformado por: Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

Se caracterizó por una gran variedad de voces poéticas y por compartir cualidades como pureza estética, autenticidad, universalidad, vanguardia y técnica. Aunaron lo culto con lo popular de arraigo español, logrando una magnífica síntesis entre modernidad y tradición.

Estos poetas se dieron a conocer proclamando la vigencia de la nueva literatura, sin rebelarse, como a veces ocurre, contra generaciones anteriores. Conocedores a profundidad de la tradición literaria que les precedió, supieron absorberla y fusionarla logrando una voz y un estilo propios muy original que a todos sus lectores nos conmueve profundamente. Como nexo común tuvieron la convivencia en la Residencia de Estudiantes

Para Lorca, por ejemplo, la poesía era un duende, “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas que exhala la poesía del siglo XVII, y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites. La verdadera lucha es con el duende. (García Lorca, 1933)

Esta generación influida por los clásicos, la generación del Siglo de Oro, por Juan Ramón Jiménez y su concepto de “poesía pura”, por las vanguardias<sup>1</sup>: el surrealismo, el expresionismo, el futurismo y el ultraísmo, supo honrar a la Generación del 98 que le antecedió.

Fue una generación que sufrió profundamente el dolor de la Guerra Civil Española, el desgarrar del exilio forzado de la posguerra; el estallido de Segunda Guerra Mundial e inclusive la muerte, como nuestro gran Federico.

### 2.1.2. Evolución del grupo

Han sido señaladas varias fases, se habla de una primera etapa hasta 1927 en la que aún se notan tonos de Bécquer, pero se siente el influjo de las primeras vanguardias. Al mismo tiempo una orientación a la “poesía pura” de Juan Ramón Jiménez, con sus metáforas y el influjo de un lirismo popular.

Una sed de perfección y la huella de los clásicos en un momento dado también caracterizaron al grupo, muchos usaron entonces formas de verso tradicionales. La poesía pura y el fervor por Góngora, y su culteranismo barroco.

En una segunda etapa, en los años que precedieron a la Guerra Civil, irrumpe el surrealismo y se va retirando el formalismo para entrar en los automatismos que tienen la llave del inconsciente adentrándose más allá de la realidad.

Y en una tercera etapa cuando el grupo se dispersa después de la guerra y el exilio de muchos, aparecen expresiones muy hondas conscientes del dolor humano, con tonos existenciales y angustiados.

## 2.2. Las Sinsombrero (RTVE, 2015)

Todos los cambios ocurridos en estos primeros años del siglo XX incidieron notablemente en el espacio social donde se desarrollaron las poetas. La mujer se fue apropiando de un espacio hasta entonces vedado para ella, gracias al acceso a la educación superior, al ingreso al sector

---

<sup>1</sup> Término de origen militar que surge del vocablo francés *avant-garde*, de impronta provocadora que sugiere lucha y confrontación, con el arte decimonónico. Las vanguardias artísticas y literarias aparecieron en un periodo de grandes rupturas y cambios sociales e ideológicos, que abarcaron desde la finalización de primera guerra mundial en 1918, hasta el inicio de la segunda guerra mundial en 1939.



laboral y a la obtención del derecho al voto. Lo que desembocó en un quiebre de la idea tradicional del “ángel del hogar”, en un movimiento de desterritorialización (si queremos hablar en los términos que hace Deleuze & Guattari, 1997) que desubicó usos, costumbres, discursos, experiencias y saberes al mismo tiempo que promovió un modelo de “mujer moderna”, profesional y activa públicamente.

Emergieron mujeres, que rompiendo prototipos culturales y generalizaciones simbólicas impuestas, se expresaron a través de la escritura, de las artes plásticas y del teatro. Conformaron asociaciones, tertulias, revistas literarias y grupos femeninos para incorporarse a la sociedad literaria de su época. Un día en Madrid un grupo de estas mujeres decidió manifestar públicamente su rechazo a la restricción social, ideológica y cultural, anclada en la sociedad patriarcal que sentenciaba la desigualdad entre los sexos y desvalorizaba la capacidad intelectual del género femenino en la España de entonces, aún atrasada con relación al resto de Europa.

Su rebelión fue una especie de *performance* (aunque en esos tiempos no se aplicara el término a este tipo de representaciones) en la que ellas se quitaron el sombrero prenda de uso obligado para las mujeres entonces y salieron a caminar por la puerta del Sol, en Madrid. Ese gesto simbólico fue escandaloso para la época y motivo de insultos y ofensas al grupo, según relata la pintora Maruja Mallo:

Un buen día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso, que era estudiante [sic] de Bellas Artes, y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo [...] ahhh, nos llamaron *maricones* por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista [...]. Yo me acuerdo que salía de mi casa con mi abrigo de piel de nutria y salían al balcón a ver si era verdad que yo no llevaba sombrero llevando nutria... (Balló, 2016, Introducción)

El calificativo de *sin sombrero* al comienzo desdeñoso y crítico, se ha ido convirtiendo con el tiempo, en símbolo liberador y representativo de esa generación de mujeres pensadoras y artistas influyentes en la historia cultural española, de comienzos del siglo XX, que reivindicó el papel intelectual de la mujer en la vida artística e intelectual, al sobresalir en materias como la poesía, la escultura, la pintura, la filosofía, el teatro y la traducción.

Destacándose en la agenda cultural y periodística de entonces, no solo porque escribieron, sino porque además fundaron, editaron e incluso fueron impresoras de revistas que ellas mismas pusieron en circulación (Ortega Aguilera, s.f.).

Las *Sinsombrero* (RTVE, 2015) son deudoras a su vez, de otras mujeres que lucharon con valentía, inteligencia y determinación y que fueron sus maestras: las mujeres de la *Generación del 14*, pioneras en la lucha por los derechos de la mujer.

Mujeres como María Teresa León, Concha Méndez, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín, Margarita Gil Röesset, María Zambrano, Ángeles Santos, Josefina de la Torre y Remedios Varó, fueron sus alumnas y sus protegidas, compartieron con ellas ideas, vivencias y procesos creativos (RTVE, 2015).

## 2.3. Otros registros culturales involucrados

### 2.3.1. Revistas femeninas de la época

En general las revistas literarias fueron el medio de difusión más importante usado por los poetas para dar a conocer las nuevas tendencias literarias. Parece ser que en un término de once años hubo más de setenta publicaciones (citado por Merlo, 2010, p. 23).

El acceso de la mujer en la cultura letrada la convirtió en un público importante para libros y revistas. Comenzaron a publicarse varias revistas femeninas tanto de derecha, dirigidas mayoritariamente por hombres; como de izquierda, en donde varias mujeres fueron redactoras jefes.

Los títulos de dichas revistas son muy sugerentes: *Mujer*, *Nosotras*, *Aspiraciones*, *Ellas* y *Cultura Integral y Femenina*. En las revistas dirigidas por hombres se alude en tercera persona a la mujer y a sus “supuestas” aspiraciones. (Nuevos modos sutiles para intentar reducir las).

Cuenta Merlo (2010) que en la revista de derecha, *Ellas Semanario de las Mujeres Españolas*, dirigida por José María Pemán, apareció el siguiente comentario, en tono meloso y displicente que ilustra muy bien la situación:

Nuestras mujeres no han conquistado el voto, sino que el voto, como un galán, las ha conquistado a ellas [...], eso sí, siempre en su papel de mujeres [...] las mujeres se han entregado a él con fruiciones de luna de miel. (Merlo, 2010, p. 13)

Esto es uno de los tantos ejemplos que ilustran claramente esas fuerzas de territorialización que tienden a articular los elementos al interior del espacio social, para consolidar y defender

discursos en tradiciones, normas, experiencias y saberes que conformaban el paradigma de la época.

Esta “mujer angelical” fue la lectora por excelencia de publicaciones como la revista *El Ángel del Hogar*, que editaba Pilar Sinués, o de *El Correo de la Moda*. Sin embargo con relación a esta última revista es importante hacer notar que fue en sus páginas donde originalmente se publicaron los insólitos artículos de Rosario Acuña: *En el campo*; en los que la autora vincula esa imagen angelical de la mujer del hogar como punto de partida para promover el cambio social que propiciaría la emancipación (Díaz Marcos, 2009).

### 2.3.2. La *Gaceta Literaria*

La *Gaceta Literaria* una revista fundada por Ernesto Giménez Caballero, “precursora del vanguardismo en la literatura, arte y política” fue muy importante en el ámbito cultural, se publicó en Madrid entre 1927 y 1932 (123 números), plataforma del movimiento vanguardista español y de la Generación del 27, publicaba también poemas de algunas de estas mujeres contribuyendo a: “curar definitivamente a las letras españolas de su pertinaz provincialismo” según afirmó José Ortega y Gasset (1927) en un artículo de presentación titulado “Sobre el periódico de las letras”.

Esta revista contó con algunos colaboradores tan importantes como: Luis Buñuel, Salvador Dalí, Jorge Guillén, José Bergamín, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Rosa Chacel, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Ramiro Ledesma Ramos, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Ramón Menéndez Pidal (Toro Ballesteros, 2010). entre otros contribuyendo en ediciones de libros y exposiciones artística en un local denominado la Galería.

En el espacio artístico de esa época de vacilaciones, persistencias y cambios de rumbo se editaron otras publicaciones importantes en las que fueron tenidas en cuenta estas poetisas: La *Revista Occidente*, la revista coruñesa *Alfar*, La revista *Ultra*, inspirada según se dice, por el paso por Madrid de Vicente Huidrobo y la revista *Verso*.

Así como muchas otras revistas: *Ágora* (Albacete, 1937-1935); *Ahora* (Madrid, 1930-1939), *L'Amic de les Arts* (Sitges, 1926-1928), *Azul* (Madrid, 1933), *Caballo Verde para la Poesía*

(Madrid, 1935-1936), *Cervantes* (Madrid, 1916-1920), *Hoja Literaria* (Barcelona, 1935-1936), *Índice Literario* (Madrid, 1932-1936).

### 2.3.3. La Barraca – Itinerario cultural de la República

Como parte de un proyecto de intercambio cultural entre el campo y la ciudad, promovido por la Segunda República, se organizaron una serie de conferencias y representaciones de teatro clásico español, hechas por un grupo de teatro universitario de carácter ambulante y orientación popular, coordinado y dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte en 1931.

Este grupo tenía por objetivo “forjar una cadena de solidaridad espiritual”, además de la ayuda gubernamental y de llegar a zonas muy alejadas con escasa actividad cultural. Contó con la participación de varias mujeres. Su espíritu y su obra ya recuperado y valorado es un referente histórico importante en la actualidad (Wikipedia, 2018).

### 2.3.4. El Lyceum Club Femenino

Entre los años 1926 y 1939 funcionó en Madrid el Lyceum Club Femenino o la Asociación Universitaria Femenina, asociación de mujeres, dirigida por la escritora María de Maeztu, que organizaba cursos, conferencias, lecturas y conciertos musicales. Pertenecían a esta institución mujeres de clase media y alta, que habían adelantado estudios superiores, producido alguna obra literaria, artística o científica. El Lyceum mantenía contacto con otras intelectuales de Europa para suscitar reformas tendientes a mejorar la situación legal de la mujer.

Una institución de ese estilo también tuvo opositores en su tiempo. Concha Méndez, una de las poetisas de este grupo, quien también fue una de sus fundadoras, relataba cómo respondió Jacinto Benavente, al rechazar una invitación para dictar una conferencia allí: “¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?” (citado por Merlo, 2010, p. 20). Había muchos que opinaban que las “liceómanas”, como las llamaban despectivamente, debían ser internadas.

Infortunadamente en 1939 después de la Guerra Civil y el exilio de la mayoría de sus socias, el Lyceum fue desmantelado y se convirtió en el Club Medina, regido por la Sección Femenina, exponente de una ideología que sometía a la mujer a un papel subalterno” (González Naranjo, 2015).

Además del Lyceum en aquella época hubo muchas otras instituciones importantes: Acción Femenina, Cruzada de Mujeres Españolas, Asociación universitaria Femenina, Asociación española de mujeres médicas y Club Femenino de Deporte en Barcelona. Asimismo mujeres como Clara de Campoamor, Directora del Ateneo de Madrid, ocuparon puestos relevantes en instituciones creadas por hombres

Sí, en el Madrid de aquellos años las mujeres se reunían y compartían ideas, se vivían la igualdad y la emancipación. Se consolidaba la Residencia de Señoritas, “hito de la historia de la educación y de la cultura en de las mujeres en España” (Larumbe Doral, 2015), que contaba con una biblioteca de más 12.000 volúmenes. La semilla de la transformación femenina de varias generaciones y el camino hacia la equidad, se gestó en estas instituciones, de las cuales emergió un grupo excepcional de mujeres.

### 3. Por el privilegio de la escritura

*Mujer que sabe latín no tiene marido ni buen fin.*

Refrán popular

#### 3.1. Entorno social

A partir del Romanticismo que revaluó las tradiciones nacionales, la autoría de voces femeninas, que exaltarán las costumbres populares y la belleza geográfica y folclórica, empezó a ser reconocida en España. Rosalía de Castro (1837-1885), con sus *Cantares gallegos* (1863), es un ejemplo de ello. Sin embargo, seguía existiendo una percepción peyorativa sobre la escritura femenina y así lo expresó la misma Rosalía en *Follas novas* (1880) en versos como:

De aquellas que cantan palomas y flores  
todos dicen que tienen alma de mujer;  
pues yo que no las canto, Virgen de la Paloma,  
¡Ay!, ¿de qué la tendré? (De Castro, 1880, I)

En realidad fue solo hasta el nuevo estado social promovido por la Segunda República que la mujer española inauguró la posibilidad de verse más a sí misma como sujeto libre y consciente, involucrándose en la vida artística y cultural. Comenzaron a aparecer en aquel momento mujeres más o menos independientes, cosmopolitas, creativas, con alguna formación cultural, con conciencia política, y modernas en su modo de vestir.

Se afianzó entre ellas el privilegio de la escritura y de la creación artística, como un modo de resistencia en contra de los impedimentos que su situación de mujer implicaba. Al escribir daban forma a su experiencia, a su mundo y a su temporalidad. Como una manera de “dar un orden al caos...”, tal como lo expresará mucho más adelante, en 1993, la escritora mexicana Rosario Castellanos (2010), cuando se refería a la literatura como vía de legitimación.

Empezaron a imponerse fórmulas como “autora”, “escritora”, “pintora”; y aún se debatía entre llamarlas poetisas o poetas, de acuerdo a una rezagada construcción cultural de la identidad femenina proveniente del Romanticismo. Dicha construcción se empezó a transformar paulatinamente, a medida que ellas comenzaron a apropiarse de espacios y de modos hasta entonces vedados.

### 3.2. Atmósfera poética. Escritoras nacidas entre 1895 y 1916

En general la atmósfera poética de la época en que nuestras autoras se desarrollaron tuvo afinidades y coincidencias con la de sus compañeros de la Generación del 27. Guardan el mismo patrón: búsqueda del equilibrio, exigencia estética lucidez y autenticidad. Síntesis entre tradición y vanguardia, claro sentido de militancia, inconformismo, exploración y experimentación. Ruptura de los lenguajes estéticos y una modernidad radicalizada, tanto política como culturalmente, fuertemente idealizada, respondiendo a la crisis de conciencia histórica que se comenzaba a manifestar (Calinescu, 2003, p. 103).

Tanto los escritores como las escritoras españolas de la época estaban por supuesto al tanto de los movimientos de vanguardia; aunque tendieran a frenar sus estridencias tamizando en algo las innovaciones. Las tendencias vanguardistas más influyentes entonces en España, fueron el ultraísmo, el surrealismo y el creacionismo; al recoger la importancia de la ciudad y el entusiasmo por la vida moderna.

Con enardecido surrealismo, pero escrito en la forma clásica de un soneto, Rosa Chacel en su poema 23 (publicado en *A la orilla de un pozo* en 1936), dice:

Tú que fuiste sirena y golondrina,  
tú que escondiste cielos en tu alcoba,  
tú que oíste la música que roba  
su sueño al pez y la borrasca empina.

Sal de esa oscura gruta, mortecina  
como caverna de medrosa loba,  
y al sol embalsamado que te arroba,  
sembrado por tu mano, se vecina. (Merlo, 2010, p. 135)

Aunque quizás las búsquedas interiores, la exigencia estética, el deseo de liberación y la autenticidad así como la urgencia por refrenar la emoción; difieran en patrones y tonos correspondientes a las experiencias vitales de género y percepción de mundo. Exclamarán algunas como Carmen Conde, en *Pies desnudos: ¡No sabía yo andar descalza!* (Merlo, 2010, p. 224).

Sabían que ningún artista es capaz de crear su propia obra desconociendo a maestros de generaciones precedentes, por lo que estas escritoras, al igual que sus compañeros de generación, tampoco se plantearan ruptura alguna con sus antecesores. Se nutrían de ellos, al tiempo que experimentaban e innovaban.

La mayoría de ellas sentían por ejemplo, una gran admiración por Rubén Darío, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna e inclusive por Gustavo Adolfo Bécquer. La poesía pura de Juan Ramón Jiménez, con su propuesta de cantar más que reflexionar, fue muy acogida e influyó a muchas de ellas por la idea predominante en esta corriente estética al declarar que la reflexión está en el canto y en el lenguaje mismo. Muchas de ellas, como por ejemplo: Carmén Conde, Dolores Catarineu y María Luisa Muñoz de Buendía llamaron *Maestro* a ese Juan Ramón, que tan bien supo jugar con las fuerzas del lenguaje.

Tal como lo hicieron sus compañeros de generación, intentaron reducir la palabra a lo esencial, al comprender que la escritura es el diálogo del ser humano con su tiempo.

#### *Canción*

La lluvia cantaba

Sobre mi paraguas. (Merlo, 2010, p. 143)

Concha Méndez, por ejemplo, en la primera etapa de su poesía, tiene una poesía de corte ultraísta; como ultraísta fue la poesía de Lucía Sánchez de Saornil a quien se refiere Rafael Alberti en *La arboleda perdida* al relatar que su hermana le llevaba las hojas de Ultra que ella y sus compañeros lanzaban por las calles de Madrid (Merlo, 2010, p. 17).

En este ámbito artístico el giro estético resuelto fue la convivencia entre tradición y renovación, la convergencia ente lo erudito y lo popular (entre cultivo de formas de tradición erudita y la admiración por las formas populares), el hermetismo y la claridad y esa gran apertura hacia el nosotros. Amaron a poetas como Góngora, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Lope de Vega y Quevedo.

Esa mezcla lírica entre lo universal y lo popular andaluz, o lo español, brindaría textos de hondas raíces españolas como el romancero o cancioneros, que varias de nuestras poetas cultivaron.



En cuanto a la forma predominó también el gusto por el endecasílabo al que también sumaron combinaciones de endecasílabos con heptasílabos, sonetos, décimas, romances, canciones populares, coplas y verso libre (Literalia, 2013).

Nuestras poetas como bien se sabe se desarrollaron naturalmente en los mismos círculos que sus compañeros de generación, unas más próximas que otras por supuesto. Por ejemplo Concha Méndez fue muy cercana al grupo que formaban Alberti, Cernuda, Salinas y Manuel Altoaguirre, con quien contrajo matrimonio. María Teresa León de Gory fue la esposa de Rafael Alberti, María Luisa Muñoz de Rogelio Buendía de quien se dice: “que fue considerado como uno más del grupo que se movía junto a los del 27 y dirigió las revistas *Renacimiento* y *Centauro de Huelva*” (Poetas Andaluces, s.f.).

El primer libro de Manuel Machado (Merlo, 2010) fue prologado por Casilda de Antón del Olmet; Pedro Salinas prologó el libro *Versos y Estampas* de Josefina de la Torre; Rafael Alberti se refiere a Lucía Sánchez Saornil como una más entre las poetas cuando la nombra en *La Arboleda perdida*. El cónsul chileno de entonces, Carlos Morla Lynch (Valenzuela, 2008), en sus diarios que retratan el ambiente literario y la relación entre los poetas en años anteriores a la guerra, describe tertulias a las que asistió. Menciona sin hacer diferencia, nombres de poetas de ambos géneros con la misma naturalidad. Pepa Merlo (2010) hace notar que al nombrar a Rosa Chacel, la menciona primero a ella que a su marido, el pintor Perez Rubio, como se hubiese hecho antes o después de la guerra. La fórmula aceptada por las convenciones sociales hubiera sido nombrar primero al pintor y luego a su esposa, sin molestarse siquiera en mencionar su nombre.

No todas fueron tan cercanas sin embargo, compartían el mismo entorno cultural. Siempre hubo presencia de pintoras, escritoras y políticas en los actos públicos de la Residencia de Estudiantes, en los del Ateneo y en las diversas manifestaciones artísticas del momento.

Parece ser que fue en los años transcurridos después de la Guerra Civil cuando, al referirse a muchas de las escritoras objeto de este estudio, se dejó creer que estuvieron aisladas de los mundos culturales, o desvinculadas de las corrientes artísticas de su tiempo y de su país.

### 3.3. Condicionamientos del medio para el cual se producen las obras

Según Pepa Merlo (2010), licenciada en filología española por la Universidad de Granada, en la introducción a su antología, en las primeras décadas del siglo XX las mujeres españolas querían hacer oír su voz y si escribían, querían hacerse un lugar en el mundo literario, a pesar de su condición de mujeres. Respaladas por ese tiempo que tuvieron la suerte de vivir en un momento histórico, de rupturas y transformaciones tan interesante y provechoso para la mujer.

Aun cuando siguieran vigentes todavía esos modos “femeninos” de ser y de estar en el mundo que nunca fue libremente elegidos por ellas; ni dictados, según se hacía creer, por un destino biológico distinto; sino por una fabricación artificial de género. Aunque de forma quizás más sutilmente velada, pero igualmente rotunda, eran todavía socialmente castigados aquellos comportamientos que retarán el *statu quo*.

Por fuera la vida  
y yo aislada dentro  
sobre el viejo mundo  
en mi mundo nuevo (Merlo, 2010, p. 109)

decía Pilar de Valderrama en 1925 en su poema *Huerto cerrado*.

Lo confirma Ernestina de Champourcín en una carta a Carmen Conde en 1928, cuando le cuenta que han logrado “asistir sin *carabina* en plan de *mujeres libres*”, a una lectura poética de Rafael Alberti en la residencia de estudiantes (De Champourcín & Conde, 2007, p. 255).

Lo interesante del hecho poético que se estaba sucediendo en España, a comienzos del siglo XX, es que entre estas autoras se estaba dando simultáneamente corrientes contrapuestas de expresión poética. Emergieron aquellas tachadas de excéntricas por lo innovadoras, cuya poesía retaba lo establecido y lo subvertía, pero permanecían esas otras que le hacían juego a la opinión dominante y escribían la poesía que se esperaba de una mujer y este hecho invisibilizó textos originales y renovadores, además de servir como excusa para justificar la exclusión de la poesía femenina historiografía oficial.

### 3.4. ¿Cómo se miraba la mujer a sí misma? Su relación con la literatura

Ser mujer era considerado por las mismas poetas como doloroso, incierto y difícil, persistía una enunciación negativa que se destaca en sus versos: sentimiento compartido con, las escritoras hispanoamericanas como Delmira Agustini (Uruguay) Gabriela Mistral (Chile), Juana de Ibarbourou (Uruguay) y Alfonsina Stormi (Argentina) tan difundida en España en esa época y motivo de inspiración para las poetas españolas a partir de los años veinte.

La argentina Alfonsina Stormi suplicaba en un verso: *¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!*, demostrando una percepción negativa ante su propia identidad como mujeres. Y aunque en algunos poemas se muestre desafiante se alcanza a adivinar el temor a no ser merecedora y el sufrimiento que ello conllevaba, en poemas como:

Tú me quieres blanca  
Tú me quieres alba,  
me quieres de espumas,  
me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.  
Corola cerrada.  
[...]  
Y cuando las carnes  
te sean tornadas,  
y cuando hayas puesto  
en ellas el alma  
que por las alcobas  
se quedó enredada,  
entonces, buen hombre,  
preténdeme blanca,  
preténdeme nívea,  
preténdeme casta. (Stormi, s.f.)

En tanto la uruguaya Juana de Ibarbourou clamaba con versos dolidos en su poema *Mujer*:

Si yo fuera hombre, ¡qué hartazgo de luna,

De sombra y silencio me había de dar!  
¡Cómo, noche a noche, solo ambularía  
Por los campos quietos y por frente al mar!  
Si yo fuera hombre, ¡qué extraño, qué loco,  
Tenaz vagabundo que había de ser!  
¡Amigo de todos los largos caminos  
Que invitan a ir lejos para no volver!

Cuando así me acosan, ansias andariegas,  
¡Qué pena tan honda me da ser mujer! (Ibarbouru, 2003, p. 89)

### 3.5. La escritura femenina como subversión

Antes que la escritura siempre fue la lectura una primera forma de independencia que puso a las mujeres en iguales términos que los hombres allá por el siglo XVIII cuando comenzaron las sociedades de lecturas propiciadas por mujeres. Pudieron empezar a vivir de otra manera cuando alejadas de ataduras domésticas alcanzaron un lugar mental privado al cual no podían acceder ni los hijos, ni el marido. La libertad que otorga la palabra no podían compararla con ninguna otra experiencia.

Esa libertad se potenció para ellas con el ejercicio de la escritura y eran ellas las que iban a nombrar en lugar de ser nombradas, las que iban a gritar su verdad en lugar de ser descritas en palabras ajenas. Al escribir estas mujeres dejaban de sentir que ocupaban una posición subordinada como les ocurría en la actividad doméstica o social. Y empezaron a vislumbrar la posibilidad de construir la propia identidad, al plasmar la propia voz para erigirse ante el mundo, de un modo diferente, empoderadas, nuevas.

Escribir afina la percepción de sí mismo y del otro. Permite advertir con mayor agudeza esa presión ejercida sobre la condición de la mujer entonces y ahora. Este nuevo poder que otorgó la escritura cambió valoración de la mujer como persona y su autoimagen. La escritura como rebelión subvierte el orden convencional.

De ello dan fe poetas pertenecientes al grupo que nos ocupa como fueron: Lucía Sánchez Saornil, quien construyó a través de su poesía una nueva idea de lo femenino, demostrando así su inconformidad con el papel pasivo y recatado atribuido a la mujer. Según Luz Sanfeliu Gimeno

de la Universitat de València en los versos de Lucía “La musa ya no representaba la blancura del tedio, sino la vorágine de la modernidad que se inscribía en el cuerpo no maternal de la mujer” (Sanfeliu Gimeno, 2009, p. 4).

Rosa Chacel que describe en uno de sus sonetos los espacios habitados por la nueva mujer y la contrapone con la otra habitante de los antiguos espacios *la resguardada por el velo*:

En el infierno había un violoncello  
entre el café y el humo de pitillos  
y cien aulas con libros amarillos  
y nieve y sangre y barro por el suelo.

Pero tú, resguardada por el velo  
de tus cristales de lucientes brillos,  
pasabas, seria y pura, en los sencillos  
compases de tu fe y de tu consuelo. (Chacel, s.f.)

Concha Méndez, lo mismo que Lorca o Alberti, se inspiró en la tradición popular, pero en su poemario, *Canciones* (1930) da un vuelco desafiante al papel convencional de la mujer de entonces:

Y no me quedaré en tierra  
no me quedaré, no, amante,  
que me han hecho capitana,  
de la marina mercante  
y he de marchar en un alba  
con los mares por delante. (Citado por Benegas & Munarriz Peralta, 1998, p. 40)

La escritura es entonces un grito de libertad, se escribe para no sucumbir, para seguir andando para enfrentar los miedos, sobrevivir naufragios, para habitar el cuerpo. Ese cuerpo secreto y prohibido de mujer, para leer las calles, los ojos y las manos. Para evadir el vuelo de negras mariposas o lanzarse al abismo sin abrir el paraguas.

Virginia Wolf dijo que a partir de 1910 cambió el carácter de las personas porque el nuevo siglo aprendió a leer y a escribir, avanzando despacio hacia la libertad (citado por Bollman,

2015). La mujer que hasta entonces había sido musa o modelo, se convirtió en autora a partir de la escritura y con sus palabras comenzó a trastocar el orden establecido.

### 3.6. Uso de seudónimos

Llama la atención que una las autoras: Lucía Sánchez Saornil, con solo veintiún años, haya firmado su obra poética, antes de la llegada de la Segunda República, con el seudónimo de Luciano de San Saor, al estilo decimonónico. Era un yo poético masculino dirigido a un destinatario femenino. Aparentemente el uso del seudónimo masculino le otorgó a Lucía más libertad para tratar temáticas vedadas para las mujeres y le abrió posibilidades de publicación de sus poemas en revistas literarias de renombre.

Otra explicación para que Lucía se decidiera por el uso del seudónimo podría ser, que en ese tiempo, además de estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, trabajaba para la Compañía Telefónica y podría peligrar su seguridad laboral si sus patronos se enteraban que tenían una empleada poeta, cuyos poemas eran publicados junto con los representantes más importantes del ultraísmo.

El caso de Lucía no fue un caso aislado. María Luisa Muñoz de Buendía firmaba algunas de sus creaciones como “Félix de Bulnes” (Merlo, 2010, p. 295). Parece que la razón para ocultar su identidad bajo un seudónimo masculino era la misma que había impulsado a muchas mujeres antes de ella, poder entrar al mundo literario, que tenían acceso restringido a las mujeres (Colchero Cervantes, 2015).

Otras mujeres de este grupo usaron seudónimos femeninos. Elisabeth Mulder por ejemplo firmó durante una época de su vida como “Elena Mitre” los artículos de opinión para la prensa, pero otras fueron sus razones porque: “expresaban opiniones sobre cuestiones sociales y políticas que habrían podido resultar incómodas o comprometedoras” (De Prada, 2018, p. xxv) para la carrera política de su marido, el abogado Ezequiel Dauner.

Además de ellas, sabemos que Gloria de la Prada alguna vez firmó sus versos como “Mimi”; María Teresa León de Gory, al inicio de su carrera literaria firmó como: “la heroína de D'annunzio” o como “Isabel Inghirami”, Josefina Romo Arregui como “María Sola” y Margarita Ferreras como “Margarita Cañedo”. Desconocemos las razones que llevaron a estas autoras a

hacerlo, pero seguramente serían razones que irían más allá de la moda o de una tradición literaria más o menos aceptada y conocida.

Es bien sabido que en las distintas tradiciones literarias anteriores al 27, varias mujeres utilizaron seudónimos. En el siglo XIX, por ejemplo: Jane Austen (1811) publicaba como *A. Lady*; Amantine Lucile-Aurore Dudevant utilizó el seudónimo de *George Sand* en 1832. Las tres hermanas Bronte en 1846 firmaban también con seudónimo: Charlotte era *Current Bell*; Emily, *Ellis Bell*, y Anne, *Acton Bell*. Asimismo Mary Evans, en 1856, uso el seudónimo de *George Elliot*; Louise May Alcott el de: *A. M. Barnard*. Casi todas con la intención de ocultar su género por los prejuicios de la época.

### 3.7. Valores dominantes y factores sociales reflejados en los poemas

La escritura es un modo de relacionarse con la realidad. Todas las vivencias dolorosas y la falta de libertad fueron expresadas a través de la palabra. Empezó a transmutar la forma como la mujer española se miraba a sí misma hacia un fortalecimiento de su autoimagen. Poniendo al descubierto el problema de la marginalización, su desidentificación consigo misma y su honda necesidad de vivir de otra manera para encontrarse con esa mujer que la habitaba. Ese profundo sentimiento está expresado con urgencia por Josefina de la Torre:

Me busco y no me encuentro  
Rondo por las oscuras paredes de mi misma  
Interrogo al silencio y a este torpe vacío  
Y no acierto en el eco de mis incertidumbres. (Bolívar, 2018)

Esa extrañeza implícita, esas búsquedas de nuevas formas de expresión se encuentran en diversos grados en nuestras poetisas junto con una autoconciencia y un reconocimiento de las limitaciones externas que las encarcelan, ese freno invisible y poderoso que las ata (Montagut, 2015).

Ese freno invisible que Concha Méndez percibe como el peso de una losa en su poema *Silencio*:

De piedra siento el silencio  
sobre mi cuerpo y mi alma.  
No sé qué hacer bajo el peso

de esta losa.

Tendida estoy a la noche

—árbol sin ramas—. (Merlo, 2010, p. 148)

Quizás esta carta escrita por María Teresa León, nos permita alcanzar la voz de estas mujeres:

... Servía todo ello para darnos felicidad al encontrarnos y valor porque estábamos solas en la casa esperando al marido, silenciosas y perdidas en una angustia transmitida de generación en generación: habíamos roto la soledad en el beneficio común, todas sabíamos que la mitad del mundo, que digo más de la mitad responde a nombres de mujeres, son los ejércitos pasivos, las hacedoras de hijos, el lujo juvenil de una mañana primaveral. (León, 1960)



#### 4. Cartografía de voces invisibles

En este palpitante entorno cultural y poético hubo mucho intercambio con poetas hispanoamericanos, se llevaban a cabo conferencias, lanzamientos de libros y proliferaban las revistas literarias. Afirma Pepa Merlo (2010) que: “casi cuarenta mujeres estaban editando sus primeras obras”; algunas inclusive antes de que comenzaran a publicarse los libros de los integrantes de la Generación del 27 a veces en las mismas imprentas.

Es importante resaltar que estas autoras manifiestan en su creación: “las dudas y titubeos, propios de un momento de transición, ante los nuevos modelos identitarios que se abrían paso y que entraban en conflicto con el sistema tradicional de valores en que, por lo general, habían sido socializadas” (Plaza Agudo, 2011, p. 14). Se aprecian distintas vertientes entre ellas, debido a las posturas individuales asumidas, frente a la sociedad y los paradigmas reinantes, frente al arte y frente a sí mismas como mujeres. Algunas asumieron una posición de vanguardia que retaba el orden establecido; otras por el contrario mantuvieron unas ideas más tradicionales y así lo expresaron en su poesía y algunas otras se mantuvieron en el medio. Estos movimientos que son de diferentes clases e intensidades de acuerdo con Deleuze & Guattari (1997) fueron representados, por distintas tendencias poéticas determinadas la dinámica social.

Asimismo unas obras son más significativas que otras que tienen una presencia más marginal, debido al estilo poético o a la composición de su obra y por ello marcaron la diferencia. De todos modos es importante resaltar que cuando se celebró en Sevilla el famoso encuentro en homenaje a Góngora, que dio lugar a la Generación del 27, e incluso antes, muchas mujeres estaban presentando sus obras: en esos mismos años de 1927, Elisabeth Mulder publicó su poemario *Sinfonía en rojo* y Josefina de la Torre, *Versos y estampas*. Ya para entonces había publicado sus dos cancioneros Casilda de Antón del Olmet y Pilar de Valderrama tenía dos poemarios publicado, también: *Las piedras de Horeb* y *Huerto cerrad*. Ernestina de Champourcín había publicado uno: *En silencio*, igual que Concha Méndez, otro: *Inquietudes*; Cristina de Arteaga: *Sembrad* y Josefina Bolinaga, *Alma rural*. Dos años después publicaría Carmen Conde su poemario, *Brocal*.

Sin embargo, en 1930, en la antología de *La poesía española contemporánea* de Ángel Valbuena Prat, solo aparecen cuatro poetas: Josefina de La Torre, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez y Rosa Chacel.

En la emblemática antología de Gerardo Diego (1932 y 1934) se menciona en la última página del libro solamente a Josefina de La Torre y a Ernestina de Champourcín. Federico de Onís, en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, menciona poetas hispanoamericanas únicamente.

Hace notar también Pepa Merlo (2010) en su libro, ya mencionado anteriormente, que todavía en 1987, Díez de Revenga repite los mismos nombres en un apéndice en la penúltima y última página de su antología titulada: *Otros poetas “del 27”*.

Una excepción que vale la pena destacar fue la antología de César González-Ruano (1946) porque en ella aparecen dieciocho nombres que de alguna manera descubren algo del panorama poético femenino de la época.

Para añadir más adelante que la antología de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, publicada en 1974, no incluye ninguna mujer, pero en cambio lleva anexa al final una cronología con fechas de nacimiento de algunas de estas poetas y nombra varios de sus libros con fecha de publicación. ¿Por qué si se sabía de ellas y conocía un poco de su obra, no fueron incluidas en el cuerpo de la antología?

Con relación a las antologías de poesía, dicha autora concluye diciendo que:

Después de cotejarlas todas, vemos que, mientras se dedican apartados completos al análisis de la poesía de los autores varones, a la evolución de estos como poetas, su desarrollo su compromiso, sus vidas... parece que, sin embargo ellas apenas merecen alguna mención. Eso sí quiero insistir en el hecho de que en todas se repiten los mismos nombres con pequeñas variaciones: Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre y Concha Méndez. Rosa Chacel y Carmen Conde aparecen en unas y desaparecen en otras. (Merlo, 2010, p. 291)

Esta invisibilización que evita dar validez en las antologías a una producción textual femenina, pone nuevamente de relieve la existencia de esas fuerzas de *territorialización* mencionadas anteriormente que, de acuerdo a Deleuze & Guattari (1997, pp. 513-515 y 517-519), tienden a fortalecer y a articular los elementos al interior del espacio social de acuerdo al paradigma vigente. Al hacerlo pasan por alto los nuevos discursos y experiencias que se están

consolidando y que de algún modo van en dirección contraria a las tradiciones y a las normas de la época.

Debido a factores de tiempo y disponibilidad de su obra en las bibliotecas nacionales y españolas (consecuencia también de lo anterior); este será apenas un primer acercamiento en el que seguramente en aras de la brevedad y del objetivo del trabajo, pasaré sin detenerme por figuras femeninas tan conocidas e importantes en época, como la gran filósofa, María Zambrano, cuya obra ante todo filosófica, incluye también poesía y la pintora Maruja Mallo, así como de otras artistas plásticas como María Blanchard, Remedios Varo y Delhy Tejero.

A continuación, corriendo el riesgo de ser excesivamente panorámica se presentara a las poetas indicando fechas de nacimiento, muerte, estudios realizados y obra publicada. Bastante poco es verdad...

Que el eco de sus nombres repetido con el fervor de estas palabras, ayude a seguir rasgando ese velo de invisibilización que las cubre (como en efecto está comenzando a suceder en España, donde muchas están empezando a ser tenidas en cuenta y están editándose nuevas publicaciones y recopilaciones antológicas).

Hay una obligación moral de invocarlas a todas en este trabajo de grado, como una invitación a dejarnos tentar por sus palabras. En el siguiente capítulo: que titulé “Tres voces en contrapunto”, me dejaré sorprender con los versos y las imágenes de tres de ellas: Lucía Sánchez de Saornil, Cristina Arteaga y Elisabeth Mulder.

#### **4.1. Gloria de la Prada (1886-1951)**

Comenzó a publicar en 1910. Escribió novela y cuentos costumbristas; colaboró con crónicas en el *Heraldo de Madrid* y en el *Heraldo de Granada*; pero se destacó más en poesía, especializándose en cantares andaluces en los que en tres o cuatro versos la autora expresa el sentir popular:

¡Qué fatiga es ser mujer!;  
es tan solo un caminito  
el que nos dejan correr (Sabido Sánchez, 2014)

Publicó: *Mis cantares* (1911, Madrid, prologado por Felipe Trigo y Manuel Machado), *Las cuerdas de mi guitarra* (1913, Madrid, con música compuesta por el maestro Larruga), *El barrio de la Macarena* (1917, Madrid). Cuentos: *Por una colecta* (1911, Madrid), *Salú la corralera* (1916, Madrid). Novelas: *Labios rojos* (1913?, Madrid), *El encierro* (1915), *La mejor firma* (1916, Madrid), *El candilejo* (1930, Barcelona), *El cantar de los amores* (1912, Madrid).

#### 4.2. Pilar de Valderrama (1898-1979)

Poeta. Desde 1928 perteneció al Lyceum Club. Fue miembro de la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz en 1930. Se dice que fue la Guiomar de Antonio Machado y a ella le escribió las cartas a Guiomar. Su obra poética la constituyen seis poemarios: *Las piedras de Horeb* (1923, Madrid), *Huerto cerrado* (1925, Madrid), *Holocausto* (1943, Madrid); *Obra poética* (1958, Madrid), *De mar a mar* (1984, Madrid).

Llama la atención que antes de comentar su trabajo poético en las pocas reseñas que aparecen sobre ella, se resalta su relación con Machado.

#### 4.3. Lucía Sánchez Saornil (1895-1970)

Poeta, militante, anarquista y feminista usó también el seudónimo Luciano de San-Saor. Estudio en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. No editó ningún poemario en vida, sus versos aparecieron en las revistas literarias más prestigiosas del país.

Trabajó en la Compañía Telefónica desde 1916 a 1931 fue despedida por haber participado en una huelga en 1927. En 1919 se adhirió al movimiento ultraísta. Fundó, en 1936, el movimiento libertario feminista: Mujeres libres Fue secretaria del Concejo General de Solidaridad Antifascista, impulsado por la CNT en 1937. En 1939, se exiló en Francia, regresó a Madrid en 1942 y en 1954, cuando fue reconocida se trasladó a Valencia donde vivió hasta su muerte.

En la obra de esta poeta se ahondará en el siguiente capítulo. Obra póstuma publicada: *Poesía* 1996, Valencia, Editorial Ma. Martín Casamitjana.

#### 4.4. Rosa Chacel (1898-1994)

Poeta, narradora y ensayista. Ocupa un lugar importante entre este grupo de escritoras. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios, en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y en

la escuela superior de Bellas Artes de San Fernando en 1915. Frecuentó el Ateneo de Madrid y el café la *Granja del Henar*. Fue viajera incansable, vivió en Roma desde 1921 a 1927. Era Republicana, sirvió como enfermera en la Guerra Civil española, consiguió salir de España en 1937 y vivió en París hasta 1939. En 1959 obtuvo una beca de creación de la Fundación Guggenheim y se radicó en New York durante dos años donde escribió *Saturnal*, un libro de ensayo, publicado en 1972 por Seix Barral en Barcelona. Regresó a España en 1976. Obtuvo los siguientes premios: Premio Nacional de las Letras, en 1984 con la novela *Acrópolis*, Premio de la Crítica en 1977, Premio de la Comunidad de Madrid en 1992, Premio de la Ciudad de Barcelona, 1993 por el libro de cuentos *Balaam y otros cuentos* en 1989.

¿Quién podría abrazarte, diosa oscura,  
¿quién osaría acariciar tu cuerpo  
o respirar el aire de la noche  
por entre el pelo pardo de tu cara?... (López Nieves, s.f.).

Algunos de los títulos publicados por ella fueron:

— En poesía

*A la orilla de un pozo* (1936, prólogo de Juan Ramón Jiménez), *Versos prohibidos* (1978), *Poesía (1931-1991)* (1992).

— Novela

*Estación. Ida y vuelta* (1930, Madrid); *Teresa* (1941); *Memorias de Leticia Valle* (1945); *La Sinrazón* (1960); *Novelas antes de tiempo* (1981). Ciclo narrativo compuesto por tres novelas: *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988).

— Cuento

*Obre el piélagos* (1952); *Ofrenda a una virgen loca* (1961); *Icada, Nevada, Diada* que reúne relatos dispersos en diversas publicaciones (1971); *Balaam y otros cuentos* (1989); *Relatos infantiles* (1993); *Narrativa breve* (2003, *Obra completa*, vol. 7).

— Biografías y diarios

*Desde el amanecer* (1972), *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), *Autobiografías* (2004, *Obra completa*, vol. 8), *Diarios* (2004, *Obra completa*, vol. 9), *Alcancía I. Ida* (1982), *Alcancía II. Vuelta* (1982).

— Ensayo

*Poesía de la circunstancia. Cómo y porqué de la novela* (1958), *La confesión* (1971), *Saturnal* (1972), *Rebañaduras* (1986, colección de artículos, seleccionados por Moisés Mori); *La lectura es secreto* (1989).

Además fue traductora de Albert Camus, Jean Cocteau, Christopher Fry, Nikos Kazantzakis, Racine, Renato Poggioli y J. B. Priestley.

#### 4.5. Concha Méndez (1898-1986)

Su nombre completo era el de Concepción Méndez Cuesta. Educada en un colegio francés, campeona de natación. Fue muy cercana a la *Generación del 27* a quienes conoció debido a su amistad con Luis Buñuel. Junto con Manuel Altoaguirre, su marido, a través de su imprenta llamada *La Verónica* difundió la obra del grupo y en revistas tan importantes como como *Poesía*, *Héroe*, *1616* (fecha que hace referencia a año de muerte de Cervantes y de Shakespeare), y *Caballo verde para la poesía*. Había vivido en Londres y en España, pero tras la Guerra Civil viajó a París y a La Habana. Durante su exilio en Cuba entre 1939 y 1943, establecieron otra imprenta llamada también, *La Verónica* allí publicaron la colección poética *El ciervo herido*. Finalmente viajó a México donde se radicó hasta 1943. En 1966 regresó a Madrid.

En poesía publicó: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930). Estos tres primeros poemarios están escritos con una voz poética de vanguardia y algunos de corte ultraísta. A partir de *Vida a vida* (1932), encontramos una voz poética diferente más auténtica elaborada. *Niño y sombras* (1936), fue inspirado en la pérdida de su primer hijo. *Lluvias enlazadas* (1939) y *Poemas. Sombras y sueños* (1944) son frutos del exilio, muy doloroso para ella. El primero fue publicado durante su estancia en la Habana y el segundo, en México.

Concha Méndez es una de las más conocidas representantes de este grupo, y su obra es de fácil acceso y ubicación. Concha es una de las tres poetas que incluyó Ángel Valbuena Prat en su

antología publicada en 1930: *La poesía española contemporánea* y Federico de Onís la incluyó también en un apartado de: “poesía femenina” en 1934 en su *Historia de la literatura española*

Su trayectoria abarca cine, teatro y poesía. Su obra poética la componen diez poemarios su voz madura comienza con el estallido de la Guerra Civil y se va desarrollando en el exilio. La última época de su trayectoria artística, plena de nostalgia y rememoraciones que va de 1976 hasta su muerte en 1986.

En vida publicó dieciséis libros de poemas: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *El ángel cartero* (1929), *Canciones de mar y tierra* (1930), *El personaje presentido* (1931), *Vida a vida* (1932), *El pez engañado* (1933), *Ha corrido una estrella* (1934), *El carbón y la rosa* (1935), *Niño y sombras* (1936), *Prólogo de El solitario* (1938), *Las barandillas del cielo* (1938), *Lluvias enlazadas* (1939), *Sombras y sueños* (1944), *Villancicos de navidad* (1944), *El solitario* (1945), *Vida o río* (1979). Sus obras de teatro están aún por estudiarse. Permanece inédito otro poemario: *La caña y el tabaco*.

Después de su muerte su obra poética fue recogida en un libro titulado *Poemas 1926-1986*, editado en Madrid por Hiperión. Sus memorias, tomadas de citas grabadas, fueron publicadas en 1991, con el título de: *Memorias habladas, memorias armadas*.

#### **4.6. María Luisa Muñoz de Buendía (1898-1994)**

Huelva. De familia pudiente, hija del director del diario *La Provincia*, el periódico más importante de la región en el momento. Estudio en Inglaterra, colaboró con revistas de la época como *La Gaceta Literaria*, *Cervantes*, *Alfar*, *Verbo*, *Hoy*, *ABC* y *Papel de Aleluyas* junto con: Manuel Altoaguirre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Gerardo Diego y Nicolás Guillen entre otros. Tradujo autores como Aldous Huxley, W. Somerset Maugham y Arnold Bennett; ayudó en la primera traducción de los *English Poems*, de Fernando Pessoa al español y organizó tertulias literarias radiofónicas. Muchas veces firmo sus obras con el seudónimo de Félix de Balnes.

Dentro de la obra publicada, están tres libros de poemas: *Bosque sin salida*, *Lluvia en verano* y *La Princesita de la Sal*; cuatro novelas: *Herrumbre en el alma*, *Toros y palomas*, *El amor no pide permiso* y *Tres días de amor*; y una colección de cuentos infantiles, *Cuentos selectos*; además, la obra de teatro *Destino's Hotel*.

Sus cuentos han sido incluidos en textos escolares. Sus versos reflejan las tendencias poéticas de su tiempo, es una de las autoras en las que más se reconoce la influencia de Juan Ramón Jiménez. Aunque sin rebelarse, en algunos de sus poemas reflexiona sobre la vida de la mujer en el ámbito doméstico:

Así cantaba mi niña,  
en la ventana sentada,  
sus manos bordaban flores,  
sus ojos perlas lloraban (Colchero Cervantes, 2015, p. 126)

#### 4.7. Cristina de Arteaga (1902-1984)

De familia noble, hija del XVII Duque del Infantado. Vivió en Madrid, el Castillo de Soto de Viñuelas y Villa Santillana en Zarauz. Fue bachiller del Instituto de San Isidro de Madrid y estudió Filosofía y Letras antes de especializarse en Historia. Fue la primera mujer en España que presentó una tesis doctoral. En 1921, recibió el premio especial de licenciatura. Fue objeto de entrevistas en diarios de tirada nacional como el Heraldo de Madrid y conocida públicamente, según afirma. Luz María Jiménez Faro (1996). A los veinticinco años ingresó un monasterio de la Orden Benedictina de la que se retiró a causa de una enfermedad. En dos oportunidades más ingresó al monasterio de las Jerónimas en Sevilla y luego de siete años profesó. En 1944 fue nombrada Priora hasta su muerte. Viajó por los conventos de clausura de España y gran parte de su herencia la utilizó en la reconstrucción de los mismos. Según Benegas & Munarriz Peralta (1998) esta autora es una de las que todavía representan la poesía femenina “oficial” que sigue escribiendo lo que se espera de una mujer (Benegas & Munarriz Peralta, 1998, p. 40).

Obra publicada: *Sembrad* (poesías, 1925, con prólogo de Antonio Maura e ilustraciones de Bartolozzi, para la publicación del mismo, Juan Ramón Jiménez escribió un poema), *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza* (1940), *Borja* (1941), *Sembrarse...* (1948), *La vida plural y dinámica del marqués de Santillana* (1948); *El obispo Palafox y Mendoza* (1960), *Beatriz Galindo «La Latina»* (1975), *Madre Dolores Márquez, fundadora de las Filipenses Hijas de María Dolorosa* (1979), *Una mitra sobre dos mundos: la de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osma* (1985), *El Carmelo de San José de Guadalajara y sus tres azucenas* (1985). Joaquín Turina puso música a tres de sus poemas.



Distinciones: Gran Cruz de Alfonso XII (1927), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1973), hija adoptiva de Granada (1968), Medalla de Oro de la Ciudad de Granada (1968) (Wikipedia, 2017).

#### 4.8. María Teresa de León Gory (1903-1988)

Novelista, ensayista, dramaturga, traductora. Conocida por ser la esposa del poeta Rafael Alberti, Ángela Vicario (2016) la describe así:

Olvidada por sí misma y por los demás, la burgalesa María Teresa León Goyri jamás ha aparecido en los libros de literatura. Perteneciente a la generación del 27 y profundamente revolucionaria, ya libraba su propia guerra antes de 1936: Incluso de adolescente reivindicaba los derechos de la mujer en la prensa local y pertenecía a círculos intelectuales contrarios a la dictadura de Primo de Rivera. (Vicario, 23 de enero de 2016)

María Teresa estudió en la Institución Libre de Enseñanza y se licenció en Filosofía y Letras. En sus años jóvenes publicó artículos en el *Diario de Burgos* bajo el seudónimo de la heroína de D'annunzio e Isabel Inghirami, militante del partido comunista español desde 1939. Con Rafael Alberti, compartió proyectos culturales y literarios durante cuarenta años. Fundaron en 1933 la revista *Octubre*, pusieron en marcha empresas teatrales. Como dramaturga, fue directora de escena, colaboró esporádicamente como actriz y fue codirectora de *Los títeres de Cachiporra de García*. Dirigió y participó: *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* de Alberti. Ambos se exiliaron después de la guerra viajaron a Argelia, Francia, Argentina e Italia. Esos años de exilio fueron de abundante producción literaria: novelas y guiones para cine; así como amplia participación en entrevistas radiales.

Al final de su vida cuando comienza a sufrir los primeros síntomas de Alzheimer escribe:

Han pasado gentes, ríos, mares, lluvias y soles sobre mí. Me asusta mirarme a los espejos porque ya no veo nada en mis pupilas y, si oigo, no sé lo que me cuentan y no sé por qué ponen tanta insistencia en reavivarme la memoria. Pero sufro por olvidar y cuando se me despeja el cielo o me abren la ventana, siento que me empujan hacia delante, hacia la pena, hacia la muerte. (Vicario, 23 de enero de 2016)

Su obra es muy extensa, novelas como *La bella del mal de amor* (1930), *Contra viento y marea* (1941), *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946), *Don Rodrigo Díaz de Vivar el Cid Campeador* (1954), *Juego limpio* (1959), *Doña Jimena Díaz de Vivar gran señora de todos los deberes* (1960), *Menesteos marinero de abril* (1965), *Memoria de la melancolía* (obra

finalizada en 1968 y publicada en Buenos Aires en 1970, relato de los años veinte y treinta) y *Cervantes el soldado que nos enseñó a hablar* (1978).

En teatro escribió: *Huelga en el puerto* (1933), *Misericordia* (s.f.), *La tragedia optimista* (1937), *La libertad en el tejado* (1989).

Sus cuentos: *Cuentos para soñar* (1928), *Rosa-Fría patinadora de la luna* (1934), *Cuentos de la España actual* (1935, con ilustraciones de Rafael Alberti), *Una estrella roja* (1937), *Morirás lejos* (1942), *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), *Fábulas del tiempo amargo* (1962).

Ensayos: *Crónica General de la Guerra Civil* (1939), *La historia tiene la palabra* (1944). Guiones cinematográficos: *Los ojos más bellos del mundo* (1943), *La dama duende* (1945). Memorias: *Nuestro hogar de cada día* (1958), *Sonríe China* (1958) y su biografía titulada *Memoria de la melancolía*.

#### **4.9. María Cegarra Salcedo (1903-1993)**

Fue la primera mujer perito químico del estado español y al terminar obtuvo la licenciatura de Ciencias Químicas e instaló su propio laboratorio de análisis mineralógico. Profesora de Ciencias Químicas en la Escuela de Peritos Industriales así como en otros centros de formación profesional y bachillerato, durante cuarenta años. Militó en la sección femenina de la Falange española. Miguel Hernández le dedicó un soneto: *El rayo que no cesa*.

Títulos publicados: *Cristales míos* (1935), *Poesía completa* (1987), *Poemas para un silencio* (1999).

#### **4.10. Elisabeth Mulder (1904-1987)**

Su padre era un médico holandés, heredero del marquesado de Tedema Toelosdor e hijo de española; su madre portorriqueña de ascendencia italiana y catalana su infancia transcurrió entre Barcelona y Puerto Rico. Su educación fue confiada a preceptores particulares, hablaba inglés, francés, italiano y ruso; estudio piano en el conservatorio. Su aprendizaje fue una travesía por los caminos de Europa. Su matrimonio a los diecisiete años con un abogado treinta años mayor que ella, dedicado a la política, dicho matrimonio parece haber sido una imposición familiar y su libro *Sinfonía en rojo* fue retirado del mercado aparentemente por exigencia conyugal, “que

consideraba que en algunos poemas del libro se aireaban poemas que atañían a su honra”, según aclara en una nota de pie de página en la introducción al libro publicado por Santander Fundación, que contiene prosa y poesía selecta de la autora (citado por De Prada, 2018, p. xxii) . En una época de su vida, igual que otras de las autoras de este estudio, firmó sus colaboraciones como: “Elena Mitre”, quizás también por petición conyugal.

Era una mujer muy culta, viajera incansable música y traductora. Tradujo a Aleksandr Pushkin, John Keat y Shelley. Fue una figura importante de la prensa catalana, trabajó en el noticiero *Universal*. Coordinó la página *Letras inglesas* de la revista *Ínsula* durante muchos años.

En 1919 obtuvo un premio de poesía con su poema *Circe*. A lo largo de su vida publicó (escritoras.com, 2015) siete poemarios: *Embrujamiento* (1927), *La canción cristalina* (1928), *Sinfonía en rojo* (1929), *La hora emocionada* (1931), *Paisajes y meditaciones* (1933), *Poemas mediterráneos* (1949), *Antología Poética* (1962).

Ocho libros de cuentos: *Una china en la casa y otras historias* (1941), *Los cuentos del viejo reloj* (1941), *Este mundo* (1945), *Las hogueras de otoño* (1945), *Sentados en un banco de piedra* (1984), *Las noches del gato verde* (1963), *Sol y el niño* (1985).

Catorce novelas: *Una sombra entre los dos* (1934), *La historia de Java* (1935), *Preludio a la muerte* (1941), *Crepúsculo de una ninfa* (1942), *El hombre que acabó en las islas* (1944), *Más* (1944), *Las hogueras de Otoño* (1945), *Alba Grey* (1947), *Tecnos* (1953), *Día Negro* (1953), *El vendedor de vidas* (1953), *Flora* (1953), *Eran cuatro Madrid* (1954), *Luna de las máscaras* (1958).

Dos obras de Teatro: *Casa Fontana* (1948) y *Romance de media noche* (1936). Innumerables artículos en la prensa y conferencias, una de la más memorables: *El autor enjuicia su obra* en 1966.

#### **4.11. Ernestina de Champourcín (1905-1999)**

Era vasca, su nombre completo Ernestina Michels de Champourcín y Moran de Laredo. Se educó con institutrices hablaba fluidamente inglés y francés. Su padre era el Barón de Champourcín de la Provenza francesa y su madre hija de un militar asturiano, había nacido en

Montevideo. Frecuentó *Lyceum Club Femenino* presenció todos los actos de la *Residencia de Estudiantes* totalmente involucrada con al ambiente artístico y literario de esos años. Desde muy joven viajó sola por el mundo, lo que no era corriente en una joven de la época. Sus primeros viajes fueron a Inglaterra y a América Latina. Se casó con el escritor y crítico literario de la Generación del 27, Juan José Domenchina. Para huir de la guerra viajó a París, Londres, Oxford y Bruselas. Regreso a España a reunirse con su marido que luchaba con los republicanos, juntos viajaron a Cuba y México donde residió hasta 1966. Allí trabajó como traductora y se vinculó con los intelectuales españoles residentes en ese país.

Su admiración por Juan Ramón Jiménez, la llevo a escribir el libro: *La ardilla y la rosa Juan Ramón en mi memoria*, una selección comentada de su correspondencia con el poeta Es una de las pocas autoras que ha sido reconocida y premiada.

En el verso decantado de *Cántico inútil*, “establece correspondencias entre el amor divino y el humano” (Benegas & Munarriz Peralta, 1998, p. 40).

Porque eres Dios ignoras la punzante delicia  
del abrazo sin huella jamás eternizado,  
la gracia perdurable del goce que ha nacido  
a merced de una sombra hostil e ineludible. (De Champourcín, 1936).

Publicó: *El silencio* (1926), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1932), *Cántico inútil* (1936), *Presencia a oscuras* (1952; 2ª ed., 2005), *El nombre que me diste* (1960, poesía religiosa).

#### 4.12. María Teresa Roca de Togores (1905-1989)

Fue condesa de Torellano y académica de la Real Academia de Historia. Publicó muy joven su primer libro de poesía titulado: *Poesías* (1923). Su segundo libro, *Romances del Sur*, en 1935. *Puente del humo* (1946) fue su tercer libro y su último poemario se tituló *Antología impersonal*. En muchos de sus poemas es evidente la influencia de Lorca:

La luna curva y luciente  
con donaire de navaja  
abre calles y plazuelas  
en los muros de Granada. (Plaza Agudo, 2011, p. 387)

#### 4.13. Carmen Conde (1907-1996)

Poeta, cuentista, novelista, ensayista, dramaturga, guionista, biógrafa y conferencista. Estudió magisterio en la Escuela Normal de Murcia y Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia. Fue profesora de poesía y novela española contemporánea en el Instituto de Estudios europeos de Madrid y profesora de la Cátedra Mediterránea de la Universidad de Valencia en Alicante. Fundadora del archivo Seminario Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid y fundadora junto a su marido, Antonio Oliver Belmás, de la Universidad Popular de Cartagena. Colaboró con Radio Nacional de España en 1951. Trabajo en la Editorial Alhambra.

Ocupó el sillón K de La Real Academia Española de la Lengua desde febrero de 1978, el discurso de ingreso a la Academia se tituló: *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*. Fue premio nacional de literatura infantil y juvenil en 1987 con el libro: *Canciones de nana y desvelo*. Ganadora del Premio Nacional de Poesía en 1967. Ganadora del Premio Elisenda Montcada 1953. Ganadora del Premio Internacional de Poesía Simón Bolívar 1954. Ganadora del Premio Doncel 1961. Ganadora del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 1987. Fue ganadora del Premio Ateneo de Sevilla 1980.

Es una de las escritoras más prolíficas, relevantes y reconocidas en España y el mundo. Colaboró con las revistas más importantes de España y de Latinoamérica. Dictó conferencias en diversos países. Publicó en vida 37 poemarios, 15 libros de cuentos infantiles y juveniles, 12 novelas, 20 obras de teatro, 12 ensayos, 9 biografías y 11 guiones para televisión.

#### 4.14. Josefina de la Torre (1907-2002)

Fue además actriz y música. De familia burguesa escribió poemas desde los siete años y empezó a publicar muy pronto. Durante la década de los veinte estuvo muy involucrada en vida cultural Colaboró con revistas como *Alfar*, *Verso y Prosa*, *La Gaceta Literaria* y fue la única mujer a la que *Revista Litoral* le dedicó un suplemento. Trabajó como periodista de farándula entrevistando a estrellas cinematográficas en la revista *Primer Plano*. Cultivó la poesía pura y como representante de esa tendencia poética, la incluye Gerardo Diego en su antología.

Hizo su debut como soprano en un concierto de la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1936. Se dedicó al teatro radiofónico, al cine y durante los años de la dictadura trabajó con los

estudios de Paramount en Francia. Actuó en siete películas, fue ayudante de Dirección. Fundó su propia compañía de comedias. Se radicó en Canarias al estallar la guerra. en 1947 publicó poemas en la revista, *Fantasía*.

En poesía pública: *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1969) y *Medida del tiempo* (1989). Entre su segundo y su tercer libro, transcurrieron diecisiete años. En los últimos años se ha reavivado el interés por su trabajo literario y artístico, le han hecho homenajes conmemorativos y reediciones de su obra poética.

#### 4.15. Marina Romero (1908-2001)

No se tiene claro el año de su muerte que algunos afirman pudo haber sucedido el año 2000, este hecho es un indicio de la invisibilización que algunas comenzaron a sentir ya en sus últimos años de vida. Fue poeta y crítica literaria. Sus primeros estudios los hizo el *Institute for girls in Spain*. Se formó como maestra primero y luego ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid. Un año antes del estallar la Guerra Civil, había sido becada por una universidad en Estados Unidos y allí permaneció por 35 años trabajando como profesora de Lengua y Literatura española en la Universidad de Rutgers de New Jersey. Se licenció en Master of Arts en el Mill College de California. En su poesía debido a la repetición de tópicos García Lorquianos se percibe la influencia del poeta.

¡Qué negra la noche canta,  
qué negro canta el silencio,  
qué negra la luz parece,  
qué negro saben tus besos!  
¡Qué blanca la luna marcha,  
qué blanco se queda el cielo,  
qué blanca el agua se mece,  
qué blanco murmura el viento! (Merlo, 2010, p. 237)

En 1957 publicó una antología sobre los escritores del 98 titulada: *Paisaje y Literatura de España. Antología de los escritores del 98* (ilustrada con fotografías suyas y prólogo de Julián Marías), que fue premiada por el Instituto Nacional del libro español. Fue Presidente de Honor de la Liga Española Pro Derechos Humanos en 1990 y recibió la Medalla de Honor de la Universidad Complutense de Madrid, en 1992.

Su primer libro de poesía: *Poemas. A.* (1935) se publicó en la Asociación de Alumnas de la Residencia de Estudiantes y fue ilustrado la pintora española Delhy Tejero (1904-1968).

Escribió literatura infantil: *Campanillas del aire* (1981), *Disparatillos con Masacha* (1986), *Poemas de doña Chavala y don Chaval que no están nada mal* (1987), *Honda raíz* (1989), *Poemas rompecabezas* (1989), *Poemas de ida y vuelta* (1999).

#### **4.16. Josefina Romo Arregui (1913-1979)**

Erudita, poeta, investigadora y crítica literaria. Obtuvo el título de Filosofía y Letras en 1944, Se doctoró con premio extraordinario de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Fue profesora del City College de la City University de New York de 1960 a 1963. Ocupó la Cátedra de Lenguas Románicas y Clásicas de la Universidad de Connecticut hasta 1979. Fundó la Revista *Alma*, junto a Miguel Ángel de Argumosa y editó *Cuadernos Literarios* (1942-1952). Fue encargada de la colección de poesía fundada por Carmen Conde. Fue miembro del Centro de Estudios sobre Lope de Vega de la Hispanic Society; Consejera de la Revista Interamericana; Asesora literaria de la Asociación Puertorriqueña de Escritores y Presidenta Honoraria del Ateneo Portorriqueño de New York. Viajo por todo el mundo: Europa, África y América Latina.

Llevo dentro del alma un amor a las cosas  
que es la esencia suprema de mi amor a la vida;  
mientras haya jazmines y pomos olorosos,  
¡qué importa que la dicha, para mi este perdida! (Plaza Agudo, 2011, p. 397)

Obra poética: *La peregrinación inmóvil* (1932, con prólogo de Rafael Villaseca), *Cántico de María Sola* (1950), *Isla sin tierra* (1955), *396 Elegías desde la orilla del triunfo* (1964) y *Poemas de América* (1967).

#### **4.17. Dolores Catarineu (1916-2006)**

Comenzó a publicar sus poemas desde la adolescencia en cuadernos de poesía y revista universitarias. Discípula de Juan Ramón Jiménez y fuertemente influida por sus ideas estéticas. De esta poeta afirma Inmaculada Plaza Agudo (2011) que su deseo de esencialidad poética la llevo a suprimir de sus poemas todo lo accesorio en la búsqueda de la palabra precisa:

De las cosas dame

su verdadero aroma;  
de los momentos  
que pasamos juntos  
déjame su recuerdo. (Plaza Agudo, 2011, 224)

Títulos de poesía publicados: *Amor, Sueño, Vida* (1936, con prólogo de Juan Ramón Jiménez), *Siempre* (1943) y *Nuevos paisajes* (1944).

#### 4.18. Otras voces

Se sabe de la existencia de otras poetas como son: Josefina Bolinaga, Tercer premio Nacional de Literatura infantil en 1932 obtenido por su libro: *Amanecer*, texto de lectura escolar que fue prohibido durante la dictadura (Diego Pérez, 1999, p. 69); Esther López Valencia que publicó un poemario titulado: *Escorial* en 1922; Margarita Ferreras, *Peces en la tierra y algunos poemas*, 1932; María F. de Laguna, *40 poesías* en 1937 y Ana María Martínez Sagi, rescatada como personaje de una novela de Juan Manuel Prada en 2004. Ante la dificultad de obtener sus obras y sus datos biográficos, estas serían objeto de una futura investigación.

Para cerrar el capítulo y con relación a este asunto se transcribe a continuación el siguiente apartado (Plaza Agudo, 2011):

Junto a estas escritoras, encontramos otras poetas que tuvieron una presencia muy marginal en el panorama poético del periodo, limitada en muchos casos a los ámbitos locales. Se trata de poetas que cultivaron una poesía de tipo tradicional y que permanecieron ajenas a las principales tendencias y claves estéticas y que resultan, por ello, poco representativas: Milagros Arce, María de Belmonte, Paz de Borbón, Emma Calderón y de Gálvez, Marina de Castarlenas, Isabel María Castellví y Gordón, Amantina Cobos de Villalobos, M<sup>a</sup> del Pilar Contreras, Filomena Dato Muruáis, Ignacia de Lara, Esther López Valencia, Sarah Lorenzana, Suceso Luengo, María de Madariaga y Alonso, Regla Manjón, Marquesa de Bolaños, Josefa Pardo de Figueroa, María del Buen Suceso Pedrero, Antonia Pujal y Serra, Dolores del Río Sánchez, Aurora Rodríguez Alonso, Rosario Sansores, Gertrudis Segovia, Carolina Soto y Corro, Isabel Tejero y María Bárbara Tixe de Ysern. (p. 709)



## 5. Tres voces en contrapunto

*Un poema debe revelar una parcela de lo que es  
un único valor absoluto que nos conecta a todos.*  
Marguerite Yourcenar

Para examinar los distintos imaginarios, modos y formas de expresión acaecidos dentro del espacio artístico y cultural en que se desarrollaron las poetas, qué mejor que tomar la poesía de tres de ellas a fin de adentrarse por los ocultos recodos donde yace el germen de los mundos individuales ensoñados, intentando captar las dispares aproximaciones al hecho poético. Tres voces en contrapunto (RAE, 1992), en concordancia armoniosa.

Retomando el concepto de *agenciamiento* (Deleuze & Guattari, 1997, pp. 513-515) como herramienta metodológica de análisis y con el fin de poner de relieve el sentido del quehacer de las poetas en su dinamismo, se podrá observar cómo cada una de ellas instauró un particular modo de expresarse a través de sus poemas y la manera de articular o desarticular aspectos formales y enunciativos.

Afectadas por los cambios que se estaban gestando en el espacio social y artístico en el que se desarrollaron, a los cuales se hizo referencia anteriormente, cada una de las tres poetas elegidas para este análisis: Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder y Lucía Sánchez Saornil, adoptaron posturas distintas frente a su arte con la movilidad característica que resalta la herramienta del *agenciamiento* (Deleuze & Guattari, 1997); direccionándose entre tradición y vanguardia de acuerdo a las condiciones determinadas por la dinámica social del momento.

Este distanciamiento en la medida en que es movimiento, se capta en diferentes intensidades en cada una de las tres autoras a través de las líneas “duras”, “flexibles” y de “fuga” que proporciona la herramienta del *agenciamiento* (Deleuze & Guattari, 1997). Marcando diferentes direcciones que no son continuas ni infinitas.

Pues bien después de leerlas, conocer algo de su biografía y analizar su relación con el contexto social en el que estuvieron insertas, se hace evidente que:

Cristina de Arteaga representa la: “línea dura” tradicional y conservadora, sumisa al orden establecido, en un movimiento de territorialización en el sentido que maneja Deleuze & Guattari

(1997). En este caso la Monarquía y la Iglesia, aspiraban a garantizar la continuidad y no perturbar la institucionalidad (era hija del XVII duque del infantado y su niñez transcurrió en el Castillo de Soto de Viñuelas perteneciente a su familia y desde los 16 años reconoció su vocación religiosa).

La “línea flexible”, aquella que se mueve dentro de ciertos límites no tan definidos y estrictos, está representada, en este caso, por Elisabeth Mulder. En su trabajo literario la poeta tiende a buscar posibilidades de cambios sin salirse de los límites de un mismo territorio. Incursiona en nuevos contenidos y formas lo hace de tal manera que no rompe del todo con lo establecido. Su expresión artística se inclina indistintamente hacia la tradición y la vanguardia.

Y la “línea de fuga”, está representada en esta muestra por Lucía Sánchez Saornil por sus cuestionamientos a los paradigmas de la sociedad de su época, su rebeldía, su temprana adhesión al Ultraísmo y la noción de feminismo que ostentó. La fundación de la organización Mujeres Libres (Sanfeliu Gimeno, 2009), su liderazgo, su apuesta luchadora y anarcosindicalista desaloja ideas y costumbres de su tiempo impulsando a la desterritorialización. Tal como afirma Luz Sanfeliu Gimeno (2009) con sus

estrategias de resistencia a las normas de feminidad que imponían los sucesivos contextos por los que atravesó su vida. Su compromiso intelectual y militante con la emancipación femenina, la llevó también a ampliar los límites de lo posible y a soñar otras “realidades” alternativas para todas las mujeres. (p. 9)

Un poema señala los derroteros del alma, reproduce el orden del cosmos y tiene su misma fuerza creadora. La poesía nos remite a lo esencial y sus temas son también los temas del misterio humano y es por eso que el lenguaje lírico pone de presente lo indecible: esos silencios de los que estamos hechos.

Se tomará como punto de partida a Raymond Williams (1950) y su libro *Lectura y crítica* para abordar los poemas. En dicha obra, diseñada para un lector común, Williams afirma que en un texto literario pueden distinguirse y apreciarse valores, partiendo de una lectura completa, cuidadosa lúcida y receptiva. En contraposición a un acercamiento sentimental, banal y placentero, más relacionado con el sentimiento o la subjetividad en el momento de la lectura, que con el texto en sí.

La crítica como lectura madura, atenta y consciente, puede ser capaz de percibir ese resplandor único, que un escritor determinado provoca a través del lenguaje. Para experimentar la lectura cabal que propone Williams (1950), este análisis se enfocará en las palabras que conforman el poema y el lugar que ocupan dentro de la composición, se observarán detalles, relaciones y articulaciones, así como el eje estético que la composición formal nos transmite, sin perder de vista el número infinito de sentidos y su ambigüedad cualidades ambas que resalta Jorge Luis Borges (1980) cuando habla de la poesía en *Siete noches* (pp. 99-121).

En ese espacio entre lo subjetivo y lo objetivo donde se entronca la noción de crítica y teniendo presente que la obra de arte es el lugar de una experiencia en la que ocurre el hecho estético (Borges, 1980, pp. 99-121), escuchemos estas tres voces, recordando a Susan Sontag (1984), cuando señalaba que la función del crítico no consiste en decir qué significa una obra de arte, sino más bien contar cómo es y qué es.

Así como a cada uno de nosotros nos habitan múltiples versiones de realidad y batallamos para afianzarnos en una de esas posiciones; estas tres mujeres navegaron también tiempos interiores dispares y a partir de esa peculiaridad, se apropiaron de la versión de realidad que las habitó, “órdenes de realidad autónomas y paralelas”.

Dice Octavio Paz (1956) que “el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (p. 107) y así lo hicieron.

### 5.1. Cristina De Arteaga

*Sin saber quién recoge, sembrad,  
serenos, sin prisas,  
las buenas palabras, acciones, sonrisas...  
Sin saber quién recoge, dejad  
que se lleven la siembra las brisas  
Sembrad (Arteaga, 1982, p. 11)*

Esta poeta de familia aristocrática, cuenta que desde muy niña supo de su vocación religiosa e ingresó a los veinticinco años por primera vez al convento de las Benedictinas y luego a la Orden de las Jerónimas, a la que perteneció hasta el final de su vida. Fue una de las primeras mujeres en España en doctorarse en Ciencias Históricas en 1925. Reconocida en su tiempo, dictó conferencias sobre temas relacionados con la mujer desde un punto de vista muy conservador.

Cultivó una poesía de tipo clásico en la que se destacan los metros y estrofas, así como las figuras poéticas convencionales. “Su poesía más próxima a la tradición, se identifica frecuentemente con un cierto tono religioso y moralizante” (Plaza Agudo, 2011:395).

El título de este poema *Lo intrazado* es quizás un indicador de los grandes cambios que estaban sucediéndose en la sociedad española y el modo personal como esta poeta los resolvió y afrontó:

*Lo intrazado*

Las carreteras, como reptiles,  
son largas  
y amargas,  
las cruzan con tráfico viles  
las turbas malditas, las turbas serviles.  
¡Tengo horror al camino trazado!  
Prefiero  
el sendero  
modesto, olvidado  
que trilla el ganado.  
Un esbozo de senda  
vacía  
tan mía  
que nunca pretenda  
otra vía.

Pero más que senderos  
muy llanos  
con lodos  
de todos  
los rastros humanos;  
yo pienso  
en lo Inmenso  
magnífico y rudo  
donde mi destino  
devaste un camino

desnudo... (De Arteaga, 1982, p. 25)

Aquí lo “intrazado”, como lo no prefijado, ya apunta hacia un ejercicio de libertad, desde el título mismo del poema. La voz poética se resiste a ser parte de las turbas malditas, las turbas serviles, esa masa biológica que se somete sin pensar, que viene a reforzar el símil usado en la primera estrofa, cuando compara los caminos trillados por los que esas turbas transitan, con reptiles. A esta imagen reptil, acude a adjetivos como “largas”, en su acepción de dilatada o extensa y a “amargas” por la aflicción que provocan.

Afirma la voz poética su preferencia por caminos modestos, en los que la palabra “caminos”, connota más bien un modo de vida, al estar próximo “modestos” en su significado carente de vanidades. Debemos tener presente que en poesía no importa solamente el significado desnudo de una palabra, sino lo que una palabra, en su proximidad, le dice a la otra, transformándola.

La palabra “esbozo” intenta modelar los primeros rasgos de la senda propia, pero paradójicamente se atraviesa la palabra “vacía” como un lugar no concurrido, del que la voz poética, inevitablemente, se apropia. Quizás refiriéndose también a una especie de desapego de lo mundano, a un no deseo.

El motivo del poema se sigue desarrollando en ese mismo curso en la segunda estrofa, cuando advierte que más que senderos planos, sucios y comunes, la voz poética prefiere el uso de adjetivos grandilocuentes que signifiquen lo ilimitado, lo grandioso.

Es en el remate del poema, donde el destino personal de cada ser humano cobra una fuerza irresistible apoyado por el sonido vibrante de la letra erre, que predomina en la primera parte (reptiles, tráfico, turbas, serviles, horror, trazado, trilla, amargas, largas) y que le da al poema una ambientación especial, un ruido de motores circulando. Así abre paso a un verso que no se puede justificar lógicamente, pero al mismo tiempo encierra infinitos sentidos que trataremos de desentrañar “respondiendo apropiadamente a las palabras en la página” (Williams, 1950, p. 45)

El yo lírico “piensa en lo inmenso” y la riqueza de esa imagen se debe a su ambigüedad. Ambigüedad que va seguida de otros versos aún más enigmáticos por el uso del oxímoron<sup>2</sup>, que

---

<sup>2</sup> Figura retórica que combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de

cierra el poema: “donde mi destino/ devaste un camino/desnudo...”. Devastar de acuerdo al Diccionario de la Lengua Española (RAE, 1992) significa “destruir un territorio reduciéndolo a pedazos o a cenizas” y “desolado” es un adjetivo que se refiere a: “Triste, inhóspito, desierto”; “existen valores discernibles en la literatura, y su distinción puede ser demostrada por algo más que una “corazonada” o una racionalización”, afirma Williams (1950, p. 45) y aquí se hace evidente.

### *Contraste*

Me he tendido en el suave jardín del monasterio.  
La iglesia se adormece bajo el sol de verano.  
Se doran los cipreses del viejo cementerio...  
¡Quiero cantar la estrofa de un himno gregoriano!

Allá en la lejanía, recogidos y graves,  
unos monjes, calada la capucha, meditan.  
Pero el ambiente es cálido, se estremecen las aves,  
la tierra aletargada vierte efluvios que incitan.

Inflexible la voz de la campana reza,  
en el cristal del día se desnuda su alarde.  
¡No he podido rezar!... Me invade la pereza  
esparcida en la densa laxitud de la tarde.

Sumergida en las hierbas perfumadas y untuosas,  
ante un monje muy pálido, de figura de asceta,  
por absurda ilación de paisajes y cosas...  
¡Me acuerdo de Taís y del anacoreta! (Merlo, 2010, p. 167)

Aunque el título anuncia una contraposición, esta alusión pasa desapercibida en una primera lectura, por el corte clásico del poema del mismo que consta de cuatro estrofas, cuatro versos por estrofa, de sonidos vocálicos por su rima asonante.

---

significado opuesto que originan un nuevo sentido.

En la primera estrofa la voz poética describe un paisaje bucólico: una tarde de verano en el jardín de un monasterio, donde el adjetivo “suave” y el verbo “adormecer” realzan el sol que dora los cipreses y se expresa el deseo de entonar un himno gregoriano<sup>3</sup>, que suscita fervor y eleva el espíritu. Si solamente se tuviera en cuenta la rima, la métrica y la forma clásica del poema, podría parecer que el motivo del mismo es la descripción de un paisaje o un momento de contemplación idílica y no se daría el contraste al que el alude título.

Sin embargo el estremecimiento de las aves anuncia en la segunda estrofa que algo más está por sucederse, en los secretos intersticios de la palabra. Los versos van transportando, como a través de ese canto gregoriano, a otro nivel: *Allá en la lejanía, recogidos y graves, /unos monjes meditan*. Y a partir de los dos versos siguientes surgen indicios que encaminan al lector hacia otros derroteros.

La palabra “pero” con que inicia el siguiente verso alerta al lector: *Pero el ambiente es cálido, se estremecen las aves/la tierra aletargada vierte efluvios que incitan* y el verbo incitar es entonces la clave. Esa sutil sensualidad que empieza a emerger entre los versos, ese atmosfera aletargada que se sucede después de la aparición de los monjes y que el yo lírico adjudica a la naturaleza, bien podría ser un eufemismo para hablar de la sensualidad femenina. Las insinuaciones de “efluvios vertidos por la tierra y “la densa laxitud de la tarde, la semejan.

Y es quizás por eso porque el yo lírico no ha podido acallar la propia sensualidad que en la tercera estrofa exclama: *¡No he podido rezar!* y el lector reconoce la fatal imposibilidad que desordenó la placidez en que la voz poética se regodeaba, colmándola de un vago sentimiento de culpa.

Culpa que es enemiga de la paz porque anuncia castigos por venir. En este poema se advierte claramente el mecanismo de territorialización (Deleuze & Guattari, 1997, pp. 513-515, 517-519), respaldado por la práctica religiosa que impide los cambios y tiende a establecer límites a los que el yo poético por pertenecer a la “línea dura”, se pliega conscientemente.

---

<sup>3</sup> Música vocal, monódica (a una sola voz) y “a capela” (sin acompañamiento de instrumentos) en el que la letra tiene prelación sobre la melodía.

Es importante detenernos en la última estrofa y en el último verso, ya cerrando el poema, donde el lector percibe, en cuanto al aspecto formal se refiere, un cambio de alejandrino a endecasílabo. No obstante, para poder saltar el cerco y adivinar el motivo del poema, la voz lírica exige conocer el simbolismo de los dos personajes emplazados al final, entre signos de admiración: “Taís”, una hetera, una cortesana ateniense, combinación de dama de compañía y prostituta refinada, compañera de Alejandro Magno, famosa por ser causante del incendio de Persépolis y un “anacoreta”, que según el Diccionario de la Lengua Española, es una “persona que vive en lugar solitario, entregado a la contemplación y a la penitencia”.

Este giro reta al lector porque descoloca el universo poético preconcebido y lo obliga a edificar una nueva configuración de mundo. Al convocar a estos dos personajes contrapuestos: subvierte el orden del universo poético y al hacerlo, expresa la dualidad existencial en que se debate el ser humano, obligando al lector a reconocer la propia vulnerabilidad, acercándolo al poema y con ello convirtiéndolo en universal.

*Hoy sé que mi vida es un desierto*

Hoy que sé que mi vida es un desierto,  
en el que nunca nacerá una flor,  
vengo a pedirte, Cristo jardinero,  
por el desierto de mi corazón.

Para que nunca la amargura sea  
en mi vida más fuerte que el amor,  
pon, Señor, una fuente de alegría  
en el desierto de mi corazón.

Para que nunca ahoguen los fracasos  
mis ansias de seguir siempre tu voz,  
pon, Señor, una fuente de esperanza  
en el desierto de mi corazón.

Para que nunca busque recompensa  
al dar mi mano o al pedir perdón,  
pon, Señor, una fuente de amor puro



en el desierto de mi corazón.

Para que no me busque a mí cuando te busco  
y no sea egoísta mi oración,  
pon tu cuerpo, Señor, y tu palabra  
en el desierto de mi corazón. (De Arteaga, s.f.)

Este es un poema muy sonoro logrado por la aliteración: *desierto de mi corazón*, al final de cada una de las cinco estrofas que componen el poema, cada una compuesta de cuatro versos endecasílabos. La modulación repetitiva es una vibración, un remar para adentro que sostiene al lector en el umbral de sosiego. Una música secreta recorre todo el poema que es una vehemente súplica.

Tanto el título del poema como el primer verso que lo repite, son desgarradores: *Hoy que sé que mi vida es un desierto*, se requiere mucha valentía para declarar como lo hace el yo lírico en primera persona, que su vida es un desierto. Además no usa el verbo “creer” o “pensar”, va directamente al verbo saber. “Hoy sé...” y ese adverbio demostrativo en el tiempo presente, es una súbita comprensión que cae inesperadamente y alude a un dolor, a una gran tormenta interior.

Para añadir inmediatamente en el segundo verso “en el que nunca nacerá una flor”, el lector se pregunta desconcertado: ¿alude a la esterilidad física o a la espiritual? ¿Nunca nacerá una flor por el tipo de vida que escogió? ¿Por qué a pesar de haberla escogido, añora como cualquier mujer de su época la maternidad? A pesar de su aparente claridad esos dos versos que hieren al lector como un latigazo, son indescifrables.

La palabra “desierto” en su primera acepción de despoblado, solo e inhabitado, imprime al poema cierto aire de abandono que se intensifica al tener presente la segunda acepción de “desierto”: territorio arenoso o pedregoso, sin vegetación y sin lluvia. Pero gracias al embrujo de la palabra, la lluvia vivificante va acaeciando sobre cada una de las estrofas donde palabras como “alegría”, “esperanza”, “perdón” y “oración” son gotas de agua que suscitan serenidad y gozo.

El desierto es un lugar de referencia en la mística, tiene hondas connotaciones espirituales y va más allá de lo físico y atravesarlo ha tenido gran significación bíblica; pero la voz lírica no lo

está atravesando se reconoce desierto. El desierto es igualmente un laberinto invisible, siendo el laberinto mismo uno de los símbolos más poderosos del alma humana. Al identificar su corazón con un desierto la voz poética sugiere ser ella ese inmenso laberinto y así la visión se profundiza, más allá de la apariencia en una segunda lectura.

Al invocar a la divinidad para que vuelva jardín lo que está yermo, está transformando su interior en un cielo, en un jardín o un canto que aunque no se nombren están ahí. El poema llama a los centros de la misma poesía y la transfiguración de la imagen, hace que el desierto florezca.

Las fuentes de hondura que posee, esconden y preservan la alegría, la esperanza y el amor puro, porque retomando a Williams (1950, p. 45): “podemos tener el poema solo mediante una forma más íntima de posesión: está allí para el análisis solo en la medida en que estemos respondiendo apropiadamente a las palabras en la página”. Y responder apropiadamente a las palabras es encauzar la mirada también hacia los símbolos que dichas palabras representan y la forma como se van presentando dentro del poema solo así se recibe íntegramente para ir creándolo dentro de nosotros.

Contra el egoísmo, una mujer religiosa renuncia al yo y se funde en el todo. Sí, el poema se vuelve himno, plegaria, oración. De acuerdo a la realidad que esta poeta habita en un movimiento de territorialización (Deleuze & Guattari, 1997, pp. 513-515).

### *Coronas*

¿Para qué los timbres de sangre y nobleza?  
nunca los blasones  
fueron lenitivo para la tristeza  
de nuestras pasiones.  
¡No me des corona, Señor, de grandeza!

¿Altevez? ¿Honores? Torres ilusorias  
que el tiempo derrumba.  
Es coronamiento de todas las glorias un rincón de tumba.  
¡No me des siquiera coronas mortuorias;

No pido el laurel que nimba al talento

ni las voluptuosas  
guirnaldas del lujo y alborozamiento.  
¡Ni mirtos ni rosas!

¡No me des coronas que se lleva el viento!  
Yo quiero la joya de penas divinas  
que rasga las sienas.  
Es para las almas que Tú predestinas.  
Solo Tú la tienes.  
¡Si me das corona, dámela de espinas! (De Arteaga, 1982, p. 67)

En este proceso constructivo y creativo del que habla Williams (1950, p. 46), empezaremos con el título del poema: “Corona”. Esta palabra símbolo de dignidad o realeza, nos va indicando el tema al cual apunta el poema que comienza con una interrogación: *¿Para qué los timbres de sangre y nobleza?*, inmediatamente respondida por la voz poética por una negación seguida de la palabra “blasones” (relacionada con linaje, con escudos de armas). La interrogación se repite dos veces en la segunda estrofa: *¿Alivez? ¿Honores? Torres ilusorias* y es el pretexto, para construir el poema que va desgranando palabras como “lenitivo” (mitigar sufrimientos) y “derrumba” (precipitar o despeñar). Sin embargo, son los versos exclamativos que aparecen al final de cada estrofa los que expresan la intención creadora de la poeta: *¡No me des corona, Señor, de grandeza!* y *¡Si me das corona, dámela de espinas!*

Las afirmaciones que aparecen durante todo el poema sostenidas con verbos como “quiero” y “pido”, refuerzan, la claridad de la intención poética.

Finaliza el poema ensalzando el sufrimiento de acuerdo a la filosofía cristiana, haciendo referencia a la corona de espinas, trastocando en el remate del poema el sentido de la palabra que da el título al poema y pidiéndola para sí.

Quién sabe de la soledad de castillos y habitaciones vacías, de pasadizos de sombras, de lo fantasmal de lo descomunal, de lo suntuoso e innecesario, de linajes nobiliarios y pomposos, o fatuos accesorios; de lo exiguo al final de la desmesura. Prefiere la espina, para emular la cruz ensangrentada en la más alta soledad de la muerte, la corona más noble, la del afrentado y aislado en la burla del que no entiende; así la poeta. Más allá del laurel.

Después de leer estos poemas y de haber repasado el momento social de intensas transformaciones del primer tercio del siglo pasado, no deja de sorprender encontrar a una poeta que expresa un mundo más próximo al siglo XVI, que al XX.

## 5.2. Elisabeth Mulder

*Lo escribí con sangre: tómallo sangriento  
Lo escribí con llanto: toma su lamento.  
Lo escribí angustiada: toma su inquietud;  
tal como ha nacido lo recibes tú  
El verso desnudo (Mulder, 2018, p. 278)*

Elisabeth inició su carrera literaria a finales de la década de los veinte, situada entre la tradición y vanguardia. Es innegable en su obra la influencia de la estética modernista de comienzos de siglo XX. Se percibe en poesía su ansia de perfección y una ambigua rebeldía creativa, aunada a una sensación de opresión personal y cultural. Jamás manifestó adhesiones políticas y no se adaptó a modas imperantes de su época. De ella dice Juan Manuel de Prada (2018) que: “fue sobre todo, una mujer desligada de ataduras, desligada casi de sí misma, sin otra servidumbre que su arte”.

... ¿Y no más?

¿Es posible?  
¿Esto solo  
y no más?  
¿Este lodo  
amasado  
con oro,  
este lloro  
apagado,  
esto, todo,  
y no más?  
¿Esta angustia,  
este miedo,  
esta vida  
ya mustia,

ya herida  
de penas  
apenas  
nacida  
al acaso;  
este ritmo,  
este modo,  
este paso,  
esto, todo,  
y no más?  
¿Esto solo  
que ahora es,  
por siempre  
jamás?  
¡Imposible,  
imposible!

¡Después  
ha de haber más! (Merlo, 2010, p. 195)

Para comenzar, la forma visual del poema, con versos de dos o tres palabras, está expresando una estrechez, un ahogo, una limitación que reafirma el sentido mismo del poema. Las palabras utilizadas, podrían parecer ambiguas y reiterativas. Un lector desprevenido podría inclusive llegar a pensar en una pobreza del lenguaje, por el uso repetido de esto y esta. Pero una lectura atenta muestra la intencionalidad en el uso repetido del adjetivo demostrativo indeterminado para subrayar junto con la paranomasia<sup>4</sup> la limitación, expresada por el yo poético: ¿esto solo?, ¿este lodo?, ¿esto todo?...

Adicionalmente la palabra amasado, en su acepción de formar, mediante la combinación del lodo elemento proveniente de la tierra y oro que sugiere: alquimia y transmutación; permiten adivinar la esperanza a la que la voz poética se aferrará más adelante.

---

<sup>4</sup> Agrupación de palabras emparentadas fonéticamente.

En la segunda estrofa aparecen palabras como: “angustia”, “miedo”, “herida”, “penas”, todas con significación de aflicción, congoja, temor opresivo sin causa precisa, recelo, aprensión e intensidad interrogativa; seguidas nuevamente por los mismos adjetivos neutros del comienzo, como significando la invariabilidad de la existencia humana, para luego de una fuerte interpelación con las palabras: imposible y jamás, rematar el poema con una exclamación esperanzadora, que despeja las dudas y responde a las quejas expresadas en las dos estrofas anteriores.

El uso de los puntos suspensivos en el título está aludiendo a una continuación. Como si el poema conversara con otro poema anterior invisible a los ojos del lector, que inclusive la caja tipográfica deja adivinar. Asimismo los signos de admiración que aparecen al finalizar el poema facilitan entrever que más que un díptico, el poema sugiere una totalidad tríptica. Sería válido concebir la existencia de tres poemas: dos en blanco que el lector vislumbra y el único al que accede materialmente, construido con intensidad, angustia y esperanza.

La poeta elige el uso de vocales abiertas *a, e, o* que infunden vigor y vehemencia. Además por la sobriedad con la que está escrito, casi sin imágenes y sin figuras retóricas, expresa una extremada elevación de pensamiento.

El yo lírico expresa angustia, asfixia desesperanza miedo. Palpita en el ámbito de sus palabras el duro trasegar de las heridas, conmoviendo al lector con su grito esperanzado al final del poema que expresa esa sed de infinito que habita al alma humana.

Vemos como el yo lírico se debate entre la impotencia y la cotidianidad de los espacios sociales que transita y el secreto deseo de transgredir los límites, sin poder romper definitivamente con ellos y surge claramente la ambigüedad característica de la “línea flexible” que representa esta poeta de acuerdo a la herramienta conceptual utilizada en este trabajo para poner de relieve las principales actitudes de la mujer respecto de su propia autonomía (Deleuze & Guattari, 1997).

*Sinfonía en rojo*

Roja, toda roja...

Roja, toda roja vi siempre la vida;

como una inmensa hoguera  
donde quemaba bien  
mi pobre corazón, rojo también.  
Todo rojo el camino,  
todo rojo el sendero  
a seguir  
y el día a vivir.  
Y rojo el mundo entero.  
Rojo de amor.  
Y de dolor y de horror...  
En este vasto incendio  
(brasa, flama, carbunclo),  
que todo centelleante apareció  
en esa luminaria,  
¿qué había de ser yo,  
alma furtiva  
y temeraria?  
¿Qué habría de ser yo  
sino una llama viva? (Merlo, 2010, p. 182)

Además del título que enmarca el motivo del poema con la palabra sinfonía como: conjunto de voces, de instrumentos, o de ambas cosas, que suenan acordes y a la vez, está la reiteración significativa del adjetivo rojo. Dicho adjetivo aparece cinco veces más, en el cuerpo del poema de veintidós versos, brindándole una gran fuerza denotativa.

La voz poética se va desplazando por las diversas acepciones de la palabra y la va enriqueciendo a medida que la pone en diálogo con los distintos sustantivos y sus implicaciones. En el primer verso de la primera estrofa, cuando dice: *Roja, toda roja...* connota un sentido político al usar la palabra de acuerdo con la sexta acepción señalada en el Diccionario de lengua española: “adj. En la Guerra Civil española de 1936-1939, republicano”; convirtiéndola entonces es un gesto identitario valeroso.

El segundo uso de la palabra rojo, está relacionado con vida. Una vida que implica el empuje vital de la sangre, que impulsa y sostiene la existencia; para luego enlazarla con la palabra hoguera, ese fuego al aire libre, que levanta tanta llama, como su declaración inicial y manifiesta,

no solamente una manera de pensar; sino de sentir, al incluir la palabra corazón, en el quinto verso.

En general la reiteración anafórica empodera el poema significativamente al irse combinando con palabras de intensa significación como horror: que denota un “Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso, aversión profunda hacia alguien o algo y atrocidad y/o atrocidad, monstruosidad, enormidad”, combinándola en el mismo verso con otra palabra de dos sílabas que también termina en “or”, dolor y en el verso anterior con amor, palabras que en el caso puntual de este poema valen más por su sonido, que por su significación ya que para un lector común actual, pueden parecer “lugar común”. Estas palabras tienen fuerza en el poema entonces más en el plano de la expresión, en el plano formal por su sonido, por la vibración de la letra *erre*, muy elocuente dentro de esta composición artística.

Posee el poema gran fuerza expresiva sustentada en la adjetivación y una sinestesia visual, es un “vasto incendio”. Centellean palabras como: “brasa”, “flama”, “carbunclor” que persuaden al lector en tanto el yo lírico se niega a darse por vencido, a ser “alma furtiva” en el sentido de callarse u ocultarse ante ese mundo que habita y que la habita. Es una clara muestra de cómo la “línea flexible” que esta poeta representa de acuerdo a la herramienta conceptual propuesta, (agenciamiento) (Deleuze & Guattari, 1997) tiende a buscar posibilidades de cambio dentro de su mismo territorio, tanto en su actitud vital como en la expresión artística.

Revela un modo de asumir la vida que tiende hacia la desterritorialización, en cuanto a movimiento porque la fuerte enunciación de sus palabras autolegitimiza la postura del yo lírico y al hacerlo desubica, usos, discursos y saberes hasta entonces aceptados e ilustra lo que en este caso significa la pertenencia de esta voz poética a la “línea flexible” (Deleuze & Guattari, 1997), que a veces se arriesga a identificarse con singularidades, pero que en otros poemas reprime inclusive más mediante la forma que en el plano expresivo. Provocando esa contención para conservarse dentro de límites auto establecidos.

El fuerte pronunciamiento del poema anterior se encadena con el siguiente:

*Rebeldía*

Señor, ya no más hiel; quiero un momento



Ser yo quien el atroz látigo empuñe.  
Hastiado de lo injusto del tormento  
El león que hay en mi protesta y gruñe.

Señor, ni sumisión ni mansedumbre  
Quiero; no soporto lo inicuo de mi yugo.  
Soy rayo, río, volcán, soy muchedumbre,  
No tolero cadenas ni verdugo.

Señor, ya no más hiel, que mi garganta  
La inhumana ponzoña más no aguanta.  
Mi corazón, congestionado, estalla.

Y una roja visión me va exaltando...  
¡Si he de morir, Señor, que sea matando,  
Como muere el soldado en la batalla! (Merlo, 2010, p. 185)

Por la forma implorante que se reitera al comienzo de las tres primeras estrofas el poema podría parecer una plegaria dirigida a una divinidad. Pero en realidad lo que la voz lírica expresa, es un grito desesperado de batalla. No resiste más adversidades, se subleva y se vale de la imagen de un león que en su interior protesta, para simbolizar esa revuelta.

En ese grito de batalla a medida que va denunciando los atropellos y lo infame de su opresión, va justificando la rebelión: *hastiado de lo injusto del tormento*, para añadir en la tercera estrofa: *la inhumana ponzoña más no aguanta*. Llega hasta manifestar al finalizar el poema sus deseos de matar o morir que justifica al igualarse al soldado que muere en la batalla.

La clave del poema está en la palabra muchedumbre, que alude a multitud. Aunque el yo lírico se exprese en primera persona del singular, el poema no está manifestando una amargura individual, habla en nombre de los oprimidos. Es una voz poética plural la que se expresa en realidad y es ello, quizás lo que le proporciona esa intensidad.

Otra vez la alusión al rojo aparece en la última estrofa encadenándolo con el poema anterior: *Y una roja visión me va exaltando...* La significación rojo como imagen en el lenguaje literario de esta autora, parece ser una característica de su discurso artístico. Pareciera referirse a la

connotación del sentido político ya señalado, que aparece en la secta acepción del Diccionario de la lengua española (RAE). Es definitivamente un poema de protesta de corte social muy acorde con el momento histórico en que fue escrito. Es una poesía comprometida que reivindica libertades.

Lo llamativo de esta construcción lírica que invita a la rebeldía, es su forma clásica. Un soneto de arte mayor compuesto por catorce versos endecasílabos, dividido en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos, con rima consonante AB en los cuartetos y CD, CD y CC en los tercetos. Además, inicia con versos encabalgados en los dos cuartetos.

Es importante señalar esa especie de oxímoron<sup>5</sup> a nivel de significante, que alude por un lado a la resistencia como “combate o rechazo” y a sublevación en el sentido de “sedición” o “motín” y a la vez a la imposibilidad y a la impotencia expresada por la voz poética al aceptar esa sumisión como un acatamiento, una subordinación, un sometimiento y esa mansedumbre como una condición benigna y suave, pero al mismo tiempo puja por su rebelión: *Ni sumisión ni mansedumbre/ quiero...* dice el verso y al decirlo, está aceptando tácitamente la existencia de una situación de subordinación a algo o a alguien y una rebelión frente a este hecho y esto es lo que atormenta a la voz poética suplicante que se sabe también: “rayo”: chispa eléctrica de gran intensidad, “río”: corriente continua y caudalosa de agua y “volcán”: fuego intenso.

*¡Si he de morir, Señor, que sea matando,/ Como muere el soldado en la batalla!* y aquí otra vez se señala la ambigüedad de la “línea de fuga” que esta poeta representa según la herramienta conceptual utilizada en este trabajo (agenciamiento) el yo lírico se debate entre la sumisión y la rebeldía, entre el empoderamiento y la propia impotencia al suplicar ayuda a un ser superior.

#### *La zarpa*

Noche de estío, que en inquietud me sume...  
Una flor lentamente se deshoja  
entre intensas oleadas de perfume;  
y hay una luna grande, hiriente y roja.

---

<sup>5</sup> Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido (RAE, 1992).

La brisa espesa muerde perversamente  
con el hábito tibio de un suspiro,  
y acaricia la boca febrilmente  
con el ávido beso de un vampiro.

No hay estrellas. El cielo es esta noche  
la misteriosa comba immaculada  
prendida únicamente con el broche  
de una luna de faz congestionada.

Quizás mañana habrá tormenta; acaso  
en esa obscuridad se está preñando  
el rayo y la tormenta paso a paso,  
y el torrente pluvial que ha de ir saciando  
esta ansia intensa de humedad que encierra  
una agria emanación calenturienta  
que sube de la entraña de la tierra  
seca y resquebrajada, ardorosa y sedienta.

Nocturno de estío. Hora febril y palpitante  
en que el silencio y la fragancia arrullan  
y toda la existencia se hace un interrogante  
y en la calma tan solo los sentidos aúllan.

Mañana habrá tormenta. Esta noche expectante  
me deja dolorida de emoción  
como una zarpa alucinante  
que me fuera exprimiendo el corazón. (Merlo, 2010, p. 183)

El tema del poema está dado desde el primer verso con la palabra inquietud y su significación de desasosiego, zozobra turbación. El sentimiento de inquietud se va dilucidando a través de imágenes como: *La brisa espesa muerde perversamente* y *una luna grande, hiriente y roja, en la calma tan solo los sentidos aúllan, como una zarpa alucinante*, encuentro inexplicable de palabras que no pareciera que pudiesen juntarse...

El segundo verso contiene una imagen netamente modernista: *la flor que lentamente se deshoja* que inevitablemente nos remite a Rubén Darío: “en un vaso, olvidada, se desmaya una flor”, pero aquí ya se subvierte el orden establecido. No es una tercera persona, no es la “princesa” y no está triste.

Es un desasosiego auténtico manifestado directamente por un sujeto-mujer y no contado por otro. Es un deseo no manifestado abiertamente, un deseo que además de emocional es físico, porque va aunado con una fuerte percepción sinestésica que arropa todos los sentidos, potenciándolo. La vista: “noche, obscuridad, rayo”; el tacto: “estío y brisa”; el olfato: “intensas oleadas de perfume” y el oído: “el hálito tibio de un suspiro”, porque el suspiro se oye, pero además se siente: es tibio y es esa palabra la clave: el cuerpo también es tibio, se siente tibio.

Esa tibieza se torna febril, en el siguiente verso. La oscuridad entonces y el calor sumen a la voz poética en una ardorosa; espera, que imprime al poema una gran sensualidad representada por una “brisa espesa” que “muere perversamente”... “y acaricia la boca.../ con el ávido beso de un vampiro”. Es un deseo oscuro: “No hay estrellas”, un deseo oculto, disimulado y además esta la luna, símbolo de lo femenino: *una luna de faz congestionada*. Pero también, por la época en que este poema fue escrito, cercana a la luna Lorquiana, quizás influido por ella.

Todo esto parece indicar la imposibilidad, de hablar directamente de la sensualidad femenina, debido a los prejuicios de la época, porque el yo poético se deshoja: *entre intensas oleadas de perfume* y es capaz de percibir y manifestar una: *agria emanación calenturienta/que sube de la entraña de la tierra/seca y resquebrajada, ardorosa y sedienta*. y estos tres versos son imágenes poderosas, son una gran metonimia<sup>6</sup>. A la que le sigue un impetuoso aguacero: *el torrente pluvial que ha de ir saciando/ esta ansia intensa de humedad que encierra*. Y ese verso poderoso que habla ya quizás más directamente de un ansia intensa saciada, es quizás lo más atrevido que el yo lírico se atreve a expresar.

Determinar la importancia del uso de ciertas palabras y el orden dentro del poema es una condición resaltada por Williams (1950, p. 47) y palabras como “tormenta”, “obscuridad”, “rayo”, “resquebrajada” y “ardorosa”, usadas en la cuarta estrofa, que en cuanto a la forma

---

<sup>6</sup> Figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual existe una relación de dependencia o causalidad.

duplica a las otras en extensión, nos llevan directamente el tema del poema: una secreta expectativa, un deseo que se urde en la trama secreta de los versos y que el yo lírico expresa como una “zarpa alucinante” amoldándola para transmitir la sensación extrema de saberse: “seca y resquebrajada, ardorosa y sedienta”.

En el quinto verso hay ya una reflexión sobre lo ocurrido en los versos anteriores. La voz poética aparentemente ya en reposo emocional aunque con los sentidos físicos aún despiertos, anuncia: *en la calma tan solo los sentidos aúllan*, para dar paso a la reflexión a una demanda no expresada abiertamente, pero presente en los resquicios secretos y que hace sentir su pujanza al involucrar toda la existencia: *y toda la existencia se hace un interrogante* y aquí el adjetivo indefinido es esencial.

Y termina el poema con la palabra que le da título: “zarpa” que en su locución coloquial según el Diccionario de la lengua española (RAE) es: “apoderarse de algo por violencia, engaño o sorpresa”, palabra que seguida del adjetivo “alucinante” con sus connotaciones de seducido, ofuscado o quizás engañado, nos van direccionando al siguiente poema...

### *El pulpo*

Una noche soñé que un pulpo me quería.  
¡Oh la indecible angustia de aquella aberración!  
Nunca he sufrido tanto; cuando amaneció el día  
dijérase que había perdido la razón.

¿Alguien ha visto un pulpo acercársele quedo,  
asqueroso y lascivo, monstruoso y feroz?  
Por primera vez supe que es ser presa del miedo,  
que es hundirse en la sima de una demencia atroz.

Él caminaba siempre, y yo huía, huía;  
sus tentáculos como una maldición  
caída del infierno sobre la carne mía  
que crispaba el espanto de la alucinación

¡Qué terror! se me helaban los gritos en la boca.

¡Qué terror! no acertaba ni auxilio a demandar.  
Y él avanzaba siempre, y yo, como una loca,  
ni siquiera sabía hacia donde escapar.

Un tentáculo horrible sobre mi iba a caer  
como una helada mano blancuzca y amarilla  
cuando al fin dando un grito que sacudió mi ser  
desperté sollozando de aquella pesadilla

que me hizo conocer el infierno del pánico,  
el dolor de lo innoble, el terror a lo infecto  
encarnado en lo inmundo de aquel pulpo satánico,  
tenebroso y maldito, misterioso y abyecto.

Si en mis ojos a veces un terror pavoroso  
refleja la impotencia de un grito silencioso,  
si parece que miro un horrenda visión.  
si a veces en mis labios hay temblor de agonía,  
es desde que soñé que un pulpo me quería,  
¡Cómo olvidar la angustia de aquella aberración! (Mulder, 2018, p. 285)

El poema logra crear, a partir del uso de unos adjetivos muy propios como “asqueroso”, “lascivo”, “monstruoso” “feroz”, “inmundo” “horrible”, “satánico” “maldito”, “tenebroso” y “abyecto”; sabiamente distribuidos en las estrofas, una atmósfera precisa, de lo que rodea una pesadilla. Como en la pintura de Fuseli<sup>7</sup>, la mirada de la yegua blanca, la “nightmare”, su ominosa presencia junto al lecho, ese ocupar el espacio del aire tranquilo que vigila el sueño, hace perder inclusive la razón.

El sentimiento de angustia magistralmente expresado en este poema, convierte al pulpo, un animal inocente en un monstruo aterrador; tal vez por sus ocho tentáculos como manos blancuzcas y amarillas, en un ser monstruoso y desmesurado que suscita un pavor indecible

---

<sup>7</sup> *La pesadilla (The Nightmare, 1781)*, cuadro del pintor suizo Johann Heinrich Füssli, también conocido como *El incubo*, se encuentra en el Goethes Elternhaus de Fráncfort del Meno.

como esos terrores que el yo poético evoca, experimentados en la infancia del sueño, de los que solo se salva al despertar.

Sin embargo aún en la vigilia la persigue la espantosa visión. Al final del poema en la estrofa final de seis versos, la más extensa del poema, continúa la “horrenda visión” y esa angustia opresora, casi palpable, de lo que continúa latente, al acecho a sus espaldas: *¡Cómo olvidar la angustia de aquella aberración!*

Desconocemos los símbolos ocultos de ese molusco marino cefalópodo, dibranquial, octópodo, voraz y de gran tamaño, con cuerpo en forma de saco y tentáculos provistos de ventosas, que reptan y revuelven el fondo de la arena, con su gracia y su danza. Pero el rechazo de ese ser por su multiplicidad, reptan en cada palabra, sustentando el pánico. El poema logra narrar un sueño tan vívido, que se siente su prolongación al despertar, como adherido a la piel, por siempre...

Jorge Luis Borges afirma que “es asombroso el hecho de que cada mañana nos despertemos cuerdos —o relativamente cuerdos, digamos— después de haber pasado por esa zona de sombras, por esos laberintos de sueños” (Borges, 1980, pp. 35-36). Con este poema ocurre lo mismo no podemos salir indemnes de su lectura.

Recordamos un koan de la filosofía zen que dice más o menos así: Si sueñas con una araña gigante que te persigue y quieres tomar un alfiler como arma, para matarla, no lo hagas en tu sueño, porque algo habrás matado de ti mismo, ya que ella hace parte de ti. Es tu mismo ser y no lo sabías.

Y el análisis que hace C. G. Jung (1995) nos enseña que cuando una niña sueña que un toro furioso la persigue y la encuentra en todos los lugares donde ella se esconda, es su propio instinto sexual quien la persigue. Si en vez de huirle, ella se voltea a verle y le canta una canción, más aún, si le lleva una guirnalda de flores para ofrendarle, habrá apaciguado y comprendido para siempre ese laberinto de su inconsciente y logrará alejar el miedo, hecho precisamente, de la misma sustancia de su valentía.

Este poema, viaje alrededor de una mirada, es en mi opinión además de surrealista, un poema expresionista porque no buscan representar la realidad objetiva sino las emociones subjetivas de

su entorno, por medio de la exageración, la distorsión y la fantasía, con una violenta aplicación de elementos como el ritmo que vibra en las palabras cuyo cauce va en crescendo a medida que se transita por las estrofas.

### 5.3. Lucía Sánchez Saornil

... *¡Que el pasado se hunda en la nada!*  
*¡Qué nos importa el ayer!*  
*Queremos escribir de nuevo*  
*la palabra mujer.*

*Himno de mujeres libres* (Sanfeliu Gimeno, 2009, p. 4)

Esta poeta que después de la guerra permaneció en silencio y sobrevivió confeccionando redecillas para el pelo y retocando fotografías, formó parte del ultraísmo y firmó sus poemas hasta el advenimiento de la Segunda República con seudónimo masculino de: “Luciano de San Saor”, para otorgarse el derecho a ser publicada en las revistas del momento.

En su análisis sobre la obra de esta poeta, afirma Zachary Rockwell Ludington (2017) que después de una primera etapa modernista poblada de melancólicos jardines, besos furtivos, rosas de seda y delicadas lunas escritos en poemas rítmicamente regulares; la poesía de Sánchez de Saornil fue evolucionando hasta abrazar unas posturas de vanguardia mucho más agresivas.

De su primera etapa poética transcribo a continuación dos poemas (publicados en la *Revista Los Quijotes*, Nº 80, Madrid, 25 de junio de 1918): *Watteau* y *La danza del Pierrot*, de clara inspiración modernista.

#### *Watteau*

Fondo, un jardín luminoso  
bajo una tarde de seda;  
un vuelo de brisa leda...  
Esbelto penacho, nudoso  
y elegante, la arboleda  
de tonos suaves. Divina  
luz... Hay una figulina  
como recortada de seda.  
Tiene la boca miniada



en forma de corazón;  
vaga y azul la mirada,  
mueca mimosa y altiva...  
¡Miniatura de ilusión  
como un sueño fugitiva! (Merlo, 2010, p. 121)

Este poema que lleva como título el apellido del pintor francés Jean-Antoine Watteau (1684-1721), describe una escena pastoril, que podría ser de cualquier cuadro del pintor, en donde hay una leve brisa de viento que deambula en la escena como cómplice de un posible escape fugaz: *¡Miniatura de ilusión /como un sueño fugitiva!* Este poema expresa el contraste entre lo femenino atrapado y el deseo de librarse de una postura impuesta, aunque paradójicamente sea esa la postura que la lleva al empoderamiento y la libera: *Mueca mimosa y altiva*. Esa misma contradicción está apoyada por el aspecto formal del poema el cual, en una primera instancia pareciera plegarse a la forma de un soneto con rima asonante, pero está escrito principalmente en octosílabos y no en endecasílabos como sería de esperarse.

En el poema hay una cierta artificialidad característica del modernismo que está muy bien lograda al retratar la sociedad de la época plasmada por el pintor que de algún modo refleja también ciertos sectores aristocráticos presentes la vida española de los años veinte.

*La danza de Pierrot*

En un claro del jardín  
blanco de la luna llena,  
Pierrot, convulso de pena  
ha roto su bambolín.

La faz, pálida de harina  
tiene un gesto de dolor,  
cuando evoca a Colombina  
en la voz del surtidor.

Y si en la glorieta, suave  
la brisa, besa las rosas  
—para olvidar su infortunio—,

Pierrot danza mudo y grave  
en las noches milagrosas  
nevadas plenilunio. (Merlo, 2010, p. 122)

La figura Pierrot como amante rechazado expresa una incapacidad de ser amado por lo que se es y su gesto mudo remite a la película de Émile Reynaud (s.f.) en los inicios de la animación donde el personaje era Pierrot. Este poema es la danza de la nostalgia, del dolor. Hay una imposibilidad de expresión de un algo profundo e íntimo que se reprime, que no se puede enunciar. La luna llena iluminando el poema, hace aflorar lo oculto. Son paliativas para el dolor las rosas y la brisa que ronda por los versos. La danza está dada entre el movimiento físico de Pierrot y el vaivén emocional en el que se debate.

Estos rasgos influidos por el modernismo fueron menguando, al tiempo que la poeta fue adquiriendo una voz propia. Según Inmaculada Plaza Agudo (2011, p. 400): “Tal es el caso de poetas como Lucía Sánchez Saornil en cuyos primeros poemas es posible identificar todavía un eco modernista, que va desapareciendo a medida que experimentan y encuentran nuevos estilos más acordes con su nueva concepción de la poesía”.

Dentro de la poesía de Sánchez Saornil, la imagen de lo femenino fue mutando. En su poesía ultraísta la mujer aparecía como “felina y moderna”. Más adelante dentro de su evolución poética llegó a considerar “la feminidad como opresión”, según afirma Nuria Capdevila-Argüelles (citado por Sanfeliu Gimeno, 2009, p. 4) y fueron amadas como pálidas imágenes, como estatuas frías o tristes que esperan y novias sin amor las que emergían de sus poemas, caracterizando así la época en que ella misma vivió. Pero su intención final fue la de enaltecer a la mujer, volverla palabra y escritura, y así lo expresa en el fragmento del *Himno a las mujeres libres* que sirve de epígrafe a este apartado: *Queremos escribir de nuevo/ la palabra mujer*. Para erigirla luego de siglos de sometimiento, pretende escribirla en lo indeleble y sellar desde su mismo centro, el ser femenino.

#### *Poema*

... ¿Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos con diademas?  
¿Para qué prendes tu manto con broches de plata?

¿Para qué cuelgas de tu garganta collares prodigiosos?

No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperar, él, no llegará nunca. (Casamitjana, 1996, p. 76)

En este fragmento de sutil erotismo presenta a la mujer como objeto de veneración, como estatua sin vida y sin pensamiento propio. La voz poética hablando en segunda persona alude a la pasividad cuestionando la sumisión de la mujer que se engalana como una figura inerte que busca atraer y sentirse merecedora de la atención del hombre. Cuestiona la idea de embellecerse para otro, al tiempo que le avisa que él jamás llegará. Se duele el lector por aquella que no tendrá más remedio que esperar y callar, de acuerdo a los condicionamientos de la época.

Continuando con la idea de análisis como proceso constructivo y creativo que recomienda Williams (1950, p 46), se resalta que en este fragmento se alude precisamente al punto de giro que está aconteciendo en el espacio social que vivieron estas poetas y son esos condicionamientos, valores y modos de relacionarse, establecidos para la mujer hasta entonces, los que reta la voz poética: *No enciendas tu lámpara*; porque tener la lámpara encendida posee una clara significación bíblica, remite a la parábola de las vírgenes necias (Biblia, 1976) y es una orden casi arquetípica. Inmediatamente después, inclusive en el mismo verso vaticina: *si te sientas a esperar, él, no llegará nunca*. Fracturando así el duro condicionamiento de la espera impuesto a la mujer por siglos, en un movimiento característico de la “línea de fuga”, según el agenciamiento (Deleuze & Guattari, 1997), herramienta de análisis metodológico que se ha venido usando para cartografiar la sociedad de la época.

#### *Nocturno de cristal*

Los cisnes

cobijan la luna bajo sus alas.

¿Quién ha sembrado el fondo negro

de anzuelos de oro?

Las hojas de los árboles

sobre el estanque sueñan

con un viaje a ultramar.

Me ha tentado el suicidio

y al mirarme en el espejo

me ha espantado mi doble

ahogándose en el fondo. (Merlo, 2010, p. 124)

El título *Nocturno de cristal* y el primer verso: “los cisnes”, inducen al inicio de la lectura a vincular también el poema con la estética modernista: Los cisnes, que en silencio cobijan la luna bajo una blancura que las imbrica en una sola imagen.

Aunque el vuelo de los cisnes pareciese encaminar al lector por un derrotero, la interrogación de los dos versos siguientes: *¿Quién ha sembrado el fondo negro/ de anzuelos de oro?* Los anzuelos como arpones pequeños, aunque sean de oro, sembrados en el “fondo negro”, señalan otros rumbos que inducen al abismo, a ese espejo del agua que hace patente esa parte nocturna, e induce a arrojarse en su hondura.

Las hojas de los árboles soñando sobre el estanque son el señuelo empleado por la voz poética para conducir sutilmente al lector a esa ese otro espejo misterioso y anticipatorio a esa otredad irremediable, que se enlaza con la tentación de suicidio y la visión espantada del yo poético ahogándose en la hondura, en lo oscuro, que no deja de tomarnos por sorpresa. Esa otredad esa parte nocturna de nuestro ser que tanta extrañeza produce aparece de repente en el poema y se piensa entonces en la dulce Ofelia, transparentada tras las algas, floreada en la muerte diluida. Otra mujer del agua, ondina, oréade o náyade, mujer dual que vive o subyace en el ondear extraño de lo acuático.

La imagen de las hojas que sueñan el viaje devuelve la suma realidad del alma vegetal, comunicada por raíces y meandros que lo humano ignora, unida en vibraciones ocultas, a las otras hojas hermanas, de las selvas y del mar.

Ronda todo el poema una desesperanza inexorable que la voz poética confiesa en un momento dado: *Me ha tentado el suicidio.*

### *Domingo*

La ventana bosteza  
en el fondo  
cansada de mirar  
siempre el mismo paisaje  
En el plano del alma  
nadie pone su mano.  
En la ciudad  
la cinta cinemática  
desenrolla su metraje.

No quiero  
no quiero  
no quiero  
    Film para los horteras  
    y las porteras.  
La semana  
canta su estribillo.  
El lago del recuerdo  
se colma de suspiros  
    Un gramófono ronca  
Domingo  
domingo  
domingo. (Ávila Ávila, 2016)

Este poema escrito en verso escrito libre, con escasa puntuación y versos que varían de trisílabos a heptasílabos, produce un efecto de hastío y estrechamiento. Comienza con una metonimia<sup>8</sup>: “*La ventana/ bosteza en el fondo/ cansada de mirar*”. Y con el bostezo y el cansancio de mirar, de esa ventana, bosteza la ciudad y se cansa el mundo en una tarde tediosa domingo, escudada en la música ronca de un gramófono y los suspiros colmando el lago del recuerdo, rebasándolo al intentar abarcar ese “plano del alma” al que alude el poema.

La ciudad entra por la ventana con el “bostezo” y su connotación de tedio al mismo tiempo que de movimiento es reforzada con la aparición de varios personajes femeninos las: “horteras” y “porteras” de sonidos iguales y cansinos.

La acentuación hecha en los versos tercero y cuarto: *cansada de mirar/ siempre el mismo paisaje*, quizá sea la clave para la lectura de este poema porque esos versos convierten ese movimiento en monotonía y rutina urbana: “en la ciudad”; que se corresponden con un flujo sin sentido para expresar un vacío existencial: *En el plano del alma/nadie pone su mano*, que parece ser el motivo del poema.

El yo poético rechaza la monotonía y la ubica en un día de la semana: el domingo y que enfatiza con la aliteración de los tres siguientes versos: *no quiero/ no quiero/ no quiero*, que se enlazan con la aliteración que cierra el poema: *Domingo/ domingo/ domingo*.

---

<sup>8</sup> Figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual existe una relación de dependencia o causalidad.

Entre estas dos aliteraciones y en la mitad del poema ocurre “la semana”, que surge solitaria y enhiesta antes de que el siguiente verso la convierta en “estribillo” (otra vez el sentido repetitivo) seguido de una figura que pone de presente lo indecible: *el lago del recuerdo*, que pareciera ser lo único capaz de “poner la mano en el plano del alma”, saciándola.

El verbo roncar: como ruido bronco o como resuello, asociado al gramófono reproductor de música combina lo fónico con lo semántico, dándole materialidad al sonido imperfecto que esos aparatos ofrecían y además es esa la imagen que fija el poema una temporalidad.

Por el uso de “film”, “gramófono”, “metraje y “cinta cinemática” me atrevería a afirmar que el poema tiene de ultraísta, pero también de poema urbano. Claramente se aprecia la ruptura con lo tradicional, característico de la vanguardia.

Después de escribir vertiginosos poemas en verso libre, la poeta se ocupó de recuperar formas tradicionales españolas como el *Romancero* en una búsqueda estética que bien se sabe, también emprendieron otros compañeros y compañeras de generación, pero lo que ella hace con el Romance es algo que muy diferente.

Del *Romancero de mujeres libres*, un fragmento de un poema:

*Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Gadalmerría*  
(fragmento)

[...] Sangre y sudor como Cristo  
los hijos del pueblo daban.  
¡Si yo supiera por qué!...  
¡Maldición de mi ignorancia!  
Tan solo sé que eran carne  
de mi carne atormentada.  
Esto es lo que sé tan solo,  
de lo demás no sé nada.  
El río era el mismo río,  
turbia como siempre el agua,  
las mismas duras orillas,  
y la misma hambre insaciada.  
Yo no sé nada, buen juez  
Estoy loca de palabras

Y nadie acierta a decirme  
Por qué los hombres se matan.  
Eran de mi misma carne...  
¿esto es una cosa mala?  
Ayer lave ropas finas,  
Hoy ropas ensangrentadas.

Si me sacan de ahí, buen juez,  
No comprendo una palabra.  
El juez se encogió de hombros;  
Huyó mirarla a la cara.  
Para escarmiento de pobres  
ha mandado fusilarla [...] (García Romero, 2014, p. 12)

Este poema es una clara muestra del giro estético que se da en la poesía de Lucía Sánchez Saornil. Aquí cuestiona el fundamento de la sociedad a través de una forma poética de hondas raíces españolas, el Romance, desterritorializando así el pasado poético al comprometerse mordazmente con la tradición a la que reta con su marcado tinte político. Este es un movimiento característico de la fuerza que impulsa hacia afuera o “línea de fuga” que desubica usos, costumbres y discursos, según Deleuze & Guattari (1997).

Es un poema narrativo y dialogado, se refiere aparentemente a un caso particular, el de una lavandera, pero en realidad está hablando del pueblo ignorante y oprimido. La voz poética se recrimina por su ignorancia al mismo tiempo que aterrada, pregunta por qué el río trae sangre. Y lo único que comprende llena de dolor es que son carne de su carne: *Tan solo sé que eran carne/de mi carne atormentada*, aludiendo así al principio de igualdad y a un gran dolor colectivo.

El río como metáfora es la excusa para hablar de la muerte violenta, el río que corre por la amplia geografía, que es signo de vida por ser agua y que implica corriente, fuerza, multitud: *“las mismas duras orillas, /la misma hambre insaciada”* que se acentúa por el hecho de que la voz lírica es la de una mujer que trabaja con el agua del río y que lava ropa ensangrentada tanto literalmente como en sentido figurado, como lavando la culpa. Es el pueblo el que carga con las culpas el que las purga (sufre lo que otros merecen por su culpa o delito).

En el origen de la lírica, de acuerdo a teorías de Eric Gans (De Renéville, 1965, p. 188), la stirpe del poema se define como un acto lingüístico producido por un vate o una sibila que invoca o se dirige en principio, a una divinidad remota. En este caso por tratarse de poesía “profana” la invocante reemplaza la divinidad en este poema por una figura de autoridad: un juez.

La voz poética reitera su ignorancia, pero al mismo tiempo tiene mucho que decir, está loca de palabras, está llena de dolor y absurdamente se dirige a una figura antagonista muda, a la que cuestiona inútilmente. Para exaltar el dolor del pueblo, humaniza la ropa. El motivo del fragmento es expresar la injusticia contra la inocencia y una simple mujer que se proclama ignorante es mandada a fusilar por haber sido capaz de alzarse para vocear verdades que sustentan valores fundamentales, como el derecho a la vida.

La última estrofa de este fragmento narra cómo, sin darle la cara, el juez se pronuncia. Pero se pronuncia en tercera persona, como no queriendo asumir su responsabilidad. Tal como actuaría ese dios que exige sacrificio, al que se alude cuando se nombra a Cristo en el primer verso del fragmento que estamos analizando.

En cuanto a la forma este fragmento evade complicadas retóricas, prefiere el uso de palabras sencillas del habla cotidiana que en este caso refuerzan su significación. Aprovechando la sonoridad y el ritmo de los octosílabos, pero sin someterse a la tiranía que cualquier rima, así sea asonante, implica.

Se deja constancia en forma lírica de todo un drama de violencia y relegación. El motivo del poema es contar la injusticia, la condena y el dolor al que se ve sometido el pueblo inocente. Es un poema desgarrador por su estructura y la sinceridad lograda por la voz poética al expresar ese mundo. Por la fuerza ilocutiva conseguida por el yo lírico.

El silencio del interlocutor de la lavandera en este fragmento, remite con fuerza incontenible a una frase de Kafka (1926), en *El castillo*: “En un tiempo no podía comprender por qué no recibía respuesta a mi pregunta, hoy no puedo comprender como pude estar engañado hasta el extremo de preguntar”.



En aras de la brevedad que este trabajo exige no se reproduce todo el romance que evidencia el compromiso y la militancia de la poeta, que es como ya se dijo es claro exponente en este contrapunto de voces, de la “línea de fuga” que impulsa a la desterritorialización (Deleuze & Guattari, 1997).

*Es en vano*

*Para Eugenio Montes, piloto ultraísta*

Detrás de nosotros  
dejamos un rastro de cadáveres.  
A cuántos los quisiéramos resucitar  
y darles su sol y su cantar y su sonrisa  
Nada hay que pueda ponerlos en pie  
De algunos nos hemos traído el perfume  
pero ellos van en sus cajas negras  
río abajo. (Merlo, 2010, p. 125)

En este poema la voz poética es un nosotros, un nosotros que sufre intensamente: *dejamos un rastro de cadáveres*, un nosotros que se debate en la impotencia por eso el título: *En vano*, en su connotación de inútil, que expresa una absoluta imposibilidad de *darles su sol y su cantar y su sonrisa*. Hay deseo resurrección y una gran resignación, pero no hay culpa: *no hay nada que pueda ponerlos en pie*, ni tampoco es un lamento. La imagen salvadora del sexto verso sustenta el poema: *De algunos nos hemos traído el perfume*.

A pesar de que vayan en sus ataúdes río abajo como en contravía con la vida, la voz poética consigue a través de la palabra y los sentidos, preservar ese algo único e irrepetible que hay en cada ser humano: *De algunos nos hemos traído el perfume*. Y ese es el conocimiento misterioso que brinda el decir poético, capaz de afirmar al mismo tiempo la muerte y la vida. “Vida y muerte en un solo instante de incandescencia”, como diría Octavio Paz (1956, p. 156).

Lucía Sánchez Saornil escribió también sonetos de arte mayor en endecasílabos perfectamente ceñidos en rima y composición a la estructura clásica que no se transcriben en aras de la brevedad de este trabajo y de mantener una muestra poética más o menos balanceada en esta monografía. Pongo como por ejemplo el soneto titulado: *A Sara, muerta, que clamó a Dios desesperadamente* (García Martín, 2004).

Finalizado este ejercicio de acercamiento a estas tres poetisas en el que se ha atendido a la rima, a la partición de estrofas, a la articulación de los versos, a las figuras literarias, a la sonoridad, al ritmo, a la simbología y a la posible significación, intentando extenderlo más allá de “una casual absorción del significado general” de cada poema tal como recomienda Williams (1950); es evidente que estas tres autoras expresan una vuelta en sí y se alzan recuperando su voz, su poder, su facultad y su libertad; después de mucho tiempo de silencio. Se reconocen y autoproclaman en su diversidad y al hacerlo, muestran una porción del mundo en que vivieron.

A través dicha aproximación, se intentó acceder a la vida misteriosa que late en cada poema y a la melodía secreta y única que habita al interior de todo ser humano. Por ello fue valioso haber escogido para este análisis estas tres voces dispares, pero que de algún modo conforman un contrapunto armonioso, al mostrar distintas facetas y talentos en un momento de fractura social con todas las vacilaciones y confusiones que conllevó el desplazamiento hacia nuevos modelos identitarios femeninos, al irse derribando tantos clichés y prejuicios aplicados a la mujer. (Las poetisas nacieron con siete años de diferencia, vivieron de setenta y cinco a ochenta y dos años. Murieron en los setenta y ochenta).

Cada una de las poetisas elegidas habitó, como ya se dijo, su propia versión de mundo y así nos fuimos encontrando con una poesía religiosa como la de Cristina de Arteaga que según sus propias palabras son un itinerario en la búsqueda de algo que está por encima de sí misma (De Arteaga, 1982) más cercana a la poesía religiosa española del siglo XVI y a la idea de sacrificio y rendición. Con una obra poética como la de Elizabeth Mulder quien como un “cisne” (en el sentido modernista) se resiste a cambiar de plumaje, oscilando entre corrientes a veces antagónicas en una ambivalencia estilística. Y a una poesía como la de Lucía Sánchez Saornil, que supo mutar rápidamente de un modernismo gastado, a posiciones de vanguardia acordes con la época como lo fue el Ultraísmo, hasta llegar, en la madurez literaria, a escribir una poesía política femenina que entró en conflicto con el sistema tradicional de valores con que habían sido socializadas.

Aunque en una primera lectura de la obra de estas poetisas, pueda extrañarnos el cultivo tardío de corrientes estéticas, bien lo aclara Inmaculada Plaza Agudo (2011) cuando afirma que: “por su condición de mujeres tendrían menos autonomía de viajes y lecturas que permitieran entrar en

contacto con las últimas corrientes literarias y no les era tan fácil a todas penetrar los círculos literarios donde se gestaban innovaciones”.

Así como la escritura literaria no es una verdad última, sino más bien una perspectiva que posibilita perspectivas, también lo es la interpretación que de ella se hace. En la base de casi toda la poesía escrita por mujeres en la España de los años veinte a treinta, debido al contexto social de la época ya mencionado, subyace el problema de dar voz a un sujeto que había sido de algún modo acallado y hasta entonces, objeto de la poesía. Que además generalmente había sido representado desde el punto de vista del “otro”.

La escritura fue en general para ellas, independientemente de cómo se hayan expresado, un modo de auto asumirse y legitimarse, intentaron esquivar prejuicios vigentes de la época que ponían en primer término al sujeto-mujer, en lugar de centrarse en el cuerpo del discurso, en la producción poética misma. Aparentemente en su momento algunas consiguieron ser reconocidas y la invisibilización parece haber ocurrido después, durante el exilio y la dictadura.

Se encuentra coincidencia con Lázaro Carreter (1990) cuando afirma que: “leer un poema supone, muchas veces atravesar un espejo y entrar en un país de maravillas donde las leyes de lo cotidiano, lenguaje incluido, han sido derogadas. El lector se topa con otras leyes: la de cada poema, que debe interpretar”.

Contra la posición de Raymond Williams y F. R. Leavis, quienes afirman la realidad objetiva que un texto literario posee y la posibilidad de comparación entre autores y obras de distintos períodos a través del análisis, sin tener cuenta su historicidad. Se considero que la poesía es “palabra en el tiempo” como afirma Antonio Machado (2004) y es necesario tener en cuenta su historicidad aunque el hecho poético en sí, no sea reducible a condiciones de tiempo y espacio. Se acepta la premisa de la realidad objetiva que tiene un texto literario, así como la posibilidad del análisis a través de una racionalización.

El poeta es testigo de su tiempo y por ello es necesario conocer las condiciones de época y lugar de su existencia, antes de iniciar un análisis crítico. El poema no es absolutamente independiente de las variables sociales y temporales relacionadas con el origen de su creación.

No solo porque la intencionalidad, la forma de un texto y su retórica varían de acuerdo con la época, sino que también, son diferentes las formaciones emergentes, residuales y dominantes, que conforman la noción de literatura y esas estructuras son históricas.

Quiero terminar este análisis con las palabras de Octavio Paz (1956): "... el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro sumergidas, aguardan las palabras". Como también aguardan a que las encontremos, las degustemos, las acariciemos y las amemos.

Preciso de las letras de un poema  
para abandonarme entre sus silabas  
y acariciar la trama del silencio  
de ese silencio oscuro  
que brota de la raíz  
afirmación para vencer el tiempo (González De Urbina, 1993, p. 17)

## Conclusiones

A la pregunta inicial: ¿Cuál es el aporte del grupo de poetas españolas nacidas entre 1895 y 1916, y qué ocurrió para que su obra publicada en la época se haya desdibujado para la historiografía literaria? Se responde, después de la investigación y elaboración de este trabajo, lo siguiente:

En primera instancia se considera que su palabra fue tenida como inútil y sin importancia porque se puso en primer término al “sujeto-mujer”, sin haber llevado a cabo una evaluación cuidadosa de su obra y sin tomar como referente principal su función como autoras y su producción literaria. Los prejuicios vigentes marginaron las obras, especialmente a comienzos del exilio y durante la dictadura.

Por eso es importante darles ahora su lugar en el panorama literario sin afirmar por ello, que la calidad de su trabajo poético sea igual a la de sus compañeros de generación. Tal como se ha construido la historia de la literatura sabemos que hay un canon, pero los grandes autores no son los únicos que lo conforman. A los poetas masculinos ya se les reconoció su valor tras unificarlos bajo el rótulo de generación, privilegio de una ordenación historiográfica que tiende hacia lo masculino.

Por fortuna a lo largo de esta investigación, se encontró que en los últimos años está empezándose una labor crítica, emprendida la mayoría de los casos por las mismas poetas y existen diversas antologías y proyectos que están sacando a la luz, obras olvidadas; pero a pesar de todos estos emprendimientos, todavía hay gran ausencia de análisis de las obras, de criterios valorativos y se tropieza con disparidad de pautas en la selección de autoras para las antologías.

*La antología de poetas españolas de la generación del 27 al siglo xv*, de Alba editorial (2018), propone por ejemplo una revisión radical del canon e incluye un gran número de autoras. La tesis doctoral de la Universidad de Salamanca escrita por Inmaculada Plaza Agudo (2011) *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* brinda una muy completa información sobre muchas de las poetas e inicia una labor crítica. Esta tesis junto con el libro de Pepa Merlo (2010) fueron de vital importancia para la preparación de este

trabajo. Otra antología importante de mencionar es la de Luz María Jiménez Faro (1995) *Poetisas españolas: antología general de 1939 a 1975*.

Retomando el objetivo del presente trabajo se hallaron contribuciones importantes que deben reconocerse en cada una de las tres voces líricas cuya obra se examinó, gracias a los escasos poemas rescatados. El libro de Cristina Arteaga, por ejemplo, se logró conseguir en la Biblioteca Nacional de España y pudo obtenerse porque existen dos ediciones del libro, una de 1959 y otra de 1982 que permitieron fotocopia. Esta poeta por ejemplo, tan cercana a la poesía mística y religiosa española se entronca con esa tradición y permite que dos Españas tan distantes y distintas convivan simultáneamente en sus versos. Además de una profunda introspección, posee la musicalidad propia de las formas clásicas.

La obra de Elizabeth Mulder se obtuvo en una librería madrileña gracias a una selección de su obra poética y narrativa publicada por la Fundación del Banco Santander, clara señal del interés que está empezando a generarse por el trabajo de estas autoras. Su poesía que expresa a veces las oscuras pesadillas del inconsciente bordeando el surrealismo, el crudo dolor del expresionismo con su vacío existencial; también se regodea otras veces con las aliteraciones, la sinestesia, las metáforas y la música del modernismo así como su deseo de huir a mundos ideales. Siempre atormentada por la introspección y los cuestionamientos. Un secreto temor a transgredir límites establecidos hace que su producción poética oscile entre corrientes líricas distantes.

La obra de Lucía Sánchez Saornil la luchadora inquebrantable, fue más difícil de obtener. No publicó libro en vida, existe una obra póstuma que recopila sus poemas editada en 1996 a la que no se tuvo acceso directo. Sus escritos están siendo rescatados por las antologistas ya mencionadas, por estudios en universidades norteamericanas y algunos pocos aparecen en blogs en internet. Su voz lírica está más acorde con las búsquedas estéticas hechas por los poetas masculinos de su generación y manifiesta además de una introspección menos intimista, una gran preocupación por la actuación social del sujeto-mujer.

Vale la pena anotar además que el concepto de “agenciamiento”, aplicándolo para este trabajo como herramienta metodológica específicamente para observar las fuerzas que activan los movimientos de territorialización y desterritorialización, permitió observar la realidad como una multiplicidad sin jerarquías en donde todos los elementos tienen igual categoría (rizoma).

Suprimir momentáneamente los juicios de valor permite siempre la contemplación de horizontes más lejanos y mejores perspectivas. Es bien claro que los juicios y los rótulos nublan la visión.

Considero que esta herramienta a medida que se utiliza y se familiariza con ella sería aplicable al estudio de producciones poéticas en espacios sociales y culturales de la actualidad. Ese sería un nuevo camino a explorar en el estudio literario.

Reconocer y valorar el trabajo de estas mujeres ahora es imprescindible también, porque junto con otras escritoras en América Latina que vivieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, modificaron el modelo literario femenino, establecieron las bases para el perfil de las escritoras que escriben en castellano actualmente y su herencia subsiste en todos los terrenos sociales. Nuestra gratitud es para ellas.

Aunque en el momento de aparición de su obra y en los cuarenta años que siguieron a la Guerra Civil el “Horizonte de expectativas” o sea la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que existen en una sociedad y en este caso con relación a la escritura femenina en España no fue lo suficientemente libre y eso influyó en la recepción y la valoración de sus obras que no obtuvo confirmación por parte del público lector. Considero que el paso del tiempo y las nuevas perspectivas han ido acortando esa “distancia estética” de la que habla Hans Robert Jauss, (1977), en su libro *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*.

Ahora gracias a los cambios en el “horizonte de expectativas” arriba mencionado con respecto a la creación poética de autoría femenina, ha aumentado la presencia de autoras en el mundo en general y en España en particular y se ha iniciado un rescate de poetisas femeninas no solo de la generación del 27, sino de las de la postguerra.

Se ha abierto un gran campo para indagar sobre escritoras femeninas y hacer valoraciones críticas y estudios sobre su obra. Métodos de interpretación como la literatura comparada y otras disciplinas se han estado ocupando de esto en Latinoamérica y en el mundo. Se espera que de este ejercicio surjan preguntas de cuyas respuestas puedan ocuparse aquellos a los que este asunto les conmueva o inquiete.

## Referencias

- Real Academia de la Lengua (RAE) (1992). *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición. Madrid: Real Academia de la Lengua.
- Alatorre, A. (1987). La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682). *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 35(2), 591-673. doi: <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v35i2.651>. Recuperado de <http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/download/651/651>
- Aristóteles. (1988). *Política*. Manuela García Valdés (Trad. y notas). Madrid: Gredos.
- Ávila Ávila, F. M. (2016). *Poemas de Lucía Sánchez Saornil*. En Blog de pinturas y opiniones del autor y recomendaciones literarias [Web log post]. Recuperado de: <http://faustomarcelo.blogspot.com/2016/12/poemas-de-lucia-sanchez-saornil.html>
- Balló, Tania (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Madrid: Espasa Calpe. Recuperado de <http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/70100/>
- Baranda Leturio, N. (2009). Notas para un cancionerillo de poetisas cortesanas del siglo xv. En L. von der Walde M. & M. Reinoso I. (Eds.). *Mujeres en la literatura. Escritoras* (pp. 8-27). México D.F.: Destiempos. Recuperado de <http://www.destiempos.com/n19/dossierescritoras.pdf>
- Becquer, G. A. (1979). *Rimas y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benegas, N. & Munarriz Peralta, J. (1998). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (2ª ed.). Madrid: Editorial Hiperión.
- Bertini, F. (Ed.). (1991). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Biblia (1976). Mateo 25: 1-13. Bilbao: Desclée.
- Bolívar, C. (2018, 20 de abril). Me busco y no me encuentro. En *Antología poética del 27*. Recuperado de <https://antologiapoetica27.wordpress.com/2018/04/20/me-busco-y-no-me-encuentro/>



- Bollman, S. (2015). *Mujeres y libros. Una pasión con consecuencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Francisco Rodríguez Martín (Trad.). Madrid: Editorial Tecnos/Alianza.
- Carreter, F. L. (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Casamitjana, R. M. (Ed.). (1996). *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*. Valencia: Pre-textos.
- Castellanos, R. (2010). La mujer y su imagen. En R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...* México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://laresolana.files.wordpress.com/2014/10/11-2-castellanos-mujer-que-sabe-latin.pdf>
- Chacel, R. (s.f.). *En el infierno había un violoncello*. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/en-el-infierno-habia-un-violoncello/>
- Colchero Cervantes, E. (2015). *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas* (Tesis doctoral). Facultad de Filología. Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/38385/tesis%2BEstherColchero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Coronado, C. (1847). *Poesías*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias--34/>
- De Arteaga, C. (1982). *Sembrad...* Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.
- De Arteaga, C. (s.f.). *Hoy sé que mi vida es un desierto*. Recuperado de <https://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=HOY+S%C9+QUE+MI+VIDA+ES+UN+DESIERTO&poeta=DE+ARTEAGA%2C+CRISTINA>
- De Castro, R. (1863). *Cantares gallegos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantares-gallegos--0/html/>

- De Castro, R. (1880). *Hojas nuevas (Follas novas)*. Recuperado de <http://www.llibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5361,5293>
- De Champourcín, E. (1936). Dios y tú. En *Cántico inútil*. Madrid: Aguilar.
- De Champourcín, E. & Conde, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*. Madrid: Castalia.
- De Prada, J. M. (2018). Introducción. En E. Mulder, *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- De Renéville, A. R. (1965). *La experiencia poética*. París: Gallimard.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz Marcos, A. M. (2009). La mujer agrícola y la “emancipación justa” de Rosario de Acuña: La colección de artículos en el campo (1882-1885). En L. von der Walde M. & M. Reinoso I. (Eds.). *Mujeres en la literatura. Escritoras* (pp. 168-187). México D.F.: Destiempos. Recuperado de <http://www.destiempos.com/n19/dossierescritoras.pdf>
- Diego Pérez, C. (1999). Intervención del primer Ministerio de Educación Nacional del franquismo sobre los libros escolares. *Revista Complutense de Educación*, 10(2), 53-72. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/viewFile/RCED9999220053A/17130>
- Enciclopedia de Características (2017). *Generación del 98*. Recuperado de: <https://www.caracteristicas.co/generacion-del-98/>
- escritoras.com. (2015). Elisabeth Mulder. En *escritoras.com Literatura escrita por mujeres*. Recuperado de <http://escritoras.com/escritoras/Elisabeth-Mulder>
- Fernández-Galiano, M. (1979). Safo. Trece poemas reconstruidos del Libro I. *Suplemento de Estudios Clásicos*, (3). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/fb636750d5bd1784d498923279f9731b.pdf>

- Fray Luis de León (1855). *La perfecta casada* (11ª ed.). Madrid: Espasa Calpe. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-02185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-02185ce6064_3.html)
- García Martín, J. L. (2004). *Poetas del novecientos, Entre el modernismo y la vanguardia* [Antología]. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/html/000de114-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/html/000de114-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)
- García Lorca, F. (1933). *Juego y teoría del duende* (conferencia dictada en Buenos Aires). En Biblioteca Virtual Universal, 2003. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
- García Romero, A. (2014). *Mujeres libres*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Recuperado de [http://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip\\_2014/AnaGarcia\\_Mujeres\\_Libres.\\_Trabajo.pdf](http://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2014/AnaGarcia_Mujeres_Libres._Trabajo.pdf)
- Gómez de Avellaneda, G. (s.f.). Romance. Contestando a otro de una señorita. En *Antología poética*. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--11/html/ff187710-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_21\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--11/html/ff187710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_21_)
- González-Ruano, C. (1946). *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- González De Urbina, M. C. (1996). *Pasajeros del Viento*. Bogotá: Trilce Editores.
- González De Urbina, M. C. (1993). *Corte en el tiempo*. Bogotá: Centro Educativo Cultural.
- González Naranjo, R. (2015). Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina. En M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato & E. M. Moreno Lago (Eds.), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 736-747). Sevilla: Arcibel Editores. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55162/Pages%20from%20libro%20locas-3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Graves, R. (2014). *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético* (1ª ed.). William Graves (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Ibarbouru, J. (2003). *Antología poética*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur.
- Jaeger, W. (1985). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jimenez Faro, L. (1996). *Poetisas españolas. Antología general de 1939 a 1975*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Jung, C. C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós. Recuperado de: [https://monoskop.org/images/0/00/Jung\\_Gustav\\_Carl\\_El\\_hombre\\_y\\_sus\\_s%C3%ADmbolos\\_1995.pdf](https://monoskop.org/images/0/00/Jung_Gustav_Carl_El_hombre_y_sus_s%C3%ADmbolos_1995.pdf)
- Kafka, F. (1926). *El castillo*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos.
- Larumbe Doral, L. (2015). Prólogo. En S. Bollman, *Mujeres y libros, una pasión con consecuencias*. Barcelona: Seix Barral.
- León, M. T. (1960). *Carta inédita de una escritora española a la madre del héroe cubano Camilo Cienfuegos*. Juventud Rebelde (2006, 28 de octubre). Recuperado de: <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2006-10-28/carta-inedita-de-una-escritora-espanola-a-la-madre-del-heroe-cubano-camilo-cienfuegos/imprimir>
- Literalia (2013). *Tema 8 (literatura): La generación del 27. Características. Autores y obras principales* [Web log post]. Recuperado de: <http://esliteratura.blogspot.com/2013/01/tema-8-la-generacion-del-27.html>
- López Nieves, L. (s.f.). Mariposa nocturna de Rosa Chacel. En *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/mariposa-nocturna/>
- Machado, A. (2004). *Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, Madrid: Alianza Editorial.
- Merlo, P. (Ed.). (2010). *Peces en la tierra. Antología en torno a las mujeres del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- Molina, J. A. (2010). España en el primer tercio del siglo XX: Sociedad y economía. La crisis de 1917. En J. Molina, *Historia de España*, (pp. 121-132). Recuperado de <https://historialdia.files.wordpress.com/2011/02/tema-13.pdf>
- Montagut, M. C. (2015). *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. España: Editorial UOC. Recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=EUYfCgAAQBAJ&pg=PT21&lpg=PT21&dq=catalina+de+la+paz++monja+jeronima&source=bl&ots=xdSjaFkebh&sig=pdG5vu0ARysl62pfEjHJrhDT75k&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwih2OqgscjAhXvs1kKHVrPD3IQ6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=catalina%20de%20la%20paz%20%20monja%20jeronima&f=true>
- Mulder, E. (2018). *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Neira Fernández, C. (1993). *Introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Ortega Aguilera, J. R. (s.f.). Las Sinsombrero; Las gran olvidadas de la historia. En *Isotopia Historia* [Web log post]. Recuperado de <https://istopiahistoria.blogspot.com/2016/05/las-sinsombrero-las-gran-olvidadas-de.html>
- Ortega y Gasset, J. (1927). Sobre un periódico de las letras. *La Gaceta Literaria*, 1(1). Madrid. Recuperado de: <http://www.filosofia.org/hem/dep/gac/gt00101a.htm>
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez de Moya, J. (1583). *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes*. Madrid: Francisco López y Francisco Sánchez. Recuperado de <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=117142>
- Plaza Agudo, I. (2011). *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* (Tesis doctoral). Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Salamanca. Recuperada de

[https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH\\_PlazaAgudoI\\_Im%C3%A1genes\\_femeninas.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH_PlazaAgudoI_Im%C3%A1genes_femeninas.pdf)

Poetas Andaluces (s.f.). Rogelio Buendía. Recuperado de <http://www.poetasandaluces.com/profile/176/>

Reynaud, E. (s.f.). *Pauvre Pierrot* [audiovisual]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=426mqIB-kAY>

Rockwell Ludington, Z. (2017). Where is Spain? The *rappel à l'ordre* and The Poetry of Lucía Sánchez Saornil. *Hispanófila*, 180, 91-107. The Department of Romance Studies. The University of North Carolina at Chapel Hill. doi: 10.1353/hsf.2017.0032

RTVE (2015). *Las Sinsombrero* [documental]. Recuperado de: <http://www.rtve.es/lasinsombrero/es>

Sabido Sánchez, F. (Ed.). (2014). Gloria de la Prada [2.003]. En *Poetas andaluces* [Web log post]. Recuperado en <https://fernando-sabido-andalucia.blogspot.com/2014/05/gloria-de-la-prada-2003.html>

Sanfeliu Gimeno, L. (2009). *Lucía Sánchez Saornil; una vida y una obra alternativas a la sociedad de su tiempo*. I Congreso Internacional de Cultura y Género: La Cultura en el Cuerpo. Universidad de Valencia. 11, 12 y 13 de noviembre de 2009. Recuperado de [http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2012/06/Lucia\\_Sanchez\\_Saornil.pdf](http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2012/06/Lucia_Sanchez_Saornil.pdf)

Simón Palmer, M. C. (1983). Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación. En *Anales de Literatura Española*, (2), 477-490. Alicante: Universidad de Alicante. doi: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1983.2.23>. Recuperado de: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/134588/1/Escritoras%20espa%C3%B1olas%20del%20siglo%20XIX.pdf>

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

Stormi, A. (s.f.). *Tú me quieres blanca*. Recuperado de: <https://ciudadseva.com/texto/tu-me-quieres-blanca/>

- Toro Ballesteros, S. (2010, 13 de enero). Las mujeres de la Generación del 27 en la prensa escrita: *La Gaceta Literaria*. En *Jornadas Feministas, Campo IV. Nuevas representaciones/Nuevos contextos*. Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español (La Coordinadora Feminista). Recuperado de <http://www.feministas.org/las-mujeres-de-la-generacion-del.html>
- Valenzuela, A. (2008, 25 de febrero). La España literaria de Carlos Morla Lynch. Sección Cultura. *Diario de Sevilla*. Recuperado de [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Espana-literaria-Carlos-Morla-Lynch\\_0\\_125987767.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Espana-literaria-Carlos-Morla-Lynch_0_125987767.html)
- Viana, I. (2013, 19 de noviembre). Las «valientes» mujeres que fueron a votar en 1933. En *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/20131119/abci-voto-mujeres-elecciones1933-201311191534.html>
- Vicario, Á. (2016, 23 de enero). María Teresa León, a la sombra de Alberti. En *Historia en el Arte* [Web log post]. Título recuperado de: <https://historiaenelarte.wordpress.com/2016/01/23/maria-teresa-leon-a-la-sombra-de-alberti/>
- Von der Walde M., L. & Reinoso I., M. (Eds.). (2009). *Mujeres en la literatura. Escritoras*. México D.F.: Destiempos. Recuperado de <http://www.destiempos.com/n19/dossierescritoras.pdf>
- Wikipedia. (2018). La Barraca (grupo de teatro). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Barraca\\_\(grupo\\_de\\_teatro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Barraca_(grupo_de_teatro))
- Wikipedia. (2017). Cristina de Arteaga. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Cristina\\_de\\_Arteaga#Obra](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristina_de_Arteaga#Obra)
- Williams, R. (1950). *Lectura y crítica*. Argentina: Ediciones Godot.
- Wolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Laura Pujol (Trad.). Barcelona: Seix Barral. Recuperado de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>

