

MONOGRÁFICO 6. 2022

ISSN 2531-159X

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH
STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MONOGRÁFICO

EL LEGADO DE LAS ESCRITORAS
THE LEGACY OF WOMEN WRITERS



FACULTAD DE EDUCACIÓN

COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editora

Editor

Sonia Sánchez Martínez

(Universidad Camilo José Cela)

Editora adjunta. Sección Lingüística

Co-editor. Linguistics

Cristina Calle-Martínez

(Universidad Complutense de Madrid)

Editor adjunto. Sección Literatura

Co-editor. Literature

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela)

Secretaria

Secretary

Isabel Morales Jareño

(Universidad Camilo José Cela)

Consejo Editorial

Editorial Board

Brendan de Bordóns O'Mongain

(Universidad Autónoma de Madrid)

María Guadalupe Dorado Escribano

(Universidad Camilo José Cela)

Ana M. Martín Castillejos

(Universidad Politécnica de Madrid)

M^a Dolores Moreno García

(Grupo de Investigación GRIMM. UCJC)

M^a Jesús Perea Villena

(Universidad Camilo José Cela)

Gustavo Sánchez Canales

(Universidad Autónoma de Madrid)

Decana de la Facultad de Educación

Carmen Sánchez Ovcharov

ISSN 2531-159X

Verbeia®

Journal of English and Spanish Studies

Revista de Estudios Filológicos

Monográfico AÑO 6. NÚMERO 6

OCTUBRE 2022

Lugar de edición:

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Facultad de Educación

Urb. Villafranca del Castillo

Calle Castillo de Alarcón, 49

28692 Villanueva de la Cañada

Madrid

editoraverbeia@ucjc.edu

linguisticaverbeia@ucjc.edu

literaturaverbeia@ucjc.edu

secretariaverbeia@ucjc.edu

<https://journals.ucjc.edu/VREF/>

MONOGRÁFICO 6

EL LEGADO DE LAS ESCRITORAS THE LEGACY OF WOMEN WRITERS

EDITORIA

Mercedes Gómez Blesa

COLABORADORES

Marifé Santiago Bolaños

Rocío González Naranjo

Béatrice Rodríguez

Mercedes Gómez Blesa

Marta Blanco Fernández

Ana López-Navajas

TABLE OF CONTENTS

ÍNDICE

EL LEGADO DE LAS ESCRITORAS THE LEGACY OF WOMEN WRITERS

Presentación

Mercedes Gómez Blesa6

Carolina Coronado, la escritora feminista antes del Feminismo.

Carolina Coronado, the feminist writer before Feminism

Marifé Santiago Bolaños9

María Luz Morales (1889-1980) en la Edad de Plata: tras las huellas
hemerográficas de una trabajadora polifacética.

María Luz Morales (1889-1980) in the Silver Age: following the hemerographic
footprints of a multifaceted worker

Rocío González Naranjo.....31

La generación poética femenina del 27: Madres en duelo. (Concha Méndez,
Ernestina de Champourcin y Carmen Conde)

The poetical generation of 27: mourning mothers (Concha Méndez, Ernestina de
Champourcin, Carmen Conde)

Béatrice Rodríguez57

El pensamiento vivo de María Zambrano.

The living thought of Maria Zambrano

Mercedes Gómez Blesa69

"En el principio solo Ella existía". Resimbolización y mito de la Diosa en Narcisia, de Juana Castro.

"At the beginning only She existed." Resymbolization and myth of the Goddess in Narcisia, by Juana Castro.

Marta Blanco Fernández.....85

Women's Legacy: un proyecto para la restitución del legado cultural de las mujeres desde las aulas.

Women's Legacy: a project for the restitution of women's cultural legacy from the classroom

Ana López-Navajas.....98

PRESENTACIÓN

Mercedes Gómez Blesa
Catedrática de Filosofía

Desde siempre han sido las mujeres quienes han ido hilando historias mientras las agujas hendían la tela para crear formas caprichosas teñidas de colores. El tiempo lento de la costura, pautado por el ritmo de las puntadas, siempre ha invitado a la intimidad del relato, al susurro de la confesión, pero también a la socarronería del cuento divertido o al pasmo de una historia de terror o de fantasmas. El hilo de las agujas iba ensartando palabras al vuelo e hilvanando la imaginación con el entretenimiento. Por ello, el oficio de tejer y el de contar nacen de un mismo deseo de trazar una urdimbre, de juntar cabos para trenzar un tejido, de enlazar símbolos para bordar un texto. El oficio de la escritura toma sus verbos de la vieja tarea de manejar el huso y la rueca. De ahí que podamos hablar -tomando prestadas las hermosas palabras de Irene Vallejo en *El infinito en un junco*- de “la trama del relato, el nudo del argumento, el hilo de una historia, el desenlace de la narración. Devanarse los sesos, bordar un discurso, hilar fino, urdir una intriga”.

A pesar de la estrecha vinculación que ha existido siempre entre el oficio de la costura y las narraciones orales, el traspaso de esa oralidad a la escritura ha sido muy dificultoso para la mujer. Escribir es una actividad pública de las que estaban excluidas las féminas, cuyo único reducto existencial era el espacio privado del hogar, alejadas de toda formación. Sin embargo, no olvidemos que el primer texto firmado con clara conciencia de autoría, mil quinientos años antes de Homero, fue de una mujer, Enheduanna, poeta y Suma Sacerdotisa de la ciudad acadia de Ur (2285–2250 a. C.).

Pero no olvidemos que uno de los mayores prejuicios que han guiado la educación femenina de todos los tiempos es la identificación de la mujer con el silencio. El pudor, el recato, la vergüenza a hablar en público ha formado parte importantísima de los buenos modales que había que inculcar en las niñas “decentes”. La moralidad intachable de la mujer ha estado íntimamente emparentada con el aprendizaje del arte de “cerrar el pico”, de permanecer con la boca cerrada. Las chicas debían ser humildes y recatadas, no debían dar guerra, no debían hacerse notar, no debían destacar, no debían hablar. Ya Téano, una de las diecisiete discípulas de Pitágoras, hacía la siguiente advertencia a sus compañeras:

Conviene que la palabra de una mujer recatada no esté en boca de todo el mundo y que tema y se guarde, como de ponerse desnuda delante de extraños, de hacer oír a todos su voz. En la voz trasparece el sentimiento, el carácter y la disposición de quien habla¹.

Subir a la tribuna representa una amenaza para la supremacía masculina, pues atreverse a alzar en público su voz supone ya una afirmación de su subjetividad, que suele llevar aparejada una reclamación de sus derechos. Recordemos la escena en *La Odisea* en la que Telémaco, hijo de Ulises, le dice a su madre Penélope que guarde silencio, porque “la palabra debe ser cosa de hombres”.

No hemos de olvidar que, en siglos anteriores, ha habido en España enormes prejuicios sociales sobre la figura de la escritora, considerada de moral dudosa por atreverse a introducirse en un territorio eminentemente masculino. Aquellas que osaban traspasar la frontera de la creación eran miradas con desconfianza y estigmatizadas como “marimachos” o “viragos”. Muchas de ellas se veían obligadas a firmar con pseudónimos masculinos para poder publicar y recibir la atención de la crítica. Otras, bajo pseudónimos femeninos, para no avergonzar a sus familias. En fin.... Menos mal que la situación de la escritora ha mejorado ostensiblemente y se ha ganado una mayor visibilidad en los últimos tiempos, pero siguen sin aparecer en la mayoría de los recuentos generacionales que se hacen en las diferentes Historias de la Literatura, y continúan sin estar presentes ni en los manuales de texto, ni en el currículo de primaria y secundaria. No hay referentes femeninos para nuestras adolescentes y jóvenes, no solo en el ámbito de las letras, sino también en el de las ciencias. Las mujeres no forman parte de la visión de mundo que se forja en el sistema educativo. A quien no se le reconocen las contribuciones culturales, no se le concede valor social y, por tanto, se le niega el papel de sujeto protagonista de la cultura y de la historia.

De ahí este monográfico, *El Legado de las escritoras*, que tiene como objetivo indagar en algunos aspectos de las obras de algunas de las literatas más interesantes del XIX y XX. De este modo, Marifé Santiago Bolaños consagra su artículo a una de las literatas españolas más importantes y desconocidas del siglo XIX, Carolina Coronado, ubicándola en el romanticismo europeo, como corriente estética general del periodo, y en el contexto español específico, además de destacar su compromiso como “feminista antes del

¹ Loraux, Nicole. *La Grèce au féminin*, Les Belles Lettres, 2003, p. 87 (la traducción es nuestra).

feminismo”, que la hace ser una de las piezas claves de la genealogía intelectual y creativa de las españolas.

Por su parte, Rocío González Naranjo centra su estudio en la figura de María Luz Morales, una de las periodistas más destacadas de la Edad de Plata y la primera directora de un periódico en España durante la guerra. Fue una autora poliédrica, con numerosas facetas como creadora: fue traductora, editora, adaptadora, dramaturga. Una gran trabajadora de la cultura y la educación popular.

Béatrice Rodríguez presta atención al tema del duelo de la maternidad en tres de las poetisas de la generación del 27: Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Carmen Conde. Este motivo temático le permite indagar en las claves interpretativas de sus respectivas poéticas.

También a otra mujer de la generación del 27, en este caso, a la filósofa María Zambrano, dedica su estudio Mercedes Gómez Blesa, donde destacando la actualidad y vigencia de su pensamiento que apuesta por la razón poética como una nueva figura de razón que busca superar la crisis de la Modernidad. Este nuevo modelo raciopoético solo fructificó tras el proceso de desasimilación y nadificación que experimentó la autora a lo largo de cuarenta y cinco años de exilio. De ahí la importancia de esta experiencia radical para poder comprender el pensamiento de la filósofa malagueña.

Marta Blanco analiza la resimbolización del cuerpo femenino en el poemario *Narcisia*, de la poeta cordobesa Juana Castro, considerado un texto fundacional en la poesía escrita por mujeres del s. XX. Dicho poemario supone una ruptura radical con la visión tradicional del mito del origen en la expresión poética en lengua española. En *Narcisia*, la autora resimboliza el cuerpo femenino, asociándolo a un concepto orgánico de lo sagrado que desafía, de esta forma, la imagen masculina de Dios desde un sujeto lírico femenino y erótico, divino e inmanente.

Por último, Ana López-Navajas nos expone el innovador proyecto educativo europeo Erasmus + *Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity*, cuyo objetivo principal es la inclusión de las mujeres en el currículo de las diferentes materias de la ESO. Sus principales productos son, en primer lugar, un banco de recursos *online* con material pedagógico, que permitirá trabajar en clase los diferentes contenidos temáticos de cada curso con la obra o producciones de estas mujeres y, en segundo lugar, la elaboración de tres catálogos (de arte, de literatura y de música) con el canon femenino de estas tres ramas artísticas. Este proyecto representa un hito en la coeducación en España y en Europa, al contribuir a un cambio de relato histórico en el que las féminas figuran también como co-protagonistas de la cultura de cada época.

Carolina Coronado, la escritora feminista antes del Feminismo

Carolina Coronado, the feminist writer before Feminism

Dra. Marifé Santiago Bolaños
Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes
Universidad Juan Carlos I
Mariafernanda.santiago@urjc.es
ORCID: 0000-0003-0522-2916

Resumen

Este artículo analiza los rasgos más significativos de la obra de Carolina Coronado, ubicándola en el romanticismo europeo, como corriente estética general del periodo, y en el contexto español específico. Con un compromiso “feminista antes del feminismo”, Carolina Coronado se convierte en pieza política clave de la genealogía intelectual y creativa de las mujeres. Y su obra, no suficientemente divulgada, aporta nuevos enfoques a la hora de abordar, con rigor, caminos que han estado cegados en la construcción de sociedades democráticas, justas y respetuosas, que no podrán serlo nunca si no se transitan en igualdad.

Palabras clave: Feminismo, Genealogía, Canon, Escritura

Abstract

This article analyzes the most significant features of Carolina Coronado's work, placing them in European Romanticism, as a general aesthetic current of the period, and in the specific Spanish context. "Feminist before Feminism", Carolina Coronado becomes a key political piece in the intellectual and creative genealogy of women. And her works, not sufficiently known, provide new approaches to the construction of democratic, fair and respectful societies. Which they will never achieved in absence of true equality.

Keywords: Feminism, Genealogy, Canon, Writing

1. CONTRA LOS PELLIZCOS EN LOS HOMBROS

... La niña pensó primero huir; pero al ver que quien la llamaba era su señor y dueño, cruzó las manecillas y aguardó sus órdenes...
que fueron un segundo pellizco...
(*Paquita*, de Carolina Coronado)

En la mejor tradición aurisecular donde se gestaban entornos e imaginarios simbólicos en los que se construía la idea de nación con su idiosincrasia; siguiendo el ejemplo de casos emblemáticos como *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, pero abriendo una ventana ética que permite analizar el hecho desde el punto de vista de una mujer, la extremeña Carolina Coronado sitúa la trama de su novela *Paquita* en escenario portugués y regio¹. Es un modo de denunciar, por similitudes, algo cotidiano en la España de su tiempo, con lo que la distancia temporal y espacial, a pesar de que el siglo XVI no delimitase del mismo modo que el XIX las fronteras, ejerce de distanciamiento pedagógico a la hora de generar un posible pensamiento crítico. *Paquita* es una joven cuya vida pertenece a sus amos. Los amos, en plural, son los hombres de un modo genérico dado que siendo ella mujer ya sabe qué lugar ocupa, por nacimiento, en la jerarquía de lo humano. Formando parte, además, del entramado de posesiones del rey, pues en tal marco se desarrolla su biografía específica, los deberes propios de su sexo estarán establecidos dentro de una estrategia general de poder en la que ella, *Paquita*, no es más que botín de guerra -real o simbólica- y objeto de cambio además de serlo de uso. El miedo conmovedor

¹ Cuando Tirso de Molina sitúa su acción fuera de su lugar y antes de su tiempo históricos, incorporando un protagonismo poco común a una mujer -a la que llamará "Madalena" con toda la carga simbólica que tal nombre acumula- permite una leve distancia que juzgará de modo distinto las acciones de la protagonista y el protagonista de su obra. Carolina Coronado va más allá valiéndose de los mismos recursos, de manera que "el final" de *El vergonzoso en palacio* y el de *Paquita* exigen una toma de postura cívica muy distinta. Para una mayor profundización, remitimos a nuestro estudio *El honor, a partir de recetas apócrifas de Celestina* (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2022), en el que se ha incorporado una metodología de análisis con perspectiva de género. En el mismo, es posible cotejar el punto de vista que determinará un relato oficial con los que podríamos llamar, sin error, "disidentes" como los que van pergeñando, en las orillas de la historia, las mujeres y, de modo radical, la creación de las mujeres juzgada desde un marco que, por definición, las excluye del centro que genera criterio. En la página 17 leemos: "Pero en la aparente primacía de la palabra, subyace el poder de las imágenes que generan una respuesta aprendida, no siempre consciente, a través de la cual se acaba habitando el mundo de aceptación al que definimos como 'nuestra cultura' o, en un alarde mayor de autoestima, 'nuestras ideas'. También 'nuestra época' y 'en aquella época'. Retengamos ese proceso: percepción, siempre experiencial, que se carga de sentido y sentimiento perdiendo, de inmediato, cualquier atisbo de objetividad; reacción que se convierte en la alerta para el bien o para el mal; y 'recordatorio' a través de la palabra, devenida concepto, que acabará convirtiéndose en doctrina".

de la muchacha, sus temblores ante lo que entiende que ha de pasarle sin que medie su voluntad es de sencilla extrapolación a los millones de casos que, incluso en nuestros días, viven mujeres desde una edad en la que todavía hemos de referirnos a la niñez. La imagen del “pellizco en el hombro”, que seguramente despertaría cierta sonrisa cómplice en los lectores, también sería un “recuerdo cicatriz” para las lectoras que pudieran acceder a la novela. Sin preguntas ni espacios para la duda, Paquita sabe que ese “pellizcar” por muy doloroso que sea, en lo físico y en lo psicológico, es orden “del amo” que las mujeres tienen que cumplir. La tarea y el empeño de Carolina Coronado podría sintetizarse, entonces, diciendo que luchó toda su vida “contra los pellizcos en los hombros”.

Victoria Carolina Coronado y Romero de Tejada nació en Almendralejo en 1820. Cuando la niña tiene cuatro años, el trabajo de su padre hace que la familia se traslade a la capital provincial, es decir, a Badajoz, convirtiendo Almendralejo, sin embargo, en un lugar de reflexión y memoria que discurrirá en algunos de los paisajes humanos simbólicos recurrentes de la escritora. El nivel social y económico de los Coronado y Romero de Tejada permitió a la joven pacense una educación que no era en absoluto universal en su momento histórico, menos aún si se trataba de las mujeres, aunque incluso desde planos de diferencia obvia hay un veto universal a la libertad de las mujeres que nos convierte en “colectivo” que aúna “clases sociales”. De aquí la importancia que cobran hábitos, que no habrían pasado de ser comunes para las hijas de las familias de la burguesía y de la aristocracia, cuando son resignificados por la peculiar personalidad de Carolina Coronado. Un ejemplo es la consabida formación musical, en la que llegó a ser una interesante intérprete de piano y de arpa, que en su caso se convierte en algo más que esa suerte de valor que cualificaba la formación femenina de un estatus social, despertando desde su juventud un afán consciente de superar los obstáculos injustos que el hecho de haber nacido mujer va situando en su camino. Como la música, para Carolina Coronado también esas inevitables lecciones de costura acabarán identificándose, en una hermosísima metáfora genealógica, con la condición de escribir: escribir un libro es como hacer un ovillo. Inevitable recordar a Ariadna re-escribiendo la historia arquetipal y sus violentas herencias simbólicas, o la diosa de la razón, Atenea, matrona de las tejedoras. Hilos que nuestra autora irá tejiendo en estructuras capaces de reconducir el porvenir de las mujeres. En lo muy personal, no ha de obviarse su catalepsia diagnosticada como tal, que hace de la vida de Carolina Coronado un constante aviso ante la muerte, un modo de estar en el mundo sin demoras o esperas puesto que cada segundo puede ser el último, como más de una vez a lo largo de su existencia nonagenaria experimentó. Sin doblegarnos a un ambientalismo psicologista radical, consideramos que ciertas personas, por ser anécdotas

sobresalientes dentro de su espacio vital, devienen faros fuera del mismo, ya que tales rasgos inesperados van a permitir ángulos de visión testimoniales valiosísimos por su capacidad de alumbrar espacios en sombra, así como por señalar carencias en la narrativa general que el canon establece.

Carolina Coronado, nacida en la periferia geográfica en una época donde se hablaba de “centro y provincias”, con una soltura capaz de distribuir sin réplica los espacios físicos y mentales, es también periferia del acontecer histórico por el hecho de haber nacido mujer que aprovecha su pertenencia a una familia elitista para ir más allá de su propio destino, para que este incida en la sociedad en su conjunto. Lo uno y lo otro, van a convertirse en pilares firmes a la hora de tomar decisiones como escritora y ciudadana, si es que ambas experiencias pueden, de alguna manera, separarse, cosa que en Carolina Coronado no es fácil de hacer. De la misma manera, entender las circunstancias políticas españolas y europeas del momento permite acercarnos a la obra de nuestra autora resaltando detalles que, de lo contrario, podrían pasar desapercibidos en el tema general que nos ocupa: cómo estamos hablando de una feminista antes del feminismo.

Un ambiente familiar progresista acompaña su primer encuentro con la vida en un momento tan contradictorio como crucial para España; veremos que la lectura que ella haga del mismo será de inmensa significación en su ética y en su estética. Su nacimiento coincide con los cambios que produce la Constitución de Cádiz de 1812, aquella esperanza puesta en la misma y la represora frustración que trajo consigo su abolición absoluta. En plena ebullición socio-histórica, la Constitución de Cádiz propició, como sabemos, un posible marco de acción conjunta entre todos los territorios que, políticamente, eran España más allá de Europa, ofreciendo un marco legislativo a las colonias americanas y asiáticas organizado como monarquía parlamentaria a partir de la comunidad de una lengua que acoge idiosincrasia y diversidad porque es lugar de encuentro. Hagamos un rápido repaso histórico para entender lo que queremos señalar con este dato que es parte integrante de la aportación de Carolina Coronado a la cultura, dado que ella siente una responsabilidad histórica ante la misma.

Todos los artículos que, finalmente, dieron lugar a la Constitución de 1812 se discutieron, uno a uno, desde agosto de 1811 hasta el mes de marzo en el que, cerca del día de San José, se alumbraba “La Pepa”. Sin que se trate de un falso genérico, la Constitución de Cádiz tuvo 15 padres, 5 de los cuales eran americanos, y no hubo madres de la Constitución, ni -dicho con toda la ironía- tan siquiera alguna tía o prima lejana. Si “La Pepa”, quizás lejos de su intención consciente, se convertía en el impulso para una buena parte de las independencias americanas y, a pesar de su efímera vigencia, fue lectura y relectura

inspiradora para muchas de las más avanzadas constituciones europeas, que el sufragio universal indirecto, la libertad de industria y prensa solo afectara a los hombres no parecía, en absoluto, una carencia inadmisibles. De hecho, no permite siquiera el asociacionismo femenino y aunque sus ideales liberales y democráticos buscaban erradicar la alianza trono-altar del Antiguo Régimen, la religión católica, “por mandato constitucional”, seguía estableciendo las pautas morales del hombre y la mujer, lo cual, por extensión, impregnaba las leyes. De manera que esa nación soberana que aunaría “lo español” como sustento de “derechos civiles” en ningún caso portaba ninguno para las mujeres. Muy pronto se formaron bandos que trataban de acallar aquel “¡Viva La Pepa!” al grito de “¡Vivan las cadenas!”. Lo tremendo es que tales bandos, fueran más progresistas o más conservadores, coincidían ante cualquier atisbo inevitable de cambio verdaderamente democratizador porque no se les ocurría aceptar, de ningún modo, la presencia en igualdad de las mujeres. De inmediato, se asoció el popular nombre de “La Pepa” con connotaciones negativas de género. “La Pepa”, convertida en fémina para quienes así la llamaban bien desde el cariño, bien desde la incredulidad o falta de respeto, acabaría siendo sinónimo público de improvisación, irresponsabilidad y desorden. Como ya ocurriera apenas tres años después de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, con el caso paradigmático de Olympe de Gouges alertando de que “hombre” no es un genérico de la raza humana, sino que se refiere, simple y llanamente a los varones, la Constitución de Cádiz de 1812 vetaba a las mujeres el espacio de lo común. Aunque el ambiente no era nada propicio hubo, sin embargo, algunas que denunciaron lo que estaba ocurriendo y lo que iba a ocurrir en caso de excluir a la mitad de la población del territorio compartido de los derechos. Eran, como en la familia de Carolina Coronado, mujeres de clases acomodadas y solían tener conocimiento de otras lenguas por nacimiento o por formación, lo que facilitaba la lectura y traducción de experiencias europeas que podían tomarse como ejemplo. La mayoría sigue siendo escasamente conocida y, de serlo, ha necesitado, con una frecuencia digna de reflexión, esfuerzos ímprobos para demostrar que bajo un nombre de hombre se protegía la obra de una mujer o que se trataba de obra propia y no de algún hombre próximo en su biografía, cuando eran ellas las que firmaban con su nombre. Es importante encontrar orígenes de experiencias antidemocráticas que, incluso en nuestros días, pasamos por alto, restándoles importancia cuando la que tienen es detonante de muchos de los frenos padecidos en el avance de los derechos humanos. Carolina Coronado supo verlo con nitidez visionaria. Continuemos analizando obstáculos “constitucionales” para el avance hacia la igualdad, que de un modo extraordinario recogerá la obra de Carolina Coronado. Tras dos años no

exentos de polémica, asistimos a la dramática reacción conservadora contra la Constitución de Cádiz apoyada por el rey Fernando VII, que pasó de ser “el deseado”, durante el periodo de la dominación francesa, a convertirse en el aniquilador de la esperanza de progreso democrático y modernidad que buscaba la Constitución. Cambian, entonces, las tornas incentivando que las mujeres se pongan de parte de lo español frente a lo francés “invasor”, aunque lo español pueda significar, en tal contexto, conductas reaccionarias y retrógradas generales, particularmente eficaces contra las mujeres. Estas no vieron nunca modificado su estatuto de subordinación respecto al hombre, porque desde el origen en los constitucionalistas anglo-franceses, que inspiraron Cádiz, se anhelaba crear un derecho positivo capaz de suplir un supuesto derecho natural, pero para las mujeres era tal derecho natural al que se apelaba para justificar la negación de sus derechos ciudadanos.

La formación y el despertar a la conciencia igualitaria, feminista antes del feminismo, de Carolina Coronado no es ajena a ninguno de estos hechos. Por ello, siendo indiscutible el carácter liberal de su familia -la represión política contra su abuelo y su padre viene a confirmarlo- la escritora y pensadora será contundente al desvelar la contradicción interna, lo endeble y falaz de unos supuestos ideales progresistas que dicen avanzar en los derechos humanos, sin cuestionar lo falso de tal avance mientras siga impidiendo la libertad de las mujeres. Si analizamos, por ejemplo, los artículos de la Constitución de Cádiz que se refieren a la Educación, comprobamos que diferencia la instrucción, que es tarea del Estado, y la educación, que ha de darse en el ámbito privado. La instrucción de los hombres conviene que sea pública, pero la de las mujeres debe ser privada, es decir, doméstica. Educación y no instrucción, de modo que la ilustrada Constitución de Cádiz no lo es en absoluto, en lo que se refiere a la educación femenina. Tampoco lo será en lo que se refiere a la asistencia de las mujeres a los lugares públicos donde se esté debatiendo futuros. Así, las Cortes de Cádiz prohibirán el acceso de las mujeres al Parlamento, por lo que muchas de ellas se disfrazaron de hombres para poder asistir al mismo. Solo, insistimos, cuando se vio en las mujeres un posible elemento de educación de patriotas, algunos diputados hacen, públicamente, la pregunta de por qué las mujeres tienen el deber de obedecer las leyes, pero no el derecho de tener voz en su elaboración y discusión. Se aprueba, entonces, que puedan asistir a tales debates parlamentarios como espectadoras. No hacen falta comentarios.

El debate constitucional en torno a la esclavitud es definitivo en lo que se refiere a “decretar”, sin miramientos, la desigualdad entre hombres y mujeres. Leer los diarios de sesiones explica, por anticipado, las reacciones parlamentarias que, en 1931, tuvo que

soportar Clara Campoamor cuando se debatía, en el Parlamento, el derecho al sufragio femenino. En el periodo al que nos remitimos para circunscribir algunas de las características de la obra de Carolina Coronado, algunos diputados, incluso amparados bajo siglas liberales, estaban preocupados por si la libertad se extendía hasta el punto de erradicar la esclavitud, importante fuente de ingresos para muchos. Pero además temían que el siguiente paso pudiera ser dar derechos a las mujeres. La solución no se hizo esperar: el esclavo podría llegar a ser ciudadano, si se daban las características tanto morales como sociales pertinentes. Las mujeres, no. Así que tertulias a modo de los salones franceses, publicaciones y organización de espacios donde la cultura permitía una cierta comunidad, fueron las herramientas utilizadas por las mujeres que no se resignaban al fracaso, por principio de desigualdad, de la Constitución de Cádiz. Solo cuando durante la revolución de 1820 -año del nacimiento de Carolina Coronado- el pronunciamento de Riego abogó por la necesidad de que los valores de la Constitución de 1812 se den a conocer, se empezará a tener en cuenta la labor de todas estas mujeres. Y entonces la tertulia, los clubs populares de lectura, las publicaciones de folletos informativos, de artículos políticos, les permitirá a ir ganando territorio ciudadano convirtiendo la escritura en la mejor de sus herramientas, y la palabra que dialoga, en el mejor de sus estilos. Fue, como sabemos, por poco tiempo. Carolina Coronado empezaba su andadura en la tierra en un clima que, sin embargo, ya había dejado en el aire el polen de la igualdad, aunque exigiera el esfuerzo de forjar un pensamiento autodidacta porque los referentes de mujeres para las mujeres eran muy pocos, de manera que había que buscarlos en “lugares de su ausencia”, lo que es una tarea cívica de un valor inusitado que, de alguna manera, estaba preludiando lo que hoy llamamos, metodológicamente hablando, “perspectiva de género”. En cuanto pudo intervenir en el espacio público, Carolina Coronado quiso que su labor contribuyera a que dejase de haber finales trágicos para las mujeres, como le ocurriera, en su ficción alegórica, a *Paquita*.

2. LÚCIDA VOZ SONÁMBULA: PALABRAS QUE CREAN CONCEPTOS HABITABLES

“¡Ya viene, mírala! ¿Quién? / Esa que saca las coplas. / Jesús, qué mujer tan rara. /
Tiene los ojos de loca.”
 (“La poetisa de un pueblo”, de Carolina Coronado)

La lectura de estos versos evoca, inmediatamente, los de Rosalía de Castro escuchando a quienes exclaman a su paso aquel “ahí va a loca soñando...” de su poema. Sin dejar de ser

habitante del Romanticismo y precisamente por ello, Carolina Coronado, como su contemporánea Rosalía, invita a liberarnos de los tópicos que han aprisionado el término en un molde estrecho a la hora de ser abordado, donde el papel de las mujeres las languidece “románticamente”, las hace desaparecer en lo etéreo de cuerpos enfermizos que se las llevarán en la “flor de la juventud”, sumidas entre fantasmas y espectros y cadáveres que martirizan la vida humana en paisajes desoladores para la razón, que se pierde porque las ruinas gotizantes traen remembranzas oníricas de trazas pesadillescas... Musas volubles, destructoras de la cordura, entregadas a la ensoñación de amores que destruyen, que logran el perdón redentor renunciando a la libertad o muriendo... Y, sin embargo, lo que a los ojos de los demás convierte a “la poetisa de un pueblo” o a la cantora de la vida en locas es la observación de esos detalles fundacionales que quieren esquivarse, la denuncia de cadenas impuestas que acaban haciendo sentir culpables a las mujeres, si no logran lo que otros han decidido por ellas. Culpa y miedo envueltos en palabras lanzadas, como lapidación pública, mecanismo de control del cuerpo y del espíritu de las mujeres.

Desde sus primeras decisiones literarias, Carolina Coronado establecerá las líneas de lo que quiere que sea su destino. Todavía en Badajoz, escribirá al presidente de la Academia Española de la Lengua solicitando su consejo. Quizás se tratase de una botella naufraga lanzada al mar de los sueños, pero lo cierto es que hubo respuesta por parte de Juan Eugenio Harztenbusch -que llegaría a prologar la reedición de la obra poética de su amiga convirtiéndose, de algún modo, en su mentor- estableciéndose entre ambos una relación literaria epistolar sincera que concluye cuando Carolina Coronado se establezca, definitivamente, en Madrid, por las razones que comentaremos más adelante. Con altibajos anímicos, la escritora envía obra que irá publicándose con las interrupciones que los acontecimientos sociales imprimen a la vida cotidiana y creativa, asistimos a sus cambios de ánimo, a sus dudas, a la censura conservadora, a sus sentimientos que la correspondencia recoge. Coronado es una revolucionaria, se posiciona en el lado de quienes apoyan a la reina Isabel II, sabe que las mujeres tienen que conquistar espacios en lo cuantitativo, pero, sobre todo, en lo cualitativo. A veces está muy cansada, la escuchamos llorar encerrada en su cuarto poético. Pero no tiene el mínimo pudor a la hora de denunciar los abusos que se comenten contra la libertad, particularmente la de las mujeres, negándoles una educación igual a la que pueden aspirar los hombres, lo que las obliga a resignarse o a doblar los esfuerzos necesarios para lograr una instrucción que vaya más allá del mero adorno. Y es consciente, desde luego, de la situación de privilegio

de la que goza su familia sin la cual ni siquiera habría posibilidad de hacer esta reflexión que ella sí puede hacer. Este hecho germina en ella como compromiso.

El tan reconocible como traicionero canon romántico oculta la fortaleza de creadoras, para las que se buscan prótesis intelectuales que las hagan encajar donde no caben, porque no es ese su sitio, como las propias Rosalía de Castro y Carolina Coronado. O Mary Wollstonecraft Godwin -Mary Schelley-, madre-augur de uno de los “monstruos románticos” por excelencia, la criatura del doctor Frankenstein, quien como “moderno Prometeo” busca, con una soberbia ciega, ese avance tecnológico imparable cuyo fin justifica cualquier medio para lograrlo, abocado a convertir a los seres humanos en meras piezas de un sistema para el que la dignidad equivale a cuentas de resultados, rendimiento y eficacia. Las autoras del Romanticismo, en literatura, en pintura, en música, parecieran aventar el legado de aquella Casandra mítica, cuya voz no era recibida en una estructura de convivencia fundamentada en la violencia, en la enemistad como demostración de fuerza y poder, y en el uso de las mujeres como parte de tal sistema de relaciones. Casandra tachada de agorera porque advierte lo obvio que no quiere escucharse: la violencia es una veta miserable que cubrimos con canciones. De su estirpe, las “locas” poetas, las “locas” creadoras, las “locas” mujeres que piden, según sus detractores, solo por frustración y envidia, un lugar que no les corresponde como se las describe para desprestigiarlas y hacerlas renunciar a sus sueños.

Las autoras románticas, y Carolina Coronado es un ejemplo señero, entendieron que todo avance tenía que producirse bajo la tutela de los sentimientos de respeto. Su obra en la penumbra se sitúa en un umbral de sentido y conciencia en el que parecieran abrirse ventanas ignoradas. Los temas que tratará en su obra, los argumentos que darán cuerpo a sus textos, discurren parejos a las acciones cívicas y se convierten en trasuntos creativos de las mismas. Militante contra la esclavitud, sus poemas -como “Abolición de la esclavitud en Cuba”- que la señalan como una lacra para la España que aún sostiene parte de las economías burguesas en ella, van unidos a su compromiso con la Sociedad Abolicionista de Madrid, dirigida por Concepción Arenal. Ese racismo no siempre manifiesto en la teoría, pero evidente en la práctica que permite acciones tan detestables como la mencionada, es el grueso de una manera de establecer vínculos entre los seres humanos que no saben ni quieren hacerlo desde la igualdad. Recordamos a María Zambrano: la democracia es ese orden social en el que los seres humanos se miran a los ojos sin miedo, sin odio, sin retarse ni competir. Para Carolina Coronado, que todavía no puede hablar en tales términos, se trata de propiciar espacios donde se muestre a quienes soportan por “destino” esa esclavitud, no siempre considerada como tal cuando se manifiesta en hábitos

segregacionistas y excluyentes referidos a creencias y no solo a la apariencia o el origen. Un buen ejemplo es su novela *Jarilla*, donde narra el amor entre una joven árabe y un noble católico, rescatando el trasunto de tantas leyendas y romances populares, que suelen acabar en conversión al catolicismo de la chica, o en el descubrimiento de que sus orígenes verdaderos están camuflados por algún avatar histórico, de modo que el amor puede culminar en enlace sin alterar ni cuestionar siquiera un ápice el orden social establecido. Carolina Coronado se arriesga, una vez más, y exige a sus lectoras y lectores que tomen partido a la hora de juzgar. Parte de su experiencia de mujer en una sociedad clasista en lo económico y siempre en lo que atañe al género. Es “la loca” que reta el orden impuesto, la que se atreve a soñar los sueños ocultos de tantas que, como ella, han aprendido a esconderlos.

Una lectura feminista, incluso antes del feminismo, genera espacios donde se escuche a las mujeres directamente para cotejar su narrativa con la que otros hacen de ellas. Así ha de ser leída y analizada la narrativa o la dramaturgia de Carolina Coronado. Hemos mencionado ya *Paquita* y *Jarilla*. Y quisiéramos dedicarle unas líneas a *La Sigea*. La condición biográfica fronteriza, por familia y nacimiento, de Carolina Coronado, en la Badajoz del siglo XIX, confiere en ella un interés especial por Portugal, que vamos a ver tanto en la elección escénica para desarrollar una historia ficcional, como en las iniciativas editoriales -de las que hablaremos más adelante- que tan importantes son para adentrarnos y conocer la presencia y aportaciones de nuestra autora. *Paquita* establece, como decíamos, un cierto distanciamiento espacio temporal que permite una reflexión crítica y una toma de conciencia de algo que cualquiera que se acercara a la novela en su momento podría reconocer más o menos cerca. Con *La Sigea*, Carolina Coronado toma prestada a la historia la vida de Luisa Sigea, preceptora en Portugal de la infanta doña María. Su amplia cultura humanista parecería insólita por su condición femenina y, sin embargo, la reconocemos en tantas experiencias creadoras, pedagógicas, científicas del periodo que solo pudieron colmarse para las mujeres en conventos y en reductos semejantes, donde era posible, por definición estructural, saltarse la exigencia que como mujeres tenían que cumplir: matrimonio y maternidad. Los años portugueses de Luisa Sigea permiten observar, de nuevo con la distancia que el tiempo otorga y que el espacio ajeno ofrece, la dificultad de una existencia sosegada en la que primen la cultura, la concordia y la libertad para elegir. Con *La Sigea*, Carolina Coronado ofrece su innegociable apuesta por la educación, por la belleza, por la cultura. Pero también sus decepciones y, en algunos momentos, la sospecha de un cansancio cósmico ante lo que parece inevitable. Quien lee la novela vuelve a tener que tomar partido. El de su autora es tan transparente

como incuestionable: solo la educación abierta será capaz de transformar el mundo. Y allá donde no se den las condiciones que lo permitan solo habitarán sombras humanas. No es extraño, entonces, que algunas de sus obras teatrales se representaran, precisamente, para recaudar fondos que permitieran crear escuelas. Al fin y al cabo, el teatro, como la gran ceremonia cívica que construye esa idea de Europa desde sus orígenes, tiene la capacidad de una experiencia comunitaria en la que los sueños comunes y las derrotas personales y compartidas pueden conjurarse. Como en el título de una de sus obras de teatro, *El cuadro de la esperanza*.

Carolina Coronado, romántica creadora de palabras habitables, lleva su experiencia hasta el límite donde vivir solo tiene sentido si la vida fertiliza los mejores sueños. La notamos cansada en más de una ocasión, triste en muchos de sus poemas, en las reflexiones que dan cuenta de los pasos de su propia vida. Y, sin embargo, continúa, resucita, vuelve a empezar allá donde lo dejó. Si alguna vez perdemos el miedo a lo que el Romanticismo preludiaba, y somos capaces de resignificar el concepto con todas sus consecuencias, nos sorprenderá dónde aguardan esas respuestas que tanto necesitamos ante preguntas que nos interpelan desde la historia, colocándose delante de la conciencia de nuestros ojos cívicos: estamos en el preludio exacto de lo que llegará convertido en hechos, como el sufragismo y ciertas replicas asustadizas con pretensiones “científicas” ante el mismo. En el Romanticismo están muchos de los hilos que propiciarán un relato costoso, pero sin marcha atrás.

Carolina Coronado carga con una historia atávica de las mujeres, con una familia específica en un tiempo concreto. Y con su propia naturaleza, casi preparada para haber hecho de ella la “tópica” escritora romántica. Su catalepsia significó para su propia biografía la debilidad física e influenciada, esa tensión constante, sonámbula, entre la vida y la muerte. Pero Carolina Coronado quiso que su obra fuera, por el afán de eternidad de toda creación, precisamente el reverso. Sus exigentes iniciativas sociales, sus sinceras opiniones públicas contra cualquier rasgo de totalitarismo consentido, nunca temieron represalias que, más de una vez, no se hicieron esperar, como fue el caso de su crítica a los “manejos yankees” en Cuba, que trajo consigo la destitución de su marido, diplomático en la Embajada de los Estados Unidos en España, y la marcha del matrimonio a Portugal para protegerse de otras consecuencias negativas.

Nos han enseñado que los autores del Romanticismo tenían algo temerario, bohemio, anárquico, disidente y nómada, lo cual los revestía de cierta aureola heroica y atractiva, que serían absolutamente negativas para una creadora romántica. Sin embargo, cuando conseguimos leer sin prejuicios la obra de autoras inscritas, por edad, en el periodo,

destellan intuiciones que resuenan en el corazón. Se refieren al hastío, a la ilusión y también al abandono, a lo que la escritura significa para ellas en una larga genealogía de las mujeres que han encontrado, en las palabras voladoras, una hermandad cómplice y los materiales para construir su propia identidad.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HABITACIÓN PROPIA

La cuestión de si las mujeres deben o no dedicarse a hacer versos nos parece ridícula. La poetisa existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta. Considérenla sus defensores y sus contrarios como un bien o un mal para la sociedad, pero es inútil que decidan o no si debe existir, porque no depende de la voluntad de los hombres. Estos pueden reformar sus obras, pero no enmendar las de Dios.
(Carolina Coronado)

Un grave episodio personal provocado por su enfermedad hace que Carolina Coronado se traslade a vivir a Madrid en 1848. Sin entrar en detalles personales, hemos de decir, de un modo general, que este cambio trae consigo acontecimientos y decisiones que, de algún modo, vienen a confirmarnos la dificultad de una mujer que quiere construir su habitación propia, sabiendo que todo ello traerá consigo un pacto consigo misma de renunciaciones y claudicaciones. Haciendo un ejercicio de relectura de su propia obra y biografía, y situándonos en ese umbral en el que una y otra se impregnan por la porosidad de los límites, parecería que hay un anuncio intuitivo para Carolina Coronado, que quiere solventar un malestar y un fuera de lugar con consecuencias psicosomáticas. Regresamos a *La Sigea*, que parece recoger trasuntos inevitables de esas acciones que las mujeres tienen que realizar por deber. El final, acaso pesimista visto desde los ojos de quien esperaba mucho más de la vida y tiene que optar por la más pura convención contra la que pareciera que se estaba luchando, acoge a Carolina Coronado como si formara parte de esa escenografía figurada, como si fuera una observadora de algo anterior que, en la escritura presente, se reconoce sin mencionarlo.

También Carolina Coronado, como tantas mujeres a lo largo de la historia, dejó de reconocerse en su obra, dudó de ella porque dudó de su camino personal. Se volcó en el afuera, como ya hemos señalado, acaso como modo de reavivar un adentro ante el que tenía que hacer esfuerzos ímprobos para saber que estaba vivo. Sí, se casa con un diplomático en 1852 -sir Justo Horacio Perry, secretario de la embajada de los Estados Unidos de América en Madrid-, todo es tan convencional como los marcos ideológicos que

buscaban desbordarse en sus obras, y establece una tertulia en su casa madrileña en la que serán asiduos personajes que configuran el entramado político del momento como Emilio Castelar, quien trató incluso de que Carolina Coronado entrase en la Academia de la Lengua; tiene hijos, padece la muerte de los mismos y se entrega sin freno a su pérdida, su buen trato con la reina Isabel II hace que su palacete de la calle de Lagasca sea posible, se implica en causas éticas, sociales... Nuestra enumeración parece reflejar un cúmulo de sensaciones contradictorias, enfrentadas, mezcladas cronológicamente. Apenas unos párrafos antes veíamos a Carolina Coronado fuerte, tozuda en el mejor de los sentidos... Y ahora...

Ahora podemos dar cuenta, sin temor a equivocarnos, de que el camino hacia la igualdad deja víctimas mortales, con una sutileza tal que es fácil, de nuevo, perderlo de vista y colocar el asunto en el apartado del conflicto personal y no en cómo el conflicto social injusto va haciendo desaparecer, por proyección, sus propios errores. Carolina Coronado acepta ser “una mujer”, llora muchas veces escondiendo su dolor en las lágrimas de sus personajes femeninos, en sus interlocutoras presentes y desconocidas a quienes dirige sus versos como testamento secreto e íntimo. Hacia fuera, la esposa de un diplomático, una madre destruida por la muerte de sus hijos, una anfitriona brillante en las tertulias-salones que tiene en su domicilio madrileño, una mujer europea que se vincula a proyectos editoriales más allá de España, colaboradora en prensa, editora, lectora profunda, antiesclavista, implicada en causas que mejoren la educación, con la igualdad de las mujeres como bajo continuo de su esperanza...

¿La habitación propia? La habitación propia es una necesidad y es un deseo, y es un acto de justicia. Su logro lo es para la sociedad entera, no solo para la mujer que la consigue. Pero es la sociedad anquilosada en privilegios, de los que las mujeres pocas veces gozan más allá, con suerte, de lo superficial, la que se obstinará en que la construcción de la misma cueste tanto como nos relatan y enseñan esos cuentos de hadas donde se hace necesario solventar pruebas de un absurdo tal que solo el azar o la magia permitirán superarlas. Las “locas” que han ido dejando pequeños fragmentos del mapa de la igualdad, enterrándolos con una pericia tal que no siempre somos capaces de imaginarlo, constituyen un collar como el del poema de Concha Méndez. Y como tal, hemos de engarzar sus piezas. Carolina Coronado, como todas ellas, una a una, son siempre piedra angular de esa construcción. Ignoramos si esos amores contrariados de los que nos hablan sus cartas, sus poemas, son una vivencia externa a su corazón o parte del mundo que este fue trazando. Nos comprometemos a no tratar de entender por qué no es una heroína, pues preferimos que no se nos olvide nunca que las sociedades que señalan heroicidad

para tapar la injusticia avanzan poco y mal. Claudicar ante ideales, en apariencia, y casarse y tratar de formar una familia convencional pudo ser una huida o una manera de abandonar lo que se le hacía demasiado costoso. Pero lo cierto, y esa es la lección que, desde nuestro punto de vista, tendríamos que extraer, es que las creadoras que la historia oficial ha destacado, intentaron un camino propio que, como señalábamos, se ha querido juzgar con parámetros solo objetivos en apariencia. Y como dándolo todo para que ellas, al menos, fueran “anécdota” o ejemplo, muchas más han sido las que iban ralentizando sus pasos que, una vez, creyeron posible poner en una marcha capaz de alcanzar lo que les estaba negado como mujeres. Las que así lo hicieron, están, siguen estando en esas tierras de penumbra del anonimato, de la nota a pie de página, de la singularidad.

Pocas veces se dice que la máxima incuestionable e inspiradora de Virginia Woolf ha tenido un coste trágico del que la propia Woolf es un ejemplo. Sería tan saludable como justo explicitarlo así cuando nos acercamos a las obras de las mujeres. Carolina Coronado, la “poetisa” de un pueblo, el de las mujeres, es una excelente referencia. Y si estamos aquí ahora, haciendo este ejercicio de civismo, habitando derechos con la obligación de cuidarlos, compartirlos y hacerlos crecer, es porque la claudicación y el hartazgo de muchas mujeres se ha convertido en una luciérnaga inextinguible para las que llegaríamos después.

Volvamos a leer, por favor, la reflexión de Carolina Coronado con la que empezábamos este apartado de nuestro ensayo.

4. EL COMPROMISO DE HACER GENEALOGÍA

[...] Yo te diré nuestra historia / y aunque otra de hombres cuenten, / por Dios, que los
hombres mienten / o ignoran este saber: / ellos beben *Cicerones*, / con *Sénecas* se
alimentan, / pero esos libros no cuentan / las penas de la mujer.
("A Luisita", de Carolina Coronado)

[...]Y así en humanas formas escondidos, / cual bajo el agua del arroyo el cieno, / torpes
vivientes al amor uncidos / la madre sociedad nutre en su seno.
("El marido verdugo", de Carolina Coronado)

Fechado en Badajoz, en 1846, Carolina Coronado firma un poema dedicado, entendemos, a una niña. No necesitamos desvelar si se trata de un poema de nacimiento, o de cumpleaños de una edad que permitiera a Luisita ese recuerdo de una mujer escribiendo para ella, entre lágrimas, versos a modo de manual de instrucciones, y experiencias que las avalen,

para no perderse en el laberinto que, sin lugar a dudas, tendrá que atravesar su historia de mujer. Lo duro y radical es que Carolina Coronado desvela para ella, en sus palabras, que incluso si la vida -como fue su caso autodidacta aprendiendo lenguas para poder leer en el original a los clásicos- permite acceder a esas obras egregias de la cultura que, en teoría al menos, son pilares de la formación de los “grandes hombres” y, por lo tanto, una mujer que los leyera tendría la aparente oportunidad de optar a ser “grande” también, no se encontrará entre sus páginas nada que, como mujer, pudiera identificar. Y no estando reflejadas en las páginas que la narración oficial de una cultura, de una civilización ha seleccionado como modelo de la importancia de un comportamiento y un hecho, habrá de concluirse que no hay valor aplicable a la condición femenina, salvo lo que permita sustentar y reiterar dicha narración. La “grandeza” no lo será nunca de las mujeres en sí mismas.

Más de una vez hemos leído aquel principio de las primeras reflexiones legales de lo que devendría “occidente”: las mujeres aportan nacimientos biológicos, los hombres aportan nacimientos ciudadanos. Tenemos multitud de ejemplos de mujeres vestidas de hombres para poder entrar en los espacios que se les negaban porque en ellos los frutos del aprender eran, siempre, la libertad. De ahí el valor que hemos de atribuirle a Carolina Coronado, estableciendo, con tesón de hilandera, los hilos enredados que impiden seguir tramas y urdimbres de una historia de las mujeres desde las mujeres. Lo que hoy llamaríamos “hacer genealogía”, es decir, ponerle nombre e imagen a un universo ausente. Frente a la cronología obvia y clasificadora de la “objetividad” temporal, y frente a lo cuantitativo que establece los grados de importancia a partir de cantidades que vinculen inversión y rendimiento, la genealogía recorre esos universos ausentes, desenterrando valores fuera del orden, que los escombros de la historia ocultaban por convencimiento o ignorancia. La genealogía construye una suerte de amistosa manera de entender el espacio de lo común. Palpita al ritmo de la colaboración más que de la competitividad. Establece una actitud ante la vida que llamamos “sororidad”.

En Carolina Coronado, incluso cuando pareciera que aquella fuerza de carácter y aquel ímpetu de romántica feminista antes del feminismo se habían perdido, podemos rastrearlo en sus proyectos personales y creativos, incluso después de ese momento frontera que es 1848, como vamos a señalar a continuación. Junto a nombres bien conocidos, como Espronceda, Zorrilla o Mesonero Romanos, en la revista *Liceo Artístico y Literario*, comienza, de alguna manera, la vida literaria pública de Carolina Coronado y de Gertrudis Gómez de Avellaneda; esta última, llegará a dirigir una interesante publicación para el rastreo que estamos intentando, *El álbum de las damas*, en el que, por supuesto, publicará

Carolina Coronado. Pertenecerá, de una manera activa, a la “Hermandad Lírica” precursora, con todos sus condicionantes y distancias socio-temporales, del futuro Lyceum Club de 1926, cuyo ejercicio de unión de creencias religiosas, tendencias políticas, edades, no fue un impedimento, sino una experiencia de la que aprender que tal cosa es tan posible como loable. Circunscrito a la poesía, en la “Hermandad Lírica” las poetisas -que no “poetisas”, puesto que este era un término despectivo- todas de una edad cercana, se acompañaban, se escribían, se admiraban, se llamaban entre sí “hermanas”, se leían, se publicaban las unas a las otras, se daban a conocer entre ellas e intentaban que su obra se conociera fuera de ese círculo.

Con frecuencia, lo que acabaría editándose como libro daba comienzo en estas publicaciones, muchas de ellas “para mujeres”. Para Carolina Coronado fue el caso de un estudio significativo, en este hacer genealogía, su *Galería de poetisas contemporáneas*, publicado en el periódico *La Discusión*. O el interesantísimo por lo que supone “poner a dialogar” a dos autoras que parecerían difíciles de acercar: *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*. Podemos seguir sus aportaciones y, en ellas, los intereses que van desarrollándose a medida que también su vida y sus relaciones lo hacen, en “Pensil del bello sexo”, suplemento de la revista *El genio*, dirigida por Víctor Balaguer. Su novela ya mencionada *La Sigea* se publicó primero por entregas en el *Semanario Pintoresco Español*. Y así podríamos continuar con estudios señeros como su “El suicidio de los niños” o el ya evocado “La abolición de la esclavitud en Cuba”. Carolina Coronado frecuentó, también, publicaciones estrictamente literarias, como el periódico *El Pensamiento*. Ya en Lisboa, encontramos sus aportaciones en revistas como *Unión Ibero Americana*, *El Álbum Ibero Americano* o *La Revista Blanca*. Por supuesto, la crítica más convencional, tan hecha a encontrar influencias y vasos comunicantes, pocas veces señala cuánto le deben estas publicaciones, estos versos o prosas “femeninas” a versos y prosas masculinos de autores que se estudian con la certeza de que son tan representativos de un estilo como de un periodo. También es lección que hemos de aprender a la hora de hacer genealogía.

Como hemos mencionado, Carolina Coronado consideraba que escribir es como hacer un ovillo, y que la escritora tenía, además, la responsabilidad de ser un ejemplo para las mujeres que pudieran leerla. Su *Paquita* o su *Adoración* tuvieron cierto éxito en su momento, aunque Carolina Coronado sabía que era necesario ampliar, hasta la universalidad soñada, la educación de las mujeres para que la lectura trajera palabras capaces de acoger sentimientos vedados o ignorados. Querríamos pensar que aquellos afanes, que tanto la significaron y dignificaron entre las escritoras que le fueron contemporáneas, eran un modo sucinto de anotar, en la agenda del tiempo, cuánto

quedaba por hacer para que sus trágicos finales novelescos y las tristezas grabadas en sus versos no se simplificaran diciendo, sin más, que era cosa de poetisas románticas y, por tanto, prescindibles porque, al fin y al cabo, describir convenciones sociales o claudicaciones forma parte del destino femenino y no hay que darle muchas más vueltas. Cerrando el tema así, los libros “imprescindibles” seguirán sin contar las penas de la mujer.

...Y de ellas habrá más biografía que bibliografía. Destacar las peculiaridades de carácter o los acontecimientos excepcionales de una vida es, para las creadoras, un sino nada beneficioso para sus obras, que se analizarán en virtud de sus arranques de genio, delirios, comportamientos poco correctos. A los creadores, los hechos “fuera del orden”, incluso esos acontecimientos difícilmente justificables, las adicciones, el machismo sin fisuras, la violencia ejercida -y no hace falta poner ejemplos de “genio” porque abundan en nuestros conocimientos de la “historia del arte y la cultura”-, confieren a su trabajo una pátina de valor que permite hablar de “malditismo” o de “genialidad” sin que haga falta explicar más, magnificando lo que todo ello puede aportar a la creación. En el caso de las creadoras -y tampoco es necesario poner ejemplos-, sabremos que si fue víctima de violencia de género, si hay comportamientos “desequilibrados” que la lleven a la reclusión por mandato familiar, eso se destacará por encima del talento, por lo que las dificultades o la condición pionera de su obra saltará en nuestros juicios para dar paso a la mujer “des-ordenada” que escribió, que pintó, que compuso música.

Carolina Coronado es una poeta que en su tiempo denuncia la violencia de género, como ya hemos podido leer en esos versos que preludiaban este apartado, que explicita cómo las convenciones sociales se convierten en yugo para las mujeres. Son dos buenos ejemplos para tener en cuenta una obra literaria; hay más. Pero sabemos de ella, sobre todo, que era sonámbula, que decía ver muertos, que se cortó sus tirabuzones y embalsamó el cadáver de su hija mayor entregándolo a un convento madrileño para que se custodiara en la sacristía, que también embalsamó el cadáver de su marido al que se refería como “el hombre de arriba” o “el silencioso”, que en uno de sus ataques se la creyó muerta e, incluso, aparecieron obituarios en la prensa... Su obra, por tanto, es la de una mujer con problemas “de salud mental”. Pierde estatus de posible “canon”, lo que no ocurre con... o con... o con...

No es necesario, en absoluto, dar nombres, nuestra memoria está llena de ellos. De ahí ese compromiso ético y estético: hemos de seguir haciendo genealogía de las mujeres creadoras. La obra de Carolina Coronado ha merecido la atención de investigadoras desde el momento en que empezó a aplicarse, en la crítica académica, perspectiva de género. Su

obra, sin embargo, si bien tuvo en vida de la autora repercusión por estar ella vinculada a algunos de los nombres destacados de su momento, ha sido siempre juzgada por comparación con los románticos “destacables” que cumplen, uno a uno, los rasgos capaces de clasificar su obra dentro del estilo del periodo. Las comparaciones, hechas así, no suelen beneficiar nunca a las creadoras. Por eso es importante leerla fuera de tales metodologías prejuiciosas y, sobre todo, abundar en sus obras originales, estableciendo, desde ella, una senda crítica que permita suplir ausencias.

La propia Carolina Coronado clama en sus versos ante la libertad tan aplaudida, tan esperada, tan bien recibida, que no está pensada para las mujeres: [...] Pero, os digo, compañeras, / que la ley es sola de ellos, / que las hembras no se cuentan / ni hay Nación para este sexo.

5. CAROLINA CORONADO: SE TRABAJA PARA EL PORVENIR

Solo tía Carolina entraba en esa capilla interminablemente ardiente y mortuoria y hasta cuando había que hacer obras en su recinto, no dejaba un momento solos a los obreros. Ella dormía en el cuarto del patriarca, el de Mitra, anterior propietario del palacete, que tenía comunicación con una tribuna de la capilla, a la que se asomaba antes de acostarse para saludar con los ojos mudos al esposo embalsamado y descubierto en el reposorio del desván último.
(Ramón Gómez de la Serna)

Decía Federico García Lorca que se trabaja para el porvenir. Hay algo de paciente aprendizaje jardinero en sus palabras, un aceptar, con tesón y sin cejar en el empeño, que también hay que cuidar esas semillas intelectuales, creativas, éticas, que solo florecerán más adelante, y darán sus frutos después de que quienes las sembraron, quizás, ya no estén. El porvenir, es decir, las personas que podemos leer, con la distancia de más de un siglo, la obra de Carolina Coronado, contamos con imágenes que esa distancia llena de significados porque encuentran el aroma de ese “tiempo perdido”, cuya rememoración abre una senda de encuentro y continuidad entre ellas y nosotras.

Es un requisito casi obligado mencionar la obra que Ramón Gómez de la Serna le dedica a su tía Carolina Coronado para que un escritor “canónico” y “vanguardista canónico” nos muestre su punto de vista inserto en el influjo del parentesco que los une a los dos. La importancia indiscutible que se le concede a “Ramón” ha condicionado, en buena parte, el modo en que se ha situado a Carolina Coronado en la historia de la literatura, como ocurre también con otros libros que se escribieron, sobre la autora, con anterioridad. A ellos nos referiremos en esa suerte de “reflexión bibliográfica” que hemos querido incorporar a

nuestro estudio. Pero querríamos concluirlo invitando a hacer un ejercicio de contemplación de algunas imágenes de la autora que la pintura y otros medios, entre los que ha de destacarse la fotografía, nos han legado. La crítica y los estudios académicos con perspectiva de género señalan la importancia del “conocimiento situado”, es decir, de dejar que hablen, por sí mismos, esos pequeños detalles concretos que acompañan la “palabra objetiva” u objetivable, que siempre corre el riesgo, como hemos reiterado, de verse envuelta en estructuras que la condicionan. Explicitar, pues, desde qué ángulo se establece un estudio aceptando que la subjetividad siempre es inevitable, máxime cuando esa subjetividad se ve conducida por siglos de modos y maneras académicas y extra académicas.

Si nos detenemos, sin ir más lejos, en algunas de las cubiertas originales de la obra de Carolina Coronado, encontramos algunos datos de sumo interés. Valga el ejemplo de la publicación de 1850, en la Imprenta y Librería Española, a cargo de Juan Álvarez, de *Paquita y Adoración*, donde leemos “novelas originales de la Señorita Doña Carolina Coronado, precedidas de un prólogo por D. Adolfo de Castro”; prestando atención a publicaciones posteriores, vemos que ya se refieren a la autora como “Doña Carolina Coronado”. Nótese, pues, cómo se destaca una condición de la persona por encima de su obra, o cómo el “señorita o doña” establece una barrera de sentido y una toma de postura a la hora de “juzgar” el hecho de escribir en sí mismo. Por esta misma razón, concedemos tanta importancia, siempre que sea posible, a la imagen que se nos cede de las creadoras: cómo se las sitúa, que símbolos se destacan, hacia dónde se dirige su mirada, cómo se colocan las manos y los objetos, de haberlos, que las acompañan. Qué impresión, entonces, causa su imagen, que acabaremos identificando con su obra y con el modo, sobre todo, en el que la abordaremos. Con extrema frecuencia, en ese “archivo anónimo” de mujeres, solo contamos con imágenes de desconocidas que, sin embargo, aportan una información inmensa, llena de valor y sutileza. Darles vida desde una reflexión que cuestione la misma al tiempo que se hace, produce un nuevo resultado: muchos de los espacios vacíos, se colman; y muchos de esos espacios colmados comienzan un camino nuevo a la hora de ser y de estar. Si hacemos ese mismo ejercicio con las imágenes de “conocidas”, también se abrirán espacios que ni siquiera sabíamos que existían y otra será la luz que alumbre oscuridades.

Pidamos que nos hable, desde el Museo del Prado, ese hermoso retrato que le hiciera Federico Madrazo, apenas un abanico entre sus manos, contrapunto de la tan simbólica y española mantilla negra. Madrazo ha dejado que el fondo no perturbe la imagen de la mujer, tenemos la sensación de encontrarnos delante de un espejo en el que Carolina

Coronado se está mirando (¿nos está mirando a través del espejo?). Espejos-ventanas, espejos-ventanas-tocadores con los que la pintura, la fotografía y el cine han ido cincelandando todo un imaginario que, a su vez, recoge una sabiduría ancestral inserta en arquetipos vinculados al conocimiento y al autoconocimiento, y que los relatos míticos han sabido recoger.

Recordamos, al menos, dos fotografías de estudio de Carolina Coronado con el mismo fondo de baranda con plantas, un paisaje vago, sin que pueda identificarse un lugar específico, telón de fondo que nos llevaría a pensar en el jardín en una casa familiar, escenografía creada para la fotografía que, incluso, permitiría el rastreo y la autoría. En una de ellas, la escritora se apoya en una silla dejando que la mirada busque lenta la cámara. En la otra, del mismo día, del mismo momento, en el mismo lugar, los objetos han desaparecido a pesar de que queda, a su izquierda, un “resto” delimitado de ese ambiente doméstico por mediación de una silla, mucho más liviana que aquella en la que se apoyara en la fotografía anterior, mientras que un abanico sostenido por ambas manos pareciera señalar que una acción iba a dar comienzo. Es interesante observar que, precisamente al “pie de foto” de esta imagen podemos leer “Carolina Coronado -Poetisa”, ¿lo escribiría ella, lo escribiría quien hiciera la fotografía para recordar quién protagonizaba la imagen, la persona a quien se envió el retrato o alguien derivado de esa persona que, con el tiempo, podría encontrar en esa mujer alguien ajeno?

Concluimos acercándonos a dos fotografías que parecen dialogar entre sí. No ha debido de pasar mucho tiempo desde las anteriores, incluso podrían haber sido hechas por la misma persona, en la misma sesión o en sesiones muy próximas. Nos interesa el gesto, la pose, el cruce que se establece entre la protagonista o protagonistas de la imagen y el fondo. En una de ellas, Carolina Coronado parece ensoñar o recordar posando en actitud clásica de melancolía, un poco “a lo Durero”, está sentada en una silla en la que reconocemos aquella donde se apoyaba en la fotografía antes comentada. Aquellos tirabuzones de las litografías de su juventud, o de la escultura que representa a la poeta en Badajoz, no pueden verse, de haberlos, porque lleva el pelo cubierto con la mantilla. En la última fotografía, están las dos Carolinas -madre e hija-, con el tono fantástico que acompaña a ciertas tomas fotográficas de los orígenes: la hija tiene los ojos bajos, está de pie detrás de la madre que mira con gesto sosegado a la cámara y el peinado lleno de sus tirabuzones... los que se cortaría y querría enterrar con su hija cuando esta falleciera a los 20 años. ¿Qué está mirando la hija, qué está pensando, por qué no le han dicho que mire a la cámara?

Carolina Coronado, la escritora del Romanticismo feminista antes del feminismo, murió en el Palacio de Mitra, cercano a Lisboa, el mes de enero de 1911. Sus restos están enterrados, junto con los de su marido, en el cementerio viejo de Badajoz.

ALGUNOS COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

La obra de Carolina Coronado puede encontrarse, hoy, en ediciones digitales y portales rigurosos como Cervantes Virtual. Durante muchos años, fueron editoriales encomiables a la hora de recuperar y encauzar la lectura de la obra de creadoras las que asumieron la tarea de colmar vacíos, como la tan ponderada y admirada Editorial Torremozas. Cómo no recordar *Carolina Coronado (Apunte biográfico y Antología)*, en edición, de 1983, de Antonio Porpetta y de Luzmaría Jiménez Faro. O *Se va mi sombra, pero yo me quedo* (de la que hay una edición de 2001 y otra de 2021 en la que se incluye un estudio introductorio de Antonio Porpetta). La editorial Castalia, en su ya legendaria “Biblioteca de Escritoras”, publicó *Poesías* de Carolina Coronado en 1991. Destacamos una reciente publicación, en 2022, de *Paquita*, en la editorial Libros de la Ballena, muy recomendable por haber nacido de un proyecto inserto en el master de edición de la UAM, lo cual aporta un punto de vista tan actualizado como actual de la obra de Carolina Coronado. En cuanto a aproximaciones a la autora, proponemos el estudio de María Isabel Pérez González *Carolina Coronado. Etopeya de una mujer*, que publicó la Diputación de Badajoz en 1986. Mencionamos especialmente *Carolina Coronado* de A. Pilar Rubio López editado, en 2017, por EILA Editorial. Y datamos el ensayo ya anunciado de Ramón Gómez de la Serna *Mi tía Carolina Coronado*, editado en Buenos Aires por Emecé, en 1942, sugiriendo completar tal lectura con el que escribiera en su día Adolfo de Sandoval, editado por la Librería General de Zaragoza en 1929, con el título *Carolina Coronado y su época*. Acabamos estos breves comentarios bibliográficos, pues eso son más que una bibliografía al uso, con la mención al magno proyecto *La vida escrita por las mujeres* (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores), que dirigió la doctora Anna Caballé, en cuyo volumen II (“La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo”, 2003) podemos encontrar una aproximación de calado a la obra de Carolina Coronado.

OBRAS CITADAS

Caballé, Anna. “La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo”, en *La vida escrita por las mujeres*. Vol. II. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003.

Coronado, Carolina. *Poesías*. Castalia. Biblioteca de escritoras, 1991.

Coronado, Carolina. *Se va mi sombra, pero yo me quedo*, ed. de Antonio Porpetta. Torremozas, 2021.

Coronado, Carolina. *Paquita*. Libros de la Ballena, 2022.

Gómez de la Serna, Ramón. *Mi tía Carolina Coronado*. Emecé, 1942.

Pérez González, María Isabel. *Carolina Coronado. Etopeya de una mujer*. Diputación de Badajoz, 1986.

Porpetta, Antonio y Jiménez Faro, Luzmaría. *Carolina Coronado (Apunte biográfico y Antología)*. Torremozas, 1983.

Rubio López, A. Pilar. *Carolina Coronado*, EILA Editorial, 2017.

Sandoval, Adolfo de. *Carolina Coronado y su época*. Librería General de Zaragoza, 1929.

María Luz Morales (1889-1980) en la Edad de Plata: tras las huellas hemerográficas de una trabajadora polifacética

María Luz Morales (1889-1980) in the Silver Age: following the hemerographic footprints of a multifaceted worker

Rocío González Naranjo
Université Catholique de l'Ouest Bretagne Sud – HCTI UBS
naranjogonzalezrocio@gmail.com

Resumen

María Luz Morales ha comenzado a ser reconocida como una pionera al ser la primera directora de un periódico en España durante la guerra. Pero es cierto que Morales, además de ser una de las creadoras del periodismo cultural, fue una gran trabajadora de la cultura y la educación popular: traductora, editora, adaptadora, dramaturga... una mujer que se hizo moderna gracias a la independencia de su trabajo. Estuvo involucrada, además, en movimientos asociativos importantes en defensa de la mujer y del niño. En este artículo, nos proponemos recoger algunas de sus actividades a través de la prensa de la época para demostrar que Morales fue, ante todo, una mujer “todoterreno”.

Palabras clave: María Luz Morales, modernas, Lyceum Club Femenino, Periodismo femenino, republicanas comprometidas

Abstract

María Luz Morales has begin to be recognized as a pioneer by being the first director of a newspaper in Spain during the war. But it is true that Morales, in addition to being one of the creators of cultural journalism, was a great worker of culture and popular education: translator, editor, adapter, playwright... a woman who became modern thanks to the independence of her work. She was also involved in important associative movements in defense of women and children. In this article, we intend to collect some of her activities through the press of the time to show that Morales was, above all, an "all-terrain" woman.

Keywords: María Luz Morales, modern women, Lyceum Club Femenino, female journalism, committed republicains

1. INTRODUCCIÓN: LA MODERNA POR EXCELENCIA

María Luz Morales (1889-1980) pertenece a un movimiento de mujeres de la Edad de Plata cada vez más reivindicado por investigadoras, divulgadoras y profesorado: el de las modernas comprometidas de los años veinte y treinta del siglo pasado que transitaron entre dos mundos, el de la tradición y el de la modernidad.¹

Fueron mujeres rompedoras y transgresoras al no obedecer el mandato social de ser madres y esposas. Se les puede aglutinar en un movimiento generacional porque todas, salvo algunas excepciones, tenían el mismo perfil: eran mujeres originarias de clases acomodadas, preocupadas por la condición social de la mujer y por la educación del pueblo. Para ello, estas mujeres –ya fuera en Madrid, en Barcelona o en otras ciudades españolas– contribuyeron a que estos años fueran los más aventajados para la participación de la mujer en la vida pública: teatro, educación, asociacionismo, participación en la prensa, viajes al extranjero, creación de múltiples proyectos culturales y sociales... Toda una serie de actividades que les habían estado prohibidas hasta entonces y que hicieron “avanzar el reloj de España”, si empleamos las palabras de María Teresa León en relación al Lyceum Club Femenino de Madrid (León 311).²

Sin embargo, hay que diferenciar a las modernas europeas (*garçonnes* en Francia, *flappers* en Estados Unidos e Inglaterra o *maschiettas* en Italia) de las españolas. Como bien señala Mangini en *Las Modernas de Madrid* (111-112):

¹ En la tesis inédita de la doctora Eva María Moreno Lago, *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*, se propone una reconceptualización de las generaciones a partir de la fecha de la fundación del Lyceum Club Femenino, llamando a este movimiento de mujeres modernas la “Generación del 26” (2018: 75-92); Tània Balló, productora audiovisual, propone un término para las mujeres de la Generación del 27, “Las Sinsombrero” (2015); Shirley Mangini habla de ellas como las “modernas”, aglutinándolas así en un movimiento más amplio (2001); en cuanto a nuestro punto de vista, las hemos aglutinado en dramaturgas republicanas, pues todas hicieron, al menos, una incursión en el teatro, y adhirieron a las ideas republicanas progresistas.

² Para más información sobre este movimiento emergente de mujeres modernas comprometidas que escribieron teatro, puede verse González Naranjo, Rocío, “Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías”, Erich Fisbach et Philippe Rabaté (ed.), *Les générations dans le monde ibérique, HispanismeS*, número 8, segundo semestre 2016, 110-128; o de nuestra autoría también, “Un movimiento artístico no reconocido: las dramaturgas republicanas de la Edad de Plata española”, Ríos Guardiola M.G., Hernández González B., Esteban Bernabé E. (Ed.), *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación, IX Congreso Internacional AUDEM*, Región de Murcia, Consejería de Educación y Universidades, 2016, 676-687.

La mujer moderna que era escritora o artista podía ser vanguardista [...] pero no necesariamente lo era. [...] Eran mujeres de la burguesía o de la clase alta, generalmente heterosexuales, que lucharon años y a veces de modo independiente por lograr una voz (o estilo) propio dentro o fuera del movimiento vigente. Muchas de las modernas eran feministas o por lo menos tenían nociones sobre la emancipación femenina. Todas eran cultas y tenían conciencia política liberal, de tradición krausista en su mayoría. [...] La mayoría de las mujeres con profesión intentaba ganar su propio pan [...] Es esencial observar cómo esta mujer 'desclasada' se movía en el mundo intelectual [...]

Morales empezó a trabajar desde muy joven, forjándose un reconocimiento dentro del mundo masculino en el que trabajaba. De ella dijo Margarita Nelken que era “el verdadero prototipo de la mujer moderna. De la mujer que se vale a sí misma, que se impone por su inteligencia y por su amor al trabajo, que la independiza” (*El día Gráfico*, 06 de diciembre de 1933:7). No menos importante era el aspecto físico para las modernas y Morales fue una de las primeras en cortarse el pelo y en “seguir la moda. Antes había asistido al ‘réquiem’ por el corsé, las ballenas y otros envaramientos, que hacían de la mujer un ser anquilosado, en aras de unas concepciones estéticas ridículas por antinaturales” (Rodrigo 155).

En cuanto a su educación, podemos subrayar que pudo cursar la carrera de Filosofía y Letras –un privilegio para una mujer en aquellos años– habiéndose formado antes en el Institut de Cultura y Biblioteca Popular para la Dona Francesca Bonnemaison de Barcelona y en el Seminario de Pedagogía del Consejo de Investigación Pedagógica de la Mancomunitat catalana (Hurtado 46). Supo sacar partido de su aprendizaje poniéndolo al servicio del periodismo, de la escritura y de la traducción principalmente, como veremos a lo largo de este artículo. Una característica esencial para considerar la importancia de esta moderna es que, contrariamente a sus coetáneas catalanas o madrileñas, Morales estuvo presente en ambas zonas geográficas, destacando en el periodismo, pero también en el asociacionismo y en la difusión de la educación femenina.

En este artículo pretendemos mostrar las múltiples facetas de esta moderna “todoterreno” de manera detallada: periodismo, literatura, traducción, asociacionismo... a partir de fuentes primarias, es decir, a través de la prensa del periodo que va de 1920 a 1939. Al ser una mujer que estuvo entre dos capitales –Madrid y Barcelona– hemos consultado los medios de ambas ciudades, así como de otras comunidades españolas. Sin embargo, nos apoyaremos también en estudios universitarios, ya que la totalidad de su trabajo es difícil –de lo inmenso– de establecer. Queremos demostrar que “la gran dama de la prensa” fue una actriz principal en la construcción cultural de la Edad de Plata en los dominios citados

anteriormente y que, por ello, merece un lugar importante en la Historia de la Literatura y en la Historia Cultural.³

2. MORALES PERIODISTA

Nacida en Galicia y catalana de adopción, Morales tuvo una intensa vida social y cultural – como todas las de su generación– y se impuso en los medios considerados puramente masculinos desde los años veinte, en los que comenzó sus colaboraciones en la revista femenina *El hogar y la moda*.

Para comprender la frenética actividad de nuestra autora, es importante señalar, en primer lugar, que la gran mayoría de mujeres periodistas de la Edad de Plata –Magda Donato, Luisa Carnés, Josefina Carabias, Ana María Martínez Sagi, Carlota O'Neill o Rosa Arciniega entre otras– se iniciaron con secciones o revistas que se dirigían al lectorado femenino. En segundo lugar, el estatuto de periodista no estaba muy claro en este periodo y muchas de estas mujeres se encontraron escribiendo para varios medios ya que, como señala Jean Michel Desvois, pocos eran los que tenían contratos y quienes los tenían eran los varones (114-118). Y por último, las primeras periodistas fueron, ante todo, escritoras. Morales, así como sus compañeras de generación, fue paulatinamente asumiendo y aprendiendo el oficio de periodista. Como explican Lázaro y Salgado (300),

Las pioneras del periodismo alcanzan entre los años 20 y 30 no solo un acceso puntual a las redacciones, sino, además, la remuneración de su trabajo en ellas. Logran también una destacada presencia social, puesto que suelen impartir conferencias, charlas y cursos. Esta mezcla entre remuneración y reconocimiento social se puede considerar el punto de inflexión que determina la profesionalidad, al que cabe añadir el dominio de las rutinas y las técnicas del oficio, que no solo se refieren a la redacción de textos, sino también a la búsqueda de la información, una capacitación que logran sobre la marcha y gracias a la práctica [...].

Dicho esto, podemos comprender sus participaciones en varios medios⁴: sus primeros artículos aparecieron en el diario *Las Provincias*, en 1921⁵ -periódico en el que también se inició Carlota O'Neill de Lamo–, siguiéndole un gran número de colaboraciones en revistas

³ Es cierto que gracias a la labor de Antonina Rodrigo (1979) o de Mari Ángeles Cabré (2017), comienza a salir del silencio, pero hasta hace poco solo se tenía en cuenta el hecho de haber sido directora de *La Vanguardia* de 1936 a 1937.

⁴ Nombramos algunos de los medios más destacados de colaboración de la autora, pero no todos puesto que nos hemos basado en lo encontrado en la Hemeroteca Digital y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Seguramente existan más colaboraciones que siguen siendo poco accesibles al gran público.

⁵ Véase, por ejemplo, “Las figuras eternas”: *Las Provincias : diario de Valencia*: Año 56 Número 16105 - 1921 Septiembre 14.

y periódicos completamente diferentes: *Lecturas*, *La Mariposa*, *El Eco de Santiago*, *La Raza*, *Films Sonoros* o *Revista Ford*. Todas sus colaboraciones tenían un carácter literario y cultural desde el principio. De hecho, es considerada una de las pioneras del periodismo cultural. Colaboró junto a grandes mujeres del momento, concretamente en la revista *Helios*⁶ escribió junto a firmas consagradas tan importantes como Concha Espina, Antonia Maymón o Concepción Arenal. En 1923 obtuvo su primer reconocimiento periodístico al convertirse en directora de la primera revista en la que había empezado como colaboradora, *El Hogar y la Moda*, una revista femenina tradicional.⁷

Morales pudo compaginar un periodismo dirigido a las mujeres con otro más cultural (Casasús 81), cosa que le sucedió también a Llúcia Canyà o Irene Polo (Salgado y Lázaro 300). De este modo, al mismo tiempo que escribía en la revista femenina, en 1921 comenzó su andadura en el rotativo que dirigiría quince años más tarde, *La Vanguardia*, y lo hizo en las llamadas “páginas nobles”, aquellas en las que escribían las figuras importantes del diario (Salgado y Lázaro 124), con una columna denominada “Artículos y comentarios”. Un año después de haber integrado el diario barcelonés, empezó como crítica cinematográfica con la columna semanal “Vida cinematográfica”, bajo el pseudónimo de Felipe Centeno. Es en este momento cuando ya forma, oficialmente, parte de la plantilla de un periódico. A partir de este trabajo, la productora Paramount la contrató en 1928 para dirigir la *Revista Paramount*, fecha en la que también se hizo miembro de la Asociación de Periodistas de Barcelona. En el mismo diario, y a partir de 1930, pasó a ocuparse de la crítica teatral, lo cual era considerado como una evolución en la carrera de un periodista, pues el teatro era por aquel entonces más importante que el séptimo arte. Formó parte de actividades y eventos relacionados con el cine y el teatro: fue presidenta de la sección del Cinema de la Sociedad Universal del Teatro y del Cinema y participó en el comité ejecutivo de Cataluña del II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (*El Sol*, 19 de abril de 1931) que tuvo lugar del 30 de septiembre al 09 de octubre de 1931 entre Barcelona y Madrid. Como reconocimiento a su labor, fue nombrada presidenta honoraria de la Agrupación de Periodistas Cinematográficos que se constituyó en Barcelona el 7 de junio de 1933 por iniciativa del Sindicato Profesional de Periodistas (*El Día Gráfico*, 8 de junio de 1933:9). Y durante la Guerra de España, concretamente en 1937, pasó a formar parte de la directiva de la Agrupación Profesional de Periodistas.

⁶ En el número de octubre de 1923 escribe “La mujer de artista”.

⁷ Fundada en 1909 en Barcelona por la empresa SGPSA, de periodicidad mensual. En 1925 se creó un suplemento, *Lecturas*, que acabó siendo una revista independiente. Con un paréntesis entre 1937 y 1941 por la situación bélica del país, esta revista tuvo continuidad hasta 1987.



Figura 1. Con motivo del congreso de la Paramount en España, se reunieron en primera fila, de izquierda a derecha: Carl Ponedel, M.J. Messeri, J.H. Seidelman, José Vidal Gomis y R.R. Smith. En segunda fila, de izquierda a derecha: Celia Acedo, Joaquina C. Vidal, María Luz Morales y Telesfora Miquel. Fuente: *Popular Film*, 11/08/1927 (16)

Paralelamente a Barcelona, su buen hacer había llegado hasta Madrid, donde empezó a escribir en 1924 en el prestigioso periódico madrileño *El Sol*, con una sección femenina propia que llevaba por título “La mujer, el niño y el hogar”. En esta columna, la periodista no se dedicaba únicamente a temas considerados “femeninos” sino que versaba también sobre temas predilectos para Morales. Un ejemplo evidente del que se hace eco Servén y otros investigadores fue la promoción del libro entre las mujeres y, por extensión, de la lectura (1068). Escribía incluso para prensa completamente distante a su dominio. Véase por ejemplo su colaboración con el órgano de automovilistas de Córdoba, *Córdoba automovilista* (15 de junio de 1924:13). Su última ocupación durante la Edad de Plata relacionada con el periodismo fue la de convertirse en directora de *La Vanguardia* desde principios de la guerra hasta febrero de 1937.⁸

Compaginó el periodismo cultural con la edición, la escritura, la traducción, la adaptación de obras, el cine y las conferencias. En el campo de la literatura concretamente, la autora fue una ferviente defensora del libro infantil, defensa que compartía con autoras tan

⁸ Para más información sobre la labor de Morales como directora, recomendamos leer a Lázaro y Salgado, trabajo que se encuentra en la bibliografía final.

importantes como Elena Fortún (1886-1952) o Magda Donato (Carmen Eva Nelken, 1898-1966), esta última también una pionera del periodismo en el terreno llamado más tarde “gonzo” (González Naranjo) y ambas grandes escritoras de literatura infantil.

3. MORALES: LITERATA, EDITORA, ADAPTADORA, DRAMATURGA

Si hemos tratado en un solo apartado cuatro facetas bastante consecuentes de la autora es porque al abordar la labor de Morales en cada uno de estos dominios, podemos afirmar que sus trabajos se acaban entremezclando, pues al adaptar teatro, por ejemplo, también se ejercía como dramaturga. Varios investigadores se han dedicado a cada una de estas facetas de manera más detallada que como lo haremos aquí, pues reiteramos que este artículo pretende mostrar a Morales como una mujer modernizada a través del trabajo. De este modo, además de su faceta más conocida, la de directora de *La Vanguardia* (Lázaro y Salgado) y la de periodista (Arroyo Cabello), (Servén), (Gutiérrez Romero), se le han dedicado estudios a su labor como traductora (Julio), (Hurtado), como adaptadora y editora (Servén), (Julio) o como escritora (Pache Carballo). Consideramos que podemos unir todas estas facetas en un punto común que preocupaba especialmente a María Luz: la promoción de la literatura infantil.

Como explica García Padrino (222), la autora era consciente del “limitado número de ediciones” y del “fácil lanzamiento de pobres novedades en torno a las fechas de las navidades o la nula atención dedicada a la auténtica vida artística del niño”. En efecto, para paliar esta situación, Morales mantuvo durante toda su vida una enorme lucha por el desarrollo de la literatura infantil así como por la difusión del libro. De este modo, durante los años de preguerra comenzó adaptando y escribiendo obras para las ediciones Araluce (Santa María y Tur 244) con *Las obras maestras al alcance de los niños*, siendo directora de esta colección de obras universales destinadas a la infancia que fueron declaradas por Real Ordenanza de “utilidad pública” (Rodrigo 155). De los 93 volúmenes publicados, Morales se encargó de veintisiete adaptaciones (Julio 672).⁹ Pero no solo escribió, adaptó o tradujo

⁹ Según Julio (2019: 673), estos son los títulos realizados por la autora:

1. *Historias de Shakespeare* (no 1). Ilustraciones de José Segrelles.
2. *Cuentos de Grimm* (no 6). Ilustraciones de Albert.
3. *Los viajes de Gulliver a Liliput y Brodignac* (no 7). Ilustraciones de A. de La Portilla.
4. *La Odisea* (no 12). Ilustraciones de José Segrelles.
5. *La Ilíada o el sitio de Troya* (no 13). Ilustraciones de José Segrelles.
6. *La Gitanilla* (no 27). Ilustraciones de José Segrelles.
7. *La Araucana* (no 29). Ilustraciones de Albert.
8. *Orlando furioso* (no 30). Ilustraciones de Albert.

literatura infantil y juvenil, sino que aprovechó su profesión periodística para promocionar el libro. Servén cita los medios en los que Morales aparece promocionando el libro infantil junto a otras grandes figuras como Magda Donato y Elena Fortún (3):

[...] en *Crónica* (Madrid) del 15-12-1929, aparece junto a Magda Donato y Elena Fortún como conocida autora de libros para niños. De igual modo, aparece junto a Magda Donato y Bartolozzi en la sección de Libros al tratarse de la Literatura Infantil en *El Sol* de 27-12-1932, o es mencionada como autora destacada en el reportaje sobre la Primera Exposición del Libro Infantil del Círculo de Bellas Artes en la revista *Crónica* de 5-1-1936, que la equipara a Elena Fortún, Magda Donato, Matilde Ras, Salvador y Piti Bartolozzi...

Siguiendo a Servén, la autora no solo promociona el libro, sino también a autores como Antonio Robles, María Teresa León o Julio Verne (4). La concepción de la autora queda clara en varios de sus artículos: la literatura infantil debe ser una "lectura divertida" (Servén 6). Su ensayo *Libros, mujeres, niños* (1928), se repartió gratuitamente en las escuelas (*La Voz*, 17 de octubre de 1928) demostrando así la utilidad de su pensamiento sobre la literatura infantil, pero también la lectura de mujeres, otro de los temas a los que dedicó varios de sus artículos.

Además de la colección *Las obras maestras al alcance de los niños* de las ediciones Araluce ya mencionadas, María Luz también colaboró en otra colección titulada *Los grandes hechos de los grandes hombres*, es decir, una colección de biografías, tras la guerra. Pero ya había escrito anteriormente biografías, como *Las Románticas 1830-1930*, publicada en 1930;

9. *Tradiciones íberas* (o *Hispanas*) (no 31). Ilustraciones de José Segrelles. Según Rodrigo (1979: 155) no es una adaptación sino una creación de Morales.

10. *Hazañas del Cid Campeador* (no 32). Ilustraciones de José Segrelles.

11. *Historias de Lope de Vega* (no 33). Ilustraciones de Albert.

12. *Historias de Goethe* (no 39). Ilustraciones de José Camins.

13. *Historias de Ruiz de Alarcón* (no 40). Ilustraciones de Albert.

14. *Historias de Schiller* (no 41). Ilustraciones de Ed. Gabelsberger.

15. *Historias de Tirso de Molina* (no 42). Ilustraciones de José Camins.

16. *Aventuras de Amadís de Gaula* (no 43). Ilustraciones de Albert.

17. *Las mil y una noches* (no 44). Ilustraciones de Albert.

18. *Historias de Eurípides* (no 46). Ilustraciones de José Camins.

19. *Trovas de otros tiempos* (no 47). Ilustraciones de Albert. Según Rodrigo (1979: 155) no es una adaptación sino una creación de Morales.

20. *La leyenda de Sigfrido* (no 48). Ilustraciones de Homs.

21. *Historias de Esquilo* (no 49). Ilustraciones de Enrique Ochoa.

22. *Aventuras de Gil Blas de Santillana* (no 51). Ilustraciones de José Segrelles.

23. *Cuentos de Perrault* (no 53). Ilustraciones de Luis Álvarez.

24. *Historias de Sófocles* (no 58). Ilustraciones de Rapsomanikis.

25. *Historias de Tennyson* (no 64). Ilustraciones de Enrique Ochoa.

26. *Leyendas de Oriente* (no 65). Ilustraciones de René.

27. *Historias del romancero*. Ilustraciones de José Segrelles.

Algunas mujeres (1934); *Siluetas ejemplares* (1935); *Julio César, vida y hechos* (1936); o *Vida de Madame Curie* (1936).¹⁰

Se dedicó también al ensayo y al teatro. Era, claramente, una “femme de lettres”: una mujer cultivada que escribió toda clase de género. Adaptó obras teatrales de los hermanos Álvarez Quintero a la novela, como *Las flores* (1927), *Los Galeotes* (1929) o *Las de Caín* (1932). En cuanto al cine, también se hizo cargo de la traducción de guiones. Tenemos el ejemplo de la adaptación cinematográfica de la obra teatral *The ladies lies*, de John Meehan, titulada en español *Doña Mentiras* (1930). Del mismo modo participó, en 1938, en la producción de la película *Sierra de Teruel (L'Espoir)* de André Malraux.

Sin embargo, fue el teatro el arte que ocupó un lugar destacado en su vida. Tanta pasión sentía por las tablas que, como muchas de las modernas, hizo varias incursiones en el género dramático.

Es necesario realizar un pequeño inciso para mostrar la importancia de este arte en la Edad de Plata española y la lucha de las mujeres por acceder a él como autoras y directoras. Como explica Mangini (189):

Cuando una mujer lograba estrenar, en muchas ocasiones la crítica – condescendientes o galantes, pero raras veces seria o positiva– determinaba una corta vida para la obra en cartelera. En general, las dramaturgas de los años veinte –como tantas otras mujeres que destacaron en su época– desaparecieron de la historia literaria hasta las últimas dos décadas de este siglo.

En efecto, entrar en el mundo teatral como dramaturga o directora de escena era difícil para estas mujeres pioneras –no podemos decir lo mismo como actriz–, sobre todo si la temática era vanguardista. El caso del éxito de las obras de Pilar Millán Astray, por dar un ejemplo, se explican por ser un teatro de sainetes y dentro del circuito comercial. Pero en general, las modernas tuvieron un acceso limitado a la dramaturgia. Muchas de ellas, al no ver sus obras representadas en dicho circuito oficial, se conformaron con publicaciones de poca tirada –como en las célebres ediciones *La Farsa*– o con representaciones en cenáculos privados como *El Mirlo blanco*, dirigido por Carmen Monné en su casa y activo

¹⁰ Siguió su labor de biógrafa y ensayista –así como sus otras facetas– después de la Guerra de España. Como hemos decidido concentrarnos en este periodo, no profundizaremos sobre ello. Pero es interesante leer para ello a Julio, pues hace un recopilatorio de las obras traducidas y escritas tras la guerra, concentrándose en las biografías y las epístolas con las ediciones Surco creadas por su sobrino en 1941 (Julio 63). Entre 1941 y 1965, Morales tradujo 52 obras al castellano (Julio 64). Parece ser que tras 1967 dejó de traducir.

desde 1923, en el que otros escritores poco comerciales como Ramón María del Valle-Inclán o escenógrafos como Cipriano Rivas Chérif colaboraron.¹¹

Morales estuvo siempre vinculada al mundo del teatro, principalmente a través de la crítica periodística. Según Rodrigo, a la autora le hubiera gustado dedicarse al teatro completamente y escribió varias obras “que afrontaron la prueba del estreno” (Rodrigo 155). Desgraciadamente, no tenemos constancia de las obras teatrales que pudo haber escrito. Solo nos consta una obra, escrita junto a su amiga, la escritora Elisabeth Mulder, y titulada *Romance de media noche* (1936). Hoy está desaparecida pero María Luz pudo ver su obra estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao. Fue representada por la compañía de Manuel Collado y la actriz principal fue Josefina Díaz de Artigas. Al estreno asistió la escritora, que coincidió con la llamada función de “beneficio” de la actriz (*El Heraldo de Madrid*, 03 de enero de 1936: 8). Además, muchas de sus actividades se centran en el teatro: realizó sus pinitos como actriz en una compañía de aficionados cuando era joven, más tarde fue miembro de la comisión de cinematografía del comité local de Barcelona para presidir el III Congreso Internacional del Teatro que tuvo lugar del 26 al 29 de junio de 1929; se prestó como actriz en representaciones amateurs del Lyceum Club de Barcelona; y durante la Guerra de España fue vicepresidenta de la Comisión del Teatro, organismo consultivo y asesor del Consejo Central del Teatro, compartiendo comisión con grandes personalidades del mundo teatral. El presidente era Jacinto Benavente, y los vocales nombres tan conocidos como Elena Fortún, Magda Donato, Esperanza González o Salvador Bartolozzi (*La Hora*, 19 de enero de 1938: 11).

Del mismo modo que adaptó obras de teatro al género novelesco, también realizó lo inverso. Es el caso de la adaptación escénica de la novela *La señorita de Occidente* del escritor Alfonso Hernández Catá (*Alrededor del mundo*, 31 de diciembre de 1927: 754) o de sus traducciones de obras del dramaturgo húngaro Lórand Orbók (*Mirador*, 20 de julio de 1933).

Como hemos señalado anteriormente, la literatura infantil era uno de sus centros de interés y no es extraño que ello se reflejara en el género teatral. Así, versionó al castellano una obra infantil del catalán Salvador Bonavia: *Quinito Primero, rey de Jauja*. Esta obra pudo representarse en el teatro Romea de Barcelona, el 17 de enero de 1935 y de ella se

¹¹ Este cenáculo teatral fue esencial para la fundación del Lyceum Club Femenino de Madrid, como explica Carmen Baroja en sus memorias *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*: “María de Maeztu y alguna más hicieron donativos. Carmen [Monné] propuso dar una representación de El Mirlo a beneficio del Club, que por habernos puesto en relación con Londres se llamaría Lyceum Club Femenino y que sería igual o parecido a los Lyceum que había en las distintas capitales del mundo” (Baroja 90).

dijo que había sido “pulcramente traducida al castellano, manteniéndose en ella toda la gracia y fino humorismo de sus diversas situaciones cómicas” (*El Día Gráfico*, 18 de enero de 1935).

También estuvo al pie del cañón con el cinema infantil, y cuando en 1932 se estrenó en Madrid una producción de la Paramount considerada de gran envergadura para la época, “Las peripecias de Skippy”, en todos los medios se anunció que la “notable escritora” sería quien prologara las sesiones porque,

[...] todos cuantos hayan seguido atentamente la labor de María Luz Morales, de cuantos conozcan asimismo sus traducciones de las obras infantiles de sir James Barrie, y sus adaptaciones de las obras maestras al alcance de los niños, que en la infatigable tarea de esta escritora ocupan los chiquillos un lugar preeminente (*La Nación*, 11 de junio de 1932: 8).

Su interés por la infancia y las mujeres se puede apreciar en otras facetas de la autora, sobre todo en las múltiples conferencias que impartió a lo largo de su vida.

4. MORALES TRADUCTORA Y CONFERENCIANTE

Ya hemos adelantado algunos de los trabajos como traductora de nuestra autora. Morales era políglota: tradujo obras del catalán, francés, inglés, italiano, portugués, alemán... Y esta faceta, una de las más activas de la autora, es donde más ha sido eclipsada, cuestión que sucede a menudo con los profesionales de la traducción. Recordemos por ejemplo a Consuelo Berges, traductora de grandes autores franceses (como Stendhal) y también olvidada. A Morales le debemos algunos cuentos en castellano de Caterina Albert, más conocida como Víctor Català, y publicados a partir de abril de 1928 hasta enero de 1929 en el periódico madrileño *El Sol* (Hurtado 44). Se trataba de una parte de los cuentos que Albert publicaría en 1930 bajo el nombre de *Contrallums* (Hurtado 44).¹² Asimismo contamos con obras que tradujo del catalán de Carles Soldevila, del inglés Sir James M. Barrie, John Galsworthy, Charles E. Pearce o de Oliver Richards Landers, del italiano Rafael Sabatini, del portugués Julio Diniz, del francés Jean Cocteau, o los cuentos de los hermanos Grimm. Morales tradujo incluso manuales, como es el caso del libro de Olive Richards Landers y su *Guía para las mujercitas de 8 a 18 años*, editado por la casa Juventud de Barcelona en 1936.

¹² Según Hurtado (50), los cuentos traducidos y publicados en *El Sol* fueron los siguientes: *Esfinge* (26 de abril de 1928), *La púa del rastrillo* (18 de mayo de 1928), *Chiribito* (08 de junio de 1928), *Dionisos* (01 de julio de 1928), *Conversión I* (03 de agosto de 1928), *Conversión II* (19 de agosto de 1928), *Conversión* (conclusión) (23 de agosto de 1928), *Desenlace* (30 de agosto de 1928), *El corsé de damasco amarillo* (13 de enero de 1929).

Estas actividades literarias, editoriales y de traducción continuarán cuando la escritora se encuentre en un país desconocido, bajo el régimen franquista.¹³ Es interesante ver cómo la autora se adentró en la traducción, precisamente el mismo año que comenzó a trabajar como periodista, en 1921, junto a su hermana Zoé Godoy (Julio 62), de temática infantil, tradujeron *Los ojos de Alicia* del autor Charles E. Pearce. Trabajó para varias editoriales, como la Sociedad General de Publicaciones, la Editorial Edita, la Editorial Juventud, Molino, Alas o Apolo (Julio 62-63). Julio distingue en su estudio entre las obras publicadas y las anónimas o censuradas. La cantidad de traducciones realizadas es muy importante y se concentran sobre todo en literatura infantil. Julio (62-63) censa las siguientes traducciones realizadas por la autora y publicadas durante la Edad de Plata. Consideramos que es importante transcribir el listado para tener una visión más completa de la labor traductora de la autora:

- Para Sociedad General de Publicaciones

Los ojos de Alicia de Charles E. Pearce (con Zoe Godoy).

La puerta cerrada (1923)

El camino prohibido (1924) de George Gibbs (con Zoe Godoy).

Corazones que no se encuentran (1924) de Berta Ruck (con Zoe Godoy).

Los hidalgos de la casa morisca (1923), *La mayorazga de los cañaverales* (1925) y *Una familia inglesa* (1926) de Julio Diniz.

El marido de Aurora (1924) de Champol.

- Para Juventud

Deber de hijo (1924) de Matilde Alanic.

Un vencido (1924) de Jean de la Brète.

El Rosario (1925) de Florence Barclay (con Zoe Godoy).

El caballero del valor (1928) de James Oliver Curwood (con Zoe Godoy).

Peter Pan y Wendy (1925) y *Aventuras de Peter Pan* (1930) de J. M. Barrie.

La cuesta encantada (1926) de Peter Bernard Kyne.

El libro de las niñas (1935) de Olive Richards Landers.

- Para Edita

El héroe de la litera número 10 (1929) de Mary Roberts Rinehart (con Zoe Godoy).

La cuchara de plata (1933) de John Galsworthy (con Ricardo Baeza).

- Para Molino

El mono de oro (1934) de Herbert Adams.

¹³ Para ello, puede verse el artículo escrito por Aurora Marco López para la Real Academia de la Historia. Véase <https://dbe.rah.es/biografias/13226/maria-luz-morales-y-de-godoy>

El escarabajo sagrado (1934) de S.S. Van Din.

- Para Alas

Mickey cazador

Mickey taxista (1934)

Mickey y los indios (1934)

Mickey caballista (1935) Todos ellos basados en los dibujos de Walt Disney.

- Para Apolo

Amok (1937) de Stefan Zweig.

Suburbio (1938) de Xavier Benguerel.

María Luz Morales, como gran parte de sus coetáneas escritoras y periodistas, era solicitada para dar conferencias que demostraban sus amplios conocimientos culturales. Y es que a la autora se le consideraba una gran “charlista” desde sus inicios. A propósito de un anuncio de una conferencia que iba a dispensar en el prestigioso Conferencia Club en Barcelona, con el título “Viaje sentimental a través de las cartas de amor”, se alababa desde la prensa su labor de conferenciante:

Y no es solamente con la pluma, desde la mesa de Redacción o desde la celda doméstica, que María Luz Morales impone su gentil autoridad. Sabe, puede y quiere enfrentarse directamente, sin intermediarios, con su público. Entonces despliega su arte completísimo que puede dar envidia a muchos de los que se consagran a este difícilísimo arte que es la conferencia (*El Día Gráfico*, 03 de diciembre de 1933: 5).



“La señorita María Luz Morales durante la conferencia que, patrocinada por la Sociedad Anglo-española, dio en el Ateneo Barcelonés” (Fot. Pérez de Rozas). *La Hormiga de oro*, 29/12/1932, p.17

Las invitaciones a dar conferencias eran diversas y provenían de asociaciones, fundaciones o instituciones reconocidas en el mundo cultural e intelectual del momento. Esto le

permitía también compartir espacios con otras mujeres imprescindibles de la Edad de Plata. De este modo, comprobamos que ya en mayo de 1927 aparece junto a grandes figuras como Concha Espina, Carmen de Burgos, Matilde Huici o Isabel Oyarzábal para conmemorar el segundo año de existencia de Unión Radio (*Ondas*, 29 de mayo de 1927: 1). Algo que nos ha sorprendido es que en muchos anuncios de sus conferencias en prensa, Morales era presentada como “publicista”, pero no podemos confirmar, si esto fuera cierto, esta otra faceta porque no hemos encontrado rastro de dichas actividades en las hemerotecas ni en los estudios que le han sido dedicados. Dicho esto, podemos dar una lista cronológica de las conferencias más significativas que Morales impartió en este periodo:

En la Universidad de Barcelona, en abril de 1927 (*La Libertad*, 26 de abril de 1927) impartió una conferencia titulada “Algunas mujeres de la literatura” en un encuentro de la Liga Cervantista Española en Barcelona. Poco tiempo después de esta participación, fue elegida Miembro de Honor de dicha liga. Continuó disertando como miembro de la Liga. La conferencia “El amor en Cervantes” tuvo lugar en el Ateneo Barcelonès el 8 de octubre de 1927 (*El Día Gráfico*, octubre de 1927: 7).

Precisamente, en las mismas fechas, y con motivo del segundo año de la celebración del día del libro, dio una conferencia en el Círculo Ecuéstre, conferencia que versaba sobre “El libro, la mujer, el amor y otras cosas” (*El Día Gráfico*, 8 de octubre de 1927: 5). En el curso académico de 1927 a 1928 fue una de las conferenciantes invitadas por el Ateneu Barcelonès, con una disertación sobre Gustavo Adolfo Bécquer (*Memòries Ateneu Barcelonès*, 1927-1928: 3). En enero de 1928 disertó sobre “La canción popular de Navidad en Castilla” en el Ateneu Enciclopèdic Popular (*Arxiu de tradicions populars*, 18 de enero de 1928: 125); invitada al Centro Aragonés en marzo de 1928, habló de “Mujeres de la literatura” (*El Día Gráfico*, 9 de marzo de 1928)¹⁴.

Especial mención merece la conferencia de mayo de 1929, poco antes de editar su libro *Las Románticas 1830-1930*, invitada por el Lyceum Club Femenino de Madrid, donde abordó los clubs femeninos desde la creación de los salones literarios del siglo XVII

¹⁴ Otras conferencias de este periodo fueron: “La mujer y el libro”, el 26 de marzo de 1928 en el Ateneo de Gerona (*El Día Gráfico*, 16 de marzo de 1928: 11). Como miembro de la Liga Cervantista, participó en el IV Centenario de Fray Luis de León, el 20 de mayo de 1928 con una conferencia sobre la lírica en la obra del poeta (*El Día Gráfico*, 10 de mayo de 1928: 7); para la Asociación de Empresarios de Espectáculos, dio una charla sobre los orígenes del cine hasta nuestros días, dentro del ciclo de conferencias cinematográficas que la asociación había realizado en el mes de mayo de 1928 (*El Día Gráfico*, 17 de mayo de 1928: 12); por el Ayuntamiento de Pineda, presentó “El libro y los niños” el 13 de octubre de 1928 (*El Día Gráfico*, 16 de octubre de 1928)...

“hasta aquellos famosos salones franceses donde la marquesa de Ramboillet y Madame Recamier congregaban toda la espiritualidad francesa de su época, estableciendo una especie de dictadura a la Real Academia de Francia” pasando por los “salones de la Marquesa de Pontejos, Margarita Morla, Francisca Larrea [...]” (*El Imparcial*, 7 de mayo de 1929).

Precisamente, un día antes, las socias del Lyceum organizaron un té en honor a la periodista, mostrando así los lazos que se habían creado entre ellas (*La Época*, 4 de mayo de 1929: 4). Siendo miembro del Comité pro-monumento Concepción Arenal, disertó sobre la penalista en alguna ocasión, como fue el 14 de junio de 1929 en la Universidad de Barcelona (*El Día Gráfico*, 14 de junio de 1929). Con la misma temática, fue invitada al Ateneo Gerundense en septiembre de 1929 (*El Día Gráfico*, 22 de agosto de 1929: 17). En noviembre de 1929 fue solicitada en la Residencia de Señoritas y dio una conferencia sobre el “Amor en las Románticas” (*La Época*, 22 de noviembre de 1929: 3) en la que la autora “trazó la figura de grandes románticos: Princesa Belgiojoso, Musset, Alcine, “Jorge Sand”, Larra, Bécquer, Mariana Pineda, y dio lectura a una de esas cartas ejemplares del romanticismo: la que dirigió ‘Jorge Sand’ a Alfredo de Musset como despedida” (*La Época*, 27 de noviembre de 1929: 3). En julio de 1930, en el Ateneo de Igualada, en Lleida, seguía con sus conferencias, esta vez sobre “El libro y la mujer” (*El Sol*, 17 de julio de 1930: 8).

No dejó de ser invitada por diferentes instituciones o asociaciones para dispensar conferencias o realizar lecturas, no podemos realizar la lista completa, pero sí dar algunas participaciones más: en diciembre de 1930 y organizada por el Club Femení de Sports, la autora disertó en el Ateneo Barcelonés sobre “Romanticismo y deportismo” (*Mujeres españolas*, 28 de diciembre de 1930); en enero de 1931 dio una serie de charlas literarias para el Comité Femenino de Mejoras Sociales (*El Sol*, 11 de enero de 1931); en octubre de 1931 en el Centro Cultural Gallego habló de “Paisajes y mujeres en Galicia” (*El Día Gráfico*, 04 de octubre de 1931: 6); en diciembre del mismo año en el Palacio de Pedralbes, siendo ya Residencia de Señoritas Estudiantes, habló sobre “La estudiante de 1931” (*El Día Gráfico*, 12 de diciembre de 1931); de nuevo para el Centro Cultural Gallego, y en ocasión de un festival en enero de 1932, disertó sobre “Una mujer gallega” (*El Día Gráfico*, 27 de enero de 1932: 4); en febrero del mismo año participa en un ciclo de conferencias en la Universidad de Barcelona sobre cine, concretamente sobre “La moda y el cinema” (*Mirador*, 18 de febrero de 1932); por la Sociedad Anglo Española, en el Ateneo Barcelonés, en diciembre, “Walter Scott en Barcelona” (*El Día Gráfico*, 9 de diciembre de 1932); contribuyó a un ciclo de cuatro conferencias en enero de 1933 en la librería Catalonia sobre cine, “Panorama de cinema” (*Mirador*, 07 de enero de 1933); en mayo de

1934 fue invitada por “Amigos de la Poesía” y la “Librería Catalonia” para una lectura de poemas gallegos, “La nueva lírica en Galicia” (*La Gaceta de las artes gráficas del libro y de la industria del papel*, 01 de mayo de 1934: 23); “Los poetas de los niños” en la Escuela de Asistencia Social, en junio de 1934 (*El Día Gráfico*, 02 de junio de 1934); pocos días después propuso en el Ateneo Enciclopédico Popular “¿Cómo proporcionar escuelas a 50000 niños?” (*El Día Gráfico*, 05 de junio de 1934); fue la encargada de inaugurar una exposición de libros de arte en la localidad barcelonesa de Vilanova i la Geltrú con la conferencia titulada “El Gran Escenario del Libro” (*La Gaceta de las artes gráficas del libro y de la industria del papel*, 01 de septiembre de 1934: 25)...

5. COMPROMETIDA CON SU ÉPOCA

Gracias a las invitaciones recibidas para dar conferencias, entre otras cosas, Morales tejó una red intelectual y femenina importante, la cual le sirvió para mejorar la situación de las mujeres y de los niños, principalmente. Porque la autora fue también una mujer comprometida, inmersa en los movimientos culturales, regionales, pedagógicos y femeninos del momento.

Estuvo presente en la iniciativa popular del monumento a Concepción Arenal, y nombrada, por la Comisión del proyecto, representante de Barcelona, siendo además la tesorera de la comisión en la ciudad condal. Implicada en la recuperación de la figura de la penalista gallega, estuvo presente durante un homenaje en Pontevedra, descubriendo una placa conmemorativa en la casa donde Arenal vivió de 1889 a 1890 (*El Sol*, 18 de agosto de 1929: 3).

Culturalmente estaba sumida en la organización y creación del Día del libro (6 y 7 de octubre) formando parte de la cúpula de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona desde 1926. Y su preocupación por la educación le hacía participar en múltiples actividades. Así, durante la Segunda República formó parte del Consejo del Instituto de Acción Social Universitaria Escolar de Cataluña (*El Día Gráfico*, 18 de julio de 1933: 7). Y durante la Guerra de España, su cargo como directora de *La Vanguardia* no le impedía continuar con su preciada labor sobre el libro y la educación en el frente. A principios del verano de 1938, Morales visitó a los acuartelados con motivo de la instaurada “Semana del libro” que se desarrolló en el mes de junio por el Comisariado de la Inspección General de los C.R.I.M. (*El día Gráfico*, 23 de junio de 1938: 4).

Cuando viajaba a Madrid para trabajar en *El Sol*, se alojaba en la Residencia de Señoritas dirigida por María de Maeztu, donde pudo disfrutar de las diversas actividades que se ofertaban a las residentes –recordemos su presencia cuando Victoria Ocampo estuvo en

Madrid (*El Sol*, 3 de mayo de 1929)–, o poder conocer a Marie Curie en 1931, encuentro que ella detalla en el libro *Alguien a quien conocí*–.

Dispuesta a impulsar todo lo concerniente al mundo cultural femenino, se encontraba entre importantes colaboradoras de una nueva revista femenina hispanoamericana, *Gema*, con sede en Barcelona y dirigida por la escritora María Verger (*La Voz*, 18 de junio de 1929: 6).

Dirigió la Residencia de Señoritas Estudiantes que, a imagen y semejanza de la de María de Maeztu, se abrió en Barcelona en el palacio de Pedralbes en octubre de 1931. En aquel idílico lugar se alojaban a las jóvenes por “treinta duros al mes” y se les ofrecían clases gratuitamente de “Lengua y Literatura castellana, Rítmica y Plástica, Filosofía, Lengua y Literatura catalana, y Artes del hogar”. Además, las estudiantes realizaban excursiones y asistían a conferencias dispensadas semanalmente en el palacio (*Crónica*, 28 de febrero de 1932). Se crearon lazos entre las estudiantes de la Residencia de Madrid y las de Barcelona, impulsados por las dos directoras –María de Maeztu y María Luz Morales respectivamente– y de este modo se producían anualmente periodos de intercambio, según palabras de la propia Morales, en el mes de abril¹⁵. Las estudiantes disfrutaban, en un marco idílico, de todo tipo de actividades culturales en las que, como directora, siempre se encontraba a Morales presente.



Residencia de Estudiantes de Barcelona, *Ahora*, 18/11/1931

¹⁵ “[...] la Residencia de Barcelona, desde su fundación, intercambia con la Residencia de Madrid por esta época. Aprovechando las breves vacaciones, un grupo de chicas catalanas se extasía ante los lienzos del Prado, mientras otro grupo de muchachas catalanas se intrinca en la contemplación directa del románico catalán. Las de la tierra llana suben a los altos de Montjuich, del Tibidabo, de Montserrat, con el mar a sus pies, en tanto que las de la Cataluña marinera o montañesa se bañan en el aire dorado y sutil de Ávila o de Toledo” (*Estampa*, 22 de abril de 1933: 26).

Fue vicepresidenta del *Lyceum Club* de Barcelona, creado en julio de 1931, y compartió la primera junta directiva con mujeres tan relevantes del ambiente cultural y artístico catalán como Aurora Bertrana (presidenta), Mercedes Ros (archivera), Isolina Viladot (bibliotecaria), Josefina Bayona de Cortés (tesorera), Montserrat Graner de Bertran, María Pi de Folch, Anna Miret (vocales) y Enriqueta Sèculi (secretaria) (Julio 58). En el “Manifest a les dones”, publicado en *La Publicitat* con fecha de 05 de julio de 1931, las firmantes¹⁶ aclaraban sus objetivos y pedían a las mujeres que se integraran en el Lyceum Club porque,

La nostra agrupació no aspira a ésser una societat més on les dones d'esperit més o menys selecte es reuneixen per a prendre una tassa de te, fullejar un magazine, sentir una petita conferència o un concert íntim, ni tampoc a esdevenir un grup de dones, amarades d'indignacions, poc o molt santas, que volen fer la guerra a l'home, reclamar tota mena de drets i llançar la flama abrindada, del més ferotge feminisme. Ni una cosa ni l'altra, però un poc de cada una (*La Publicitat*, 05 de julio de 1931 : 4).

Leyendo este manifiesto, se puede ver perfectamente el feminismo moderado que Morales practicaba, basado en la independencia que da el trabajo y una educación igualitaria, cosas que había tratado en varias ocasiones en su columna de *El Sol* (Arroyo Cabello). La mujer moderna y feminista debía, pues, ser instruida para instruir a los demás (*El Día gráfico*, 6 de julio de 1929: 1). Para ella, lo primordial, como para muchas de estas asociaciones creadas en el primer tercio del siglo XX, lo esencial para la igualdad entre sexos era la educación y la cultura que daba la instrucción. En una entrevista realizada para *El Día Gráfico*, firmada por Antonio Amador, la escritora dejaba claras sus inquietudes. A la pregunta de si la mujer debería ganar lo mismo que un hombre, la periodista respondía a partir de su propia experiencia:

La mujer que valga tanto como un hombre, sí. Yo soy una gran trabajadora. Literata, periodista, empleada. No he encontrado, por ser mujer, una galantería excesiva, ni una rivalidad extremada. Me han respetado siempre y han comprendido – los hombres – que yo, mujer, tenga derecho a ganarme la vida con mis manos o con mi inteligencia. ¿No hay mujeres médicos, abogados? ¿No hay una Mme. Curie? ¿No hay en Inglaterra una mujer ministro? ¿No hay mujeres pintoras, novelistas? ¿Por qué las mujeres que tengan condiciones para ello, no han de valerse de sus propias fuerzas? (*El Día Gráfico*, 06 de marzo de 1929: 1).

¹⁶ Aurora Bertrana, Maria Pi de Folch, Enriqueta Sèculi, Anna Mires, Carme Cortès d'Aiguader, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Viladot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortès y Amanda Llebot.

Por otra parte, y como a todas sus coetáneas demócratas, a la autora le preocupaba el auge del fascismo en Europa y, junto con las damas del Lyceum Club de Barcelona, pero también con mujeres de ideologías tan dispares como Clara Campoamor o la anarcosindicalista Libertad Ródenas, la escritora y periodista asiste a actos pro desarme. Era, ante todo, una mujer antifascista y pacifista. Una mujer que creía en la educación y en la cultura y que tenía una “cultura política autónoma”, término que explica el francés Serge Bernstein y que recogemos de un magnífico estudio diacrónico sobre el antifascismo femenino español de la historiadora Mercedes Yusta (228). De este modo, el 18 de enero de 1932 tuvo lugar una asamblea pro desarme universal en Barcelona, organizada por la Liga Femenina Catalana por la Paz y la Libertad, en la que la periodista ofreció su punto de vista sobre la situación, que pasamos a reproducir:

La señorita María Luz Morales recordó que, cuando los Estados Unidos entraron en la guerra, el año 17, todos los diputados del Parlamento la votaron, excepto una mujer, que era el único diputado femenino, que se echó a llorar y dijo: ‘Yo no puedo votar esta ley porque soy mujer.’ ‘Aquella mujer – añadió la señorita Morales – era más valientes que los hombres, pues fue fiel a su esencia de feminidad. Debemos dar la batalla con paz y amor.’ (*El Sol*, 19 de enero de 1932: 6).

Al llegar la guerra, siguió defendiendo sus ideales y en marzo de 1938 fue una de las firmantes de un manifiesto a favor de la República (*La Vanguardia*, 01 de marzo de 1938). En dicho manifiesto firmaron, entre otros, Jacinto Benavente, Antonio Machado, Rafael Alberti, Ramón J. Sender o Enrique Díez Canedo. En él se leía, entre otras cosas, la siguiente:

[...] nosotros, hombres de ciencia, escritores y artistas, queremos reiterar pública y solemnemente nuestra adhesión al Gobierno de la República española, nuestro decidido propósito de ayudarlo a defender, hasta la victoria total, la independencia y la libertad de España.

Otra de las cuestiones en las que estuvo inmersa fue en el movimiento regionalista, en especial el gallego y el catalán. Comenzó colaborando con el Centro Cultural Gallego de Barcelona, convirtiéndose después en la presidenta de honor y participando en actos que buscaban la promoción de la cultura gallega. Una de sus conferencias dedicadas a Galicia mostraba su amor por su tierra natal:

Galicia canta, tiene un alma contemplativa. Toda su vida se concentra en la leyenda del camino de estrellas que va a parar a ella desde todos los rincones de Europa [...] Galicia es un país esencialmente femenino. Esto acaso duela un poco a los gallegos, como les duele el hecho de que todos los grandes hombres de Galicia sean mujeres (Fragmentos de la conferencia "La nueva lírica en Galicia" por *El Día Gráfico*, 28 de marzo de 1934: 9).

En nuestra búsqueda hemerográfica, María Luz Morales aparece en varios actos en honor a Galicia. Por ejemplo, fue una de las protagonistas del festival dedicado a Galicia que realizó el Centro Cultural junto a Radio Barcelona en marzo de 1932 (*El Sol*, 25 de marzo de 1932: 6). La vemos también en el Palacio de Proyecciones de Barcelona en un concierto bajo el nombre de "Cántigas da terra" (*Revista. Orfeo Gracienc*, junio de 1934: 15). Fue secretaria del grupo de Dones Galleguistes de Barcelona y participó en la organización de actos para el día en el que se festejó la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia. Pero no olvidaba por ello su tierra adoptiva. Escribió varios artículos y reportajes sobre Cataluña, donde mostraba su amor y pasión por esta tierra. La retórica de Morales es conmovedora al describir su amor. Un reportaje de *Estampa*, "Mujeres de Cataluña. El 'lied' y sus cultivadoras" comienza del modo siguiente :

Tantas cosas buenas, regulares, malas y peores se han dicho de Cataluña últimamente que cualquier definición es redundancia, y vulgaridad, y tontería. La más extendida es la de que Cataluña es un país meramente productor de viajeros de comercio (¡oh, paradoja!... ¿No estaría entonces vacío?),... La más certera es la de que Cataluña es "un pueblo que canta". Por tanto, un pueblo que recuerda y que espera. Un pueblo que sueña. Después de Alemania, ancho regazo maternal del "lied" o canción, difícilmente se encontrará en el mundo país tan rico en poesía y música popular como Cataluña, donde la canción ancestral se haya guardado con más fervor, recogido con más inteligencia, cultivado con más intensidad... Ni donde la gloriosa tradición del "lied" tanto se haya prolongado, renaciendo a cada hora, refloreando en los tiempos nuevos de la misma savia de los viejos tiempos (*Estampa*, 08 de octubre de 1932: 34).

Y no solo escribía o participaba en actividades regionales, sino que además contribuía personalmente en el desarrollo cultural. Aunando su interés por el libro, la educación y los niños, y con motivo de la fiesta de los Reyes Magos, realizó una donación importante para la Biblioteca Municipal de A Coruña, gesto que tuvo eco en la prensa por lo que representaba para el fondo bibliográfico infantil de dicha localidad (*El Orzán*, 03 de enero de 1931: 1).

Sus actividades laborales no le impedían defender sus valores, y en aquel momento el regionalismo recordaba la figura de José Rizal, considerado mártir de Filipinas por haber sido acusado de crimen de rebelión. La figura de Rizal no solo era política sino que

representaba valores pedagógicos, literarios y éticos de libertad. En 1932, María Luz se encontraba en el comité organizador del Comité Pro-Homenaje Rizal treinta seis años después de su ejecución (*La Libertad*, 25 de diciembre de 1932: 7).

6. EL FINAL DE LA ÉPOCA DORADA

Cuando estalla la guerra, la prensa acaba siendo controlada por los sindicatos CNT y UGT. El director de *La Vanguardia*, Gaziell –Agustí Calvet– marcha de la ciudad condal al exilio y Morales se convirtió en su directora, cuyo puesto ocupó desde principios de la guerra hasta febrero de 1937. En 1940 fue denunciada por haber sido directora de un periódico durante el llamado periodo “rojo”, y encarcelada en un convento improvisado como prisión en la carretera de Sarrià. Fue suspendida de su puesto, según la orden del Ministerio de Educación con fecha de 11 de marzo de 1938. La descripción de la situación de las presas que explica Antonina Rodrigo es sobrecogedora:

Donde cabían veinte alumnas lo abarrotaban doscientas detenidas. Dormían en el suelo, sin colchón ni mantas, y sin otra calefacción que la originada por la promiscuidad. Había gentes de todas clases: maestras que habían sido denunciadas por el hecho de haber retirado de sus clases el crucifijo, gesto obligado casi siempre en cumplimiento de órdenes recibidas de la superioridad. Pero la mayoría de las detenidas eran mujeres de clase humilde. Como les daban una comida infecta, a María Luz se la llevaban de su casa y ella la compartía con las compañeras que no tenían familia en Barcelona (Rodrigo 215).

Pasó cuarenta días en prisión y nunca quiso hablar de esta experiencia. Morales sufrió un exilio interior que la obligó, en sus primeros tiempos después de liberada, a esconder su personalidad periodística bajo dos pseudónimos: *Ariel* y *Jorge Marineda* (este último en homenaje a su ciudad natal, llamada así por Emilia Pardo Bazán), en la revista *Lecturas*, esperando así su rehabilitación profesional. Pero siguió con su frenética actividad: creó las Ediciones Surco, escribió ensayos, novelas, cuentos... hasta que de nuevo pudo firmar con su nombre, en 1948, en el *Diario de Barcelona*. Retomó su actividad recibiendo numerosos premios y distinciones.

A MODO DE CONCLUSION

María Luz Morales está empezando a ser reconocida como pionera del llamado “periodismo cultural”. Pero al realizar un estudio cronológico de sus actividades en la prensa, podemos comprobar que fue, ante todo, una mujer polifacética cuyas otras actividades han pasado desapercibidas. La traducción, la adaptación y la escritura de

literatura infantil ya han sido históricamente unos dominios silenciados por ser considerados como una especie de subliteratura. Si a esto le añadimos que eran realizados por una mujer moderna que además se adhería al régimen progresista de los años 30, y que se vio sumida en un terrible insilio en un país en dictadura, entonces el olvido es aún más importante. Como explica Mari Ángeles Cabré en el prólogo de su edición *Alguien a quien conocí*, “Resulta a todas luces sorprendente advertir cómo a estas alturas aún hay quien piensa que todo lo que ha sido sepultado por la losa del olvido, aunque brillara en su día, merece permanecer oculto”. En este artículo hemos querido recordar el periodo dorado en el que María Luz Morales, así como sus coetáneas, brillaron como mujeres modernas independientes, pioneras y osadas comprometidas en el mundo público que hasta entonces les estaba completamente vetado. Las actividades de Morales no pararon tras la guerra, pues ante todo era una mujer trabajadora e hiperactiva. Sus incursiones en el asociacionismo disminuyeron muchísimo debido a la situación del país, pero siguió traduciendo, adaptando, creando ediciones y escribiendo en prensa. Por esta razón, a veces hemos oído argumentos de una María Luz Morales pro-franquista. Nada más lejos de la realidad. Como durante la Edad de Plata, la autora se valió de su pluma, sin pedir ayuda a nadie. El hecho de no exiliarse no la convierte en menos demócrata que sus compañeras de generación. Ella decidió quedarse y trabajar sin descanso, hasta poco antes de su fallecimiento.

OBRAS CITADAS

- Arroyo Cabello**, María, “Rompiendo moldes: María Luz Morales y la crónica femenina”, *Revista Internacional de Historia de la comunicación*, número 16, 2021, pp. 65-92.
- Baroja y Nessi**, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, edición de Amparo Hurtado. Tusquets Editores, 1998.
- Cabré**, Mari Ángeles, *María Luz Morales, pionera del periodismo*. Libros de Vanguardia, 2017.
- Cabré**, Mari Ángeles, “María Luz Morales, la desconocida más célebre del periodismo”, *María Luz Morales, Alguien a quien conocí*. Renacimiento, 2019.
- Casasús**, Josep M^a, *Iniciación a la periodística*. Teide, 1988.
- Desvois**, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*. Siglo Veintiuno, 1977.
- García Padrino**, Jaime, *Libros y Literatura para niños en la España contemporánea*. Fundación German Sánchez Ruipérez, 1992.
- González Naranjo**, Rocío, “Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías”, Erich Fisbach et Philippe Rabaté (ed.), *Les*

générations dans le monde ibérique, HispanismeS, número 8, segundo semestre 2016, 110-128.

Hurtado Díaz, Amparo, "Caterina Albert y María Luz Morales", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, mayo 2006, 43-54.

Julio, Teresa, "María Luz Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación", *Confluenze*, Vol. I, No. 2, 2017, pp. 55-68.

Julio, Teresa, « María Luz Morales y la colección 'Las obras maestras al alcance de los niños' de la editorial Araluce ante la censura franquista », *BRAE*, t. xcix · c. cccxx, 2019, pp. 665-702.

Julio, Teresa, "María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce", *Revista de literatura*, número 165, 2021, pp. 167-191.

León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.

Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.

Moreno Lago, Eva María, *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*, Universidad de Sevilla, 2018.

Pache Carballo, Laura, "Gritos sordos de una guerra. La imagen de la mujer en los cuentos de María

Morales, Luz y Manuel Chaves Nogales", *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, 14, 2020 (VII), pp. 41-61.

Rodrigo, Antonina, *Mujeres para la historia. La España olvidada del siglo XX*, Ediciones Carena, 2002.

Salgado de Dios F. y Lázaro, E., "La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en *La Vanguardia* (1921-1936)", *Trípodos*, n.44, 2019, pp. 121-135.

Salgado de Dios F. y Lázaro, E., "María Luz Morales, directora de *La Vanguardia* (1936-1937)", *Historia y comunicación social*, 25 (2), 2020, pp. 299-308.

Santa-María, Glòria y **Tur**, Pilar, "María Luz Morales i el periodisme cultural dels anys 30: modernitat, cinema, pedagogia", *Lectora. Revista de Dones i textualitat*, 18, 2012, pp. 299-308.

Servén Díez, Carmen, "La labor de María Luz Morales en El Hogar y la Moda (1921-1936)", en Bernard, M. y Rota, I. (eds.). *Prensa. Escritoras y periodistas en España: 1900-1939*, Bérgamo, Bérgamo University Press y Sestante Edizioni, 2010, pp. 87-109.

Servén Díez, Carmen, "María Luz Morales y la promoción de la literatura infantil", *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, número 5, junio 2012, pp. 1-17.

Servén Díez, Carmen, "Mujeres y prensa: la página femenina de *El Sol* (1917-1936)", *Ier Congreso Internacional de Comunicación y Género*, 2012, pp. 1061-1074.

Yusta Rodrigo, Mercedes, "Género y antifascismo en España, de la IIª República a la Guerra Fría (1931-1950)", *Anuario IEHS* 28, 2013, pp. 227-247.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Amador, Antonio, "Unos minutos de conversación con María Luz Morales", *El Día gráfico*, 6 de julio de 1929, 1.

Brachfeld, Oliver, "Literatura húngara", *Mirador*, 20 de julio de 1933, 6.

Febus, "Asamblea pro desarme universal en Barcelona", *El Sol*, 19 de enero de 1932, 6.

Gudal de Sangenis, F., "Interesante conferencia", *Mujeres españolas*, 28 de diciembre de 1930, 14.

J.B., "Libros, mujeres, niños, por María Luz", *La Voz*, 17 de octubre de 1928, 4.

Llizo, Joaquín, "Alonso Hernández Cata. El cubano más nuestro", *Alrededor del mundo*, 31 de diciembre de 1927, 754.

Martínez Sagi, Ana María, "La Residencia Internacional de señoritas estudiantes, instalada en el que fue Palacio Real de Pedralbes", *Crónica*, 28 de febrero de 1932, 8-9.

Morales, María Luz, "Las figuras eternas", *Las Provincias: diario de Valencia*: Año 56, Número 16105 - 1921 Septiembre 14.

Morales, María Luz, "La mujer de artista", *Helios*, octubre de 1923.

Morales, María Luz, "La mujer y el automóvil", *Córdoba automovilista*, 15 de junio de 1924, 13.

Morales, María Luz, "Mujeres de Cataluña. El 'lied' y sus cultivadoras", *Estampa*, 08 de octubre de 1932, 33-34.

Nelken, Margarita, "María Luz Morales, mujer modernísima, glosó emocionadamente ese tema [Viaje sentimental a través de las cartas de amor] ante el público selecto de Conferencia Club", *El día Gráfico*, 06 de diciembre de 1933, 7.

[s.a.], "Nuestro extraordinario de junio", *Ondas*, año III, número 102, 29 de mayo de 1927, 1.

[s.a.], "María Luz Morales, los niños y los Redactores Cinemas Unidos", *La Nación*, 11 de junio de 1932, 8.

[s.a.], "Se ha constituido la Agrupación de Periodistas cinematográficos", *El Día Gráfico*, 8 de junio de 1933, 9.

- [s.a.], "En el Romea. Inauguración de los espectáculos infantiles", *El Día Gráfico*, 18 de enero de 1935, 9.
- [s.a.], "Beneficio de Josefina Diaz de Artigas en Bilbao", *El Heraldo de Madrid*, 03 de enero de 1936, 8.
- [s.a.], "Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. El comité de Cataluña", *El Sol*, 19 de abril de 1931, 8.
- [s.a.], "Disposiciones oficiales", *La Hora*, 19 de enero de 1938, 11.
- [s.a.], "El Presidente de la U.A.C.E. habla del porvenir de la cinematografía nacional", *Popular Film*, 11 de agosto de 1927, 16.
- [s.a.], "Una conferencia de María Luz Morales", *La Libertad*, 26 de abril de 1927, 4.
- [s.a.], "El día del libro", *El Día Gráfico*, 08 de octubre de 1927, 5.
- [s.a.], "Gacetillas", *El Día Gráfico*, 9 de marzo de 1928, 4.
- [s.a.], "Una conferencia de María Luz Morales", *El Imparcial*, 7 de mayo de 1929, 2.
- [s.a.], "Un té en honor de la escritora María Luz Morales", *La Época*, 4 de mayo de 1929, 4.
- [s.a.], "Gacetillas", *El Día Gráfico*, 14 de junio de 1929, 3.
- [s.a.], "La inauguración del curso del Ateneo", *El Día Gráfico*, 22 de agosto de 1929, 17.
- [s.a.], "Academias, Ateneos y Sociedades", *La Época*, 22 de noviembre de 1929, 3.
- [s.a.], "La señorita María Luz Morales en la Residencia de Señoritas", *La Época*, 27 de noviembre de 1929, 3.
- [s.a.], "Una conferencia de María Luz Morales", *El Sol*, 17 de julio de 1930, 8.
- [s.a.], "Charlas de María Luz Morales", *El Sol*, 11 de enero de 1931, 1.
- [s.a.], "Crónica diaria", *El Día Gráfico*, 04 de octubre de 1931, 6.
- [s.a.], "De ayer a hoy", *El Día Gráfico*, 12 de diciembre de 1931, 4.
- [s.a.], "Gacetillas", *El Día Gráfico*, 27 de enero de 1932, 4.
- [s.a.], "Un curs de cinema a la Universitat", *Mirador*, 18 de febrero de 1932, 4.
- [s.a.], "Converses sobre cinema", *Mirador*, 07 de enero de 1933, 6.
- [s.a.], "Librería Catalonia en Barcelona", *La Gaceta de las artes gráficas del libro y de la industria del papel*, 01 de mayo de 1934, 23.
- [s.a.], "Conferencias para hoy", *El Día Gráfico*, 02 de junio de 1934, 1.
- [s.a.], "Conferencias para hoy", *El Día Gráfico*, 05 de junio de 1934, 7.
- [s.a.], "Exposición de libros de arte", *La Gaceta de las artes gráficas del libro y de la industria del papel*, 01 de septiembre de 1934, 25.
- [s.a.], "Una jira en honor de María Luz Morales", *El Sol*, 18 de agosto de 1929, 3.
- [s.a.], "Acto inaugural de la Escuela de verano", *El Día Gráfico*, 18 de julio de 1933, 7.

- [s.a.], "La semana del libro en los campos de instrucción militar. Un acto cultural en el que toman parte María Luz Morales, Rafael Moragas y Francisco Pujol", *El día Gráfico*, 23 de junio de 1938, 4.
- [s.a.], "En honor de Victoria Ocampo", *El Sol*, 3 de mayo de 1929, 1.
- [s.a.], "Vida periodística", *La Voz*, 18 de junio de 1929, 6.
- [s.a.], "Los intelectuales de España, por la victoria total del pueblo", *La Vanguardia*, 01 de marzo de 1938, 2.
- [s.a.], "María Luz Morales disertó sobre 'la nueva lírica en Galicia'", *Feminal. Suplemento femenino de El Día Gráfico*, 28 de marzo de 1934, 9.
- [s.a.], "Programas para hoy viernes", *El Sol*, 25 de marzo de 1932, 6.
- [s.a.], "Para las bibliotecas municipales", *El Orzán*, 03 de enero de 1931, 1.
- [s.a.], "XXXVI aniversario de la muerte de Rizal", *La Libertad*, 25 de diciembre de 1932, 7.
- VV.AA., Manifiesto de las mujeres, Barcelona, 7-julio-1931. *La Publicitat*, 05 de julio de 1934. Disponible en Internet:
<https://lyceumclubfemenino.files.wordpress.com/2018/04/manifiesto-a-las-mujeres-en-espac3b1ol.pdf>
- VV.AA., "Sessió inaugural del curs Acadèmic de 1927 a 1928", *Memòries Ateneu Barcelonès*, 1927-1928, 3.
- VV.AA., *Arxiu de tradicions populars*, 18 de enero de 1928, 125.
- VV.AA., *Revista Orfeó Gracienc*, junio de 1934, 15.

**La generación poética femenina del 27 : Madres en duelo.
(Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde)**

**The poetical generation of 27 : mourning mothers (Concha
Méndez, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde)**

Béatrice Rodriguez
Université Paris-Est Créteil
rodriguez.bea@orange.fr
beatrice.rodriguez@u-pec.fr

Resumen

Este trabajo propone un análisis a través de un corpus selecto de tres poetas: Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde para estudiar la figura de la pérdida del hijo y de su reaparición en los versos de las poetas: la maternidad en duelo.

Palabras clave: Concha Méndez (1898 – 1986), Ernestina de Champourcin (1905 – 1999), Carmen Conde (1907 – 1996), poesía de la generación del 27, maternidad en duelo.

Abstract

This essay, focusing on a selective group of three poets: Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, intends to analyse the portrayal of the loss of a child and its reappearance in the lines of the poets : maternity in mourning.

Keywords: Concha Méndez (1898 – 1986), Ernestina de Champourcin (1905 – 1999), Carmen Conde (1907 – 1996), poetry of the generation of 27, mourning mothers.

1. INTRODUCCIÓN

Hijo tuyo...
 silencio de mi carne sellada
 Eternidad sin muerte.
 Solo yo sé su nombre.
 Un nombre que no existe
 y palpita en la oscura tentación de
 mis venas,
 un nombre impetuoso que levanta
 mi sangre
 con sístoles de fuego.

Verdad limpia, sin roces.
 Nadie hollará su frente
 con un turbio rocío de insólitas
 palabras,
 nadie herirá su pecho
 ni podrá torpemente mancharle el
 corazón.

Hijo nuestro. Pureza de todo lo
 imposible.
 ¡Qué grávida dulzura aquieta mi
 regazo!

"Maternidad" en *Cántico inútil*
 Ernestina de Champourcín

Al aparecer en el título de este trabajo: "la generación poética femenina del 27" pensaba en la definición francesa que esboza Nadine Ly en su presentación de la antología bilingüe de la poesía española en la prestigiosa colección *Bibliothèque de la Pleiade* de Gallimard (Nadine Ly (ed.), XLVI). Lo que se ha llamado "la generación masculina del 27" era una generación de jóvenes poetas "fraternalmente unidos" (Nadine Ly (ed.), XLVI) por una pasión común - la poesía y más allá la invención artística- y al contrario de las llamadas "generación del 98" y "generación del 36", un grupo que carece de manifiesto teórico, de programa, de jefe y de catástrofe histórica para formarse.

Cuando se empieza a investigar sobre este período desde el punto de vista femenino, rara será la pregunta o raro será el punto de vista adoptado que no permitan establecer un vínculo entre las que Shirley Mangini (Mangini) llamó "las modernas" de Madrid. Las diversas antologías¹ y trabajos que se han ido dedicando a estas poetisas olvidadas del panteón de la generación del 27 suman unas diez mujeres: Pilar de Valderrama, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Carmen Conde, la catalana

1 Jiménez Faro, Luzmaría. *Poetisas españolas, antología general*, tomo II: de 1901 a 1939. Torremozas, 1996; *Antología de poetisas del 27*, edición de E. Miro. Castalia, 1999, Biblioteca de Escritoras; *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, G. Cole (ed.) Lewiston, N. Y, Queenston (Canada) ; Lampeter (United Kingdom), The Edwin Mellen press, 2000 ; *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, Janet. W. Pérez (ed.). Twayne Publishers, 1996.

Elisabeth Mulder, Rosa Chacel, Margarita Ferreras, María F. de Laguna y Lucía Sánchez Saornil.

Me centraré hoy en tres de ellas: Concha Méndez (1898–1986), Ernestina de Champourcín (1905–1999) y Carmen Conde (1907-1996). Ni es aquí el espacio ni sería yo competente para volver a discutir las polémicas que suscitó el término crítico de “generación del 27²” y más que querer restablecer un canon en femenino, me pareció interesante volver a estas tres mujeres que participaron en todo el campo de la creación poética: la escritura, la edición y la difusión mediante antologías de mujeres poetisas. Las tres tenían poemas publicados a finales de los años 20; Concha Méndez se dedicó a la edición material de los poetisas de su época y Carmen Conde inauguró más tarde la difusión de la poesía escrita por mujeres con las antologías que les dedicó tanto a las poetisas latinoamericanas como a las poetisas vivas de su época³.

Ernestina de Champourcín es el lazo vital común entre Concha Méndez y Carmen Conde: me sirve de eje para intentar llevaros hacia un encuentro dentro de la escritura entre estas dos mujeres para hablar, con Nicole Loraux⁴, de las “madres en duelo” o de la maternidad enlutada o, para decirlo con las palabras de nuestras poetisas, de “la sombra del niño” en algunas de sus poesías. La sombra del niño muerto es un motivo que las distingue radicalmente de sus coetáneos, aunque no del Federico García Lorca dramaturgo.

Concha Méndez es, sin duda, la que más sufrió ese eclipse en las representaciones de la moderna vanguardia madrileña y, sin embargo, fue la que más se dedicó a hacer que la poesía se convirtiera en realidad material y una de las figuras que contribuyó a alimentar y fomentar la fama de los jóvenes poetisas en su actividad de impresora, junto con su esposo Manuel Altolaguirre, en la Calle Viriato. Quizás el mejor ejemplo de la sustitución en el panteón de las figuras clave de la época sea el del título de “director de revista” que se vino asociando al poeta chileno Pablo Neruda por *Caballo verde para la poesía*, publicada entre 1935 y 1936. Como lo recuerda en su relato de vida transcrito por su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, *Memorias habladas, memorias armadas*, Neruda solo fue un director simbólico, que ellos nombraron como gesto de generosidad a la poesía americana. Y añade – no sin cierta ironía: “no sé por qué todo el mundo se ha empeñado en creer que la revista la hizo él” (Altolaguirre, Paloma y Méndez, Concha, 97). Fue precisamente en una de sus

² Ver a este respecto la introducción de Ángel González, *El grupo poético de 1927: antología*. Visor Libros, 2005.

³ Podemos citar: Conde, Carmen. *Poesía femenina española viviente: antología*. Arquero, 1954; Conde, Carmen (ed.) *Poesía femenina española (1950-1960)*. Bruguera, 1971; Conde, Carmen (ed.), *Poesía femenina española*, Barcelona, Bruguera, 1967.

⁴ Loraux, Nicole. *Les mères en deuil*. Editions du Seuil, 1990, Librairie du XXe siècle. Existe una traducción española: Nicole Loraux, *Madres en duelo*. Abada editores, 2004.

revistas, *Héroe*, donde se publicaron poemas de Ernestina de Champourcín, a la que Concha Méndez ya había tratado en el Lyceum Club Femenino, por ser Ernestina de Champourcín secretaria en 1929. Bien se puede apostar por el hecho de que de no haber tenido Concha Méndez ese papel activo en la editorial común, los nombres de otras mujeres poetas como Rosa Chacel y Margarita Ferreras no se hubieran asociado de manera tan evidente.

Ernestina de Champourcín es famosa entre los estudiosos de la época por haber gozado del privilegio, con Josefina de la Torre, de formar parte de la segunda edición de la *Poesía española: antología (Contemporáneos)* de Gerardo Diego, publicada en 1934, antología que serviría para instaurar el canon del panteón de la “generación del 27”. Sin embargo, por esa fecha ya publicó *La voz en el viento*, poemas escritos entre 1928 y 1931, con una introducción de Juan Ramón Jiménez. De hecho, en el paratexto que introduce “la vida” y la “poética” de los poemas publicados en dicha antología de Gerardo Diego concluye Ernestina de Champourcín: “Sin embargo, no quiero finalizar estas líneas sin expresar un sentimiento concreto: el que me produce la voluntaria ausencia en esta Antología, de Juan Ramón Jiménez, nuestro gran poeta y maestro.”

Una manera, quizás, de rendir homenaje al que fue un guía poético para estas tres mujeres. Carmen Conde aparece un poco al margen de las que formaban parte de la vida madrileña. Sin embargo, como lo indica Francisco Diez de Revenga en la edición de su *Antología poética*,⁵ de 2006, ya se publican escritos suyos en 1927 y en 1928 en *Ley y Obra en marcha: Diario poético* de Juan Ramón Jiménez, antes de la publicación de su primer libro de poemas en prosa, *Brocal*, en 1929. A partir de 1931, ella vive y trabaja por esos años en Cartagena, ciudad en la que funda con su esposo la Universidad Popular según el modelo, dice ella, de la Universidad de Segovia de Antonio Machado. Aun así, los vínculos con las modernas de Madrid se hacen por Ernestina de Champourcín, con la que se cartea y a la que le pide información sobre la creación poética (Fernández Urtasun, 127-143). Ambas comparten la misma admiración y amistad hacia Juan Ramón Jiménez.

Si el grupo masculino del 27 reconoció en Góngora como padre en su filiación poética, Juan Ramón bien podría constituir un padrino poético para cada una de ellas – y con esto no quiero poner bajo tutela a estas creadoras, sino subrayar que las tres encontraron en la poesía juanramoniana una expresión privilegiada de sus propias inquietudes poéticas.

⁵ Francisco Diez de Revenga (ed.). *Antología poética. Carmen Conde*. Biblioteca nueva, 2006.

2. MADRES EN DUELO

Las tres compartían una filiación poética con Juan Ramón Jiménez y sería también interesante ahondar en los motivos recurrentes en su poesía que las acerquen a sus homólogos masculinos⁶. Ahora, sin embargo, me gustaría evocar la presencia del tema de las madres en duelo que surgen en la poesía de Concha Méndez y Carmen Conde. Ciertamente aquí corresponden datos biográficos turbadores: en 1933, ambas viven la experiencia trágica de la pérdida de un hijo: en el caso de Concha Méndez, es un niño, mientras que, en el caso de Carmen Conde, es una niña. No rebasaría la anécdota trágica y la mera coincidencia biográfica si no fuera porque se plasmó en su escritura poética una imagen de la maternidad⁷. La madre y sus hijos tendrá un gran eco en la poesía posterior, pero desterritorializado, desvinculado de la problemática femenina al convertirse en la imagen de la tragedia de la madre-patria española durante la Guerra Civil, es decir, al trasladarse al ámbito ideológico. Para decirlo con otras palabras: el tema de la maternidad enlutada, expresión del dolor íntimo de la mujer, cobra un relieve peculiar al no ser un tema común de la lírica de la época y me parece sumamente interesante que la modernidad española femenina haya dedicado un espacio a este tema que, como lo señala Nicole Loraux para el estudio de la Grecia Antigua, se expresa en el recinto del teatro trágico, so pena de que el dolor de las madres cause un desorden cívico, ya que las mujeres no son ciudadanas de pleno derecho.

3. CONCHA MÉNDEZ, NIÑO Y SOMBRAS (1936)

El año en que estalla la Guerra Civil, Concha Méndez publica un poemario titulado *Niño y sombras* en el que aparece el tema de la maternidad impedida. Siguiendo las indicaciones de G. Cole, consta de veintiocho poemas, numerados o con títulos, donde utiliza rimas asonantes⁸.

⁶ Pienso, por ejemplo, en la imagen del mar que evoca Margherita Bernard en su artículo: "Concha Méndez: La Otra Mirada", en *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Volume II, p. 25 – 35. "Ha sido observada la influencia de Rafael Alberti en los poemas de tema marino de Concha Méndez; efectivamente Alberti, que había ganado en 1924 con *Marinero en tierra* el Premio Nacional de Literatura, era el guía de la poeta en la época de sus primeros pasos en literatura. Sin embargo, hay que observar que mientras en el autor gaditano el mundo marino representa la infancia perdida, evocada por la palabra poética, en Concha el mar es metáfora de lo desconocido que atrae y ofrece esperanzas de plenitud vital". p. 33.

⁷ En la poesía de Josefina de la Torre, la otra poeta incluida en la *Antología de poetisas del 27* de Emilio Miró y que gozó del privilegio de verse incluida en la segunda edición de la *Antología* de Gerardo Diego con Ernestina de Champourcin, también se encontraría la misma temática. Así como el poema que sirve de epígrafe a este artículo, titulado "Maternidad", revela la expresión de su ausencia.

⁸ Ver el capítulo dedicado a la poesía de Concha Méndez en Cole, G (ed.), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Lewiston, N. Y., Queenston (Canada) ; Lampeter (United Kingdom), The Edwin

El análisis de dos poemas sin título de *Niño y sombras* encontrará su eco en otros poemas de *Derramen su sangre las sombras* de Carmen Conde. La sombra, que remitiría más bien a la poesía de la abstracción, es el significante común que convoca semánticamente el cuerpo del niño muerto. Así como el título de Concha Méndez permanece en el ámbito de lo alusivo, el imperativo de Carmen Conde confiere a lo etéreo una dimensión corpórea, como si la poesía venidera revelara la epifanía de lo corpóreo a través de lo incorpóreo. La subjetividad femenina irrumpe en el panorama poético para dar cuenta del dolor en el duelo de la madre.

Ya tiene la tierra algo
que fue mío nueve lunas

(arbolillo nuevo
sin ramas ni fruta).

Brotó en mañana florida
de esperanzas y de luchas

(no pudo ver el sol
y no vio la luna).

El ángel que lo guardaba
se durmió en la noche oscura

(mi arbolillo nuevo
tuvo triste cuna...).

Esta canción de Concha Méndez revela el esfuerzo por inscribir el ausente dentro del poema. El poema empieza con la saturación de significantes femeninos – la tierra/ nueve lunas - y la presencia tímida de la voz poética: el “yo” ha dado algo a la tierra que, por la semántica del “nueve”, rápidamente introduce la noción de ciclo materno. La madre-tierra parece haber recibido el fruto de otra madre. Sin embargo, el régimen telúrico, nocturno se impone con la luna, el astro que rige el acontecimiento. El envés estéril del sol ya nos mantiene en un ámbito nocturno que culminará en la mística “noche oscura”, desprovista de su haz divino. El niño enterrado se redobra en el poema por la puesta entre paréntesis de todas las alusiones a los calificativos de ese “algo” metaforizado en el “arbolillo”. La propia elección del término para designar al niño pertenece al registro de la naturaleza. La elección de la metáfora del arbolillo remite al elemento que pertenece a dos mundos – el terrenal con sus raíces y el celeste con sus ramas. Aquí, este último elemento se ve anulado

Mellen press, 2000, p. 105 – 138, donde el crítico coincide con nuestro punto de vista al hablar del tema de la maternidad como tema original en el que contribuyen Concha Méndez, Ernestina de Champourcin (p. 139-171) y Josefina de la Torre.

por los privativos. Y, sin embargo, se mantiene una lucha entre la nada, su desaparición total, y la vida presente en el adjetivo “nuevo” puesto siempre en aposición. El esfuerzo consiste pues en robarle, en hurtarle, en sustraerle a ese mundo de oscuridad, silencio y muerte, el fruto de las entrañas del “yo” para que ese “arbolillo nuevo” encuentre un nuevo lugar en la cuna que le está forjando la voz poética. La voz poética va inscribiendo y adueñándose del que estaba fuera de ella y del que pertenecía al otro mundo. Así, los paréntesis, además de recordar la forma del vientre redondeado, de inscribir gráficamente en el poema la forma física de la maternidad y de reducir incluso los metros como para adoptar la forma empuñada del ser – de octosílabos pasamos a hexasílabos – permiten crear una distancia entre dos mundos: el de fuera y el de dentro; el de la lógica vital – la tierra es su cuna – y el de la lógica poética – la canción se convierte en nueva cuna “triste” para el ausente. De hecho, así es como se podría interpretar la introducción dentro del paréntesis del pronombre personal que alude a la voz poética al final del poema: “mi arbolillo”. Mediante el poema, madre e hijo vuelven a encontrarse; la poesía es la que permite salvar la distancia insalvable entre la madre y el hijo desaparecido.

Aparece otra versión de la escritura de la ausencia en forma de versos de arte mayor. Los alejandrinos permiten estructurar los versos de manera binaria, instaurando un tú y un yo separados por el hemistiquio:

Se desprendió mi sangre para
formar tu cuerpo.
Se repartió mi alma para formar
tu alma.
y fueron nueve lunas y fue toda
una angustia
de días sin reposo y noches
desveladas.

Y fue en la hora de verte que te
perdí sin verte.
¿De qué color tus ojos, tu cabello,
tu sombra?
Mi corazón que es cuna que en
secreto te guarda,
porque sabe que fuiste y te llevó
en la vida,
te seguirá meciendo hasta el fin
de mis horas. (Méndez)

Esta vez, el cuerpo aparece de manera prosaica, sin mediación metafórica. Aparece la imagen de la sangre, el significante maestro al hablar de maternidad. La primera estrofa instaura un equilibrio entre ambos cuerpos, evocando una distribución perfecta entre ellos. Vuelve la imagen del ciclo de gestación con “las nueve lunas”. Sin embargo, a medida

que el “tú” invade el poema, es cuando desaparece. El campo léxico de la visión -que ya caracterizaba la Canción- se repite aquí con una aceleración del ritmo que mimetiza la desesperación por querer verlo y saber de él hasta llegar a pedir lo imposible: “el color / de tu sombra”. Así como la canción creaba una nueva cuna para el ausente, la voz poética consigue construirle un nuevo recinto al enmarcar los tres últimos versos con la repetición del pronombre personal “mi”. El corazón, lugar íntimo y escondido, lugar desde el que surge el canto de amor, se convierte en la cuna del niño. La sombra del niño desaparecido queda abrazada en el mismo verso –nuevo corazón- en la creación poética.

4. CARMEN CONDE, *DERRAMEN SU SANGRE LAS SOMBRAS* (1983)

Estos dos poemas de Concha Méndez instauran ya una serie de motivos e imágenes que se plasman de manera macabra en *Derramen su sangre las sombras* de Carmen Conde. El poemario se publicó en 1983 pero el paratexto ya subraya el desfase entre el momento de la escritura (1933) y su publicación más de cincuenta años después. Se compone de tres partes tituladas respetivamente: “I. La espera” que abarca desde el mes de junio hasta el mes de septiembre de 1933, con diecisiete poemas breves a los que se suman dos poemas escritos por Antonio Oliver, su marido y el padre de la niña fallecida. “II. El desencanto”, fechados del mes de octubre con doce poemas y “III. Mucho después” con poemas de *A este lado de la eternidad* (1970) y *Corrosión* (1972). La edición de esta recopilación de poemas en torno a la hija perdida se abre con unas frases retomadas del prólogo escrito por Gabriela Mistral en 1934 a su poemario *Júbilos* y se añade un apartado titulado “Explicación de lo lejano” en el que dice la propia Carmen Conde:

Desde que fueron escritas estas lamentaciones por la primera tragedia de mi vida, no las había vuelto a leer hasta mayo de 1973.

En otras ocasiones posteriores a 1933 también me dolí en otros versos que agrego a los primeros. Porque, en realidad, aquella criatura que murió al nacer, que no fue más que cuando me habitaba, hizo que toda mi existencia se transformara radicalmente (Conde, 1983, 9).

El uso recurrente del verbo “doler” en su forma reflexiva y transitiva, por parte de Carmen Conde, recuerda precisamente la violencia inherente a la maternidad en duelo.

La primera parte del poemario constituye el diario poético de la mujer embarazada: este diario poético de la creación, “la Espera”, refleja sin embargo la angustia de la mujer ante la maternidad venidera y una primera escritura del cuerpo femenino. Este poemario desarrolla los dos momentos que se encontraban concentrados en el poema de Concha

Méndez –la espera y la desolación—. Hallamos de nuevo una serie de imágenes para hablar de la formación del hijo dentro del cuerpo femenino: la omnipresencia de la sangre y el ansia por ver al hijo soñado, fantaseado, ese otro sin embargo tan semejante:

Voy ausentándome de mí.
Poco a poco, el lastre de ensueño
cede
su sitio a la realidad doble
que es mi vida en transcurso.
¡Otro ser dentro de mi carne
fragua su carne, su piel,
su corazón diminuto, mi estrella!

Asisto a la escisión silenciosa
con pasmo anhelante, con gozo
nuevo de verme en otros ojos
míos,
de mis ojos hechos,
de mi sangre coloreados,
ay, de toda cuanta soy.

Día por día el latido
es golpe que me recuerda,
urgente,
valor que no tengo,
heroísmo que nunca soñé.

Y temo por el que estoy creando
en convenido misterio
dentro de mi soledad sin orillas
cerca de mi corazón, su estrella.
31, julio, 1933.

El motivo de la separación paulatina de los dos cuerpos que mimetiza el crecimiento de la criatura dentro del cuerpo femenino cobra un carácter brutal y macabro al revelarse la muerte de la hija. El propio cuerpo de la mujer se convierte en tumba, insistiendo en la ambivalencia del acto procreativo: el cuerpo de la mujer, que dudaba en poder dar la vida, se convierte ahora en la afirmación del lugar de la muerte. Así, se revela el lado lúgubre de la voz femenina que clama su voluntad de morir y se produce una inversión de lo monstruoso:

Dentro de mí, muerta.
Mía viva a lo ancho de los meses
y al nacer para los otros,
muerta.

Si yo hubiese sabido eso,
ni un esfuerzo habría hecho
para sacarte fuera de mí.

Contigo, hija que no conozco,
contigo y con tu silencio;
con tus ojos cerrados,
con tu garganta sin voz
me hubiera muerto.
17, octubre, 1933.

La tierra, a la que la voz poética en la canción de Concha Méndez conseguía acercarse para encontrarse con el hijo muerto, se convierte en la poesía de Carmen Conde en animal sediento de sangre, al que la voz poética quiere entregarse. Estos versos sacados de otro poema posterior a 1933, así lo atestiguan:

Hija tengo, metida en la tierra,
que no conocí.

La pasaron dolores sonámbulos,
manos duras y tiernas del padre
frustrado,
de mi vientre a ese vientre feroz
que es la tumba.

No le pude mirar sus ojitos
porque estaba ya aquella
esperándola
con sus dientes de loba.

(...)

Porque vivo de duelo por
siempre
y no quiero escribir de esos
niños
que ya tanto canté.

(...)

¡Que nos junte y nos trice la loba,
que me muestre, si ahíta, a la hija
que no conocí!

24, abril, 1969.

A este lado de la eternidad

Roberta Quance comentaba así el poemario *Niño y sombras* de Concha Méndez en su artículo titulado “Hago versos, señores”:

son conceptualmente innovadores los poemas de *Niño y sombras* que tratan de la muerte al nacer del primer hijo, ya que en ellos vemos implicada claramente la subjetividad de la madre, quien se siente nacer ella también al mundo (Quance, 195).

En los poemas que hemos visto, se podría decir que la madre se siente, a la vez, nacer y morir al mundo. El cuerpo femenino irrumpe en el escenario poético no precisamente bajo su forma más erotizada o embriagadora para la mirada masculina, sino bajo su forma trágica, recordándonos que si el Eros es la figura maestra de la escritura de la modernidad, Tánatos es su envés subterráneo e irremediable. La escritura de las dos pulsiones, vida y muerte, coinciden en la escritura de la maternidad.

Estas breves alusiones a unos cuantos poemas nos permitirían ampliar el registro de las figuras trágicas de la maternidad en duelo y de la maternidad abortada que tanto teatralizó Federico García Lorca en los años 1930. De la maternidad no realizada al derrame de la sangre de las sombras, la trama trágica de estas voces poéticas resuena hoy en día como una faceta más de la modernidad poética.

Como recuerda Pilar Nieva de la Paz: “a comienzos del siglo XXI, cuando todas ellas han muerto, estas trayectorias a menudo silenciadas y oscurecidas se nos revelan como muestras ejemplares del testimonio coral de una generación de pioneras” (Nieva de la Paz, 195-211).

Las sombras van cobrando cuerpo y vida a través de su escritura de la muerte. Acabaré con unas palabras de Pedro Salinas que me parecen adecuadas para resumir el alcance de estos poemas escritos a raíz de la experiencia de la muerte: “porque éste es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras quedan y duran siempre” (Salinas, 192).

OBRAS CITADAS

Allaigre, Annick. « La poétique de l'inutile .» *Femmes, Pouvoirs, Créations*. Michèle Ramond (ed.), INDIGO & Côté-femmes, 2005.

Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori, 1990.

Bernard, Margherita. “Concha Méndez: La Otra Mirada”. *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Maria-Graciete et Mékouar Nadia (textes réunis par) L'Harmattan, 2004, Volume II.

Cole, G. (ed.), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Lewiston, N. Y, Queenston Lampeter (United Kingdom), The Edwin Mellen press, 2000.

Conde, Carmen (Ed.), *Poesía femenina española*. Bruguera, 1967.

Conde, Carmen (Ed.) *Poesía femenina española (1950-1960)*. Bruguera, 1971.

Conde, Carmen *Derramen su sangre las sombras*. Torremozas, 1983.

Conde, Carmen *Poesía femenina española viviente : antología*. Arqvero, 1954.

- Diez de Revenga**, Francisco. (ed.), *Antología poética. Carmen Conde*. Biblioteca nueva, 2006.
- Fernández, Urtasun**. Rosa y Asuncion, José Ángel (eds). *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Biblioteca Nueva, 2006.
- González**, Ángel (ed.). *El grupo poético de 1927*. Visor Libros, 2005.
- Jiménez** Faro, Luzmaría (ed.), *Poetisas españolas, antología general*, tomo II: de 1901 a 1939. Torremozas, 1996.
- Landeira**, Joy. *Ernestina de Champourcin. Vida y literatura*. Sociedad de Cultura Vamme-Inclán, 2005.
- Lorax**, Nicole. *Les mères en deuil*. Editions du Seuil, 1990, Librairie du XXe siècle.
- Ly**, Nadine (ed.), *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*. Gallimard, 1995, Bibliothèque de la Pléiade.
- Mangini**, Shirley. *Las modernas de Madrid*. Peninsula, 2000.
- Méndez**, Concha. *Poemas (1926 – 1986)*. Poesía Hiperón, 1985.
- Miró**, Emilio. (ed.), *Antología de poetisas del 27*. Castalia. Biblioteca de Escritoras, 1999.
- Miró**, Emilio, «Carmen Conde y Ernestina de Champourcin » , *Insula*, 390 (mayo de 1979), p. 6-7.
- Nieva de la Paz**, Pilar. «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetisas de la Generación del 27 : trayectoria literaria e inserción profesional», *Regards sur les espagnoles créatrices*, Françoise Etienne (éd.). Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Pérez**, Janet. W. (ed.), *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. Twayne Publishers, 1996.
- Quance**, Roberta. «Hago versos, señores», *Breve historia feminista de la literatura*, Iris Zavala – Miriam Diacoretz (eds.), p. 185-210.
- Salinas**, Pedro, *La realidad y el poeta en la poesía española. Ensayos completos*, ed. de Solita Salinas de Marichal. Taurus, 1983.
- Valender**, James (ed.), *Una mujer moderna, Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*: actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Concha Méndez. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

El pensamiento vivo de María Zambrano

The living thought of Maria Zambrano

Mercedes Gómez Blesa
Catedrática de Filosofía
Fundación María Zambrano/IES Mariano Quintanilla (Segovia)
merblesa@gmail.com

Resumen

Uno de los objetivos esenciales de este artículo es resaltar la vigencia y la actualidad del pensamiento de Zambrano, al igual que señalar la importancia que tuvo para su filosofía la experiencia del exilio, pues determinó el hallazgo de una nueva figura de razón, la razón poética, que solo fructificó tras el proceso de desasimio y nadificación que experimentó la autora a lo largo de cuarenta y cinco años de exilio. Por otro lado, brindaremos las claves principales para conocer su pensamiento.

Palabras claves: exilio, razón poética, conocimiento poético, filosofía española, mujer y pensamiento.

Abstract:

One of the essential objectives of this article is to highlight the validity and timeliness of Zambrano's thought, as well as to point out the importance for his philosophy of the experience of exile, since it determined the discovery of a new figure of reason, the poetic reason, which only came to fruition after the process of disintegration and nadification that the author experienced during forty-five years of exile. On the other hand, we will provide the main keys to know your thinking.

Keywords: exile, poetic reason, poetic knowledge, Spanish philosophy, woman and thought.

1. EL REGRESO

El 20 de noviembre de 1984 aterrizaba en Barajas María Zambrano después de cuarenta y cinco años de exilio. Al pie del avión estaba esperándola, con un gran ramo de flores, Jaime Salinas, por entonces Director General del Libro. Seguramente muchos de ustedes recuerdan las imágenes que se pudieron ver ese día en los telediarios que nos mostraban a una María Zambrano, arropada con un elegante abrigo beige, bajando parsimoniosamente las escaleras del avión del brazo del hijo de Pedro Salinas. Fue la propia filósofa quien llamó a este por teléfono para comunicarle su deseo de que fuera a recibirla al aeropuerto, pues nadie mejor que Salinas podía actuar de mediador entre la España que dejó Zambrano en el 39 y la nueva España a la que llegaba, la España de la democracia.

Este feliz regreso fue el punto final de un largo parto que se había ido gestando desde 1981, cuando se le concedió el premio Príncipe de Asturias de las Letras. La autora se mostraba muy reticente a abandonar su exilio, alegando que era su verdadera patria, pues ciertamente era el lugar o, más bien, el no-lugar, en el que más tiempo había vivido. La vuelta a España le asustaba, pues temía no reconocer, ni reconocerse ya en su país, tenía miedo de sentirse una exiliada en su propia patria y eso sería un triste final de viaje para tan largo exilio. Por eso, retrasó todo lo que pudo su retorno. Finalmente, animada por un grupo de jóvenes discípulos, y contando con una ayuda económica estatal que le iba a facilitar unas buenas condiciones de vida en Madrid, la filósofa emprendió el viaje de regreso.

La llegada de Zambrano supuso simbólicamente el fin del exilio intelectual republicano. De hecho, la prensa valoró su retorno en este sentido, pues al ser una de las últimas intelectuales en volver a la península (ya habían regresado Rafael Alberti, M^a Teresa León, José Bergamín, Ramón J. Sender, Rosa Chacel, Maruja Mallo, Francisco Ayala e, incluso los políticos Dolores Ibárruri, Santiago Carrillo, Jorge Semprún), su regreso suponía el punto y final de la diáspora del 39. Por ello, representó todo un acontecimiento no solo cultural, sino político, ya que históricamente significaba la regularización de una anomalía histórica que suturaba la fractura entre la España peregrina y la España interior y contribuía a la creación de una nueva imagen del país, una nueva España de la transición, del consenso, donde tenían cabida todos los españoles de cualquier signo político y donde debían quedar enterradas las viejas rivalidades de la guerra.

El importante eco que su llegada tuvo en los diferentes periódicos de la época da cuenta no solo de este hito histórico, sino que también puso en evidencia el gran reconocimiento intelectual del que gozaba ya Zambrano en nuestro país a la altura de 1984. Los titulares que pregonaron la noticia hablaban de la “última gran personalidad del exilio”, de la

“última gran exiliada”. Sin lugar a dudas, la concesión en 1981 del Premio Príncipe de Asturias había contribuido a despertar el interés por su obra hasta tal punto que, a los pocos años de llegar a España le fue reconocida su trayectoria intelectual con el máximo galardón de las Letras españolas, el Premio Cervantes, con el mérito añadido de ser la primera mujer en obtenerlo.

Este reconocimiento institucional fue un espaldarazo definitivo para entrar a formar parte de la pléyade de autores clásicos españoles. A partir de ese momento hasta la fecha de su muerte en febrero de 1991, la presencia de Zambrano en los diferentes medios de divulgación e información cultural fue constante y prolija. Comenzó su colaboración semanal en el suplemento “Culturas” de *Diario 16*, dirigido por Ullán. Algunos de esos artículos formarían parte de obras tan esenciales como son *De la Aurora* (1986), *Algunos lugares de la pintura* (1989), *Notas de un método* (1989) y *los Bienaventurados* (1990). Además se reeditaron casi todos los títulos zambranianos, pues eran inaccesibles para el gran público español¹. La obra de Zambrano empezó a ser reseñada en las revistas culturales y muchos suplementos dedicaron monográficos a su pensamiento.

Otro hito crucial en la restitución de su figura fue la inauguración en 1987 de su Fundación en Vélez-Málaga, su pueblo natal, que impulsó de una manera notoria los estudios académicos sobre su pensamiento con la convocatoria de Congresos y Jornadas en torno a su figura. A estas alturas, gracias a las ya numerosas tesis e investigaciones en torno a la obra zambraniana, esta labor de recuperación está conseguida y podemos decir, creo que sin equivocarme, que la totalidad o casi la totalidad de textos de Zambrano han sido recuperados. La edición de las *Obras Completas* es el último gran esfuerzo realizado en este sentido que viene a cerrar esta etapa de recuperación.

2. LA VIGENCIA DEL PENSAMIENTO DE ZAMBRANO

Después de todo este recorrido cabe plantearse la pregunta clave que todos ustedes estarán pensando: ¿qué vigencia tiene hoy la obra de la pensadora malagueña? ¿Qué aspectos de su filosofía nos invitan a pensar el momento presente? O, si se quiere, ¿está aún vivo el pensamiento de Zambrano? Por supuesto que sí. Volvemos a ella cuando nos encontramos en un callejón sin salida, cuando andamos buscando una solución para nuestros problemas vitales o históricos. La aproximación a su filosofía no se hace, en muchos casos, desde un punto de vista académico y teórico, sino desde un punto de vista

¹ En 1986 aparecieron *Los intelectuales en el drama de España* y *La tumba de Antígona*; en 1987, *Filosofía y Poesía*, *Hacia un saber sobre el alma* y *El pensamiento vivo de Séneca*; en 1988, *La agonía de Europa*, *Persona y Democracia*, *La confesión, género literario y método*; en 1989 *Deliro y destino*, *La España de Galdós* y *El sueño creador*.

existencial, como seres humanos desvalidos en busca de un remedio a nuestros males. Con Zambrano nos pasa lo que le pasaba a ella misma con el viejo Séneca: se recurre al maestro cuando se padece una crisis histórica o personal en busca de un buen consejo que ayude a disipar las dudas que enturbian el propio camino. Zambrano es la nueva Séneca, es ese pensamiento vivo al que volvemos para encontrarnos, y eso es lo que le da, precisamente, su grandeza y su vigencia.

Hay muchas Zambros dentro de Zambrano y podría señalar muchos aspectos de su teoría que nos permitirían pensar con María Zambrano o desde María Zambrano el momento actual. Voy a apuntar solamente tres aspectos, de los que solo desarrollaré en extenso el último.

1. En primer lugar, uno de los conceptos que podemos rescatar de esta autora para reflexionar sobre nuestra actualidad es el de “crisis” desarrollado en *La Agonía de Europa*. Como ya señaló Subirats, «Zambrano desarrolla explícitamente una filosofía de la crisis» (Subirats, 95); es más, la autora se inscribe en la Teoría Crítica que cuestiona los fundamentos de la cultura occidental, mostrando sus paradojas y contradicciones, situándose así en la línea de la Escuela de Frankfurt, de Walter Benjamin, Hannah Arendt, de Franz Rosenzweig pasando por Agamben, Nancy o Sloterdijk. Para Zambrano, una crisis trasciende las circunstancias políticas y económicas y apunta siempre hacia una dimensión existencial y ética que impide el desenvolvimiento del individuo como sujeto moral y conduce a una completa deshumanización. Con estas palabras define una *crisis*:

es simplemente, el momento histórico en que todos los que viven envueltos en una misma cultura sienten que ella ha dejado de sostenerles y resguardarles, que ha dejado de corresponder a sus esperanzas (Zambrano, 1949, 30).

Retomando la definición orteguiana de la cultura como un sistema de ideas y creencias, Zambrano considera que una crisis es siempre una crisis de creencias, esto es, de verdades garantes de la existencia del individuo, de verdades que actúan de suelo firme sobre el que edificar la propia vida. En este sentido, apunta la autora:

Vivir en crisis es, ante todo, vivir en inquietud. [...]. Y decimos únicamente que vivimos en crisis, cuando esta inquietud nos devora sin permitirnos reposo alguno; cuando no nos atrevemos a planear la vida para largos espacios de tiempo como el que tiene ante sí un negro paredón que no puede penetrar; cuando sentimos al mismo tiempo habernos quedado sin porvenir y sin pasado: sin asidero (Zambrano, 1940, 3).

Parece que estas palabras acaban de ser escritas para el momento de incertidumbre que estamos viviendo en el siglo XXI, donde nuestra originaria confianza en lo real estalló al mismo tiempo que lo hicieron los dos aviones contra las Torres Gemelas. Esa imagen del terror se ha instalado en nuestras retinas como icono de nuestro siglo, fundando lo que yo llamaría el “tiempo de la indigencia”, marcado por la incertidumbre económica (agudizada con la crisis del 2008), la inseguridad y el miedo, que pone al descubierto nuestra fragilidad y desamparado. Claramente lo expresa la autora:

Al fallarnos las creencias lo que nos falla es la realidad misma que se nos adentra a través de ellas. La vida se nos vacía de sentido y el mundo, la realidad, se desliza, se hace fantasma de sí misma (Zambrano, 1987, 87).

Esta definición zambraniana de crisis nos invita a pensar en nuestra condición póstuma (Marina Garcés), en un estado de alarma apocalíptico que nos habla del fin de la sociedad del bienestar, del acabamiento de un mundo eufórico del consumo y el progreso tecnológico para enfrentarnos a nuestra finitud. Todo puede cambiar en cualquier momento. Vivimos bajo la sospecha de un posible fin, en un perpetuo estado de alarma. De ahí que podamos hablar de una necropolítica, en lugar de una biopolítica, es decir, de una política de gestión de la muerte (pensemos en la pandemia actual), de una política del acabamiento. Recordemos el “No future” anunciado por los Sex Pistols. Me vienen a la cabeza también esos millones de jóvenes que no encuentran trabajo para forjarse una vida, que viven con inquietud la ausencia de un futuro esperanzado, las miles de familias que han perdido su hogar. Pienso también en esa desconfianza con que miramos al prójimo como un posible terrorista que puede atentar contra nuestra vida o que nos puede incoar el virus mortal, desatando una fobia social. En el otro, en el prójimo está el peligro, la amenaza.

2. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, el análisis que hace Zambrano de las paradojas de la economía liberal expuestas en su primer libro, *Horizonte del liberalismo*, sigue brindando una herramienta para reflexionar sobre las contradicciones del neoliberalismo que pone en cuestión la justicia distributiva del sistema democrático y la sostenibilidad del crecimiento económico, de la sociedad de consumo, y, por supuesto, de la supervivencia de nuestro planeta. Recordemos que en esta primera obra, la autora resaltaba el hecho de que el liberalismo, partiendo de la libertad como el valor supremo de todo ciudadano, lleva aparejado, sin embargo, un sistema económico que fomenta profundas desigualdades sociales. La economía liberal promueve la división de la sociedad en dos clases profundamente distanciadas: por un lado, una minoría –la aristocracia

espiritual– que disfruta de las ventajas de esa libertad, y de otro, una mayoría de trabajadores que, viviendo en condiciones laborales precarias, carga sobre sus espaldas la responsabilidad de mantener la sociedad, sin disfrutar de las conquistas alcanzadas por esta élite económica. Como vemos, la libertad de unos pocos se fundamenta en la esclavitud de la mayoría: «El liberalismo se asienta sobre la esclavitud, y solo sobre ella puede alcanzar su perfección» (Zambrano, 1996, p. 74). Esto nos enfrenta a varios dilemas de nuestro sistema económico. El primero de ellos es la disyuntiva entre atender la defensa de los intereses de una minoría rica o, por el contrario, damos respuesta a las reivindicaciones sociales de una mayor igualdad social para una amplia mayoría que conllevan el riesgo de caer en un populismo. O mucho para pocos o poco para muchos. El segundo dilema consiste en una disyunción entre los objetivos del capital y los de las personas. Dicha disyunción facilita abusos en las prácticas de gestión humana que pone por encima de las personas los intereses gananciales de las organizaciones económicas. El futuro y la viabilidad de nuestra economía y de nuestro medio natural dependerá de la respuesta que demos a este dilema.

3. Los dos puntos anteriores confluyen en un tercer punto esencial: la filosofía de Zambrano nos ofrece, a través de su reflexión antropológica, las claves para comprender el nihilismo que aqueja de raíz a la cultura Occidental. El diagnóstico zambraniano sobre Occidente es bien claro: la soberbia de la razón humana ha conducido al hombre a una inhibición de su sentimiento de participación con todo lo real, que trae como consecuencia el vivir frente a las cosas, alejado de ellas, en un perpetuo exilio del mundo. De ahí que considere la figura del exiliado como el arquetipo por excelencia de la condición humana. A través de su análisis genealógico de este extrañamiento del mundo, la pensadora malagueña nos brinda los conceptos y metáforas necesarias para interpretar no solo nuestra Modernidad, sino toda nuestra tradición judeo-cristiana, marcada, como su nota más distintiva, por la experiencia del éxodo que comienza con la expulsión del Paraíso de Adán y Eva, continua con la diáspora judía, sigue en el siglo XX con millones de deportaciones y desplazamientos, como la Shoah o los Gulags soviéticos y, en el siglo XXI, con los movimientos migratorios de millones de personas que huyen de la guerra, vagando de tierra en tierra en busca de un lugar de amparo. Algunos ni siquiera lo consiguen y sus cuerpos siguen náufragos, perdidos en medio del mar o aparecen varados en la playa para vergüenza de todos nosotros; pienso en los millones de apátridas que no tienen derechos porque carecen de nacionalidad, cuestionando así el concepto de ciudadanía, vinculado al de nación –como bien ha señalado Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*–.

Pero el exilio, para Zambrano, es una experiencia compleja cuya significación no se agota en una mera dimensión autobiográfica o histórica, como acontecimiento determinado por unas concretas circunstancias políticas y sociales, sino que esta dimensión histórica es transcendida por una dimensión metafísica o mística -si se quiere-, en la que el exiliado aparece como símbolo ese sujeto trágico que dibuja en su filosofía, un sujeto en crisis que manifiesta una conciencia negativa de pérdida de todo fundamento, y que expresa la experiencia dolorosa e, incluso, en algunos momentos, agónica, de una exclusión del ser, de una -como diría ella- *heterodoxia cósmica*. En ello coincide con las palabras de Jean-Luc Nancy en “La existencia exiliada”:

Parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de la existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un "estar fuera de", un "haber salido de" (Nancy, 2001).

Siguiendo la “Carta sobre el exilio” (1961) y del capítulo tercero de *Los bienaventurados* (1990), voy a trazar brevemente una fenomenología del exiliado, que no se alimenta de una mera reflexión teórica del fenómeno de la diáspora, sino de la propia experiencia desgarradora del exilio de Zambrano. Entre los rasgos que atribuye la autora a esta figura arquetípica destaca, en primer lugar, el sentimiento de total abandono y de orfandad, dado por la falta de un lugar donde enraizar la existencia. Si toda historia, tanto personal como colectiva, necesita un espacio para darse, el exiliado es aquel condenado a la ausencia del lugar:

Le caracteriza más que nada: no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni [...] ontológico. No ser nadie, ni un mendigo: no ser nada. [...] Haberlo dejado de ser todo para seguir manteniéndose en el punto sin apoyo ninguno (Zambrano, 1990, 36).

El verdadero territorio del exiliado es el “no-lugar”, y esa imposibilidad de una patria, esa “u-topía”, se transforma, paradójicamente, en su único y posible “topos”. No nos ha de extrañar -como ya hemos comentado-, pues, que, en los últimos años de su exilio, Zambrano, al ser interrogada varias veces sobre las razones por las que no regresaba a España, ella siempre contestaba lo mismo: “amo mi exilio” como mi “verdadera patria”, y cuando uno descubre su verdadera patria es difícil abandonarla.

Este sentimiento de orfandad y de abandono solo adviene tras haber atravesado varias etapas que se le ofrecen, como exigentes pruebas, a todo aquel que ha tenido que abandonar su suelo natal. Zambrano concibe el exilio, en clave mística, como un rito de

iniciación que ha de ser consumado atravesando varias moradas hasta alcanzar el “exilio logrado”. Los dos estadios previos que se debe padecer y las dos figuras que se han de encarnar antes de convertirse en un exiliado son: primero, la del refugiado, que es aquél que todavía no experimenta el sentimiento de abandono, al alimentar la esperanza de una rápida vuelta a su tierra, sufriendo solo por la lejanía física del país perdido; y, en segundo lugar, la del desterrado o transterrado (José Gaos), que tampoco padece la orfandad, al sentirse acogido por un nuevo lugar donde es capaz de volver a enraizarse. En cambio, la condición de exiliado la alcanza solo aquél que ha dado un paso más allá del refugiado y del desterrado, un paso más allá en el abandono, porque es aquél que ya ha perdido toda esperanza del regreso y vive, por ello, en la ausencia no solo de la propia tierra, sino de cualquier tierra. Vive a la intemperie, en el desamparo. Está fuera y en vilo:

A pique en el borde de su abismo llano, allí donde no hay camino, donde la amenaza de ser devorado por la tierra no se hace sentir tan siquiera, donde nadie le pide ni le llama, extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener adónde ir (Zambrano, 1961, 33).

El exiliado constituye, por tanto, una conciencia dolorosa de la negación, de la imposibilidad de vivir, pero también de la imposibilidad de morir. De ahí, que se encuentre en ese difícil filo entre la vida y la muerte, pues el exiliado es, ante todo, un superviviente, alguien que estaba destinado a morir, pero que fue rechazado por la muerte. Le dejaron con vida, pero

tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida. La vida que le dejaron sin que él tuviera culpa de ello; toda la vida y el mundo, pero sin lugar en él, habiendo de vivir sin poder acabar de estar (Zambrano, 1961, 66).

En esta pequeña grieta de espacio entre la vida y la muerte, en este *u-topos*, en este lugar sin lugar, en este vacío es donde se instala el exiliado. Esta toponimia del exilio nos remite siempre a la imposibilidad de la historia, tanto personal como colectiva: sin lugar no hay transcurrir del tiempo. Por ello, el exiliado es aquel que pierde su identidad personal y se asemeja a la figura del “desconocido”, caracterizado por la “ausencia de su yo” (Zambrano, 1990, 35). El exiliado es tan solo lo que no puede dejarse de ser, después de todas las renunciaciones, “para seguir manteniéndose en el punto sin apoyo ninguno” (Zambrano, 1990, 36). Va, poco a poco, desposeyéndose, despersonalizándose; va quedándose desnudo ante los elementos, reducido a su ser esencial, despojado de todo y lejos del horizonte familiar

que actúa siempre de mediador. El exiliado se acerca a la nada, al no-ser, al estado primero de inocencia, después del nacimiento. Y su incesante tarea no es otra que la de verse obligado a renacer, a nacer de nuevo, oficiando el rito de la recreación, de la *vita nouva*. Por ello, su espacio es el “ilimitado desierto”, un desierto que ha de interiorizar para preparar el alma a los largos periodos de sequía y ayuno espiritual. Su otra geografía es la isla que él mismo construye en su entorno allá donde va, aun sin darse cuenta, sin poder salvar la distancia que le separa de los otros. Es alguien marcado, estigmatizado.

Ya hemos dicho que el exiliado es desgajado también del acontecer colectivo, es expulsado de la historia. Vive en sus márgenes, embebido en un pasado que está estancado, en un pasado fijo y solidificado, en un “fragmento absoluto” de la historia, que no acaba nunca de pasar. Porque el exiliado está obligado, allá por donde va, a rendir cuentas de lo sucedido en España, está condenado a “repasar” su historia, a ir enumerando, una y otra vez, como un largo rosario, los hechos que ha vivido para ver si puede extraerles algún sentido. Por ello, es un “resto”, un “deshecho” de una historia truncada. Está ahí, embobado en su pasado, arrobado en su historia, sin saber muy bien ya las razones de su permanencia en ese filo entre la vida y la muerte. De ahí que el exiliado, según Zambrano, se asemeje a la figura de esos “idiotas” pintados por Velázquez (“El bobo de Coria” o “El niño de Vallecas”), pobres pasmados, que han olvidado el motivo de su presencia, pero que, sin embargo, atesoran, como si fueran figuras sagradas, como bienaventurados, una verdad humilde, la verdad del simple, del bobo. Al igual que esos idiotas que deambulan como extranjeros todo el día sin intención alguna, sin que nada les altere o les turbe, el exiliado vive así en el pasado, sin presente ni horizonte, como un ciego errante, como un Edipo sin lugar y sin realidad. Ha dejado de ser personaje de la historia para devenir en “criatura de la verdad”.

Pues el exiliado permanece en su rincón, según Zambrano, para ser visto. Su misión es ser objeto de la mirada. Él es, ante todo, objeto de visión, pues su sola imagen daba cuenta de una historia apócrifa, de una historia olvidada que se quería sepultar. Por ello, su presencia resulta molesta. Es un estorbo, alguien que incomoda por lo que revela, pues nos da cuenta de la existencia de otra España, distinta de la oficial de la península, de una España sin lugar y sin presente. La figura del exiliado actúa, pues, de contradiscurso que deslegitimaba el discurso de la España franquista, de una España que, paradójicamente, tiene lugar, presente, pero no tenía pasado, pues su pasado seguía estancado en el no-lugar del exilio. Esta es la extraña dialéctica entre el exiliado y su “otro”, el español de la península: el primero tenía pasado, sin presente, mientras que el segundo estaba condenado a un presente sin pasado. En ambos casos se hace imposible la fluidez histórica:

Los que en la patria quedaron, crecieron (...), siguen dentro de su sueño; con la realidad, sí, mas una realidad que se les presenta como soñada por desprendida de su ayer, por encerrada en sí misma, por privada de horizonte; horizonte sin realidad (Zambrano, 1961, 69).

La verdadera misión del exiliado no es otra, por tanto, que la de constituirse en una conciencia esclarecedora de la historia que adviene después de haber descendido a los “infiernos” de la misma, después de haberse liberado del dolor y de toda pasión. En esa quietud y sosiego que aparece después del llanto, cuando ya se sabe todo perdido y no hay motivo para la esperanza, ni para la desesperanza, es cuando se alcanza un específico estado de lucidez que es un «saber de experiencia», más emparentado con el «delirio», con esa «revelación» de las entrañas, que con la claridad cartesiana. En este estado de nadificación y desasimiento, de renuncia en la que vive el exiliado es cuando se alcanza la sabiduría del “claro del bosque”.

Creo que ese es el gran legado de Zambrano: esta fenomenología del exiliado bien podría ser tomada como las categorías de toda vida humana y nos sirve para pensar nuestra propia indigencia, desamparo y vulnerabilidad presente, como seres errabundos que hemos perdido la confianza en la realidad y que buscamos, como peregrinos, un trozo de tierra firme, como diría Rilke.

3. UN NUEVO MÉTODO: DESPERTAR NACIENDO

María Zambrano nos legó esta experiencia de la penuria y de la renuncia como reflexión sobre la condición humana, pero hizo todavía algo más: nos mostró el camino o método para superar este exilio ontológico. La razón poética no es otra cosa que el método del regreso, del retorno al ser. Por ello, su pensamiento no tiene un carácter teórico, sino que es ante todo una “forma de vida”, una razón práctica que nos conmina a una transformación interior, a un “cuidado de sí mismo”, como defendía el último Foucault, aprendido de las viejas escuelas morales de la Antigüedad, donde la persona se dirigía a sí misma para asistirse, para ocuparse de sí y de lo otros. Quizás no haya nada más revolucionario hoy en día que este cuidado de uno mismo y de los otros, frente al individualismo capitalista.

Este método zambraniano, contrario al método cartesiano, tiene como objetivo el descubrimiento de nuestro ser esencial, pues la situación inicial de todo hombre es de ocultamiento y de opacidad respecto de su propio ser: “el hombre es un ser escondido en sí mismo”. Este ocultamiento se produce en el mismo momento en el que inicia su

existencia y se construye un personaje (un yo), cayendo en el olvido de ese estado anterior, previo a su nacimiento, una especie de “vida pre-existente” en la que se encontraba en comunión y participación con la Unidad primordial. Este Uno es el principio y fundamento de la realidad, es un Absoluto dador del ser de todas las cosas, “lugar primero que parece sea como un agua donde el ser germina, al que no se puede llamar naturaleza, sino quizás simplemente lugar de vida”. Vemos, pues, como esta ontología zambraniana es deudora de la ontología gnóstica y neoplatónica que tanta influencia tuvo, posteriormente, en San Agustín y en toda la mística cristiana.

Según Zambrano, el existente, a pesar de haber perdido esta vida pre-natal, recuerda y siente en sí la huella de este origen, bajo la forma de un sentimiento que nombra como “Amor preexistente”, que le hace padecer la enfermedad del Uno, la enfermedad de la escisión. El individuo experimenta su existencia, pues, como un desgarramiento de esta matriz ontológica, como un exilio de la “fuente de la Vida”. Por eso, dirá Zambrano que el hombre es aquel ser que “padece su propia trascendencia”, que siente la ausencia del Absoluto y será este sentimiento de pérdida, el que le hace ir en busca de un lugar marcado por la ausencia.

El amor, en tanto sentir originario de esta fuente de vida, nos conmina a atender la llamada de nuestro ser oculto que clama por salir de su nido. Esto es a lo que la filósofa denomina “despertar” que no es otra cosa que la revelación de nuestro ser esencial que nos conecta con el fondo sagrado de lo real. El amor, como agente divino en el hombre, será el encargado de dicha revelación, al actuar como una luz o fuego iluminador de nuestras entrañas que logra un espacio de visibilidad para la mostración o presencia de nuestro ser. Es un “sentir iluminante”, un “sentir que es directamente conocimiento sin mediación alguna”, “conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser”, nos dice en *Claros* la autora. Es la “llama de amor viva” de la que hablaba San Juan de la Cruz

Frente a la llamada de nuestro ser esencial y del Absoluto, el hombre tiene dos opciones: olvidarla y hacer caso omiso de la misma para construir un Yo en solitario, con el esfuerzo de su voluntad y de su acción (sujeto faústico de Goethe: en el principio era la acción); o por el contrario, responder a su requerimiento y, siéndole fiel, ir rescatando de la oscuridad de la entraña su ser que le reconducirá, a su vez, hacia la unidad. Dos caminos, por tanto, se le ofrecen al viviente: “despertar existiendo” o “despertar naciendo”.

El primero, “despertar existiendo”, supone, para la autora, un camino erróneo, pues cifra en la razón el conocimiento de nuestro ser velado. Es el camino seguido por toda la filosofía que utiliza como estrategia para desentrañarlo el método dialéctico, el arte de las preguntas, y, sobre todo, de la pregunta de las preguntas, la pregunta por el ser que da

inicio a la Metafísica. Responder a este interrogante será el cometido principal del saber filosófico que considera a la verdad como una “conquista”, simbolizada por ese arduo ascenso del esclavo liberado hacia el mundo de arriba, relatado por Platón en el célebre mito de la caverna. Este esfuerzo consiste en reducir la heterogeneidad de lo real a lo homogeneidad del espacio racional. Este es el modo de actuar de la razón de esta tradición filosófica, una razón violenta e impositiva que no busca saber tratar con la realidad, con lo diferente del sujeto, sino anularlo, reduciéndolo a las categorías cognoscitivas del sujeto.

Zambrano realiza una crítica radical del método de conocimiento seguido por buena parte de la tradición filosófica. Achaca al reduccionismo operado por la razón la inhibición del sentir originario que nos enlaza con la Totalidad. La autora insiste en la violencia de la filosofía como un saber que, en lugar de mantener al sujeto religado a lo real, lleva a cabo la tarea contraria: la fractura con las cosas, la escisión de la unidad originaria y de uno mismo. La filosofía es, de este modo, «un éxtasis fracasado por un desgarramiento» que nos aparta de la admiración primera, del estupor y de la extrañeza ante las cosas de la que hablaba Aristóteles al comienzo de su *Metafísica*. Esta actitud violenta no es propia de determinadas corrientes filosóficas, sino que se erige en principio constitutivo y seña de identidad de la disciplina filosófica, cuya acción ha sido siempre universalizar, abstraer, homogeneizar, aunque, bien es cierto, que con la “Metafísica de la Creación”, auspiciada por el Idealismo, esta actitud se ha extremado. El diagnóstico zambraniano sobre pensamiento occidental es durísimo: la soberbia de la razón filosófica reprime el Amor preexistente y provoca un hermetismo del espacio interior que hace imposible el advenimiento de la verdad. La claridad de la razón (clarté cartesiana) no nos permite un conocimiento de nosotros mismos, porque actúa como una luz cegadora que retrotrae a nuestro ser escondido de nuevo a la oscuridad de las entrañas, enajenándonos todavía más.

Frente a este camino de la razón filosófica, Zambrano nos invita a transitar otro camino, el camino de la razón poética, el único que nos va permitir “despertar naciendo”. La autora se convierte en la “guía” de este camino, indicando los pasos que debemos ir dando para retornar a nuestra matriz ontológica. De hecho, una obra como *Claros del bosque* puede ser considerada como una guía espiritual que, siguiendo el modelo de la de Maimónides o la de Miguel de Molinos –sus referentes más inmediatos– nos muestra la senda para lograr una “vita nova”, una metamorfosis interior que nos haga capaces de crear un espacio de visibilidad de nosotros mismos. Toda guía se caracteriza por ser “camino de vida” (Zambrano, 1987, 59) y un “saber de salvación” -tal y como la define Zambrano en un texto consagrado a este peculiar género filosófico-. Es “la razón en su forma medicinal, en su

forma extrema misericordiosa” que ayuda al individuo a la revelación de sí mismo (Zambrano, 1987, 65).

Inspirado claramente en la experiencia mística, el método de la razón poética nos propone realizar un doble proceso de transformación interior: en primer lugar, un desapego del propio yo (del ego), de ese personaje con el que nos disfrazamos a lo largo de nuestra vida (vía purgativa) para crear un claro en nuestra alma, un centro desbrozado, que permita el advenimiento de la luz que ilumine nuestro ser esencial, atreviéndose a mostrarse:

Sin desnudez no hay renacer posible; sin despojarse o ser despojado de toda vestidura, sin quedarse sin dosel, y aun sin techo, sin sentir la vida toda como no pudo ser sentida en el primer nacimiento; sin cobijo, sin apoyo, sin punto de referencia (Zambrano, 2011,155).

Paradójicamente, hay que perderse para encontrarse, abandonarse para ganarse. El *a priori* de esta *quête* espiritual es un desasimiento, una entrega voluntaria de nuestro yo. El hombre tiene que exiliarse de sí mismo para dejar sitio en su interior a la alteridad anhelada. Por ello, el claro es un lugar vacío, un no-lugar, un centro que nos remite a un aislamiento del sujeto de sus circunstancias, a un hueco hecho en la continuidad de la conciencia y en la linealidad del tiempo donde se da el acontecimiento del encuentro entre el ser y la vida. En esta nueva visibilidad “el pensamiento y el sentir se identifican sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen”. Es una forma inédita de visión que Zambrano califica como “lugar de conocimiento y de vida sin distinción”.

Por supuesto que no podemos obviar el parentesco que guarda este concepto zambraniano con la *lichtung* heideggeriana². Heidegger reclamaba también como la tarea principal reservada al pensar la de prestar atención al acontecimiento que tiene lugar en el “claro de lo abierto”, espacio en el que se da la “posibilidad de todo aparecer, aquella posibilidad, en una palabra, en que adviene el reino mismo de la presencia” (Heidegger, 146), en la que el ser se hace presente al hombre al salir de su estado de ocultación. La *lichtung* nos señala hacia un lugar del bosque despejado de árboles, un espacio libre apto para la visión y para la recepción de la luz. Luego es un espacio que no crea la luz, sino que la antecede como su *a priori*, como su condición de posibilidad. El estado de no encubrimiento que se consigue en el claro “permite al ser y al pensar advenir a su presencia uno a otro y uno para otro”, comenta Heidegger (Heidegger, 146). Por ello, la

² Para un estudio en profundidad de la relación entre Zambrano y Heidegger, véase Maillard, 140-146) y Bundgaard, 415-423).

lichtung “es el asilo en cuyo seno encuentra su sitio el acorde de ambos en la unidad de lo Mismo” (Heidegger, 146).

Tanto Zambrano como Heidegger consideran que la verdad es donación gratuita que se le ofrece a aquél que ha sabido dibujar en su interior este centro como espacio de la receptividad. Es un don que no hay que buscar. “A los claros del bosque no se va, como en verdad tampoco va a las aulas el buen estudiante, a preguntar”, nos dice Zambrano. En esto también se distancia la filósofa de su maestro, en tanto que, para Ortega, la verdad es siempre desvelamiento³ (*alétheia*) y no revelación, como lo es para Zambrano. La verdad no es conquista, sino advenimiento que se ofrece “a quien renunció a toda vanidad y no se ahincó soberbiamente en llegar a poseer por fuerza lo que es inagotable” (Zambrano, 1971, 295); a éste, continúa Zambrano, “la realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es *alezeia*, sino revelación graciosa y gratuita” (Zambrano, 1971, 295).

La luz de la verdad que recibimos en el claro, y en ello coincide también con Heidegger, es una luz tenue, una “aurora” que al mismo tiempo que nos permite conocer nuestro ser oculto, lo resguarda en una cierta penumbra. Es una luz humilde y misericordiosa que ilumina sin deslumbrar, y que al par que revela, oculta, protege al ser; chispa, fulgor donde “todo es alusión y todo es oblicuo”. Por ello, el claro es un espacio de luz y de sombras o, como dice Heidegger, “la *lichtung* es el claro o lugar despejado para la presencia y para la ausencia” (Heidegger, 143).

La tarea reservada al pensar que proponen ambos autores es, por ello, un “saber de oído” – en términos zambranianos- o un “estar a la escucha” –en términos heideggerianos- esto es, un saber que apunta hacia una contemplación o receptividad pasiva donde se da el germinar lento de la verdad. Solo en la quietud silenciosa, el corazón espera, resistiendo al dolor, la llegada de esta aurora que transparenta al ser.

El segundo momento de esta transformación interior consiste en la acción de transcender, es decir, de un salir de sí para ir al encuentro de la verdad (vía iluminativa). El alma, olvidada de sí, ha de partir de vuelo, abandonando su prisión para conducirse hacia otra zona de la vida donde le espera el Absoluto que lo está llamando. Esta zona se sitúa en un lugar intermedio entre la vida y la muerte. San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la muerte; que hay un reino más allá de esta vida inmediata en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas” (Zambrano, 1975, 192).

³ “Es la filosofía un gigantesco afán de superficialidad, quiero decir, de traer a la superficie y tornar patente, claro, perogrullesco si es posible, lo que estaba subterráneo, misterioso y latente. Detesta el misterio y los gestos melodramáticos del iniciado, del mistagogo”, (Ortega y Gasset, 91). Sobre la relación entre las filosofías de Ortega y Zambrano, véase (Gómez Blesa, 207-217).

En este reino es donde se logra, por fin, la sincronización entre el “propio ser vacilante y desprovisto, con el ser simple y Uno”. Cuando esto acontece se alcanza “esa paz que proviene de sentirse al descubierto y en sí mismo, sin irse a enfrentar con nada y sin andar con la existencia a cuestas”. Se adquiere una ligereza que nos libera de la carga de nuestro yo, al sentirnos sustentados por la fuente de la vida.

Sin embargo, estos momentos de plenitud duran solo un instante para desaparecer, dejando la huella de un “orden remoto” que nos atrae como una órbita que invita a ser recorrida. Se nos presenta, pues, nuestro ser en ese juego de claroscuro que es el transparentarse a la par que esconderse, revelando así la ambigüedad como una categoría esencial del ser humano: «Encuentra el hombre su ser –dice Zambrano–, mas se encuentra con él como un extraño; se le manifiesta y se le oculta; se le desvanece y se le impone; le conmina y exige» (Zambrano, 1986, 52). Por eso, el “amigo del bosque” va de claro en claro, de centro en centro, como va el estudiante de “aula en aula”, en una absoluta discontinuidad, que es la “imagen fiel del vivir mismo, del propio pensamiento”. Esta es la extraña naturaleza del ser humano: un alternar momentos de plenitud con momentos de soledad y de abandono, sin acabar de nacer del todo, sin dejar de estar siempre en vías de nacimiento.

OBRAS CITADAS

- Bundgaard, Ana.** *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Trotta, 2000.
- Gómez Blesa, Mercedes.** “De la razón vital a la razón poética”, en *El primado de la vida (Cultura, estética y política en José Ortega y Gasset)*. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 207-217.
- Heidegger, Martin.** “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, *Kierkegaard vivo*. Alianza Editorial, 1980.
- Maillard, Chantal.** *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, 1992.
- Nancy, Jean-Luc,** y “La existencia exiliada”. *Revista de Estudios Sociales*, vol., nº. 8, 2001, págs. 0. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500813>.
- Ortega y Gasset, José.** *¿Qué es filosofía?*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1985.-
- Subirats, Eduardo.** «Intermedio sobre filosofía y poesía», *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* (Barcelona), 1987, n.º 70-71, p. 95.
- Zambrano, María.** “Carta sobre el exilio”, *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* (París), nº 49, junio de 1961.

Zambrano, María. *Claros del bosque*, ed. Mercedes Gómez Blesa. Cátedra. Letras Hispánicas, 2011.

Zambrano, María. *El sueño creador*. Turner, 1986.

Zambrano, María. *Horizonte del liberalismo*. Ediciones Morata, 1996, p. 74.

Zambrano, María. «La crisis de la cultura de Occidente», *Cuadernos de la Universidad del Aire* (La Habana), 1949, febrero, p. 30.

Zambrano, María. “La Guía, forma del pensamiento”, en *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial, 1987.

Zambrano, María. “La vida en crisis”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 87.

Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Siruela, 1990, p. 36.

Zambrano, María. *Pensamiento y poesía en la vida española. Obras Reunidas*. Aguilar, 1971.

Zambrano, María. “San Juan de la Cruz (De la noche oscura a la más clara mística)”. *Ínsula* (Madrid), nº 338, enero de 1975, p. 192.

Zambrano, María. “Tres momentos de crisis”, 29 de diciembre de 1940, p. 3.

“En el principio solo Ella existía”. Resimbolización y mito de la Diosa en *Narcisia*, de Juana Castro

"At the beginning only She existed." Resymbolization and myth of the Goddess in *Narcisia*, by Juana Castro

Marta Blanco Fernández
Universidad de Alicante / IES Altaia
umablanco@gmail.com

Resumen

El presente artículo analiza la resimbolización del cuerpo femenino en el poemario *Narcisia*, de la poeta cordobesa Juana Castro, considerado un texto fundacional en la poesía escrita por mujeres del SXX. Publicado en 1986, supone una ruptura radical con la visión tradicional del mito del origen en la expresión poética en lengua española. En *Narcisia*, la autora resimboliza el cuerpo femenino, asociándolo a un concepto orgánico de lo sagrado, desafiando, de esta forma, la imagen masculina de Dios desde un sujeto lírico femenino y erótico, divino e inmanente. Concebido de manera unitaria y expresado a través de un léxico culto y cuidado que se articula en versos heptasílabos y endecasílabos, *Narcisia* nos muestra a una diosa pagana, que surge de sí misma y se re-crea una y otra vez desde el principio de los tiempos.

Palabras clave: Juana Castro, Poesía femenina, Diosa, Resimbolización.

Abstract

This article analyzes the resymbolization of the female body in the collection of poems *Narcisia*, by the Cordovan poet Juana Castro, considered a foundational text in the poetry written by women of the 20th century. Published in 1986, it represents a radical break with the traditional vision of the myth of the origins of the poetic expression in Spanish language. In *Narcisia*, the author resymbolizes the female body, associating it with an organic concept of the sacred, thus challenging the masculine image of God from a

feminine and erotic, divine and immanent lyrical subject. Conceived in a unitary way and expressed through a cultured and careful lexicon that is articulated in heptasyllabic and hendecasyllabic verses, *Narcisia* shows us a new pagan goddess, who emerges from herself and re-creates herself over and over again from the beginning of the times.

Keywords: Juana Castro, Femenine poetry, Goddess, Resymbolization.

1. INTRODUCCIÓN

El poemario *Narcisia*, de la poeta cordobesa Juana Castro, publicado en 1986, supone una ruptura radical con la visión tradicional del mito del origen en la expresión poética. En él, la autora resimboliza el cuerpo femenino asociándolo a la divinidad, desafiando de esta forma la imagen masculina de Dios.

Todas las culturas han conformado maneras de relacionarse con aquello que escapa de su comprensión y que consideran trascendente, y lo han hecho a través de imágenes y símbolos, de cosmovisiones -algunas veces originales, la mayoría sincretizadas-, que en muchas ocasiones han llegado a constituir una religión. En los últimos milenios, estas formas religiosas culturales han discriminado y violentado a lo femenino y, desde el feminismo, se ha realizado una profunda deconstrucción que, lamentablemente, en muchas ocasiones, no ha ido seguida de una construcción, es decir, se han cuestionado valores que dieron sentido a la vida de muchas mujeres y no se ha ofrecido un espacio o una práctica alternativa, obviando en el desarrollo de las mujeres esa dimensión fundamental y significativa, que es la resignificación de su universo simbólico (Blanco, *Origen, demonización y pervivencia* 284).

Juana Castro es muy consciente de la importancia que tiene reformular este universo simbólico y así lo deja escrito: "Capital simbólico no es asunto baladí. Forma y conforma el imaginario colectivo, del que cultura y humanidad se nutren, y lo trasladan y trascienden de generación en generación" (Castro, "La escritura de mujeres").

Que el cuerpo femenino, su sexualidad y, por extensión, su totalidad, se haya vinculado al mal durante milenios es violencia contra las mujeres y señalarlo es necesario. Por otra parte, además de identificar y dismantelar la violencia que se da en las narrativas y en las mitopoiesis occidentales, es preciso reformular y reconstruir un imaginario que trascienda lo que Nieves Muriel ha denominado "la miseria simbólica" vinculada a nuestro sexo (48), es decir, un imaginario que dignifique lo femenino.

Y esto es lo que hace *Narcisia*, desde el mismo momento en que es concebida en su nomenclatura como la feminización de un mito patriarcal. Juana Castro nos ofrece un

espejo divino en el que poder vernos reflejadas, nos invita a contemplarnos en nuestra erótica plenitud y a embelesarnos en esta contemplación, sin rubores, sin represiones. Nos dice: esta eres tú: *Narcisia*, la mujer nueva, la mujer diosa.

2. NARCISIA Y LA CULTURA DE LA DIOSA

Sin embargo, y a pesar de lo que pueda parecer, Juana Castro no está sola en esta reformulación simbólica de lo divino, sino que se enmarca en un movimiento cultural que surge en los años setenta y que se sigue desarrollando hasta la actualidad. Me refiero a la denominada "cultura de la diosa" (Simonis 13-14), surgida al calor de la tercera ola feminista, cuando se formula que, al haber suprimido la parte femenina de la divinidad, a las mujeres se nos ha negado la posibilidad de trascendencia, de identificarnos con lo divino, y que esta carencia ha dañado gravemente nuestra imagen, tanto real como potencial, creando una profunda herida en innumerables generaciones de mujeres.

Las imágenes sagradas que nos han servido de modelo durante siglos en Occidente -la Virgen María o las Santas cristianas- suponían una negación de nuestra propia naturaleza al carecer de la dimensión sexual, que hoy es entendida como fuente de salud para las mujeres (Santamaría et al. 3).

A partir de las múltiples excavaciones arqueológicas que se produjeron a lo largo del siglo pasado, una de las grandes falacias del patriarcado, la que nos habla de su inmutabilidad, se puso en tela de juicio. Estos descubrimientos -entre los que se hallaban Creta, Catal Huyuk o la Vieja Europa- devolvieron a la luz un legado material en el que la divinidad femenina se constituía como centro de una cosmovisión que se materializó en sociedades igualitarias, pacíficas y respetuosas con la naturaleza (Eisler 20).

Es desde el hallazgo del legado material de estas culturas cuando se produce el renacimiento de la figura de la diosa, una imagen en la que las mujeres podemos vernos reflejadas, al margen de los arquetipos propios de las religiones monoteístas. Y es aquí donde podemos situar el poemario de Juana Castro, insertado en esta corriente de mujeres, que, desde las más variadas disciplinas, dieron el paso de desafiar la imagen masculina de lo divino.

Si desde la teoría feminista se formula la necesidad de crear líneas míticas que nos permitan resignificarnos y el derecho a tener un imaginario propio, una propia simbología, y una cultura que incorpore la metaforicidad feminizante (Rodríguez 217), desde la poesía, Juana Castro lo materializa convirtiéndolo en verbo, supliendo esa necesidad, y legándolo a las generaciones posteriores de mujeres.

La propuesta poética de Juana Castro sigue la senda formulada a nivel teórico por la feminista radical Mary Daly en los años 70, y nada tiene que ver con una reinterpretación de la dignidad de las figuras bíblicas o el acceso a traducciones no androcéntricas de los textos sagrados, pues su propuesta -la de ambas- es apartar al padre y volver la vista al origen primigenio, retomar la imagen de una madre creadora de vida, aquella que fue la imagen central de una cosmovisión de culturas ancestrales matrifocales (Daly 113).

3. GENEALOGÍA

Con anterioridad al siglo XX, las autoras españolas, en general, no encuentran las circunstancias adecuadas para emprender la construcción de un yo poético femenino, trabajo que sí llevarán a cabo a finales de la década de los 70 algunas poetisas, entre las cuales destaca Juana Castro (Hermosilla 124).

Sin embargo, esto no impide que, a lo largo de los siglos, y a pesar de la férrea vigilancia masculina, generaciones de mujeres hayan realizado tentativas de encontrar un lenguaje propio y femenino para expresar su acercamiento a la divinidad. En el siglo XII arranca una gran tradición femenina europea que escribe y habla de Dios desde su propia experiencia interior, Hildegarda de Bingen, Hadewich de Amberes, Margarita Porete, o Juliana de Norwich (Cirlot y Garí 14) y en tierras peninsulares Isabel de Villena, Teresa de Cartagena o Teresa de Jesús, son algunas de ellas

Ya en la primera mitad del siglo XX, *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, publicado en 1947 supone un punto de inflexión, pues a partir de ahí aumenta el número de poetisas que apuestan por legitimar "la herencia mítica e histórica femenina escribiendo poemas unitarios" (Keefe, "Poesía española" 653). Carmen Conde se apropia de la voz de "la mujer" de las escrituras, situándose desde la conciencia de haber sido una creación secundaria, y el reproche por haber sido arrojada del Edén y responsabilizada del pecado original. Pero, a pesar de ser considerada un hito precursor del revisionismo mítico femenino y de la osadía que supuso escribir sobre este tema en los duros años de postguerra, sujetos a tanta censura por parte de la dictadura y de la jerarquía católica (Balcells 176), su poemario aún se articula dentro de la narrativa mítica dada por la tradición patriarcal.

Existe un claro paralelismo entre la obra de Carmen Conde, que dignifica los arquetipos femeninos judeocristianos, y el trabajo a nivel teórico de la Teología Feminista, cuya hermenéutica analiza los sesgos androcéntricos y sexistas de la Teología tradicional y apuesta por un nuevo paradigma inclusivo y liberador que dignifique a las mujeres, así

como el papel que desempeñan en el seno de la Iglesia (Blanco, *Origen, demonización y pervivencia* 246).

Sin embargo, Juana Castro, como se ha señalado, da un paso más allá, entroncando más con la teología de la cultura de la diosa, que trasciende unas estructuras que considera caducas y que busca espacios alternativos desde los cuales resimbolizar lo femenino divino. Nace así Narcisia, una diosa orgánica y erótica, que se deleita en su propio cuerpo, dando luz a la vida una y otra vez.

4. UNA GENERACIÓN DE TRANSGRESORAS

A la poesía femenina de finales del siglo XX llegan aires de libertad: comienzan a circular fluidamente obras teóricas y a publicarse libros que antes estaban prohibidos, nacen nuevas revistas y proyectos editoriales (Keefe, "La poesía de autoría femenina" 150) y se produce un autodescubrimiento dado por la indagación en el amor y el deseo que tiene como resultado la creación de un sujeto femenino erótico activo, desconocido en la lírica anterior. Ana Rosetti, Elsa López, Tina Suárez Rojas, María José Flores, Mercedes Escolano, María Rosales, Aurora Luque o Cecilia Domínguez se situarán desde ese nuevo sujeto que canta sin rubor a los placeres del cuerpo (Keefe, "Poesía española" 652). La poesía de Juana Castro, al igual que la de otras poetisas de la segunda mitad del siglo, reivindica el cuerpo femenino y la vulva como un símbolo velado por el patriarcado (Muriel 86).

Se produce en estas autoras una búsqueda de la herencia matrilineal, que las empuja a rescatar a diosas remotas de religiones primitivas. Así lo hace Clara Janés en *Creciente Fértil* o María Victoria Reyzábal en *Cosmos* (Merino 119).

Estas autoras se remontan al origen mítico de la vida en clave femenina, poniendo en práctica lo que se puede denominar una genealogía divina.

5. NARCISIA: EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA DIOSA

Sharon Keefe Ugalde considera *Narcisia* como un texto fundacional para la poesía escrita por mujeres ("Poesía española" 654). El poemario debe su nombre al mito de Narciso, pero Juana Castro lo convierte en una experiencia femenina: es la mujer-diosa la que se contempla en el espejo y se halla a sí misma en todo su esplendor, regodeándose en su imagen una y otra vez en un juego especular que impregna toda la obra.

"Mil cristales de arena
tintinean violetas en sus brazos,
un espejo la carne, devuelta en su destello
en sí misma se hermana

y se complace."

Al igual que la griega Afrodita, surge de las aguas, y al contemplarse en el espejo se identifica, pues su corazón, plateado como el mercurio, encuentra en él su reflejo.

"Pero Ella, abriéndose
su paso en la penumbra,
salió sobre las aguas
su corazón de mercurio crecido en el espejo,
como un adianto indemne."

Narcisia es una diosa conformada por insectos, plumas, líquenes, musgos, vides o lirios y, sin embargo, antropomórfica, con miembros y sexo de mujer: vulva, muslos, lengua, piel, pómulos, y pies, una diosa que "se ama extenuada" una y otra vez "hasta el rigor tensada", siendo al mismo tiempo origen y mundo originado, salvando esa idea de la trascendencia propia de las religiones patriarcales, en las que la creación existe al margen del creador. Aquí, el concepto de inmanencia lo impregna todo y la presencia de la diosa es descrita a través de metáforas botánicas, ya sean frutales: "lujuriente milagro el de su pulpa/ de luna sosegada", "sangre ahogada y brillante, comestible/ triunfadora granada del amor", "Ojiva de dátiles", "la ambrosía de su lento membrillo", "el racimo dorado de su espalda", "toronja derramada", o florales: "En su pistilo/beben vida los mundos, y en su vientre/una ubérrima flor", "El ciclamen estalla/ sus coronas de estrellas carmesíes/y los diegos de noche le arrojan los mil velos", "con sus labios bebía/y abrevaba los pétalos".

También la diosa se funde con los pequeños insectos que habitan y polinizan la tierra, que es su propio cuerpo: ella es la "fresa larvada", la "Sacra larva bermeja", "y sus labios de abeja/ entreabrían las vulvas de los lotos".

El poemario está compuesto por treinta y cuatro poemas escritos en versos heptasílabos y endecasílabos que forman un todo unitario. Está dividido en cuatro partes: "Gloria", "Ofertorio", "Introito" y "Apocalipsis".

Me parece muy interesante en este punto señalar que nuestra poeta hace uso de la terminología religiosa cristiana tanto en el cuerpo de los poemas, como en los títulos de los mismos, o en los que dan nombre a las cuatro partes del poemario, produciéndose así lo que se ha denominado una apropiación o robo (Balcells 182-183) del lenguaje místico cristiano.

Sin embargo, esta misma apropiación, pero en sentido inverso, tuvo lugar en el paso del mundo de dioses y diosas al monoteísmo masculino, cuando la tradición hebrea se fue apropiando de símbolos que ya existían, hasta que se adueñó completamente de ellos. De esta manera, numerosos textos aparecen impregnados de imágenes femeninas de Dios, en

los que, por ejemplo, se describe a Yaveh como una madre que sufre dolores de parto (Blanco, *Origen, demonización y pervivencia* 147).

Juana Castro, por tanto, realiza la inversión simbólica contraria y se apropia del lenguaje religioso cristiano para definir a la nueva diosa pagana en esta reformulación de lo divino: "Salve Amor, genital/Ginecea de la gracia", "Sacra larva bermeja, de su Vida/la Verdad y el Camino", "Bienaventurados los rotos, porque Ella/es lozana y blanca", "Y abriéndose los cielos, una dulce paloma/ de la Inmortal Cordera se posaba en las sienes", o "Ella, Providencia Impasible".

De la misma manera, Narcisia adquiere los epítetos que durante siglos fueron reservados para María: "la Gloriosa", "Domus aurea", "sedes sapientae", "aeterna laetitia", "regina pacis", o "vas spirituale". Pero estos epítetos vinculados a la madre de Dios, no son exclusivos de ella. Si nos remontamos atrás en el tiempo, encontramos que muchos de los títulos que más tarde heredaría María, se usaron para nombrar a las diferentes diosas que la precedieron, como: sede de la sabiduría, estrella de los mares, rosa mística, torre de marfil, o lucero de la mañana (Blanco, *Origen, demonización y pervivencia* 166-167).

En esta inversión que Juana Castro realiza, los nombres masculinos relacionados con la tradición católica aparecen en minúscula, restándoles de esta manera, visibilidad e importancia: "La noche de san juan", "el rey salomón", "jorge y miguel el arcángel". Lo mismo ocurre con los nombres masculinos de la tradición griega: "zeus", "orfeo", o literaria: "dante".

La primera parte tiene por nombre "Gloria", y consta de doce poemas. Se abre el poemario con *Inanna*, la única pieza que se titula con el nombre propio de una diosa.

Ya desde los primeros versos de *Narcisia*, Juana Castro invierte el panteón, eliminando la figura masculina, incidiendo en que ella es la *magnolia blanca* y está *sola*. Durante milenios, el mito de la pareja divina compartiendo trono e identificado con la fuerza procreadora de la naturaleza, prevaleció en las religiones de Oriente Próximo, en Egipto los nombraron Isis y Osiris, en Sumeria Inanna y Dumuzi, en Babilonia Istar y Tamuz, en Grecia Afrodita y Adonis. Así fue hasta que llegó Yaveh, el dios masculino que gobernó solo y cuyos fieles eliminaron y demonizaron la figura de la diosa, que, en este poemario se alza de nuevo, como generatriz de la vida, femenina y erótica, en plenitud e independencia. *Sola* es la última palabra de este poema, que además se cierra con un signo de admiración.

"[...] ¡Gloria y loor a Ella,
a su útero vivo de pistilos,
a su orquídea feraz y a su cintura.
Reverbere su gozo

en uvas y en estrellas,
en palomas y espigas
porque es hermosa y grande,
oh la magnolia blanca. Sola!"

Un motivo que se irá repitiendo a lo largo del poemario: "Ella es sola consigo" o "Solamente Ella Sola".

El poema *Inanna* es un canto de alabanza a esta gran generatriz orgánica y vegetal, que, por otra parte, también es diosa celeste, pues conforma un todo único que trasciende las dicotomías, aunando en su figura el cielo y la tierra: "uvas y estrellas", "palomas y espigas". Ella es la diosa cuyo estudio abordó Robert Graves en *La Diosa blanca*, la gran madre del Mediterráneo, blanca, en una clara asociación con el brillo de la luna. Y este motivo de su blancura va desgranándose por todo el poemario a través de múltiples imágenes que juegan con el mismo campo semántico: "evanescente blanca", "Ella hunde la nata de sus pies", "llama blanca", "podéis mirarla blanca" o "la clara porosidad de nieve de sus pómulos".

Como soberana de la tierra, ella es también la causante de la explosión procreativa en el universo vegetal y animal al estilo de las divinidades del mundo antiguo. Recordemos que Afrodita era la diosa del amor, siempre entendido como fuerza erótica de la naturaleza que mueve a la generación de la vida. De esa misma manera es entendida la diosa en este poemario, una diosa que, a partir del amor a sí misma, es la generatriz de todos los seres vivos.

Y al igual que las antiguas divinidades, ella también es virgen, si nos atenemos a un concepto de virginidad muy diferente al heredado desde la tradición judeocristiana. En el poema *Causa Incausada*, con su título ya nos dice que ella es el origen de todo lo manifestado y que, sin embargo, no tiene origen más que en sí misma:

"Pero Ella, que mana de sí misma,
y a Sí misma regresa,
lleva en Sí todo el vino,
toda la miel, el Heno, la salvia
y los enjambres
florecidos en ojos y caricias."

Esta diosa *incausada* responde al concepto de virginidad previo a la instauración de las religiones patriarcales monoteístas, que implicaba que todas las diosas eran vírgenes, en el sentido de que eran autosuficientes y se bastaban a sí mismas para la concepción y el alumbramiento (Baring y Cashford 637). Atendiendo a la etimología de la palabra *virgo*,

ésta deriva del latín *vireo*, que significa "estar verde", "estar floreciente" o "reverdecer" (Rivera 306). El cristianismo amplió y alteró el significado de virginidad sumándole una dimensión moral, vinculando el cuerpo y sus necesidades y experiencias con lo animal, y la represión de la natural sexualidad con la superioridad de los seres humanos sobre las bestias (Blanco, *Origen, demonización y pervivencia* 168).

Por lo tanto, y si nos ceñimos a su significado original, no puede haber diosa más virgen que esta que se crea a sí misma una y otra vez: "Manantial/ de agua viva, para siempre saltando/ad vitam aeternam, desde Ella, amén."

Y si el agua es vida, ella también es agua: "Arroyos, mar, cascadas inundando/los brazos y las cuevas" "Líquida llueve, líquida/se sumerge en las algas" y ser acuático "branquias de rosas dulces".

Después de "Gloria", en la que se canta el amor a la diosa desde una cierta intimidad, viene "Ofertorio", compuesto por trece poemas. En esta parte, la divinidad femenina aparece distante, la poeta nos la presenta más alejada y embebida de sí misma, a veces de tan inalcanzable, fría: "[...] Desceñida de todo, / como la escarcha rueda su indolencia, /en los ojos un glaciar extrañado [...]".

Ofertorio es la parte de la misa en la que se presenta el pan y el vino que más tarde se ofrecerá en sacrificio en la Eucaristía. En un completo paralelismo, la diosa Inanna-Narcisia se ofrece en sacrificio, puesto que se ha convertido en alimento, en fruto, en grano, y comienza a estar exhausta de tanta vida generada: "Todo ya languidece" "Una amapola pálida/ es su útero exangüe", "[...] donde su cuerpo, / remoto de dulzuras, / ameriza y umbría y languidece", "eterna quedará, abatida y violenta".

La muerte está próxima, "oh, tánatos en flor/mortal Narcisia", "y Ella duerme y expira", "Hemosísima Tánatos", pero no es una muerte definitiva, puesto que la diosa es la manifestación de la vida en las diferentes estaciones, y, por lo tanto, solo muere para después renacer con la misma fuerza arrolladora.

Aunque antes de que esa muerte la alcance, se sigue amando "Posesa de Sí misma", "sobre su carne propia libándose la luz", "sobre la pradera inmensa/ se deslizan los dedos lentamente", "circular/ en gozo y en lascivia", duplicándose y convertida en dos cuerpos femeninos en el poema "Bina Pulchra". Recordemos que ella es Narcisia y, por lo tanto, es su propia amante: "la Géminis total que en su Tabor se ama/ la bicromada biela tañida en soledad." La mención de Lesbos y de Safo "la sagrada" en el poema "Gineceo" refrendan ese universo sexual en el que lo masculino no tiene ya cabida.

El último poema de "Ofertorio" se titula "Misterios Eleusinos" en una analogía con la diosa madre Démeter, quien, como es sabido, agoniza, se marchita y muere, para más adelante renacer.

En la tercera parte, "Introito", la diosa renace y con este nacimiento, el ciclo comienza de nuevo. Consta de ocho poemas y es precedido por un fragmento del *Cantar de los Cantares*, que anuncia este renacimiento.

"¿Quién es ésta que se levanta como la aurora,
hermosa cual la luna,
resplandeciente como el sol,
terrible como los escuadrones ordenados?"

En el primer poema, "Génesis", ella es el todo renaciendo, ella es el líquido primigenio "Era el líquido y bruma, y no había/ luminarias ni gestos", la luz, el verbo, ella es "alfa y omega". Este renacimiento se concreta en "Ginandria", el siguiente poema, en el que el mundo emana de ella: "catalizada tierra en sus ojerías, / mientras todos los seres, /de Sí propia y su espejo se levantan".

Resulta muy curioso encontrar en esta parte, rompiendo de algún modo la unidad temática del texto, el poema "*Speculum Justitiae*". En él, Juana Castro nos muestra a una mujer condenada a morir asesinada en la hoguera. La mañana siguiente, después de que el gentío la viera arder en la pira, no aparece su cadáver:

"Que la leña, quizás, estuviera mojada,
o que fuera una flor incombustible.
Que su rara materia
sometiera la mecha como un nardo."

Sí vieron los jueces que la juzgaron "un pájaro de plata" que salió por la archivolta de la catedral. Con este poema, Juana Castro recuerda a aquellas mujeres que fueron perseguidas y ejecutadas por miles en horcas y en hogueras, y, al incluirlo en *Narcisia*, establece una conexión implícita entre ellas y la diosa. Existen evidencias de que una parte de estas mujeres realizaban prácticas relacionadas con antiguos cultos precristianos relacionados con la abundancia, con divinidades femeninas vinculadas a la luna, al a fertilidad y a la continuidad de las aguas (Blanco, "De Sant Hilari a Arbúcies" 187). En este sentido, la poeta cordobesa, vuelve a ser pionera una vez más.

El último poema de esta parte se llama "Hipóstasis", término que hace referencia a la santísima trinidad. El amor de la diosa por ella misma ha madurado: "el más hermoso fruto le granó en lo más dentro", dando lugar a una tercera figura, la hija:

"La perla más hermosa, la gota plateada
nacida de su estirpe, la más hermosa Hermana,
la Cumplida Dichosa
como una gota roja herida en las hortensias..."

"Apocalipsis" es el nombre que Juana Castro le da a la parte final del poemario, pero, contrariamente a lo que se podría esperar, no habla de destrucción, de muerte ni de fuego, sino de esa nueva diosa que ha nacido y a quien se le cantan aleluyas.

Consta de un único poema: "Ella no es Pomona", en el que, partiendo de sucesivas negaciones, llega a la definición de la diosa recién nacida. Como señala Nieves Muriel García, "afirmar "yo no soy lo que tú piensas" forma parte del gesto y la audacia de mujeres y poetas de todos los tiempos" (364).

"ELLA NO ES POMONA. Ni, como las Danaides,
una daga dorada oculta entre los senos.
Ella no es Calíope, aunque sea la voz y la belleza.
Y aunque, como las Náyades, ame fuentes y bosques,
no es Estigia ni Dafne
ni es la bella Afrodita
ni el sueño de los héroes.
Pero Ella ha nacido.
Como ananás fragante, se levanta
ungida de romero,
como custodia viva, derramando
cuatro copas dulcísimas:
Abrazo de la tierra,
música del aire,
luz violenta del fuego
y el almíbar del agua.
Ya no habrá nunca noche, porque Ella
se ha manifestado
con sus cuatro trompetas y su gloria.
Y así es la gran nueva, la alegría:
Porque Ella ha nacido
y esta es la señal, aleluya.
Que su gracia
sea con todos nosotros, aleluya. "

Y con este último aleluya Juana Castro pone punto final a *Narcisia*, anunciando la epifanía de la divinidad femenina. El hecho de que la diosa madre en el poema anterior dé a luz a

una nueva diosa, la "hermana" nacida de su vientre por partenogénesis, implica un punto de inflexión: el nacimiento y la manifestación de esta diosa es el temido apocalipsis de un mundo anterior que se desvanece. Ella regresa acompañada de todas las señales para anunciar el final del patriarcado (Muriel 364).

Con este singular "apocalipsis" que es el regreso de la diosa, se cierra el poemario *Narcisia*, que marca un hito en la resimbolización poética del cuerpo femenino en lengua española, al vincularlo con una divinidad orgánica, erótica y vegetal, generatriz de todas las formas de vida.

OBRAS CITADAS

Balcells, José María. "El mito el origen en la poesía de Juana Castro." *Estudios humanísticos. Filología*, nº 26, 2004, pp. 175-183.

Baring, Anne y Jules **Cashford**. *El mito de la Diosa*. Siruela, 2005.

Blanco Fernández, Marta. *Origen, demonización y pervivencia de lo divino femenino en la península ibérica. Una aproximación desde la teología y el ecofeminismo*. Universidad de Alicante, 2021, <http://hdl.handle.net/10045/124312>.

Blanco Fernández, Marta. "De Sant Hilari a Arbucies, dotze cases tretze bruixes. La persecución de las brujas en la Cataluña moderna". *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI*, editado por Angie Simonis, *Feminismo/s*, nº 20, 2012, pp. 187-204.

Castro, Juana. *Narcisia*, Taifa, 1986.

Castro, Juana. "La escritura de mujeres, un capital simbólico que no se hereda". *Tendencias21*, 2013, https://www.tendencias21.es/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda_a20098.html.

Conde, Carmen. *Mujer sin Edén*. Torremozas, 2007.

Daly, Mary. "Después de la muerte de Dios padre: la liberación de las mujeres y la transformación de la conciencia cristiana." *Del Cielo a la Tierra. Una Antología de Teoría feminista*, editado por Mary Judith Ress, et al., Cuatro Vientos, 1997, pp. 97-105.

Eisler, Riane. *El cáliz y la espada*. Cuatro Vientos, 2006.

Graves, *La Diosa Blanca*. Alianza editorial, 1988.

Hermosilla Álvarez, María Ángeles. "Juana castro o la voluntad de una escritura femenina." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº extraordinario 1, 2017, pp. 124-131.

- Keefe** Ugalde, Sharon. "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas". *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 182, nº 721, 2006, pp. 651-659,
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/59/59>.
- Keefe** Ugalde, Sharon. "La poesía de autoría femenina de la Transición vista a través de Los Encuentros de Mujeres Poetas (1996-2005)". *Diablotexto Digital*, nº 4, 2018, pp. 149-165 149, <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/15338>.
- Merino** Madrid, Antonio. "La mitología clásica en la obra de Juana Castro a través de tres poemas". *Estudios Clásicos*, nº143, 2013, pp. 107-130.
- Muriel** García, Nieves. *La lumbre obstinada*. Universidad de Granada, 2017, <http://hdl.handle.net/10481/48619>.
- Rivera** Garretas, María Milagros. "El Cuerpo femenino, genealogías de libertad." *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, editado por Josep Martí y Pérez y Yolanda Aixelà Cabré, CSIC, 2010, pp. 301-316.
- Rodríguez** Magda, Rosa María. "El feminismo francés de la diferencia". *Historia de la Teoría feminista*, coordinado por Celia Amorós Puente, Instituto de investigaciones feministas, 1994, pp. 201-222.
- Santamaría** Dávila, Jordi, et al. "Psychosocial and sexual health factors of Spanish women who participate in ecofeminist spirituality". *Journal of Spitituality in mental health*, vol. 20, nº 3, 2017, pp. 261-274, <https://doi.org/10.1080/19349637.2017.1411219>.
- Simonis**, Angie. *La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España*, Universidad de Alicante.
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947/1/Tesis%20Angie%20Simonis.pdf>.
- Cirlot**, Victoria y Blanca **Garí**. *La Mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Siruela, 2008.

Women's Legacy: un proyecto para la restitución del legado cultural de las mujeres desde las aulas

Women's Legacy: a project for the restitution of women's cultural legacy from the classroom

Ana López-Navajas
Conselleria d'Educació, Cultura i Esports de la Generalitat Valenciana
lopez_ananava@gva.es

Resumen:

El análisis de los resultados obtenidos en los estudios de presencia de mujeres en los manuales de secundaria (López-Navajas, 2015) y en los ámbitos culturales nos demuestran la existencia de una mirada androcéntrica que pone el foco exclusivamente sobre la producción masculina y, al escamotear buena parte del patrimonio cultural común, el producido por las mujeres, es causante de una pérdida y empobrecimiento cultural considerable. El proyecto europeo Erasmus+ Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity, nace como respuesta europea a esta necesidad común. Su finalidad es provocar un cambio decisivo en la transmisión de la cultura en las aulas y fuera de ellas que restituya el legado cultural e histórico de las mujeres y les otorgue el protagonismo social que siempre han tenido, con el propósito de construir una cultura universal y contribuir a la erradicación de las desigualdades de género desde la base.

Palabras clave: coeducación, igualdad de género, Eramus+, Legado de las mujeres, proyecto europeo.

Abstract

The analysis of the results obtained in the studies of presence of women in secondary school textbooks (López-Navajas, 2015) and in the cultural fields shows us the existence of an androcentric look that focuses exclusively on male production and, By withholding much of the common cultural heritage, that produced by women, it causes considerable

cultural loss and impoverishment. The European project Erasmus+ Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity was born as a European response to this common need. Its purpose is to bring about a decisive change in the transmission of culture in the classrooms and outside them that restores the cultural and historical legacy of women and gives them the social role they have always had, with the aim of building a universal culture and contributing to the eradication of gender inequalities from the grassroots.

Keywords: Co-education, gender equality, Erasmus+, Women's Heritage, European project.

1-DE DÓNDE PARTIMOS

Las mujeres no forman parte de la visión del mundo y de la cultura que compartimos. Y esta visión distorsionada y empobrecida de la humanidad se forja, en gran medida, en las aulas del sistema educativo, un espacio que comparte toda la población en la etapa de educación obligatoria.

La marcada ausencia de referencias femeninas en los libros de texto, con una presencia de apenas un 7,6%, según el estudio realizado en la Universitat de València de los manuales españoles (López-Navajas, 2014), constituye uno de los mecanismos más activos de deslegitimación social de las mujeres y de distorsión del relato cultural e histórico. Un dato que se sigue manteniendo en esos niveles de representación, con apenas mejoras, como muestran tanto estudios parciales (Sánchez Martínez, 2019; 2020) como más generales (Criado, 2019) que ofrecen medias de representación de entre 9% y 10 % en varios países y periodos o el estudio de Carmen Peña (2019), donde muestra la ausencia de referencias de escritoras en el periodo siglo XX-XXI en los manuales de historia de la literatura. Es también un dato que se mantiene cuando ampliamos el foco y observamos la presencia de las mujeres en diferentes espacios culturales como la música (Manchado *et alii*, 2022) o el informe, en distintos ámbitos, de ONU mujeres (2020). Todos ellos muestran la misma situación: la falta de representación de las mujeres en los ámbitos de la cultura, la ciencia y el deporte. Todo esto tiene importantes implicaciones para ellas, puesto que al no serles reconocidas a las mujeres las contribuciones culturales, no se les concede valor social y, por tanto, se les niega el papel de sujeto protagonista de la cultura y la historia. Y esta cultura androcéntrica que se transmite desde el sistema educativo es una de las bases estructurales de las desigualdades sociales de género y uno de los elementos más

marcados de distorsión del relato histórico. Las implicaciones que tiene esta ausencia de referentes y producción femenina en todos los ámbitos son de tres tipos: culturales, sociales y educativas.

La implicación cultural deriva de esa mirada sesgada que pone el foco exclusivamente sobre la producción masculina y, al escamotear buena parte del patrimonio cultural común, el producido por las mujeres, es causante de una pérdida y empobrecimiento cultural considerable. Tanto mujeres como hombres somos víctimas de esa pérdida cultural porque a todos nos hurta conocimiento y saber. Este enfoque constreñido nos lleva a otro falseamiento, a considerar “universal” lo que no es más una cultura parcial, aquella que refleja la producción masculina, occidental y blanca. (López-Navajas, 2017)

La implicación social está ligada más específicamente a las mujeres, a la falta de reconocimiento de las aportaciones femeninas a la cultura, provocada por esa ausencia. Algo que las condena a la irrelevancia social. Minusvalora el papel que han desarrollado las mujeres y las convierte en elementos sociales secundarios. La naturalización de esta secundarización social favorece y alimenta discriminaciones que van desde la violencia de género al techo de cristal o a la brecha de género digital. Además, interfiere en el desarrollo personal y profesional de las mujeres, provocando, a su vez, una pérdida de talento que concierne a la sociedad entera.

En relación con la educación, encontramos dos aspectos destacables que fallan, pero que, sin embargo, han estado presentes en absolutamente todas las leyes educativas de la democracia:

- ha habido una transmisión cultural fallida, puesto que no se nombra los “referentes culturales esenciales”, como marca la ley, ya que apenas aparecen referentes femeninos, algo muy alejado de la realidad constatada
- no se educa en igualdad de oportunidades, porque no pueden ser iguales quienes son los protagonistas del relato, que las que apenas aparecen. Unos cuentan, mientras que las otras, no.

Joanna Russ define varios métodos para ignorar o trabar el trabajo de las escritoras ([2018 [1983]]) En este relato que ofrecen los manuales educativos, donde la ausencia de las mujeres es muy notoria, vemos reflejados algunos de estos mecanismos de exclusión, como son la perspectiva androcéntrica, que crea sistemas que devalúan el protagonismo femenino, ese doble estándar de contenidos, donde unos temas e intereses aparecen como más valiosos que otros; o la excepcionalidad, haciendo aparecer figuras únicas,

descontextualizadas, excepcionales. Este mecanismo está muy ligado a otro: la negación de precedentes y por tanto de la tradición creativa donde están insertas, la genealogía. Estas dos especialmente importantes para mantenerlas en los márgenes, excluirlas de un relato común y ocultar sus redes de creación. Todos estos mecanismos los podemos encontrar en el discurso cultural que transmitimos en nuestras aulas y del que el profesorado de todos niveles somos partícipes. Algo que nos debería importar por la falta de rigor que conlleva en la práctica docente. Las aportaciones de las mujeres en todos los ámbitos sean en ciencias, artes, literatura, filosofía o cualquier otra área, -la bibliografía está espigada entre la básica- están bien fundamentadas por los estudios que, sobre todo, en las últimas décadas, se han realizado. Si algo podemos afirmar es que no existe una historia ni una cultura sin mujeres: cuando el relato histórico o cultural no las contempla, sencillamente es incorrecto, carece de rigor.

2. ¿SOBRE QUÉ ASPECTOS INTERVENIR?

El análisis de los resultados obtenidos en los estudios de presencia de mujeres en los manuales (López-Navajas, 2015) y en los ámbitos culturales (Criado, 2019) nos permiten saber qué aspectos son los más carenciales y sobre qué espacios y ámbitos debemos intervenir.

El espacio de intervención prioritario son las aulas, un gran espacio de cambio. Y preferentemente las de la educación obligatoria porque son un poderoso medio de creación y afianzamiento del discurso cultural compartido y es una etapa que alcanza a toda la población, donde la intervención tiene un amplio impacto, tanto entre el profesorado, como entre el alumnado. Pero también se debe tener en el punto de mira las aulas universitarias y del resto de niveles educativos, como conservatorios, escuela de arte y diseño, etc., así como en el ámbito cultural, donde el impacto debería notarse en la divulgación cultural, las programaciones culturales, la crítica literaria, artística e incluso deportiva, entre otros.

Estos aspectos carenciales más relevantes son:

-El desconocimiento sistemático de las figuras femeninas, tanto como figuras individuales como colectivo. Y su consiguiente ausencia en el relato cultural legitimado. Este desconocimiento del panorama de creación femenina de cada época y de las diferentes mujeres que crearon contemporáneamente en los distintos momentos articula un falso relato “universal” porque, en realidad, prioriza las creaciones masculinas: una

distorsión histórica que pagamos mujeres y hombres por la pérdida cultural que implica. Este relato pone en evidencia **la falta de consideración de las mujeres como sujetos históricos y culturales**. No las reconoce como protagonistas y agentes culturales, y eso las deslegitima socialmente. Todo ello se concreta en un relato cultural distorsionado y carente de rigor, que es el hegemónico.

Debemos pues aportar claves para construir un relato más cercano a la realidad que cuente con quienes son participantes y protagonistas.

-El desconocimiento de la obra original y las producciones de autoría femenina. Esto ocurre en todo el abanico de las áreas culturales, desde la literatura, arte, música o pensamiento, hasta las ciencias, las tecnologías o el deporte. La producción de las mujeres es continuada a lo largo de toda la historia, aunque se manifiesta a través de otros géneros, temática e intereses. Sin embargo, no aparece reflejada ni en manuales ni en la docencia, lo que la hace invisible. Tanto la formación de las mujeres, como sus espacios de producción o sus expectativas profesionales, siempre dificultosas, han mediatizado su producción, de la misma forma que ha pasado con los hombres, cuya posición social privilegiada les ha llevado a practicar otros géneros y crear en y para otros espacios. Los estudios críticos, la ginocrítica, los estudios de mujeres o los estudios feministas han permitido sacarlas a la luz, proporcionarnos las claves para entender su producción y mostrar sus espacios de creación y tipos de formación, entender las causas de su ocultamiento y su minusvaloración (López-Navajas y López, 2012). Ahora nos falta conocerlas a ellas directamente: escuchar su música (Briscoe, 2004; Capsir y López-Navajas, 2021), leer su obra literaria (Caballé, 2004; Zavala y Dias-Diocaretz, 1993-2000; BIESES) o filosófica (Martino y Bruzzese, 2000; Whaite, 1987), ver su producción artística (Cao, 2000; Caso, 2017; Greer, 2005), reconocer sus logros científicos (Alic, 1987; Ogilvie, 1986; Osen, 1979; Solsona, 2002 y 2007) es prioritario para que podamos entrelazarlas en el discurso cultural común. Y también lo es inspirarse en esa creación para generar más producción.

- La falta de integración del conocimiento producido por las mujeres en el relato cultural legitimado. Este aspecto marca la perentoria necesidad de adecuar, con mayor rigor académico, el relato cultural e histórico a través del entrelazamiento de las figuras y la producción de las mujeres, integrando en él sus vivencias, su tipo de formación, los problemas para la profesionalización, los géneros en los que se han expresado, sus intereses, sus temáticas y perspectivas, sus espacios de producción o su diferente periodización. Para ello, conocer el contexto de creación femenina de cada época nos

permite obtener un panorama más completo de cada momento histórico y establecer genealogías entre ellas (y entre ellas y ellos). La integración de las mujeres en el relato no es optativo, no responde a la necesidad de trabajar con perspectiva de género, sino que va más allá. En estos momentos, cualquier docencia o investigación que no integre a las mujeres comete errores metodológicos que repercuten en la docencia o la investigación. Es ese sesgo masculino tan marcado que tiene el relato cultural el que pone en evidencia la falta de rigor con qué abordamos la narración cultural y el lastre que representa fijarse únicamente en las producciones masculinas, como ocurre hasta ahora, por la depauperación que produce en la memoria cultural y el saber. Para la adecuación del relato necesitamos acercamientos distintos en cada área del conocimiento, dada la especificidad de cada una de ellas. En cada una de las áreas debemos replantearnos el enfoque y protagonismo, revisar los supuestos de los que parten, los géneros que contemplan, la periodización del tiempo y los espacios donde se fijan.

No es igual lo que requiere la música que la tecnología, por ejemplo. La primera necesita, por ejemplo, el reconocimiento de los espacios de creación musical privados o semiprivados, como los salones musicales, en muchas ocasiones auténticos espacios de innovación, como el de Fanny Mendelssohn (Adkins 1995), la práctica de géneros diferentes, como la composición para instrumentos solistas o para grupos de cámara o tener en cuenta sus intereses musicales distintos, como su contribución en las creaciones populares como nanas o sus dificultades para la profesionalización.

Por su parte, la tecnología lo que necesita es, entre otras cuestiones, integrar el ámbito doméstico, femenino o de la crianza como ámbitos que requieren respuesta tecnológica. Desde que ha ido cambiando la perspectiva se ha notado, por ejemplos, avances en el desarrollo de productos para la menstruación: la copa menstrual, las bragas menstruales... el desarrollo de las materias de los pañales o los requerimientos técnicos de los sujetadores para grandes mamas. Empiezan a ser considerados aspectos que necesitan una solución tecnológica. Llama la atención como los avances sobre el ámbito doméstico o de crianza han estado, en muchas ocasiones, en manos de inventoras y tecnólogas, así vemos desde el lavavajillas de Josephine Cochran, en el siglo XIX, pasando por la nevera eléctrica de Florence Pasport hasta los pañales desechables de Marion O'Brian Donovan, ellas han mostrado siempre esta preocupación. (Mujeres con ciencia)

Esta situación que hemos descrito, como antes hemos apuntado, es común en territorio europeo y mundial, con diferentes matices, pero compartiendo las mismas carencias. Necesitamos instrumentos que permitan revertir esta situación y favorecer una mayor amplitud cultural y un mejor reconocimiento de nuestro bagaje cultural común.

3- EL PROYECTO WOMEN'S LEGACY

El proyecto europeo Erasmus+ *Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity*, (<https://womenslegacyproject.eu/es/home/>) nace como respuesta europea a esta necesidad común. Su finalidad es provocar un cambio decisivo en la transmisión de la cultura en las aulas y fuera de ellas que restituya el legado cultural e histórico de las mujeres y les otorgue el protagonismo social que siempre han tenido, con el propósito de construir una cultura universal y contribuir a la erradicación de las desigualdades de género desde la base.

Su objetivo es ofrecer instrumentos de intervención didáctica que faciliten la inclusión de referentes femeninos y sus contribuciones en los contenidos educativos europeos y de cualquier país. Serán recursos en línea, en abierto y accesibles que servirán para corregir la visión androcéntrica de la cultura que se está transmitiendo en la educación. Estos recursos, de proyección europea, están pensados para ser útiles en el aula y para intervenir sobre las carencias detectadas tras el análisis de los datos y arriba expuestas, además de para facilitar al profesorado, las editoriales, agentes culturales y al resto de personas, el acceso a ese conocimiento. Cubren los aspectos carenciales que se han señalado a través de tres líneas:

- 1- **Acceso a las aulas**, a través de **instrumentos de intervención didáctica** que sirven para su empleo en las aulas y como sistema de formación pasiva del profesorado.
- 2- Líneas de **formación del profesorado**. En principio, en ciencias y tecnologías (STEM), pero el tipo de formación es transportable a otras materias.
- 3- Ofertas de **productos** –los catálogos– que sirvan no solo para la educación, sino para la gestión y la agenda cultural de administraciones públicas e instituciones privadas.

En el proyecto participan cuatro países (España, Lituania, Escocia e Italia), hay nueve socios (<https://womenslegacyproject.eu/es/entidades/>] entre los que se cuentan dos universidades (Valencia y Vilnius) y dos administraciones públicas educativas (Glasgow y

Generalitat Valenciana). El proyecto cuenta, además, con numerosos miembros asociados entre los que destacan universidades de Francia y Escocia y otras del territorio nacional o instituciones culturales de Jordania, lo que amplía el impacto que el proyecto está teniendo. Uno de sus objetivos es ese, que los catálogos sirvan como instrumento para sacar a luz todas esta producción y referentes femeninos en las distintas culturas e idiomas.

Los cinco productos, que estarán en tres lenguas, son:

1. Un banco de recursos digital.
2. Tres catálogos de obras literarias, musicales y artísticas y cinematográficas
3. Un curso de formación del profesorado en el ámbito STEM.

1. Banco de recursos digital

Es de acceso libre y gratuito, proporciona actividades, que pueden incorporarse directamente en cada materia. Se puede consultar por personajes, obras y actividades didácticas. Estas actividades están siempre enmarcadas en materias, cursos y bloques temáticos, adaptadas al contenido de la legislación educativa y listas para utilizarse en el aula. Habrá diferentes variables de búsqueda, pero todas ellas estarán bajo las variables de *curso*, -en el modelo que trabajamos ahora, el español, será de 1º a 4º de ESO-, *asignatura* (17 áreas) y *bloque temático* (tema), que se establecerán según la normativa educativa de cada país para facilitar al máximo el uso por parte del profesorado. Las diecisiete materias son Matemáticas, Biología y Geología, Física y Química, Informática y Tecnología, Ciencias Sociales, Educación Física, Ética y Filosofía, Lengua Española y Literatura, Lengua Catalana y Literatura, Inglés, Francés, Latín, Cultura Clásica, Educación Plástica, Música y Orientación, todas ellas correspondientes a los últimos años de educación obligatoria. Es una web en abierto diseñada para cubrir las necesidades del profesorado y proporcionarle instrumentos de intervención didáctica a través de personajes y obras de autoría femenina (textos, avances científicos y tecnológicos, obras musicales, obras artísticas, gráficas y audiovisuales, entre otras) y de actividades que se puedan incorporar en el aula, sea cual sea el material didáctico empleado. También quedará a disposición de las editoriales para que puedan crear material didáctico de calidad. Se trata de facilitar la tarea al profesorado para que pueda incluir este material en sus aulas.

Además, está pensada para desarrollarse como un modelo transferible a todos los países y sistema educativos, tanto en el diseño informático como en el de contenidos y metodológico. Las mujeres se han relacionado, a través de sus logros y aportaciones, con los contenidos de cada materia. A partir del establecimiento de esta relación entre mujeres y contenidos en cada materia, se desarrolla la transferibilidad. Si en otro país o sistema educativo se da ese contenido, pero en otro curso, esta mujer siempre queda ligada a él. Por ejemplo, Mary Tharp descubrió la dorsal atlántica, así cuando se da la tectónica de placas, junto a Wegener se menciona a Mary Tharp. En territorio español se suele impartir en 4º de ESO, pero, en el caso de otro país ese contenido puede ir en otro nivel. En cualquier caso, Tharp irá ligada a ese contenido.

Este es el enlace para consultar el banco de recursos que se encuentra en pruebas todavía <http://buscador.womenslegacyproject.eu/recursos/index?locale=es>. Y aquí está el enlace al tutorial de consultas <https://www.youtube.com/watch?v=fp5I36GkQ0w>

Este es el enlace a la web donde están alojados el banco de recursos y los catálogos <https://womenslegacyproject.eu/es/recursos/>

Los contenidos completos, en el presente proyecto, serán trilingües (español/inglés/catalán) lo que facilitará su uso también al profesorado europeo que imparta programas multilingües y tenga el inglés como primera lengua extranjera. Esperamos llegar a completar la implantación de la base de datos en el resto de Europa y para ello ha sido diseñada.

La base de datos aspira a convertirse en un instrumento de referencia europea en educación.

2. Los catálogos de literatura, arte y música con obras de autoría femenina

La producción cultural de autoría femenina no se ve reflejada en los libros de texto y tampoco en las manifestaciones culturales contemporáneas como los conciertos, exposiciones o programaciones culturales en general, donde los índices de participación femenina son muy bajos (ONU mujeres, 2020). Sin embargo, esa producción está firmemente asentada a través de los estudios que en todas las áreas se han hecho en las últimas décadas, como hemos visto en la bibliografía antes expuesta. Esta participación se ha producido en todas las épocas a lo largo del tiempo y forma parte indispensable del patrimonio cultural común, de manera que, sin ningún tipo de duda, podemos afirmar que, cuando no son incluidas en los contenidos académicos y escolares constituyen una falta de rigor y un error metodológico en el acercamiento a cualquier área de la cultura, sea el arte,

la música, la literatura o la ciencia. Esta falta de obras de autoría femenina en los materiales didácticos niega la condición de sujeto cultural a las mujeres, y su protagonismo en la creación y la cultura. Además, existe un gran desconocimiento de la producción directa de las mujeres: lo que han escrito y pensado, lo que han creado en arte y lo que es el arte con ellas, la música que han creado. Por ello, hemos realizado estos instrumentos que faciliten la inclusión y el conocimiento de estas obras. Tres catálogos con obras de creación femenina: uno de literatura, que contendrá una amplia gama de textos escritos, desde los literarios hasta los científicos, publicitarios o de cualquier otro tipo; otro de música, que recorre todos los tiempos y estilos, populares y cultos; y uno de arte que comprende desde sus aspectos más clásicos de pintura, escultura y arquitectura hasta el arte textil, las artes decorativas, el diseño.

Los catálogos tienen una doble finalidad: por un lado, ser útiles para los diferentes niveles y etapas educativas, desde primaria hasta la universidad, así como para escuelas de arte y diseño, arte dramático conservatorios, escuelas de cine u otros, y, por otro lado, deben servir como instrumento de consulta para las programaciones culturales de las administraciones públicas y organizaciones privadas.

Los catálogos son un repositorio web de autoras y sus obras –literarias o textuales; musicales y artísticas, incluido desde el cine hasta el arte textil y decorativo- en todos los géneros actuales y clásicos, de toda la historia y en todos los formatos (textos, audiovisuales, partituras, audios, imágenes, arreglos instrumentales para el aula, etc.), completas o en fragmentos. Aspiran a ofrecer un amplio panorama cultural y estas obras se podrán consultar según género, autora, movimiento musical, época de creación o tipología de la obra. Se ofrecerá en abierto para facilitar su uso didáctico y la recuperación de ese patrimonio cultural. Uno de los criterios de selección de las obras serán los requerimientos técnicos de los centros educativos, universidades y escuelas y conservatorios de cada país, de forma que se facilite su inclusión en las aulas. El repositorio en línea con la obra de autoría femenina facilitará su uso tanto al profesorado como a las editoriales. El trabajo transnacional nos permite ir recuperando creadoras en distintos países y lenguas. Hemos diseñado una plataforma para que el contenido pueda ir ampliándose.

Los catálogos aumentan su potencial de transferibilidad al sector de producción de contenidos. Su diseño y el hecho de estar completamente abiertos a todo tipo de públicos permite que puedan ser usados en ámbitos más amplios, relacionados con la cultura

(programación cultural, festivales, antologías, exposiciones, etc.) y resultan esenciales en la formación inicial y continua del profesorado. Nacen como instrumentos de gran proyección y sostenibilidad porque seguirán ampliándose cada vez más y esto se incrementará cuando se pueda replicar en más países y lenguas y se extienda a otras etapas educativas. Otro de las líneas que favorece esta recuperación del legado cultural de las mujeres es su repercusión en las políticas educativas, tal y como ha hecho ya el estudio que le precede (López-Navajas, 2015).

2.1. Los elementos del banco de recursos y los catálogos: Las entradas de personaje, obra y actividad

Elementos fundamentales de estos bancos de recursos son las entradas de *personaje*, *obra* y *actividades*. Estas contienen varias categorías donde se insertan las diferentes figuras y obras, entre las que destacan los *movimientos*, los *grupos de mujeres* y los *géneros*, y en las actividades, el *sistema educativo* en el que se insertan. Los abordaremos más adelante porque proporcionan información significativa y concretan la metodología de inclusión que hemos definido.

La **entrada de personaje** contiene los datos básicos de la vida: una *reseña* corta, una *biografía* más extensa, centrada en sus logros, su formación y su vida y un *contexto de creación femenina*, que constituye uno de los aspectos más interesantes del acercamiento al personaje. Hay también un apartado con sus *Obras* y otro para una *Bibliografía básica*. También encontramos un apartado con las *justificaciones*, que es la relación de las características de esa mujer. Este apartado sirve para relacionarla con las actividades de las diferentes materias donde se puede mencionar esta mujer. Por ejemplo, Eunice Foote es la primera persona que demostró, con un experimento en su cocina, editado en una revista científica, los efectos del cambio climático, como tal se puede mencionar en Biología; pero a su vez, es firmante del manifiesto de Seneca Falls, por tanto, también se puede mencionar en Ciencias Sociales cuando se aborde el feminismo o el siglo XIX.

La aportación más interesante de la biografía es el *contexto de creación femenina* que acompaña a cada una de las figuras y el *enfoque didáctico*, donde se proponen las áreas de conocimiento que conciernen a esa mujer y permite integrar a las figuras en varias materias, contribuyendo a su engarce en una visión cultural más amplia y fundamentada.

La **entrada de obra** incluye obras de todo tipo: las literarias, incluidas las científicas o todo tipo de obra escrita; las musicales, en todos géneros y formatos y las artísticas, que comprenden, cine, textil, artes decorativas y una amplia gama de expresiones artísticas. Se

incluye la propia obra en el formato que esté (texto en pdf, imágenes, audiovisuales o audio). Se trata de tener el acceso directo a ella. Pueden ser obras completas o fragmentos de ellas. Las obras también se encuentran ligadas a *movimientos culturales* y a *géneros*, otra de las categorías importantes y tienen un apartado, *enfoque didáctico*, donde hay una indicación sobre en qué niveles y materias se puede utilizar esa obra en el aula.

La **entrada de actividad** siempre se encuentra enmarcada en una materia, en un curso y en relación con un tema que corresponde a ese curso. Hay dos criterios básicos que se han seguido para la realización de las actividades.

- 1- **Deben de ser sencillas.** La sencillez es lo que permite incluirlas en unidades didácticas más amplias, en situaciones de aprendizaje variadas y también lo que permite adaptarlas a diferentes niveles curriculares. Hace de ellas un elemento versátil. Y se ha mostrado como una de las condiciones más difíciles de conseguir.
- 2- **No deben estar centradas en la figura femenina.** Deben trabajar los contenidos de la materia que corresponda, pero la figura femenina no debe ser el elemento central, sino que debe estar incluida de forma indirecta a través de su mención a propósito de un logro o a través de su obra para la actividad.

Tienen un campo, el *Enunciado*, que es lo que se puede usar en el aula con el alumnado y otro con la *Respuesta*, para el profesorado. Además, cuentan con el campo de la *Descripción*, donde se muestra la finalidad de la actividad y se indican las situaciones de aprendizaje ligadas a ella. Hay un campo donde se reflejan las *competencias* que trabaja. Por último, hay un apartado de *observaciones* donde el profesorado encontrará información que debe tener en cuenta, sea sobre la figura, como sobre propuestas metodológicas o didácticas alternativas.

Por ejemplo, una actividad contiene cuatro textos con preguntas sencillas. Con ello, se puede hacer una propuesta donde, a través de un medio más digitalizado, como el kahoot, con las respuestas nos situamos en una época o temática determinada. Pero también puede proponerse para una sesión de grupos interactivos, donde se establezcan varios grupos y vayan cambiando de lugar en el aula cada 10 minutos para contestar, en equipo, las preguntas de cada texto.

Las actividades son reasignables a otros sistemas educativos a través de las *Justificaciones*, que las ligan a contenidos específicos y logros de las mujeres.

2.2 Las categorías que enmarcan las entradas

Cada figura, obra y actividad se encuadra en varias categorías. *movimientos socioculturales* es compartida con el personaje y la obra. Los *géneros* solo pertenecen a las obras. Y el *sistema educativo (materia/curso/bloque temático)* pertenece solo a la actividad. La categoría de *movimientos socioculturales*, junto con los campos de *contexto de creación femenina*, el *enfoque didáctico* y los *géneros*, en las obras, son seguramente los aspectos más significativos de las entradas.

El *contexto de creación femenina* permite situar cada mujer entre sus contemporáneas y también en una línea genealógica como heredera de alguien y precursora de alguien (mujer u hombre). Esto aparece en cada una de las biografías. Este apartado ofrece un panorama de creación femenina contemporáneo que se repite, con distintas variaciones, en cada una de las autoras de esa época y consigue, autora a autora, hacer aflorar el entramado de creación femenina, restaurar la red de creación y dar instrumentos para entrelazarlas en el relato de la época. También contribuye a mostrarnos otra periodización al poner de relieve, épocas más favorables o difíciles para ellas. El *contexto de creación femenina* es uno de los elementos más importantes con los que trabajamos para combatir la excepcionalidad con las que son presentadas estas figuras femeninas en el relato cultural. Esta es una de las más importantes innovaciones que incorpora el proyecto, porque está incluida como una información pasiva que, al ser reiterada en cada una de las mujeres, obras y actividades, y ser consultada de forma indirecta en cada ocasión, alcanza a configurar otro panorama cultural de la época, que se transmite a quien usa la base. Por poner un ejemplo, si consultamos la ficha de la Condesa de Dia, trovadora del siglo XII, encontraremos entre las escritoras de la época a otras trovadoras como Maria de Ventadorm o Tibors; a poetas andalusíes como Hafsa ar Rakuniyya o Nazhum ibn Al Qalai; a María de Francia, autora de Los Lais, a Eloísa del Parácleto, autora de las Cartas de los dos amantes a Pedro Abelardo, donde planteó su reflexiones sobre el sujeto femenino; a la historiadora Anna Comnena, princesa bizantina autora de *La Alexiada*; los escritos científicos de Trotula de Salerno, el *Hortus Deliciorum* de Herrada de Landsberg o los textos místicos, científicos y las cartas de la que fue la gran figura medieval, polímata y referente absoluto de ese periodo: Hildegarda de Bingen. En la biografía de cada una de estas figuras se menciona de nuevo todo este contexto de creación. Y cambia mucho el panorama del siglo XII cuando las tenemos en cuenta a ellas. En ocho líneas se ha abierto muchísimo el panorama medieval del siglo XII. Y solo hemos mencionado las que escriben:

hay también músicas, donde encontramos de nuevo a Hildegarda o Herrada o a la propia Condesa de Dia o artistas como la bordadora Elisava, o las benedictinas de Gerona bordando el *Tapiz de la Creación*, una de las joyas del románico o la iluminadora y miniaturista Guda o Claricia, entre otras. Cada vez que se realiza la biografía de alguna de estas mujeres vuelve a aparecer ese contexto de creación femenina. Una a una se va revelando este panorama. Y cada uno de estos panoramas van mostrando otra periodización, más adecuada a las diversas épocas, y espacios también, de creación femenina.

Los *movimientos socioculturales* es una categoría a la que se van adscribiendo las diferentes figuras y está planteada de manera muy amplia: incluye movimientos culturales y sociales. El encuadre de las diferentes mujeres en cada uno de los movimientos permite, por un lado, resignificar los movimientos más conocidos, transformados con las contribuciones de las creadoras y, por otro lado, mostrar movimientos culturales importantes, protagonizados mayoritariamente por las mujeres, que actualmente ni siquiera son mencionados, como *La querella de las mujeres*, que se extiende a lo largo de la edad moderna por buena parte de Europa o Las beguinas, que comprende desde la edad media hasta el siglo XXI, o el propio movimiento feminista que nace en el XIX. Por su parte, movimientos artísticos como el románico deja de ser un movimiento donde la construcción y los retablos eran la piedra angular, cuando añadimos la artística producción textil de ellas, con piezas de bordado de alta calidad, como las de Elisava o tapices como el Tapiz de la Creación de las benedictinas de Gerona o el mismo Tapiz de Bayeux o de la reina Matilde, que son auténticas joyas del románico. Igual que el desengaño barroco, que no solo está expresado por Quevedo, sino también por María de Zayas, cuya perspectiva aporta al desengaño barroco otro valor. Así su inclusión y transformación es la viva prueba de que el panorama cultural completo no puede existir sin ellas. No por ser menos abundantes sus obras tienen menor impacto, al contrario, abren perspectivas magníficas y distintas a las diferentes épocas. O cuando en el movimiento obrero incluimos a las líderes obreras o a los colectivos, como las cigarreras, y los intereses que las movieron, por ejemplo, se adquiere otra perspectiva sobre este movimiento, se resignifica. En el segundo caso, cuando movimientos como *La querella de las mujeres* se pueden conocer, nos proporcionan claves que permiten entender, por ejemplo, que el feminismo que nace en el siglo XIX es heredero no solo de la Ilustración, sino del esfuerzo sostenido que desde el siglo XV con Christine de Pisan y antes, han hecho

numerosas escritoras e intelectuales de varios países reivindicando el derecho a la educación y la cultura. Entre ellas las españolas Sor Isabel de Villena o Teresa de Cartagena en el siglo XV y después Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas o Ana Caro; entre las numerosas italianas, Laura Cereta, Isotta Nogarola, Lucrezia Marinella; entre las francesas, la importante figura de Marie de Gornay, o también Louise Labé, Gabrielle Souchon y más adelante Sophie de Grouchy o Mary Astell, entre las inglesas. Su desconocimiento nos aboca a lecturas incorrectas de cada periodo. La adscripción a esos movimientos va fundamentando otro relato histórico y cultural, otra periodización. Hace aparecer épocas donde las mujeres han tenido más facilidad para la creación, como el Renacimiento del siglo XII, por ejemplo y contribuye a sacar a la palestra los diferentes espacios donde han creado: la edad moderna y la querella pone de relieve el peso que tuvieron los salones literarios, musicales o científicos; en la edad media, con las beguinas o el movimiento monástico se pone de relieve ese espacio de beguinajes o conventos femeninos como espacios de creación.

La categoría de movimientos es también mucho más que esto, se ha convertido en un elemento de diálogo profundo entre docentes para determinar esquemas comunes, categorizar los elementos en los que nos movemos, aunque sea en forma de catálogo de conceptos comunes que nos permiten, a través de la discusión y el contraste, encontrar dimensiones donde todas ellas, de diferentes épocas y culturas, puedan caber.

Los *géneros*, adscritos a las *obras*, son un parámetro también transformador. Hemos incorporado los géneros que ellas han frecuentado con mayor asiduidad también. Como ya sabemos, las mujeres han estado sometidas a mayores constricciones sociales. Algunas de ellas, como su menor acceso a la educación, a los espacios públicos, con mayores dificultades para la profesionalización o para ocupar puestos de poder, entre otras, han mediatizado su producción. Así lo hemos reflejado y en literatura hemos incorporado géneros importantes como la carta, la literatura autobiográfica (memorias, diarios...); en arte, las miniaturas, las artes decorativas o el arte textil; en música, la música popular, nanas, música de pequeño formato (que no menor). Incorporando sus formas de expresión, rehacemos, también con ellas, el canon de la creación.

Los *grupos de mujeres* permiten situar a las diferentes figuras en cada una de sus dedicaciones y eso facilita su entrelazado en el relato cultural. Por ejemplo, la figura de la compositora clásica ciega Theresia von Paradis, debe aparecer como compositora y también como instrumentista, pero también fue pedagoga. Por su parte, Mme de Lavoisier

es científica, pero también escritora, artista y promotora cultural (tuvo un salón científico). Es importante que cada mujer aparezca en los diferentes grupos a los que pertenece porque facilita la búsqueda y su inclusión en el relato común.

Por último, el *enfoque didáctico* proporciona información e indicaciones sobre las materias o áreas de conocimiento donde se puede trabajar esas figuras. Para ello, tanto los *grupos* a los que están adscritas (compositoras, expedicionarias, inventoras, activistas...) como las *justificaciones* (el apartado de las biografías que permite asignarlas a varias materias) son elementos importantes. Con ellos se consigue saber dónde y cómo incluir a la figura en cuestión en las aulas, tanto de secundaria o primaria como en conservatorios, escuelas de arte o deporte y grados universitarios. Las biografías sirven a todos.

Muchas de esas mujeres cubren varias áreas; así la música Matilde Salvador es también pintora, se puede mencionar en Música y en expresión Plástica y Visual; la multideportista Ana María Sagi es también escritora y periodista en castellano y en catalán, se puede mencionar en Educación Física, en Lengua Castellana y en Lengua Catalana, la condesa de Dia es poeta y compositora, como Aurora Bertrana, escritora y música de jazz o la gran Hildegarda de Bingen, teóloga, música, pintora, naturalista, escritora, por lo que se puede mencionar en Música, en Literatura, en Biología, en Educación Física, en Educación Plástica y Visual, en Filosofía o en Química. Estas mujeres también están relacionadas con otras categorías de búsqueda, como *movimientos socioculturales* o *grupos* que nos permiten buscarlas desde otras perspectivas.

Todas estas categorías contribuyen a concretar otra forma de construir el relato cultural. Con las obras, facilitamos el conocimiento de su producción, pero es con los géneros y los movimientos a los que las adscribimos con los que construimos ese panorama, poniendo de relieve los distintos tipos de expresión creativa. Por su parte, el contexto de creación femenina, en todas y cada una de las figuras, va haciendo aparecer las redes y el panorama de creación femenina de cada época. Es uno de los instrumentos que empleamos para batallar contra la excepcionalidad que se presenta a las mujeres. No olvidemos que estos instrumentos están pensados para su uso en el aula, no para la simple consulta y el uso asienta el saber. También los movimientos nos sirven para entrelazarlas en un relato que construimos de nuevo, es otro de los elementos de transformación.

3. Curso de Formación del profesorado de ciencias y tecnologías (STEM): “Una ciencia con científicas en el aula”

Por último, la formación del profesorado, uno de los principales elementos para la actualización curricular, es la manera en la que abordamos la intervención en el ámbito de las ciencias y las tecnologías, pero también en la propia formación del profesorado, porque el diseño de esta formación la hace transferible al resto de áreas.

Se trata de un curso de formación de 30 horas de duración cuyo objetivo será proporcionar tanto referentes básicos femeninos y sus aportaciones en las ciencias y tecnologías, como indicaciones didácticas para enfocar las diferentes materias de ciencia y tecnología en cualquier nivel educativo hasta acabar con concreciones didácticas para el aula. Este curso es un elemento de actualización curricular de proyección europea que, además, puede servir, como hemos dicho, de modelo de curso transferible a otras materias. Se ha hecho ya la primera formación piloto en el CEFIRE CTEM (centro de formación del profesorado) de la Conselleria d'Educació de la Comunidad Valenciana, con muy buenos resultados.

El curso tiene una estructura en tres módulos, con un último módulo adaptable al público al que vaya dirigido. Esta formación piloto ha ido dirigida al profesorado de secundaria, aunque también ha incluido, con éxito, profesorado de primaria y ciclos formativos.

Tiene formato online y se divide en tres módulos:

- 1- Introducción y metodología de inclusión: criterios de selección de figuras, aportaciones científicas y recursos y metodología para la realización de actividades didácticas (8h).
- 2- Referentes femeninos básicos en las ciencias y tecnologías, bibliografía e indicaciones didácticas para enfocar la materia (12h).
- 3- Realización de productos prácticos para el aula o la formación (actividades o diseño de formación continua según el grupo-objeto) (10h).

Se ha elegido el ámbito STEM por ser de contenido común en toda Europa. Estos cursos proporcionarán la formación necesaria al profesorado para poder implementar adecuadamente en el aula actividades y material relacionados con las científicas y sus aportaciones, en relación a los contenidos normativos de la materia que marca la legislación vigente y hacer una reflexión sobre la neutralidad de las ciencias y el enfoque tan marcadamente masculinizado que se ha naturalizado.

Los grupos a los que se dirige el curso son aquellos que inciden directamente en la intervención en las aulas: el profesorado de educación secundaria en activo y el futuro

profesorado, que se está formando en las universidades. Esto nos proporciona cuatro grupos objetivo:

1. Profesorado de educación secundaria en activo.
2. Profesorado universitario que imparte docencia en los másteres de secundaria o similares.
3. Alumnado universitario de másteres de educación secundaria o similares.
4. Asesores de formación del profesorado (se encuentran en centros de formación del profesorado y diseñan la formación permanente del profesorado).

Este módulo formativo es que está diseñado para la introducción de la contribución de las mujeres y sus obras en el área STEM, con una metodología adecuada y de forma sistemática.

Esta formación resulta, además, un recurso útil para corregir la brecha digital de género. Se realizará en varios países europeos, compartiendo la línea metodológica de inclusión, lo que le dará mayor alcance. Contamos también con el compromiso de los países socios de seguir ofertando el curso en la formación del profesorado en cada zona durante los próximos años a través de las administraciones públicas educativas.

4- PARTICIPACIÓN Y MÉTODO DE TRABAJO

Además de los nueve socios del proyecto, colaboran con la recuperación de este patrimonio y la creación de entradas en la base más de 110 entidades asociadas, lo que contribuye a otorgar un mayor alcance al proyecto.

La implicación de todos estos colaboradores aumenta la repercusión del proyecto y asienta la sostenibilidad y continuación del mismo.

Para desarrollar el trabajo, han participado más de 250 personas, de 4 países distintos. Han sido necesarios más de 25 grupos de trabajo. Hemos establecido un grupo por cada catálogo y otro grupo de formación STEM, compuestos ambos por personas de los 4 países y los 9 socios.

Para el banco de recursos han trabajado únicamente 4 instituciones españolas: Conselleria d'Educació, Universitat de València, IES Benicalap y la Asociación de profesorado El Legado de las Mujeres. A estos socios se han unido más de 80 institutos de 7 comunidades autónomas (Comunidad Valenciana, la más numerosas, seguida de Castilla y León, Andalucía, Madrid, Asturias, Galicia y Baleares). Se han creado 17 grupos de trabajo, uno por materia, para desarrollar la inclusión de los referentes y su producción en cada

materia a través de actividades enmarcadas en curso, materia y nivel. Tienen unas indicaciones didácticas diferentes en cada grupo. Tienen también un documento que une contenidos curriculares de cada materia y curso, con figuras femeninas en relación a las aportaciones de estas últimas. Esto permite la realización de actividades, donde se suelen incluir las obras, para pasarlas por el aula.

Se han creado también para la supervisión de las entradas, los grupos de *Revisión* por área (17 grupos), *Supervisión general* e *Inclusión y Liberación*, que ha sido los encargados de los diferentes niveles de revisión de las entradas.

Por último, para trabajar el modelo de transferibilidad se ha creado otro grupo, *Transferibilidad*. Este grupo ha desarrollado la transferencia de un sistema educativo a otro. Se ha podido probar el modelo de transferencia de un sistema a otro cuando se ha transferido la estructura de materias y los contenidos de la anterior ley (LOMCE) al modelo estructural propuesto por la nueva ley LOMLOE. La transferencia y reasignación de actividades se ha trabajado a partir de un documento que une los contenidos curriculares de cada materia con figuras femeninas –siempre en relación con las aportaciones que han hecho- y con actividades. Estas actividades son las que se reasignan a partir de los contenidos que tratan.

Por ejemplo, Biología tenía contenidos sobre la tierra en el universo en un bloque temático de 1º de ESO, en la LOMCE. Ahora, con la LOMLOE, esos contenidos han pasado a 4º de ESO (donde además se deben trabajar con competencias y situaciones de aprendizaje). Así pues, las actividades adscritas a 1º de ESO de Biología sobre la tierra en el Universo, pasarán a 4º y se adecuarán a ese nivel. Como ya hemos mencionado, las actividades están siempre focalizadas en el tema, no en la científica, que suele aparecer como referencia indirecta.

[Ejemplo: <http://buscador.womenslegacyproject.eu/catalog/568> Eunice Foote]

La transferibilidad de este modelo a cualquier sistema educativo es una de las características más valiosas.

El trabajo en red del profesorado, a través de los grupos y de la diversidad de profesionales que forman parte del proyecto, se ha convertido en un estimulante medio de formación activa. La revisión cultural, que se ha dado en todas las áreas y se ha compartido, ha sido un elemento transformador.

La plataforma informática que contiene los datos está diseñada para ampliar a otras lenguas y culturas, para incorporar los avances de la crítica o los estudios relativos a obras

o autoras. Se tiene previsto ampliar la interfaz de consulta al francés y al árabe. Y, sobre todo, permite la transferibilidad. La incorporación –y consulta- desde varios sistemas educativos.

En estos momentos se acaba de poner en línea y ya se pueden consultar los recursos que poco a poco se van introduciendo. Está es la web de consulta [<https://womenslegacyproject.eu/es/recursos/>] donde se encuentran los productos y esta otra la página de entrada

[<http://buscador.womenslegacyproject.eu/recursos/index>] El uso de estos recursos en las aulas los convierte en operativos, en instrumentos de cambio. Por ello, animamos al profesorado en general a utilizarlos y participar. El libro *Aprender con referentes femeninos* (López-Navajas, 2021) contiene las indicaciones didácticas y referencias prácticas para, desde cualquier materia y cualquier nivel desde infantil-primaria hasta secundaria no obligatoria, crear material para el aula. Parte del profesorado del proyecto ha creado seminarios para el desarrollo de materiales y su aplicación en el aula.

Los cinco productos tienen gran transferibilidad. La base es extrapolable a otras lenguas y sistemas educativos; los catálogos, al ámbito de políticas públicas culturales; y el curso de formación, a otras materias. Esperamos que esto posibilite una mejora en las políticas educativas y que con ello se refuercen los Objetivos de Desarrollo Sostenible de alcanzar una educación de calidad (ODS 4), la igualdad de género (ODS 5) y la reducción de las desigualdades (ODS 10) como los más importantes.

5- UN LOGRO SOCIAL

Quiero señalar el valor de estos instrumentos de intervención educativa y cultural para poder apoyar en ellos políticas educativas que reviertan las desigualdades y recuperen el patrimonio cultural que durante tanto tiempo nos ha sido escamoteado. Un escamoteo que implica una notable falta de rigor en el acercamiento metodológico al estudio de cada época y cada área de conocimiento. Una reflexión que corresponde hacer desde cada área y para la que también ofrecemos estos productos: perspectivas, periodización, planteamientos, espacios, géneros y temáticas se ven profundamente transformados con la presencia de las mujeres y el relato cultural cambia esencialmente. Con estos instrumentos pretendemos contribuir a la realización y asentamiento de este cambio, esta mejora.

En esta propuesta partimos de la restitución cultural -necesaria para todos, mujeres y hombres- como medio de legitimación de las mujeres. El reconocimiento de sus

aportaciones culturales y su protagonismo histórico tiene importantes efectos en las bases fundamentales de las desigualdades, al mismo tiempo que nos devuelve un panorama cultural más completo y real al que no hemos tenido acceso hasta ahora.

Sería un auténtico logro social conseguir revertir esta situación y reconocer el papel protagonista de las mujeres en la cultura, a través de la educación, a la que accede la totalidad de la población europea.

OBRAS CITADAS

Adkins, Patricia. *Las mujeres en la música*. Alianza Editorial, 1995

Alic, Margaret. *El legado de Hipatia*:. Siglo XXI, 1991.

Bieses. *Bibliografía de Escritoras Españolas*. (escritoras hasta el siglo XVIII)

[<http://www.uned.es/bieses/>]

Briscoe, James. *New Historical Anthology of Music by Women*. Indiana University Press, 2004.

Caballé, Anna (coord). *La vida escrita por las mujeres*. 4 volúmenes. Lumen, 2004.

Cao, Marian L. F. *Creación artística y mujeres*. Narcea, 2000.

Capsir Maiques, Laura y Ana López-Navajas. *El papel de las mujeres en la música*. Santillana, 2021.

Caso, Ángeles. *Grandes maestras. Mujeres en el arte occidental. Renacimiento – siglo XIX*. Libros de la letra azul, 2017.

Castells Criballés, Margarida y Encarna Sant Celoni. *Perles de la nit. Poetes andalusines*. Adesiara, 2013.

Criado Pérez, Caroline. *La mujer invisible. Descubre cómo los datos configuran un mundo hecho por y para los hombres*. Seix Barral, 2019.

Greer, Germaine. (2005 [1979]). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel.

Francia, María de. *Lais*. Trad. de Carlos Alvar. Alianza editorial, 2015.

Garulo, Teresa. *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Hiperión, 1998.

Manchado, Marisa; Pilar Parreño, Pilar Pastor y Soraya Sánchez. *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?*

Recuperado a partir de

www.fundaciónsgae.s3.amazonaws.com/2022/Estudios/D%C3%B3nde+est%C3%A1n+las+mujeres+en+la+m%C3%BAsica+sinf%C3%B3nica+2022.pdf

Martino, Giulio de y Marina Bruzzese. *Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*. Cátedra, 2000.

Mujeres con ciencia. Blog de la Cátedra de Cultura Científica. Recuperado a partir de <https://mujeresconciencia.com/>

ONU mujeres. *Visualizar los datos: la representación de las mujeres en la sociedad*. Recuperado a partir de

<https://www.unwomen.org/es/digital-library/multimedia/2020/2/infographic-visualizing-the-data-womens-representation>]

López-Navajas, Ana. y Ángel López García-Molins. El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. XVII, 27-40, 2012.

López-Navajas, Ana. *Aprender con referentes femeninos. Un legado cultural para la igualdad*. Prólogo de Marina Subirats. SM, 2021.

López-Navajas, Ana. "Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada". *Revista de Educación*, 363, 282-308, 2014a. Recuperado a partir de

<http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulos363/re36312.pdf?documentId=0901e72b817fcfba>

López-Navajas, A. y María Querol Bataller. Las escritoras ausentes en los manuales: propuestas para la inclusión. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 26, 217-240, 2014b. Recuperado a partir de

https://doi.org/10.5209/rev_DIDA.2014.v26.46840

López-Navajas, Ana. *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*. Tesis doctoral, 2015. Recuperado a partir de

<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50940/Ana%20L%c3%b3pez%20Navajas-TESIS-las%20mujeres%20que%20nos%20faltan.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

López-Navajas, Ana. "El papel del sistema educativo en la transmisión de las desigualdades: un fraude cultural encubierto". En A. Sevilla Pavón y J. Haba Osca (Ed.). *Educación multidisciplinar para la Igualdad. Perspectivas sociales, filológicas, artísticas y ambientales*. (pp. 31-41). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017.

- Montejo Gurruchaga**, Lucía y Nieves Baranda Leturio. *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. UNED Ediciones, 2015.
- Ogilvie**, Marilyn Bailey. *Women in Science*. Cambrigde, MIT Press., 1986
- Osen**, Lynn M. *Women in mathematics*. Cambrigde, MIT Press, 1974
- Peña Ardid**, Carmen “Breve reflexión sobre las escritoras y el canon literario. Las novelistas de los siglos XX y XXI en las historias de la literatura actual”. En *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*. eds. por María Ángeles Naval y José Luis Calvo Carilla. Visor Libros, 2019.
- Russ**, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Dos Bigotes & Barrett, 2018.
- Sánchez Martínez**, Sonia. “Olvidadas antes de ser conocidas. La ausencia de mujeres escritoras en los libros de texto en la enseñanza obligatoria”. *Revista Prisma Social*, (25), 203–224, 2019.
Recuperado a partir de <https://revistaprismasocial.es/article/view/2676>
- Sánchez Martínez**, Sonia. “Escritoras (des)conocidas y ausentes en los libros de texto. Siglo XX: Una propuesta de inclusión”. *Aula De Encuentro*, 22(2), 27–57, 2020.
<https://doi.org/10.17561/ade.v22n2.5667>
- Solsona i Pairo**, Núria. *La actividad científica en la cocina*. Instituto de la Mujer, 2002
- Solsona i Pairo**, Núria. “Las mujeres en la Historia de la Ciencia”. En *Historia de la ciencia y formación docente: aportes para su divulgación y enseñanza*. PUC, 2008.
- Whaite**, Mary Ellen. *A history of women philosophers*. Dos volúmenes. Springer (Martinus Nilho Plubishers), 1987.
- Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity*, Recuperado a partir de <https://womenslegacyproject.eu/es/home/>
- Zavala**, Iris María y Miryam Díaz-Diocaretz. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vol. Barcelona: Anthropos, 1993-2000.

