

## ÍNDICE

<i>Prólogo</i> .....	11
<i>Agradecimientos</i> .....	15
<i>Capítulo 1. INTRODUCCIÓN</i> .....	17
1. La mujer durante el franquismo .....	28
2. Mujer y poesía en la literatura española de posguerra .....	37
3. Presencia de las autoras en las antologías temáticas y generales de la época .....	39
4. Las selecciones antológicas de Carmen Conde .....	42
5. Versos con faldas.....	47
6. Conclusión .....	49
<i>Capítulo 2. APROXIMACIÓN A LAS VOCES FEMENINAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA DURANTE LOS PRIMEROS VEINTE AÑOS DE LA POSGUERRA</i> .....	51
1. Introducción.....	51
2. Autoras en la órbita del 27.....	65
2.1. Concha Méndez .....	65
2.2. Ernestina de Champourcin.....	68
3. Primera promoción poética de posguerra.....	71
3.1. Esther Andreis .....	71
3.2. Ana Inés Bonnin.....	74
3.3. Carmen Conde.....	82
3.4. Ángela Figuera.....	86
3.5. Gloria Fuertes .....	96
3.6. Clemencia Laborda .....	104
3.7. Concha Lagos .....	107
3.8. Adelaida las Santas.....	110
3.9. M. <sup>a</sup> Pilar López.....	112
3.10. Chona Madera.....	113
3.11. Susana March.....	115

3.12. Elena Martín Vivaldi.....	122
3.13. Elisabeth Mulder.....	125
3.14. Pino Ojeda.....	127
3.15. Marina Romero.....	130
3.16. Josefina Romo.....	133
3.17. Alfonsa de la Torre.....	137
3.18. Pura Vázquez.....	154
3.19. Celia Viñas.....	159
3.20. Concha Zardoya.....	161
4. Segunda promoción poética.....	164
4.1. Aurora de Albornoza.....	164
4.2. Elena Andrés.....	166
4.3. María Victoria Atencia.....	168
4.4. María Beneyto.....	170
4.5. Gloria Calvo.....	179
4.6. María Teresa Cervantes.....	180
4.7. Mercedes Chamorro.....	181
4.8. María de los Reyes Fuentes.....	182
4.9. Angelina Gatell.....	184
4.10. María Elvira Lacaci.....	186
4.11. Cristina Lacasa.....	187
4.12. Trina Mercader.....	191
4.13. Eduarda Moro.....	195
4.14. Nuria Parés.....	196
4.15. Pilar Paz Pasamar.....	196
4.16. Luz Pozo Garza.....	202
4.17. Julia Uceda.....	206
5. Otras autoras de la época.....	213
<i>Capítulo 3. LA AUTORREPRESENTACIÓN POÉTICA DE LA MUJER.....</i>	<i>239</i>
1. La representación tradicional.....	239
2. La autorrepresentación de la mujer (1939-1959): un discurso marginal.....	242
2.1 Identificación con colectivos marginales.....	243
2.2. Defensa de la vocación intelectual.....	246
2.3. Homenaje a las compañeras de oficio.....	250
2.4. Trascendencia a través de la palabra.....	253
2.5. Equiparación poesía-parto.....	254
2.6. Poetas, no poetisas.....	255

2.7. Reflejo de la frustración.....	256
2.8. Acceso al lenguaje.....	261
2.9. La asfixiante domesticidad.....	263
2.10. Relación hombre/mujer.....	266
2.11. Búsqueda de la propia identidad.....	273
2.12. Conciencia y defensa de la condición femenina.....	275
2.13. El cuerpo de la mujer.....	275
2.14. La maternidad.....	284
2.15. La madre tierra.....	298
2.16. Eva: del Mito a la Historia.....	305
2.16.1. Carmen Conde: <i>Mujer sin Edén</i> .....	305
2.16.2. La mujer en el exilio.....	307
2.16.3. Estructura.....	308
2.16.4. Las voces poéticas.....	309
2.16.5. El alegato de Eva.....	311
2.16.6. Una secuela dramática: <i>Nada más que Caín</i> .....	317
2.16.7. Conclusión.....	318
2.16.8. El diálogo poético entre Ángela Figuera y Carmen Conde.....	318
2.16.9. El mito de Eva en otras autoras de la posguerra.....	325
<i>Bibliografía general</i> .....	333
<i>Bibliografía de las autoras incluidas en este estudio</i> .....	353

## CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN

*Especios de palabra* quiere ser una aproximación a la poesía española de autoría femenina correspondiente a las dos décadas que siguieron a la guerra civil, centrada básicamente en la reconstrucción de la imagen colectiva de la mujer que en ella se proyecta. El inventario de las autoras activas a lo largo de este período —estrictamente acotado a aquellas que tienen al menos una obra publicada en el marco de esos veinte años— ha sido la base del capítulo titulado «Aproximación a las voces femeninas en la poesía española durante los primeros veinte años de la posguerra», donde se recoge el perfil bio-bibliográfico de cada una de las escritoras. Se trata de una aproximación panorámica que reconstruye las aportaciones individuales a ese conjunto con un enfoque que destaca los aspectos principales hacia los que se orienta la subjetividad de cada una de ellas.

El análisis individual de cada una de las autoras responde a un conjunto de criterios, uno de los cuales es el cronológico, quedando también al margen del estudio —salvo algunas excepciones que se justifican por su relevancia en relación a la materia estudiada—, los poemarios de las autoras inventariadas en el período de referencia que hayan sido publicados fuera de éste, trazando un corte cronológico que marca un momento clave para las letras españolas de autoría femenina. Con el fin de ofrecer un perfil más completo de las autoras estudiadas se incluye en apéndice la bibliografía activa de las mismas, puesto que, de manera coherente con los límites del estudio, la bibliografía final refleja únicamente los poemarios correspondientes al período analizado en este libro.

No ha sido fácil acceder a todas las obras que forman el *corpus* poético con el que se ha trabajado. Una dificultad inicial para lograrlo ha sido la falta de datos completamente fiables respecto a las publicaciones y la producción editorial de los primeros años de la posguerra debido a la desorganización administrativa sobrevinida a raíz de la guerra civil y sus posteriores consecuencias. La obligatoriedad legal de depositar toda producción impresa no entraría en vigor hasta 1957, y ello supone la práctica totalidad del período cronológico abarcado.

Entre las fuentes principales de este estudio, que han permitido reconstruir la aportación de las mujeres a la poesía de esos años, hay que citar las antologías es-

pecializadas en la poesía de autoría femenina, singularmente las de Carmen Conde y Adelaida Las Santas. A falta de depósito legal, ha sido también útil la consulta del *Catálogo General de la Librería Española 1931-1950*, que, cubriendo buena parte del período cronológico demarcado en este estudio, informa de los libros efectivamente publicados en España entre las fechas que el título acota.

La localización de ejemplares de los libros ha sido, en algunos casos, tarea laboriosa. Sólo un pequeño sector, entre las más destacadas o las más jóvenes de estas autoras, han visto reeditada total o parcialmente su obra. La localización de sus poemarios en bibliotecas públicas, librerías anticuarias y archivos particulares ha permitido acceder a casi todos ellos. Quedan todavía algunos libros que no han podido localizarse, bien por el interés de sus autoras en hacerlos desaparecer—caso de las primeras obras de M.<sup>a</sup> Victoria Atencia—, bien por no encontrarse en bibliotecas públicas, o bien por razones imponderables. Los limitados tirajes de la poesía y la rudimentaria distribución de que dispusieron esas obras no facilita, precisamente, su localización. En algunos casos, cabe sospechar que alguno de los títulos censados, hallados entre la bibliografía consultada, no hayan llegado a publicarse nunca. El lector podrá ver cómo, en casos excepcionales, se incluyen en la bibliografía títulos con las referencias incompletas. Se ha querido dejar constancia de los mismos por si en un futuro pudieran encontrarse ejemplares.

Dada la dificultad de acceso a los textos, no es extraño que la atención crítica que han recibido muchas de estas autoras haya sido escasa o incluso nula, aunque cabría preguntarse si la causa del abandono crítico es la dificultad de acceso al material primario o, por el contrario, se debe a causas estructurales más profundas. En cualquier caso, las autoras que han sobrevivido, más o menos en precario, a la criba del tiempo, lo han hecho por acendrados méritos, no sólo artísticos, sino también de voluntad, que han facilitado la preservación de su memoria contra la carcoma de los años y lo que, a veces, se ha denominado el «pacto tácito de silencio» en torno a ellas.

Para el análisis de las obras se han localizado, siempre que ha sido posible, las primeras ediciones de las mismas. No obstante, cuando se dispone de unas obras completas de la autora, los poemas se citan por esta edición, más asequible al lector.

Importa, asimismo, realizar otra aclaración: me consta que algunas de estas autoras son bilingües y escriben una parte de su creación en español y otra en gallego o catalán. Esta circunstancia puede haber supuesto una doble marginalidad en un momento en que no se reconocía la diversidad cultural y lingüística de Es-

paña. El bilingüismo —un hecho en la creación poética de autoras como Celia Viñas, Luz Pozo, María Beneyto y otras—, ha podido dificultar también su difusión, al quedar su obra situada en una zona de intersección cultural. Conociendo y reconociendo esta diversidad lingüística, mi labor quedará acotada a los poemas escritos en español, aunque en la mayoría de los casos la producción literaria de estas autoras tenga rasgos confluyentes en las dos lenguas literarias que manejan.

Dentro de estos márgenes, el trabajo ha permitido considerar la obra de un conjunto de escritoras que, aunque desigual en muchos aspectos, muestra la fuerza con que la mujer accede en esos años al uso de la palabra y pone de relieve la necesidad de dedicar una mayor atención crítica a su voz poética.

Tal como ha llegado hasta nosotros, el tema de la autoría literaria femenina se nos ofrece como una realidad que salpica de forma intermitente y también excepcional la historia de la literatura, con un primer punto de inflexión importante situado en el siglo XIX. El número de escritoras cuya memoria histórica se conserva antes de esa fecha es, por muchas razones, mínimo. María Prado afirma que del espíritu ilustrado y de la Revolución Francesa nació el germen de otras revoluciones, entre las que cabe considerar la revolución, a menudo sigilosa, llevada a cabo por las mujeres, que las iba a conducir a un proceso de autoexpresión casi inédito por entonces:

Que las mujeres escriban —bien o mal importa menos—, y que lo hagan para publicar, en el siglo XIX es un paso de esta rebelión sin vuelta atrás, y así hemos de entenderlo. Con sólo este hecho dejaban de cumplir con lo que la sociedad había considerado su función desde hacía seis mil años. Coger la pluma era coger la espada, ¿contra quien?, contra el resto de las mujeres, contra los hombres, contra Dios, contra todo. Porque parecían caídas del cielo las leyes que las hacían recatadas, discretas, silenciosas, creyentes, cobardes, desapasionadas, débiles y bellas por naturaleza. Y escribir delataba vida inteligente. Vida pensante inexpresada durante siglos, atibada en voces excepcionales, siempre protegidas por hábitos o nombres ilustres; una historia muda, una no historia que en ese momento comenzaba a convertirse en historia (Prado en Caballé, vol. II, 2003: 23).

El asalto a la expresión pública de su subjetividad por parte de un colectivo recluido, hasta entonces, en el ámbito doméstico es, en efecto, revolucionario y más lo es que algunas de ellas empiecen a mostrar en sus escritos una actitud crítica hacia las estructuras sociales que las habían mantenido en esa marginación. La rebeldía moral de la mujer frente a su anterior sometimiento, distando aun mucho de ser mayoritaria y más aún de expresarse organizadamente, es un hecho

que, pese a las dificultades, no hará sino ganar terreno —a trompicones, es cierto—, de ahí en adelante.

El final del siglo XIX y el comienzo del XX, en torno al Modernismo y sus postrimerías, suponen, en el ámbito de la autoría literaria femenina en lengua española, la irrupción de un conjunto de autoras —destacadamente en el ámbito hispanoamericano— que abre ya el camino para una expresión singular, diferenciada en voces y temas, cada vez más osada en sus planteamientos.

No considero superflua la mención en este punto de las autoras hispanoamericanas. Ellas pertenecen al ámbito de la poesía escrita en español y son un precedente que las escritoras españolas conocen y valoran abiertamente. No se produce en la poesía española del mismo período un fenómeno similar en cuanto a su proyección social y en cuanto al reconocimiento público. No es de extrañar, por ello, que su sombra planee en la literatura española escrita por mujeres. Recuérdese, por ejemplo, que Carmen Conde —la que por antonomasia podríamos considerar como antóloga de la poesía española de autoría femenina en el período posterior a la guerra civil—, es también autora de una importante antología de escritoras hispanoamericanas, donde se hace eco de la obra de Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Clara Silva, Dulce María Loynaz, Dora Isella Russell, Julia de Burgos, etc. Angelina Gatell, protagonista de aquellos años, ha apuntado que el Modernismo

no dio en España, como en Latinoamérica, escritoras de versos de la talla de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y, sobre todo, de Delmira Agustini [...]. Sin embargo, sí fue muy notable la influencia que estas autoras ejercieron durante años en algunas de nuestras poetisas [...] (Gatell, 2006: 65).

En España, el período ocupado por el auge de las vanguardias es decisivo. La poesía de autoría femenina no se produce entonces como un fenómeno aislado, sino que se inserta en un momento muy interesante en cuanto a la proyección pública de la mujer, que ha sido estudiado, entre otros, por Shirley Mangini. Algunos cambios en la educación femenina, los vientos nuevos que traen modas y actitudes inconcebibles unos años atrás, y la progresiva conciencia de la mujer acerca de sí misma, promueven un lento cambio en las estructuras sociales que permite un gradual acceso de ésta a puestos profesionales y de proyección pública. Se trata todavía de un fenómeno minoritario, pero no por ello menos significativo, pues es signo de que el colectivo femenino comienza a dar un golpe de timón a su destino, enfrentándose a siglos de sometimiento y a numerosas y arraigadas reticencias sociales. Mangini menciona la existencia de instituciones como el Lyceum

Club o la Residencia de Señoritas, que influyeron decisivamente en la formación cultural de algunas «modernas» pero, sobre todo, informa de la trayectoria individual de algunas de éstas, de los sacrificios personales que muchas arrojaron para defender la integridad de sus derechos humanos, las contradicciones en las que incurrieron y, en suma, pone de manifiesto la existencia de una primera generación de mujeres que, con una excepcionalidad manifiesta desde todos los puntos de vista, estaban abriendo camino hacia unos objetivos que habían sido, hasta entonces, impensables. La autora del estudio no vacila en afirmar lo siguiente:

Las voces femeninas abandonarán el silencio mantenido sobre la supuesta inferioridad de la mujer y comprobarán a través de sus obras y sus actos que el complot contra la mujer hubiera estado condenado a desaparecer si no hubiera sido por los acontecimientos sucedidos entre 1936 y 1939 (Mangini, 2000: 112).

Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, María Teresa León forman, entre otras, un núcleo de artistas e intelectuales a las que todavía no se ha hecho, debidamente, justicia. Pero, sin duda, el valor de sus obras y de sus experiencias vitales sostiene el testigo que, tras la guerra civil, retomarán sus sucesoras en condiciones aún más hostiles. Un dato interesante, por ejemplo, es que en el elenco de «modernas» inventariado por Mangini se incluye a Carmen Conde, más joven que las anteriores. Tal vez no es por azar que la jovencita espiritualmente alimentada por sus encuentros con la intelectualidad madrileña de la República se convierte, años más tarde, en la antóloga por antonomasia de la poesía femenina española de posguerra:

Carmen Conde (1907-1999), poeta consagrada en la posguerra y la primera mujer que entró en la Real Academia Española de la Lengua (1978), abandonó su ciudad natal, Cartagena, sólo dos años antes del comienzo de la guerra civil. Pero sus visitas a Madrid, que empezaron en 1929 —el año que publicó su primer libro, *Brocal*— y sus contactos con Juan Ramón Jiménez y Ernestina de Champourcin la hacen digna de ser incluida en el grupo de las modernas de Madrid (Mangini, 2000:166).

Indudablemente, un fenómeno como el que se produjo en esos años alentó numerosas muestras de misoginia, más grave cuanto más arropada bajo un discurso intelectual o científico. Por otra parte, el éxito profesional o social que estas mujeres pudieron alcanzar en un momento de su vida se vio totalmente afectado por el descalabro de la guerra. Ellas, al igual que sus compañeros, tuvieron que arrostrar circunstancias durísimas. Ellas, a diferencia de sus compañeros, sufrieron los inconvenientes añadidos de los prejuicios acarreados por su condición femenina. En el caso de las escritoras, el silencio o la atención condescendiente

sólo de forma individual y tardía se vieron trocados por un reconocimiento todavía incompleto.

La autoría literaria femenina no es, desde luego, un hecho contemporáneo, pero no es ningún secreto que el camino hacia ella y no digamos el reconocimiento crítico de ese hecho, ha sido largo y cuajado de obstáculos. Los siglos pasados suministran ejemplos de cómo la mujer ha luchado por desarrollar su vocación intelectual, así como de la magnitud de las fuerzas que han logrado distraer o doblegar su voluntad. El ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz firmando con sangre la renovación de sus votos religiosos, finalmente plegada a la voluntad de sus superiores que era la de no permitirle escribir ni estudiar, es sobrecogedor, sobre todo si se coteja con la valentía de sus escritos y la independencia de carácter que demuestran. Sor Juana fue finalmente reducida al silencio, quizás porque su voz se había elevado en exceso. De igual modo, la voz de muchas mujeres, desafiadoras o tímidas indistintamente, ha sido silenciado por un método simple y expeditivo: el de limitar su capacidad intelectual negándole la formación adecuada, el de callar sus méritos, el de mencionarlos como una excepción, el de señalarlos como inferiores a los de sus colegas varones, etc. (Nichols).

En el campo de la crítica literaria, el peor enemigo del escritor es el olvido y ese es el velo que ha cubierto mayoritariamente los productos literarios de autoría femenina. Nada hay peor que eso, ya que la crítica, incluso cuando es hostil, implica un cierto grado de reconocimiento.

En este sentido, no hay duda de que la irrupción en el mundo de las letras de un conjunto de mujeres capaces, simultáneamente, de romper los cercos habituales a la expresión de su subjetividad, dando voz y forma a cosas nunca dichas en boca de mujer, y de hacerlo con talento literario, atrae también el desconcierto de la crítica literaria y la abierta hostilidad de un sector de la misma, por lo que se hace necesario recuperar y reevaluar un patrimonio cultural que se ha visto, con frecuencia, marginado. Así, he adoptado una perspectiva que selecciona y, en cierto modo, aísla la poesía escrita por mujeres. Soy consciente de la justificada reticencia de muchas autoras a ver encasillada su obra bajo la consideración específica de «autoría femenina», pues no hallan pertinente ninguna distinción literaria más que la estrictamente referida a la calidad del producto. Nichols ha señalado muy claramente los inconvenientes que se derivan de reflejarla en bloque. Esta práctica resulta lesiva para los intereses de las escritoras, pues pone en tela de juicio la originalidad de cada una de ellas, la diferencia que las separa a unas de otras y que hace a cada una irrepetible; englobarlas en un mismo bloque excusa

muchas veces el trámite de insertar la obra de cada una de ellas en las corrientes literarias con las que guardan afinidad, por lo que parecen quedar al margen de las tendencias que dominan cada momento; por añadidura, ese expediente facilita la posibilidad de considerar sus aportaciones como un «apéndice marginal» al tema estudiado; y, más grave todavía, todo junto parece sugerir que sus aportaciones tienen, respecto a las de sus colegas, menor consideración e interés (Nichols: 197-217).

Concordando con este parecer, estimo indispensable, no obstante, recuperar, historiar y visibilizar la aportación de la mujer a la poesía española de posguerra, en gran medida ignorada o valorada de forma injusta.

No faltaron en la poesía española posterior a la guerra civil numerosas voces femeninas que intentaron expresar su propia realidad y la del mundo que les rodeaba. Pocas de ellas, sin embargo, han dejado una huella visible en la memoria literaria que guardamos de la época, lo que actualmente reclama una revisión que arranque del secreto a las más audaces e inspiradas de esas voces. La forma más severa de marginación de un autor es, sin duda alguna, la exclusión de los panoramas críticos, historias de la literatura, manuales, monografías, etc., puesto que conlleva su desaparición ante los potenciales lectores. Incluso en relación a una etapa posterior a la que mi libro acota, el análisis de Nichols pone de manifiesto distintas prácticas de exclusión y minimización de sus méritos, pues la poca atención que se le dedica suele ser, por otra parte, discriminatoria: atribuir sus aciertos al azar, considerar sólo a las que se destacan en el favor del público y, muchas veces, utilizar ese mismo éxito para descalificarlas como autoras de subproductos artísticos de «fácil consumo», son algunos elementos de la denuncia de Nichols, y no es difícil verlos reflejados en las autoras de nuestro estudio. El caso de Gloria Fuertes sería, sin duda, el de una autora desacreditada por su mismo éxito. Carmen Conde, activa representante y divulgadora de la poesía femenina del período, fue la primera mujer que ocupó un sillón en la Real Academia de la Lengua. En su caso, la notoriedad de esa circunstancia, junto con la actualidad literaria que le depararon sus numerosas publicaciones, la han hecho más visible en la crítica especializada, lo que resalta el hecho de que la visibilidad social de una autora repercute, igualmente, en la atención crítica que recibe. Pero también la sitúa en la diana de la polémica. Su entrada en la Academia suscitó por parte de un anónimo comentarista la siguiente opinión:

Por todas las mujeres que han escrito excelentemente ayer, hoy y mañana, resulta humillante ese premio de consolación, una canonjía que necesitaba de la insignificancia

literaria de la agraciada para que el ademán de galantería resultara más ostentoso, y la posibilidad de una categoría muy superior en más de una mujer escritora sobre los académicos, más inverosímil (Anónimo, 1978: 219).

Curiosa defensa de la mujer ésta que alaba genéricamente sus dotes pero se las niega encarnizadamente a la primera de ellas que alcanza un honor secularmente reservado a los hombres. La aparente defensa de las cualidades intelectuales de la mujer revela paradójicamente las dificultades para que ésta sea considerada una igual pues, aun suponiendo que su crítica a Carmen Conde fuera justa, habría que recordar una vez más que la igualdad real sólo se alcanzará cuando mujeres inep-tas alcancen los puestos más elevados.

Recibir con sorpresa los aciertos de las escritoras es otra tendencia que puede rastrearse, sobre todo, en la primera recepción de sus obras. Por ejemplo, el autor de la presentación a *Rutas* —poemario inicial de Susana March— que firma su texto como «Palmerín de Oliva», incurre en la práctica bastante común de considerar el talante poético de la autora como excepcional o anómalo respecto a su condición femenina:

La mujer se resiste a esclavizarse... y pide un dueño en todo. Habla de amores libres y se casa en cuanto puede; supone que su pensamiento vuela, y le agrada encadenarlo a otro pensamiento. Derriba los altares y busca otros dioses.

Pero el caso de Susana es excepcional. Por el camino de todas avanza sin parecerse a ninguna. Es más: creo firmemente que las otras la seguirán como un rebaño en cuanto la descubran. Y no lo digo por decir... Hice ya la experiencia. Elegí una mujer de 23 años, bonita, sensible, inteligente y apasionada, que tiene un guapo novio con el que piensa casarse (¡claro!); la di a conocer algunos poemas de Susana (como es natural elegidos entre los más convenientes para la prueba) y comprendí que al oírlos, aquella deliciosa criatura vibraba casi en éxtasis, apropiándose como si emanasen de su propio ser las emociones y sensaciones que aparecen en *Rutas* (March, 1938: VII-VIII).

De modo que el caso es excepcional, contradictorio respecto a la naturaleza de la mujer y, a la vez, paradigma de damiselas inconsecuentes. Atendiendo a la teorización de Giulia Colaizzi, el dudoso elogio se explicaría por la consideración patriarcal de la mujer artista como una «anomalía», pues la relación tradicional de la mujer con los productos artísticos ha sido, meramente, la de «musa». Esta situación derivaría del prejuicio que considera contraria a la naturaleza de la mujer su condición de creadora, a diferencia del de «pro-creadora» que sería el suyo propio. De ese prejuicio, a su vez, se alimentarían otros:

[...] cuando, en el curso del tiempo, las mujeres han escrito, es decir, producido, y su producción ha sido reconocida, sus obras han sido calificadas como de menor calidad sobre la base de que las experiencias que ellas representaban, a menudo «íntimas» y «privadas», se consideran como limitadas, parciales, estilísticamente menos refinadas, y objetivamente, según los críticos, menos avanzadas y «artísticas» que las de los hombres [...] (Colaizzi en Carabí y Segarra: 110).

Así lo pone de manifiesto, por ejemplo, el siguiente comentario sobre la dudosa capacidad artística de la mujer y los excepcionales méritos que acredita la que logra superar las expectativas de la crítica:

Dentro de esas nuevas tendencias poéticas, María Beneyto da también fe de vida y su aportación es especialmente valiosa por tratarse de una mujer, de una poetisa, denominación bajo la cual se amparan, muy frecuentemente, en frenética defensa, los últimos reductos de la poesía sentimental, ñoña y cursi (Castellet en Beneyto, 1956b: 11).

Por encima de todas estas prácticas lesivas para los intereses de las escritoras, conviene tener en cuenta que el mayor inconveniente para la difusión de la literatura escrita por mujeres ha sido el de la ausencia de atención por parte de la crítica. En cierto modo, podríamos decir que las investigaciones que las toman como eje tienden a nivelar el fiel de la balanza, contraviniendo una práctica que las ignoraba casi por completo y recuperándolas para su divulgación. Mi propósito sería, pues, recuperar parte de una tradición perdida. No se trata de oponer un concepto de «literatura femenina» a otro de «literatura masculina», pues se trata de generalizaciones extremas de dudosa capacidad clarificadora. Por otra parte, lo «femenino» y lo «masculino» son abstracciones construidas social y culturalmente. Me sumo por ello a las palabras de Ymelda Navajo:

Existe una literatura de mujeres como accidente, como existe una literatura del xix, o una literatura anglosajona. Y el hecho de ser mujer se refleja de manera inevitable en su estilo de crear, porque resulta difícil imaginar que el arte es independiente de la naturaleza humana. Asumo, igualmente, la apostilla: la calidad literaria es independiente del sexo del autor de una obra (Navajo: 13).

En este sentido, agrupar separadamente a las autoras y estudiarlas de forma independiente tiene un interés pragmático pues, aunque lo idóneo sería que la literatura de autoría femenina se incorporara con normalidad al estudio de la literatura general, mientras esto no suceda, los estudios que aíslan la producción literaria femenina contribuyen, cuando menos, a visibilizarla.

Un objetivo prioritario de este estudio es reflejar la abundancia de voces que se dan cita en este momento histórico, resaltar la importancia literaria de aquellas autoras que la poseen en grado excelente, analizar sus voces como artistas individuales, no como conjunto homogéneo, y obtener, en la medida de lo posible, algo semejante a un autorretrato lírico de un colectivo al que no se facilitaba, precisamente, la expresión sincera de su subjetividad ni su integración en el ámbito público.

La presencia de la mujer escritora en los panoramas críticos, antologías temáticas, colecciones poéticas, etc., correspondientes a este período es minoritaria y a veces inexistente. Puesto que esta situación no se corresponde, de hecho, con la inexistencia de escritoras ni tampoco con la irrelevancia de las mismas, cada vez son más los trabajos de investigación que abordan parcialmente el tema, aunque queda, todavía, mucho por hacer. Ante esta situación se hace necesaria una aportación que reintegre las voces femeninas al espacio que les corresponde.

Naturalmente, no toda la literatura de autoría femenina puede considerarse como literatura feminista. Es cierto, no obstante, que en determinadas épocas y circunstancias, el sólo hecho de desafiar las estructuras sociales y culturales más arraigadas tomando la pluma y dando a conocer sus escritos ha sido, por parte de la mujer, un acto de rebeldía cuyo valor hay que considerar por sí solo. A menudo, quienes se han hecho eco de las actividades llevadas a cabo por las pioneras han constatado algo así como un desajuste entre su vida y su obra —puesto que, a veces, han sido más avanzadas en un terreno que en otro— o un desajuste entre el conservadurismo de sus escritos —incluso en materia relativa a la condición femenina— y la violenta suspicacia que sus figuras llegaron a despertar entre sus contemporáneos.

Al revisar el conjunto de sus obras, se ha dedicado especial atención a un tipo de poemas muy concretos: los más específicamente orientados a la representación de la mujer y, principalmente, los que proyectan una dimensión social de la problemática femenina.

En este sentido, la esperanza de acceder por medio de la poesía a un abanico de puntos de vista de la mujer acerca de sí misma en un determinado período histórico, centra la cuestión en un tema cuyo vacío es, actualmente, una evidencia: la carencia de elementos de juicio para analizar diacrónica y diatópicamente la subjetividad femenina. Quiero en este punto reproducir las palabras de Anna Caballé, autora cuyo empeño por recuperar los pilares en los que fundar un análisis de estas características es indudable:

...si bien las mujeres necesitan reescribir su pasado recuperándolo de una foto familiar que las dejó fuera de foco (y hay una demanda lógica al respecto), las escritoras, por su lado, se niegan a admitir que lo que escriben sea literatura de mujeres. Y exigen anular las distinciones a la hora de valorar sus libros. Como es obvio, llevan razón y la literatura no admite otras clasificaciones que las derivadas de la estima que merece. Pero *La vida escrita por las mujeres* se ha centrado en ellas y en el complejo universo femenino porque de su lucha por la plenitud se puede aprender mucho. Tanto si vivieron en el siglo XV, como en el XIX, o en el XX, lo hicieron por delante de su tiempo y, lo que es más importante, dejaron constancia escrita de su anhelo. ¿Y qué escribieron? ¿Acaso disponemos de puntos de apoyo suficientes para estudiar la subjetividad femenina a lo largo de los siglos? En cualquier caso, este proyecto incluye pasajes indiscutibles para el conocimiento de su sensibilidad, así como una muestra de las dificultades que han encontrado las mujeres para expresar su mundo interior (Caballé, 2003, vol I: 18).

Dada la tradicional consideración de la mujer en el ámbito artístico como objeto de representación —como «musa», por lo tanto— y no como creadora, puede estimarse como especialmente interesante la selección de aquellos poemas orientados a su propia definición en tanto que sujeto y, a la vez, objeto artístico. A este propósito responde el capítulo titulado «La autorrepresentación poética de la mujer (1939-1959)». El discurso de estas autoras se inscribe, por otra parte, en un momento crítico de la historia española contemporánea, cuyas características lo hacen especialmente interesante en relación al desarrollo literario de la subjetividad femenina. Las décadas que siguieron a la guerra civil supusieron, en muchos aspectos, un retroceso en relación a las décadas anteriores. Entre esos aspectos, el relativo a la libertad intelectual y el relativo a los derechos de la mujer, directamente relacionados con el tema de este libro, sufrieron una recesión palmaria.

Nadie puede ignorar las catastróficas consecuencias económicas de la guerra civil, agravadas por el posterior bloqueo internacional, que sólo se levantaría en 1959, precisamente la fecha en que, simbólicamente, se cierra el período aquí analizado. Ya de por sí, las dificultades de publicación durante los primeros años de posguerra fueron rigurosas, tanto en razón de la escasez de materias primas como por razones políticas y de mercado editorial. Respecto al tema que nos ocupa, hay que recordar que el puesto social asignado a la mujer por parte de la ideología triunfante no incluía en modo alguno su proyección pública, sino que, por encima de ello, y principalmente durante los primeros años, la pervivencia de los valores militares en el propio estado y en el sector dominante de la sociedad civil establecieron la supremacía de la masculinidad y sus valores más estereotipa-

dos. Supeditadas su formación y su dimensión social al ámbito doméstico, y siendo la ideología dominante contraria de muchas formas a su dimensión pública, no fue, pese a todo, tan escaso como pudiera pensarse el número de mujeres que intentaron la aventura de escribir y que encontraron el camino hacia la difusión pública de sus escritos.

Éstas y otras razones aconsejan una primera aproximación a la poesía de autoría femenina en esta época que, para desbrozar un tema en gran medida inédito, inicie su cometido inventariando y ordenando el contenido de una «habitación propia» que las escritoras de aquellos años fueron llenando y que el viento del tiempo ha desordenado, erosionado o perdido. Pero antes de pasar a la consideración de la presencia de la autoría femenina en la poesía española de posguerra, conviene abordar las características de la situación histórica en que se produce, cuyos rasgos específicos ayudan, en buena medida, a interpretar el sentido y el sentimiento de las voces femeninas que entonces se manifiestan.

## 1. LA MUJER DURANTE EL FRANQUISMO

El período acotado para la investigación arranca con el final de un acontecimiento histórico luctuoso que marca gravemente el desarrollo de la convivencia del país en las décadas siguientes: la guerra civil. También coincide con el inicio de un régimen gobernado por el general Franco, que había liderado las tropas sublevadas contra la República y que impuso, al final de la contienda, un estado dictatorial que desarrollaría medidas concretas que afectarían negativamente a la situación de la mujer.

Estimo muy clarificadoras, en este sentido, las observaciones hechas por Julio Rodríguez Puértolas en el volumen teórico de *Literatura fascista española*. En él describe el machismo como parte integrante del ideario fascista, y, citando a Payne, informa de que *los fascistas fueron los únicos que transformaron en fetiche perpetuo la «virilidad» de su movimiento y su programa y estilo* (Rodríguez Puértolas: 25). También nos recuerda que la mujer es concebida en esa ideología, fundamentalmente, como madre y esposa. Asexuada y entregada a labores domésticas o religiosas, la mujer ocupa en la ideología fascista un espacio público nulo. La conclusión de las autoras de *Historia de la misoginia* es idéntica. Tras informar de las circunstancias y objetivos que condujeron a formalizar, en 1934, la creación de la Sección Femenina de Falange Española y de las JONS, subrayan, como Rodríguez Puértolas, la afinidad de sus principios respecto a los nazis y mussolinianos: