

Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio: Cuestiones de autoría

María Payeras Grau *

En la realidad española posterior a la guerra civil, la situación de la mujer escritora, doblemente desplazada como miembro de un género tradicionalmente sometido y como intelectual y artista bajo un gobierno que desprecia el pensamiento libre, propicia que las escritoras desarrollen, junto con un sentimiento de marginalidad y un espíritu transgresor, una inevitable conciencia de las dificultades inherentes a su oficio. El tópico relativo a la incapacidad de la palabra concreta para albergar la inmensidad de la poesía subyace, por supuesto, en el planteamiento de algunas escritoras de este período. Muy llanamente lo manifiesta Ángela Figuera: «¿Dónde estarán las palabras/ que digan lo que yo quiero?...// El verso que dejo escrito/ nunca es del todo mi verso» (63). Es razonable suponer, no obstante, que su misma condición de pioneras y el hecho de enfrentarse abiertamente a los prejuicios sociales que las consideran artística e intelectualmente incapaces, haya llevado a parte de estas autoras a considerar de un modo especialmente dramático su dedicación al oficio. Así, Susana March, se recrimina a sí misma la supuesta necedad de perseverar en lo que considera muestras de su impotencia creadora: «¡Necia! ¿Por qué no dejas que la vida transcurra,/ que se derrumben mundos, que se calcinen astros,/ y te tiendes sumisa sobre la verde yerba/ a decir en voz baja tus pequeñas canciones?»

(1948: 23-24). La magnitud de la experiencia es, por su parte, la razón que esgrime M^a de los Reyes Fuentes para recelar de su capacidad para encerrarla en palabras: «Esto que nunca acierto/ a transmitirlo en ondas del lenguaje,/ a difundirlo claro, indiscutible, como se dice ‘amor’, ‘viento’, ‘locura’, y que es locura y viento y lleva/ el amor que me ahoga en tempestades» (1958: s.p.). La más expresiva, sin duda, a la hora de abordar el tema es Concha de Marco que relaciona las dificultades de la propia escritura con imágenes de violencia, en que los renglones escritos son como «murallas», «lanzas» o «bayonetas», mientras que los puntos suspensivos semejan «ráfagas de ametralladora». El silencio del papel en blanco se contrapone a la violencia de esas ráfagas o al «látigo» en que se convierten los sonidos del texto, siendo ese abismo del papel en blanco la razón de una ansiedad en la que poner negro sobre blanco – «una espuerta de noche/ sobre la llama de nieve del vacío rectangular»– se convierte en una experiencia traumática para la mujer que escribe (1969:102).

Esa clase de consideraciones, no obstante, se mueven en un plano teórico puesto que ninguna de estas autoras renuncia, por la conciencia de las dificultades que afronta, a llevar adelante el desarrollo de su propia obra, lográndolo algunas con importante mérito. La determinación es paralela a esa consideración y más fuerte que ella, como lo pone de manifiesto en «Palabras» una jovencísima María Beneyto (1947: II).

Por encima de cualquier dificultad, las poetisas que publicaron hasta fechas muy avanzadas del franquismo manifestaron su necesidad de autoexpresión como un hecho irrenunciable. Prueba de ello es que, para muchas, la identidad personal descansa, a menudo, en su condición de escritoras, hasta el punto

de que la palabra poética se liga de forma dramática a la propia personalidad: «No te marches, poesía./ Eres palabra de Dios./ La luz que me anuncia el día/ y cuanto el mundo encerró.// No te marches, poesía, / si quieres que viva yo» (Las Santas, 1950: 28). En términos inequívocos, la cuestión para ellas radica en ser poetas o no ser, puesto que su voluntad, su existencia, el sentido mismo de su vida queda afirmado en el hecho aparentemente simple de escribir. Pero para que estas autoras desarrollaran su vocación, habría que considerar los inconvenientes derivados del rol genérico atribuido a la mujer a los cuales habría que sumar uno más, sobreañadido a los anteriores: la rebelión militar que condujo a la liquidación de la II República e instauró un régimen dictatorial militar en España a partir de 1939, tuvo, desde el principio, un carácter fuertemente antiintelectual. La sujeción de la población civil a un orden despótico aconsejaba, por parte de ésta, una sumisión acrítica que la ignorancia y la falta de debate intelectual siempre facilitan. Recuérdese, simplemente, el grito del general Millán Astray —«¡Muera la inteligencia!»²— y se tendrá una clave del poco estímulo que la vocación intelectual, entendida como ejercicio crítico sobre la realidad circundante, podría recibir del poder establecido. La mujer, por añadidura, habría de soportar el prejuicio que la recluía en el limitado papel de esposa y madre, por no mencionar el peso de una antigua tradición que desanimaba el saber femenino: las cultas latiniparlas, preciosas ridículas o marisabidillas de varia lección han sido, frecuentemente, objeto de burla. Ellas, en cambio, cifran sus sueños en satisfacer su afán de conocimiento, y se describen «golpeando el misterio sin descanso», como Concha Lagos (1961: 21)- o queriendo publicar su obra —«quiero al mundo dar mi alma,/ guardada dentro de un libro» (Rodríguez Alonso en Las San-

tas, 1983: 157). Concha Zardoya, en un poema titulado «Doble símbolo» (1977:21-22) plantea la equivalencia simbólica de dos objetos relacionados con dos ocupaciones que corresponden, tradicionalmente, a roles genéricos opuestos. El dedal y la pluma se convierten en la palabra poética de Zardoya en dos símbolos de ocupaciones que discurren paralelas a la existencia, se hacen y deshacen al ritmo de las horas y maduran con el mismo ser que las crea. Ambas acciones se asimilan, como es frecuente en la poesía de esos años, a la maternidad, puesto que son el fruto de una lenta gestación y se proyectan hacia el futuro. Tal como alguna lo siente, la rutina de la vida queda orillada en su percepción a la hora de escribir. Es entonces cuando la vida entrega algunas de sus horas más intensas, mientras lo cotidiano se transforma y enaltece, por breve tiempo, al contacto de la poesía («Y me pongo a esperar otros momentos,/ en que cuaje mi vida y se detenga,/ y se vuelque otra vez entre mis manos/ sobre la sombra oscura de un poema» (Paz Pasamar, 1951:86). Por todo ello, la condición de poeta como elemento constitutivo de la propia identidad es muy apreciada por estas autoras, contrastando abiertamente con la escasa valoración social que recibe ese oficio. Gloria Fuertes llega a agradecerle a Dios que le haya dado la condición de ser humano y que se tomara la molestia de hacerla «poeta y despacio» (124)

No suelen tener conciencia estas mujeres de la distancia entre la persona que escribe y el personaje poético que se crea. Concha Lagos, para quien la historia de su escritura se confunde con la historia de la propia vida (1963:34), llega a escribir: «Soy sólo mi palabra, la que en mi ser se encierra» (Lagos, 1966: 117). Identificada hasta ese punto la personalidad de la mujer con su palabra, ésta se convierte en testimonio e instrumento de su lucha con la realidad, una realidad que debería transfor-

marse armoniosamente en la poesía si no fuera porque su propia naturaleza le impone la necesidad de revelar la angustia de la existencia (Lagos, 1966: 111). Para Pilar Paz, la poesía es una inmersión en las aguas más íntimas del pensamiento, de la que se van rescatando emociones y reflexiones que configuran el mundo personal de la autora (1957: 9-10). En el caso de Luz Pozo, que convoca un mundo de resonancias clásicas para enriquecer el poder de sugerencia de sus versos y, a la vez, velar la intensidad del discurso pasional que desarrolla, la poesía es, no obstante, un signo de su identidad personal que, sumada a otras circunstancias de la vida, le permite afirmarse en sí misma y mantener viva su esperanza (1949: 22). Clemencia Miró expone, por su parte, con toda contundencia, que sus poemas son fragmentos dispersos de sí misma, borrosas imágenes de la propia vida (17). Similar es la postura de Aurora de Albornoz, para quien su poesía convoca retazos de un yo hecho jirones, que trata así de reconstruirse (Albornoz: 9).

Hasta tal punto llega la palabra poética a suplantar la identidad de la mujer que la propia voz se entrega al ser amado como invitación a compartir la experiencia de una unión total: «Bébeme tú esta voz que en mi garganta / es gozoso latido de la vida, / único afán, amor, y santa hoguera, / trino encendido y largo de mi sangre» (Vázquez, 1948: 87-88). La palabra poética encierra el ser completo de la mujer. En este sentido, transmitirla al ser amado equivale a entregarse por completo: «Para que tú la oyeras/ yo daría a mi palabra/ el ímpetu de los amantes/ que tendieran sus manos/ heridas de vacío/ al infinito espacio de la ausencia» (Martín Vivaldi, 1953: 47). Por el contrario, el sufrimiento, la soledad o el desamor, generan el silencio, acallan la voz: «Tu nombre...y un silencio,/ un silencio en las voces» (Martín Vivaldi, 1953: 44). La palabra es, en esta di-

mención, lo opuesto al caos. Ella construye, ordena y crea sentido. Estructura la realidad. El silencio del desamor, en cambio, desestructura la personalidad de la mujer que, para reencontrarse a sí misma, acometerá la empresa de reconstruir el sentido de la propia experiencia a partir del caos: «Creación, resurgimiento;/ el mundo es ahora nuevo,/ y todas las palabras/ recién nacidas, danzan/ en círculo. Yo en medio,/ angustiada, mirándolas» (Martín Vivaldi, 1953: 44).

Hay una dimensión catártica en el modo en que el propio yo se libera y se entrega por completo en la poesía en la obra de Elena Martín Vivaldi, la extraordinaria poeta granadina: «Y yo seré, medida por el llanto,/ Idéntica a mi ser y a los dolidos/ Paisajes desvelados en mi canto» (1945: s.p.). Y sin duda, también Eduarda Moro participa de ese aspecto en «Para ti...» (29), donde tematiza el resurgimiento del propio yo en la palabra.

Transformada en razón de vida, la palabra poética es, también, para algunas de estas mujeres, un modo de dar cumplimiento a un destino que no han elegido sino que deriva, a su parecer, de la voluntad de Dios³. No falta tampoco la idea de que la poeta actúa como un eslabón más en la cadena de la vida y entrega su palabra para atestiguar el dolor de una especie, que ella tiene el deber de transformar en palabra (Uceta: 43). Así, la herencia de los antepasados es, en ciertos casos, un mandato para mantener la memoria de quienes se fueron a través de la propia poesía (Zardoya, 1977: 40).

Por supuesto, estas escritoras son conscientes de que su vocación no será bien comprendida, y alguna de ellas recurre a la «captatio benevolentiae» afectando que la suya es una ocupación insignificante (Lagos, 1957:17) o para la que no están bien dotadas de talento. Se trata, desde luego, de un plantea-

miento residual, un subterfugio tradicional en la literatura de autoría femenina para hacerse perdonar el hecho de escribir⁴.

Desde la posición marginal a que la sociedad las relega, las poetas manifiestan su necesidad de autoexpresión como un hecho irrenunciable, hasta el punto de afirmar su voluntad, su existencia, el sentido mismo de su vida, en el hecho de escribir. Ellas cifran sus sueños en satisfacer su afán de conocimiento, en publicar su obra y en obtener el reconocimiento a su talento. María Beneyto, por ejemplo, defiende en «Sonámbula» (Beneyto, 1952: 27) la necesidad que siente de expresarse a través de la palabra. La poesía representa para esta autora un modo de autoafirmación y un medio de integración en una existencia cuajada de dificultades. Por este motivo reprocha su incomprensión a quienes se oponen a su vocación o la menosprecian sin ningún tipo de argumentos: «Vosotros que vivís al borde mismo/ del precipicio, que tenéis la casa/ ya inclinada del lado del vacío,/ ¿perdonaréis que cante en esta hora?// Yo me inclino también. Pero no temo./ Allá en mi densa flora voy dormida,/ encerrada en paisajes de cretona/ como en reales, sólidas prisiones.// No me digáis que entierre también esto/ -la sencilla y absurda melodía/ que me queda después de dar la tierra/ a tantas derruidas hermosuras» (Beneyto, 1954: 25-26). La poesía de María Beneyto tematiza con frecuencia la sumisión ancestral del colectivo femenino en torno a la idea del silencio. La mujer, a lo largo de la historia, es una presencia silenciosa puesto que no participa en la vida pública ni en la toma de decisiones. A menudo no es dueña, ni siquiera, de dirigir su propia vida. Tomar la palabra es, en el pensamiento de la autora, iniciar un nuevo rumbo hacia la conquista de mejores posiciones en la sociedad.

Un matiz reiterado por nuestras escritoras en relación a la autoría literaria es el que equipara la escritura al parto. Gilbert y Gubar han anotado numerosos ejemplos de autores que comparan la creación literaria con un proceso biológico masculino como es la eyaculación. En este sentido, la equiparación que las mujeres hacen con el proceso biológico del parto vendría a ser una respuesta a la tradición literaria masculina y un modo de afirmar la propia capacidad creadora. Las variaciones del tema son interesantes. Pilar Paz habla de entregarse por completo a la escritura. La consideración de la lectura como una inoportuna interrupción de su trabajo, implica la necesidad de hallar, como mujer, una voz propia, desvinculada de la tradición masculina que la ha precedido: «Verso que vienes a encenderme/ sobre la limpia cabalgadura / de un libro nuevo sin abrir,/ díselo a otros, da tu belleza, / déjame ahora que estoy sufriendo / el nacimiento de mi hoja nueva...// Poeta, no vengas a decirme, / no me importunes con tu voz! « (1951: 57-58). El poema aborda la necesidad de la mujer de hallar una voz propia, una palabra no contaminada por la tradición poética masculina. Expresada la situación como una interrupción del proceso creador, el poema reivindica respeto y un espacio propio para la creación literaria de la mujer. El mismo respeto por el trabajo creador exige Gloria Fuertes: «¡Cállate, si te gusto,/ estoy alumbrando(...)!» (89). A la vez, el poema juega con la idea de iluminar la realidad que el concepto de «alumbramiento» evoca. La polisemia connota la idea de que, a la vez que la autora da a luz un nuevo poema al mundo, ilumina la noche de la realidad con la palabra. El esfuerzo creativo es, para Las Santas, como un desgarró íntimo que sustituye a la experiencia de la maternidad: «Hoy he parido un verso con tanta fuerza,/ que rompí mi garganta por que naciera./ Tengo un hijo en los la-

bios. Hice un poema» (1954:23). Asociado a los dolores del parto aparece también el tema en Gloria Fuertes que hace derivar el tema hacia los siguientes aspectos: la coherencia de los poemas con la personalidad de la autora, las dificultades inherentes al oficio y, especialmente, la noción de que en la escritura se produce también algo así como el parto de sí misma, vertiendo en ella toda la experiencia acumulada con el tiempo (293).

Ángela Figuera asimila muchas veces la maternidad y la autoría poética. En «Alumbramiento», por ejemplo, equipara el parto al proceso creador: «El poema/ sazónase como un hijo/ en los profundos adentros.../ De pronto, un día, sentimos/ que nos desgarran la entraña...// Luego, un descanso infinito» (61)⁵. La imagen del parto literario sirve también a Figuera para oponerse a la representación inmateral y etérea de la mujer. Por el contrario, la autora reivindica la totalidad material de su ser, la consistencia humana de alguien que, habiendo nacido mujer, ha de ser respetada como creadora. Ángela Figuera, que asimila muchas veces la maternidad y la autoría poética, presenta una obra poética que promueve la maternidad como fuerza transformadora de la Historia, en tanto que apoya igualmente en el concepto de maternidad su deseo de lograr una palabra grávida, preñada de sentido y opuesta, por eso mismo, a la insustancial levedad de otras poéticas al uso: «Sí, también yo quisiera ser palabra desnuda./ Ser un ala sin plumas en un cielo sin aire./ Ser un oro sin peso, un soñar sin raíces,/ un sonido sin nadie...// Pero mis versos nacen redondos como frutos,/ envueltos en la pulpa caliente de mi carne» (54).

El mensaje de estas autoras es claro: escribir poesía no es, para la mujer, contrario a su naturaleza, sino algo tan natural

como tener un hijo. Con esta sencilla afirmación integran su actividad intelectual y su presencia en la vida pública –incómodas para la sociedad patriarcal- con esa otra faceta privada y doméstica que se les atribuye como propia y que, incluso, se rodea de toda una retórica exaltadora.

Las autoras de posguerra abren su conciencia a la idea de que su obra merece ser considerada de manera equitativa y similar a la que recibe la poesía escrita por hombres. Es por ello por lo que algunas manifiestan su rechazo a que se les aplique el nombre de «poetisas» (Fuertes, 137; Champourcin en Diego: 546), entendiendo ese título como una versión degradada del oficio en el que se reconocen.

La autoría literaria es, pues, un aspecto de la identidad individual que estas mujeres valoran, no sólo como un oficio, sino como el vehículo idóneo para afirmarse como seres humanos, controlar su imagen individual y colectiva y ocupar un espacio público que, por imperceptible que pueda parecer, constituye un instrumento idóneo para abrir una pequeña fisura en el cerrado sistema patriarcal.

Ellas mismas son conscientes de que el ejercicio de la poesía es un «oficio» que reclama responsabilidad y no un entretenimiento de buen tono. Es Ángela Figuera quien lo expone de forma más decidida en una «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas» (302-303)⁶, donde ridiculiza a las que no son capaces de enfrentarse con coraje a lo que ese arte les exige: «Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida/ como en una visita de cumplido. Sentadas/ cautamente en el borde de la silla. Modosas./ Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando/ suspirillos rimados, como pájaros bobos». Éstas mujeres a las que ellas llama «poetisas» estarían rehuendo, en primer lu-

gar el compromiso con el propio oficio y, en segundo lugar, estarían evitando enfrentarse con la misma realidad. Porque, a su juicio, la mujer debe aproximarse a la poesía como a una experiencia integral de la vida, que ha de afrontar todas las cuestiones humanas, sin exclusión de las más candentes⁷.

Queda, pues, de manifiesto, la actitud transgresora de estas mujeres respecto al rol que se les ha asignado y su firme decisión de ocupar un espacio del que habían sido anteriormente excluidas. De forma circunstancial, pero como algo más que una mera curiosidad accesoria al tema, quiero tomar en consideración el tema de la convivencia y la creación desde la perspectiva de la compañera del poeta consagrado, cuestión que afecta asimismo al tema de la identidad individual y al legítimo deseo de la mujer a ser reconocida como creadora.

Este tema puede ser explorado a través del testimonio de dos mujeres escritoras que compartieron sus vidas con dos poetas muy célebres. Me refiero a las parejas formadas por Amparo Gastón-Gabriel Celaya y Pilar Gómez Bedate-Ángel Crespo, en cuyas obras pueden entreverse matices de una relación que, entre otros aspectos, incluye la relación artística entre personalidades creadoras.

Conocida, fundamentalmente, por ser la compañera de Gabriel Celaya –la famosa Amparitxu de sus versos– Amparo Gastón es autora del prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de Gabriel Celaya y compiladora de su bibliografía (Gastón en Celaya, 1974). El encuentro de Gabriel Celaya, entonces Rafael Múgica –un ingeniero industrial que arrostraba el infortunio de haber abandonado su vocación poética cediendo a las presiones familiares–, con Amparo –obreroa con mucha conciencia de clase y comprometida con una ideología de izquier-

das–, tuvo la virtud de dar un vuelco a la vida de aquel hombre atormentado⁸. Juntos emprendieron la aventura de la colección de poesía «Norte», que instauró un puente con la cultura de anteguerra, la literatura del exilio y la modernidad cultural europea. Fue ésta una empresa compartida por ambos y marcó el inicio de la etapa más «social» del poeta. Ésta sería la faceta más conocida de esta mujer «que habló poco», pero le «salvó del caos cuando estaba perdido» (Celaya, 2002/ vol. 2: 464). De forma mucho más secreta, no obstante, también ella es autora de poesía. En su haber figura la publicación de los poemarios *A flor de labio* (1958) y *Vacaciones en Formentor* (1967) y la coautoría, junto con Gabriel Celaya, de tres libros de poesía: *Ciento volando* (1953), *Coser y cantar* (1955) y *Música celestial* (1957).

Los tres libros que Amparo Gastón y Gabriel Celaya firmaron conjuntamente plantean, como primera cuestión, la de la autoría. Determinar las características de esta autoría compartida y la responsabilidad de cada uno en la versión final del libro –o de cada texto en particular– es un problema espinoso, pues no estuvo en la intención de los autores aclararlo. Es cierto que en determinados poemas existen marcas de género y otros indicios que permiten adscribir el texto a uno o a otro. Las marcas de estilo, por otra parte, apuntan principalmente al poeta Gabriel Celaya, tanto más cuando no existen muestras anteriores a estos libros de la escritura de Amparitu. Los juegos de palabras, el recurso a la oralidad, el tono vitalista, el carácter comunicativo, etc., se relacionan con el Celaya del momento, predominio que podría justificarse por una deferencia de Gastón hacia el poeta más experimentado. La intención de los autores, no obstante, parece siempre la de fundir y confundir identidades. Tomemos por ejemplo el poema de

Ciento volando donde la mujer se menciona con su nombre propio: «No sabía ya mi nombre/ aquella tarde de marzo./ No sabía ya mi nombre,/ ni mis años/ ¡Oh, oh, oh!/ Quizás me llame Amparito/ y tenga treinta y un años./ Fecho y firmo. Todo queda,/ según se dice, explicado» (Gastón-Celaya, 1953: 12). ¿Estamos ante un intento, por parte de la mujer, de afirmar su propia voz, su autoría en este texto? Parece que sí. De un modo que remeda los testamentos vitales de la poesía existencial y social de los años 40 y 50, el poema se instituye fedatario de una experiencia. Pero, ¿todo queda explicado? Desde luego que no. La experiencia que el poema constata describe, principalmente, la disolución del propio yo, que se desconoce a sí mismo y que sólo dubitativamente se define.

Disuelta la identidad de la mujer, no parece más nítida la del hombre: «¡Poesía eres yo!» (Gastón-Celaya, 1957: 29) declara otro verso. El homenaje a Bécquer modifica el original rompiendo la concordancia pronominal. El amor fusiona identidades de tal modo que las fronteras entre el tú y el yo se difuminan, haciendo del poema un eco de la experiencia afectiva. La experiencia artística también queda afectada. Respecto a los libros mencionados, la identificación del texto con uno u otro autor real no es posible. Literariamente, tampoco es relevante, pues la categoría discursiva «autor» está constituida en estas obras por el tándem Celaya-Gastón como un todo indiviso: «Lo que tú ibas a decir,/ lo estaba diciendo yo./ En tus versos y en los míos/ sólo sonaba una voz» (Celaya, 2002: 535). La vocación artística conjunta, como una prolongación del amor, es un juego en el que los dos escritores apuestan por una nueva realidad que concentra en la palabra una nueva forma de poesía, una nueva forma de autoría y una nueva identidad personal como celebración de ese amor que ha nacido

para transformarlo todo, llenando de energía el proyecto común.

La cuestión de la autoría hace inviable, en este caso, un examen del modo en que la mujer se representa a sí misma, puesto que, como mucho, se representa a sí misma como mitad de un todo humano y artístico. Muy curioso será ver, en el futuro –concretamente en *Vacaciones en Formentor*– las fisuras de esa unión en boca de una mujer que se representa en conflicto con un hombre –un artista– ante cuya mirada se siente disminuida. *Vacaciones en Formentor* es un eco de las experiencias vividas en los célebres días de un encuentro que se celebró en Mallorca en 1959: las famosas «Conversaciones poéticas de Formentor». Ese encuentro daría lugar a interesantes reflexiones por parte de una mujer que es la compañera de uno de los poetas españoles más célebres por aquel entonces. Como es bien sabido, por el amor de Amparitu, Celaya dio una nueva orientación a su vida y encontró su camino; ella, sin embargo, ocupó junto a su compañero un lugar secundario que, a ratos, le resultaba estrecho. Su poesía nos lo dice: «Sí, ya lo sé, no soy nada,/ (...) Taquimeca no soy,/ alegre mujer del campo/ no soy/ (...)Entonces, vida, ¿qué soy?/ Nada, nada más que dolor./ Si tú no me miras» (Gastón, 1967: 39). El estatus de la mujer queda en la sociedad patriarcal supeditado a su relación con el hombre. En tal caso, Gastón se autoexamina descubriendo un vacío, una identidad que sólo se reconoce como reflejo del otro.

Muy significativo me parece que, en otro pasaje del libro, la mujer se represente a sí misma paseando pensativa entre la naturaleza y recordando, como en un juego de espejos, a otra mujer en paralela actitud. Son los versos de Bécquer los que la hacen presente: «**He salido a pasear. Me sentí muy sola. No**

sabía bien lo que me pasaba. Pensaba en Ofelia⁹./ ‘La dulce Ofelia, la razón perdida,/ cogiendo flores y cantando pasa’/ Bécquer» (Gastón, 1967). Ofelia es, justamente, uno de los iconos más característicos del imaginario artístico finisecular, la personificación, por excelencia, de la debilidad femenina, de una fragilidad que la sociedad victoriana tenía por virtuosa. La Ofelia de Shakespeare resultaba así «el último e insuperable ejemplo de mujer autosacrificada y enloquecida por amor, que demostraba de la manera más perfecta su devoción a su hombre descendiendo a la locura...» (Dijkstra: 42). Una mujer solitaria tras los pasos de otra, fascinada por el misterio de la perfecta anulación individual de Ofelia en el altar del amor. Gastón escenifica su propia desesperanza íntima a través de la imagen de una nebulosa Ofelia que la sitúa ante el espectro de la autodestrucción: «¿Qué orientación sutil ordenó mis deseos?/ ¿Qué imán decisivo consteló esos instantes?/ Todo era misterio, casi bello, casi cierto/ como ese temblor —¿dónde?— de los presentimientos./ Y de pronto noté que aún sonaban campanas/ eternas y tranquilas, en la nada. // Allí. Donde voy. Donde aún no muerta, ya estaba» (1967: 8). El personaje de Amparo Gastón, no obstante, no sucumbe a la tentación de asimilarse a la heroína shakespeariana sino que, por el contrario, se revuelve contra la vampirización a la que se siente sometida: «No y no. Estoy enfadada de verdad. Sólo tus / cosas te parecen importantes. ¿Y yo?// Pero no, quiero vivir./ ¡Déjame!/ Pero no, quiero llorar./ ¡Vete!/ Que no, no, no. No me invadas./ Mujer, sí./ Pero yo, yo, yo./ ¡Vete!» (1967: 12)¹⁰. Es obvio, pues, que lo que en los primeros tiempos de la pareja era un juego literario en el que la identidad individual se disolvía alegremente en la creación de una nueva identidad configurada en plural, con el

paso de los años se siente como una forma de sometimiento inaceptable.

Por su parte, la relación entre Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo no se desarrolla poéticamente con las mismas connotaciones. La dimensión académica de Pilar Gómez Bedate es muy relevante y conocida¹¹. Mucho menos divulgado es, sin embargo, el hecho de que también ella es autora de poesía. Como tal apareció en una de las recopilaciones antológicas de Carmen Conde (1970). Su escasa obra poética se reduce a un libro publicado en 1966 –*Las peregrinaciones*– y algunos otros poemas publicados en revistas. Tiempo atrás, escribí a la autora interesándome por su obra. En su respuesta, ella se refirió en los siguientes términos a *Las peregrinaciones*: «se trata de cosas que yo tenía escritas casi todas y que Ángel me corrigió a la manera que hacían los postistas con los principiantes, en busca de la impersonalidad, así que no me reconozco mucho en ellas»¹². Una vez más surge aquí el problema de la autoría, ya que el texto dado finalmente a la imprenta es un original suyo modificado por Crespo con una intención, además, despersonalizadora¹³

Las peregrinaciones es un libro que se interna en los dominios de la imaginación y la ambigüedad, haciendo uso de un lenguaje personal que distorsiona la gramática y la sintaxis habituales –son frecuentes los usos diversificados del habla coloquial, los hipérbatos, las rupturas de concordancia, la inserción de determinadas palabras en contextos extraños, etc.–, llevando a cabo un proceso de extrañamiento lingüístico que define la poética de la autora, al menos en el momento de publicar su libro. En el conjunto de *Las peregrinaciones*, sólo uno de los textos puede identificarse como poética. En él se pro-

duce el característico cruzamiento entre la autorrepresentación de la mujer y el planteamiento de una poética personal. A pesar del título —«Poema necesario» (11-12)— no plantea el tópico de la comunicación poética ni defiende una estética adaptada a las exigencias de la realidad histórica, sino que plantea la necesidad de liberar la palabra, y de liberarse a sí misma a través de ella. La palabra tiene en esta dimensión un poder catártico, por lo que el proceso de extrañamiento lingüístico que la autora acomete se compagina con la necesidad íntima de someter la realidad externa a la voluntad de quien habla o, cuando menos, de obviar esa realidad externa, para alcanzar el meollo de una realidad subjetiva que es la que el sujeto poético siente como indispensable. En esta línea, el poema se convierte en una conquista que es preciso alcanzar superando obstáculos. El poema es también un modo de diálogo con los seres, con las cosas, con la propia intimidad, que busca provocar una crisis que renueve, simultáneamente, la palabra y la propia experiencia.

Entre los poemas sueltos de la autora, hay también uno reseñable en relación al tema que nos ocupa. Se titula «No levantas la vista» y, aunque publicado años después de la muerte de Ángel, el poema refleja una rutina doméstica que deja traslucir, ante todo, la admiración que siente la autora por esa figura cuya presencia en su vida cotidiana evoca, y cuya presencia espiritual todavía invade el espacio íntimo. En esta ocasión, el hecho de haber compartido con su compañero los mismos caminos del pensamiento hace más llevadera la ausencia y confirma el valor del recorrido en común.

La autoría femenina está, es obvio, en la poesía española posterior a la guerra civil, luchando contra toda clase de pre-

juicios y contra la exclusión provocada por éstos. No obstante, la voz poética de las mujeres que aquí hemos evocado, está también cargada de valentía y determinación. Cada una con sus circunstancias y sus convicciones configuran un mosaico vivo que dibuja la imagen de un colectivo dispuesto a saltar los, hasta entonces, espesos muros de la domesticidad.

BIBLIOGRAFÍA

Albornoz, Aurora (1972). *Palabras desatadas*. Málaga: Librería el Guadalhorce.

Beneyto Cuñat, María (1947) *Canción olvidada : Versos*. Valencia: Moderna.

____ (1952). *Eva en el tiempo*. Valencia: Sucor de Vives Mora.

____ (1954). *Criatura múltiple*. Ilustraciones de Genaro Lahuerta. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia.

Bonnin Armstrong, Ana Inés (1948). *Fuga (1944-1948)* Con un prólogo de Juan Estelrich, y un retrato de la autora por Ramón de Capmany. Barcelona: Ariel.

Celaya, Gabriel (1975). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.

____ (2002). *Poesías Completas*. 2 vols. Madrid: Visor.

Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.

____ (1979). *Obra poética 1929-1966*. Segunda edición. Madrid: Biblioteca Nueva.

Diego, Gerardo (1934). *Poesía española contemporánea*. Madrid: Signo.

Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Figuera, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

Fuentes, M^a de los Reyes (1958). *De mí hasta el hombre*. Col. Caleta. Cádiz: Tall. tip. Pedro Gómez Feros.

Fuertes, Gloria (1975). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

Gastón, Amparo (1958). *A flor de labio*. Caracas, Venezuela: Lírca Hispana; (1972) Zaragoza: Javalambre.

____ (1967). *Vacaciones en Formentor* (incluye *Un temblor en el aire* y *Poemas olvidados*) Caracas, Venezuela: Lírca Hispana.

Gastón, Amparo (con Gabriel CELAYA) (1953). *Ciento volando*. Madrid: [s.n.].

____ (1955) *Coser y cantar*. Guadalajara: Doña Endrina.

____ (1957) *Música celestial*. Cartagena: Baladre.

Gómez Bedate, Pilar (1966). *Las peregrinaciones:1964-1965*. Carboneras de Guadazaón: El toro de barro

____ (2001)»No levantas la vista» en *Milenrama. Revista de poesía*. Núm. 1, Palencia, 23.

Lagos, Concha (1957). *El corazón cansado*. Madrid: Ágora.

____ (1961) *Golpeando el silencio*. Caracas: Lírca Hispana.

Lagos , Concha (1963). *Para empezar*. Madrid: Ed. Nacional.

Las Santas, Adelaida (1950). *Destellos*. Madrid: s.n.

____ (1954). *Poemas de Adelaida*. Madrid: Rumbos.

- _____ (1983). *Versos con faldas (Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951)*. Pról. de Gloria Fuertes. Madrid: Gráficas Do-Mo.
- March, Susana (1948). *Ardiente voz*. Madrid: Gráf. Valera. Cuadernos del Manzanares.
- Martin Vivaldi, Elena: (1945). *Escalera de luna. Diez décimas y tres sonetos para un rosario nostálgico de dolor*. Granada: Vientos del Sur.
- _____ (1953). *El alma desvelada*. Madrid: Ed. Ínsula.
- Marco, Concha de (1967). *Diario de la mañana*. Madrid: Mediterráneo.
- _____ (1969). *Acta de Identificación*. Madrid: Mediterráneo.
- Miró, Clemencia (1959). *Poemas*. Madrid: [s.n.].
- Moro, Eduarda(1958). *este sol que me habla*. Madrid: Aletto
- Mulder, Elisabeth (1949). *Poemas mediterráneos*. Madrid: Talleres Altés.
- Paz Pasamar, Pilar (1951) *Mara*. Madrid: Imp. Afrodisio Aguado.
- _____ (1957). *Del abreviado mar* Madrid: Ágora.
- Pozo, Luz (1949). *Ánfora*. Vigo: La autora.
- Uceta, Acacia (1961). *El corro de las horas (poemas)*. Madrid: Ágora.
- Torre Vivero, C.de la (1953). *En las orillas de un lago*. Madrid: Matesanz
- Vázquez, Pura (1948). *En torno a la voz : poemas*. Orense: Imp.

Otero.

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

NOTAS

- ¹ Este trabajo se relaciona con el proyecto de I+D HUM2006-11438, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.
- 2 Réplica de Millán Astray a un discurso de Miguel de Unamuno en 1936.
- 3 En ese caso, el ejercicio de su vocación vendría avalado por una especie de derecho natural que justificaría la propia existencia: «¿Soy yo, ante ti, forma, plasticidad,/ viva arquitectura de mi verbo,/ en el que existo?» (Mulder, 1949: 26). Pura Vázquez considera su poesía como un don espiritual, emanado de Dios, que le habría entregado, junto con la palabra, la capacidad de controlar su propia vida: «Haz que brote, Señor, sencillo en mi corazón,/ dulce como una flor casi no abierta,/ el manantial sincero de mi canto./ Otórgame mi voz. La cuerda auténtica/ que vibró por tu gracia. Que yo encuentre/ la razón de mi ser, extraviada/ en no sé qué caminos» (Vázquez, 1948: 7). Sin embargo, también la palabra poética se transforma al ritmo que se transforma la personalidad de la autora, reflejando aspectos de una identidad evolutiva y marcada por el ritmo de las circunstancias. Así es en el caso de Carmen Conde, la matriarca de todas ellas, para quien sus palabras, que deberían ser luminosas, se contaminan con la realidad histórica, transformándose en amargas (1979:488) y torciendo así el camino al que ella se

creía destinada. Como es lógico, la poesía acompaña las horas de la vida y se transforma con ellas. También Ana Inés Bonnin da cuenta de ese cambio contraponiendo el tiempo de la infancia al de la madurez y la voz de entonces a la voz del presente (Bonnin: 86)

4 El hecho mismo de saberse relegadas por los grupos literarios establecidos, lleva a que estas mujeres desarrollen un sentido individualista del hecho poético y se manifiesten, ante todo, fieles a su propia estética, sin dejarse influir por modos y modas al uso (Lagos, 1958: 82). Los primeros obstáculos para el desarrollo de su vocación surgen en el entorno inmediato →Tú me dijiste aquel día:// ‘Tu corazón, es un verso./ Huyes de amar, para darle/ al Arte tu pensamiento’» (Torre, C.: 19)-, de modo que la vocación artística se representa como disyuntiva respecto a una posible relación amorosa. Más adelante se verá cómo la incompreensión del compañero es uno de los obstáculos más dolorosos para la realización de la mujer; un obstáculo que ellas se proponen remover con sus argumentos.

5 El símil se lleva también al plano de la frustración: Aquel verso que olvidé/ sin jamás haberlo escrito;/ aquel que nadie leerá/ ¡qué pena me da, Dios mío!...// Es como cuando perdí,/ al ir a nacer, un hijo (Figuera::61).

6 Publicado inicialmente en Espadaña nº 45, León, 1950)

7 Su parecer, por otra parte, no es excepcional entre las escritoras de la época: «Me gano el pan, la sal y hasta este verso/ con un sudor heroico; en la frente/ desemboca su río. Vedlo, vedlo/ fluir mientras construyo esta frutal/ palabra con mi sangre « (Conde, 1970: 287).

8 Ver Celaya, 1975: 22

9 Las negritas corresponden al original

10 Es curioso que los versos de Bécquer que encabezan este poema inspiraran también a otra escritora, Blanca de los Ríos, aunque el poema de ésta quede fuera del ámbito cronológico del presente estudio.

11 Responsable de estudios sobre la poesía española contemporánea, es autora de trabajos sobre Eduardo Chicharro, J.L. Giménez Frontín, Carlos de la Rica y otros. Asimismo, ha llevado a cabo diversos trabajos sobre la obra de Juan Ramón Jiménez, habiendo traducido y estudiado, también, a distintos autores internacionales como Mallarmé, Primo Levi, Guimarães Rosa, Faulkner, etc. A ella se deben también numerosos ensayos y ediciones relacionados con la obra del que fue su compañero. Todo ello forma parte de una labor intelectual por la que es ampliamente conocida.

12 Carta de 9 de diciembre de 2003

13 A pesar de la distancia con que la autora lo ve en la actualidad, *Las peregrinaciones* es, cuando menos, un libro singular. El tono narrativo de algunos poemas, junto con la creación de un ambiente misterioso, domina en el conjunto del poemario, donde la ambigüedad, la sugerencia, son predominantes. El poemario se interna en los dominios de la imaginación, facilitando en el lector la intuición de un mundo subjetivo, íntimo, que muestra a la mujer incómoda en la realidad inmediata, adentrándose en compañía de un «tú» que ocasionalmente se identifica con el compañero amoroso, en un territorio desconocido. En el primer poema del libro, dos personajes avanzan en un espacio misterioso don-

de cada gesto adquiere un tono ritual, iniciático. Una vez se han internado en él, los personajes sufren transformaciones físicas para adaptarse al nuevo espacio. Quizás ese espacio coincida con el asombroso e inesperado del amor, como se intuye en el poema «Hallazgo» (Gómez Bedate, 1966: 21). No obstante, la primera parte del poemario, «Presagios», se mueve, en consonancia con el título, en un ámbito intuitivo donde el sujeto poético insinúa su desasosiego. Esa incomodidad que el sujeto manifiesta en su espacio cotidiano no hará sino acrecentarse en el apartado siguiente, «Modos y caminos». Por ejemplo, en «El modo adverso» (13), la mujer avanza en soledad, buscando por sí misma un camino en la densa oscuridad; en «Cárcel muy antigua», por otra parte, se refleja apresada en una realidad dolorosa, incapaz de reconstruirse íntimamente y de armonizarse con su entorno; en «Los espejos» (19), para continuar, el sujeto poético se ve reflejado en otros seres humanos que como clavos torcidos, ventanas enrejadas, o bien hoces mal afiladas no pueden cumplir su función o su destino. La mujer que habla, sintiendo la ausencia del «otro» se reconoce a sí misma y reconoce la situación de ambos solamente en los desterrados, los oprimidos y, en general, en cuantos no logran realizarse. Este desasosiego se interpreta, en el contexto del libro, como relacionado con el tema amoroso, un amor que, como explica la autora en «Los contrarios» (24-25) es imprevisible, como la muerte. La imagen con la que el sujeto poético se identifica es, también, muy significativa, pues se representa como un pájaro que, aun pudiendo volar lejos, revolotea fiel y dócil en torno a alguien que permanece mudo y distante. Muy significativo resulta también el poe-

ma titulado «Cantilena segunda» donde la mujer percibe el espacio que la rodea –posiblemente un espacio doméstico, sutilmente sugerido- como una cárcel. Encerrada en el espacio del que ansía escapar, acaba asimilándose a éste, revelando cómo toda su realidad se reduce a aquello de lo que ansía huir. La última parte del libro, titulada «Los lugares» cambia completamente de registro, mostrando un recorrido personal por unos espacios que representan la belleza y el encuentro del sujeto poético con nuevos colores, formas y realidades descubiertos mientras la vida se pliega a un ritmo inusualmente lento. Son espacios donde el tiempo se cierra sobre sí mismo evocando la eternidad. El poemario da la impresión de agrupar, tras una cuidadosa selección, poemas de distintas épocas. En conjunto, no obstante, la obra refleja, como ya he dicho, un sentido misterioso de la poesía, en la que se condensan sugerencias que difuminan la realidad exterior y evidencian, por el contrario, la realidad íntima de quien escribe. La tendencia misteriosa, irrealizadora, del libro de poemas de Pilar Gómez Bedate coincide, desde luego, con la línea poética defendida por Ángel Crespo, aunque su asimilación no es completa a pesar del modo en que, según testimonia la autora, fueron corregidos sus poemas.

* MARÍA PAYERAS GRAU es profesora Titular en la Universidad de las Islas Baleares. Ha obtenido el Premio Sial de Ensayo y la Beca de Investigación Miguel Fernández. Es autora de los siguientes libros: *Poesía española de postguerra*. Ed. Prensa Universitaria. Palma de Mallorca, 1986; *La «Colección Colliure» y los poetas del medio siglo*. Anexos de

Caligrama, I, Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 1990; *Memorias y suplantaciones: la obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Ed. Prensa Universitaria / Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 1997; *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Ed. Sial. Madrid, 2003; *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Ediciones La Página. Tenerife (en prensa); *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de postguerra (1939-1959)*. Servicio de publicaciones de la U.N.E.D. Madrid (En prensa). Ha llevado a cabo la edición y el estudio introductorio de *Relato de Babia*, de Luis Mateo Díez (Ámbito ediciones. Col. Alarife. Valladolid, 2003). Es responsable de los siguientes monográficos de revistas: «Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad» (*Anthropos* n° 109, Barcelona, junio de 1990); «Ángel González» (*La página* n° 66, Tenerife, 2006). Ha realizado las siguientes antologías: *José Manuel Caballero Bonald. El imposible oficio de escribir*. Ed. Prensa Universitaria/ Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 1997; *Ángel González: La penumbra de un sueño*. Caja Canarias. Colección voz y papel. Tenerife, 2001. Ha coeditado con Carme Riera las *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*. Universitat de les Illes Balears/ Universitat Autònoma de Barcelona. Palma de Mallorca, 2005. Ha participado en más de treinta libros colectivos y en numerosas publicaciones periódicas, tratando diversos temas de literatura española contemporánea.