

MONOGRÁFICO 9. 2025

ISSN 2531-159X

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH
STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MONOGRÁFICO

LA AUTORÍA FEMENINA ANTE EL CANON
LITERARIO Y EDUCATIVO
FEMALE AUTHORSHIP IN THE LITERARY AND
EDUCATIONAL CANON



COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editoras / Editors

Sonia Sánchez Martínez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Isabel Morales Jareño

(Universidad Camilo José Cela, España)

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Editor adjunto. Sección Literatura / Co-editor. Literature

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Editora adjunta. Sección Lingüística / Co-editor. Linguistics

Ana Ibáñez

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Editor adjunto. Sección Didáctica de la Lengua y la Literatura / Co-editor.

Silvia Molina Plaza

(Universidad Politécnica de Madrid, España)

Editor adjunto. Sección Enseñanza del Español / Co-editor.

Inés Gutiérrez-González

(Keele University, Reino Unido)

Consejo Editorial

Editorial Board

Sonia Betancort (Universidad Camilo José Cela, España)

Presentación Caballero (Universidad Camilo José Cela, España)

María Guadalupe Dorado Escribano (Universidad Complutense de Madrid, España)

Pilar Ester Mariñoso (Universidad Camilo José Cela, España)

Mara Fuertes-Gutiérrez (Open University, Reino Unido)

Beatriz González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha, España)

Ana M. Martín Castillejos (Universidad Politécnica de Madrid, España)

Álvaro Moraleda (Universidad Camilo José Cela, España)

M^a Jesús Perea Villena (Universidad Camilo José Cela, España)

Susana Inés Pérez Alonso (Universidad Camilo José Cela, España)

Aimee Pozorski (Central Connecticut State University, Estados Unidos)

Margarita Rigal (Universidad de Castilla-La Mancha, España)

David Río (Universidad del País Vasco, España)

Gustavo Sánchez Canales (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Tunde Szecsi (Florida Gulf Coast University, Estados Unidos)

Victoria del Valle (Universidad Paderborn, Alemania)

László Varga (University of Sopron, Hungary)

Rector de la UCJC

Jaime Olmedo Ramos

ISSN 2531-159X

Verbeia®

Journal of English and Spanish Studies

Revista de Estudios Filológicos

Monográfico AÑO IX. NÚMERO 9

OCTUBRE 2025

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

litteraturaverbeia@ucjc.edu

linguisticaverbeia@ucjc.edu

didacticaverbeia@ucjc.edu

[https://journals.ucjc.edu/VREF /](https://journals.ucjc.edu/VREF/)

MONOGRÁFICO 9

LA AUTORÍA FEMENINA ANTE EL CANON LITERARIO Y EDUCATIVO

FEMALE AUTHORSHIP IN THE LITERARY AND EDUCATIONAL CANON

EDITORAS

**Celia García-Davó
Laura Cristina Palomo Alepuz
Helena Establier Pérez**

COLABORADORES

**Rosa Belda Molina
Blanca Fernández Soriano
Celia García-Davó
Mutsuko Komai
Diana Nastasescu
Ambra Pinello
Dolores Thion Soriano-Mollá**

TABLE OF CONTENTS

ÍNDICE

LA AUTORÍA FEMENINA ANTE EL CANON LITERARIO Y EDUCATIVO

FEMALE AUTHORSHIP IN THE LITERARY AND EDUCATIONAL CANON

La autoría femenina ante el canon literario y educativo. Presentación Female authorship in the literary and educational canon. Presentation Celia García-Davó, Laura Palomo Alepuz, Helena Establier Pérez	6
La representación de la autoconciencia femenina en la primera etapa de la poesía de Angelina Gatell The representation of female self-consciousness in the first stage of Angelina Gatell's poetry Rosa Belda Molina	8
"Estás temblando, Hermana": un estudio cultural del miedo en <i>Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado</i> de Maya Angelou "You shaking, Sister": a Cultural Study of Fear in Maya Angelou's <i>I Know Why The Caged Bird Sings</i> Blanca Fernández Soriano	31
El yo insiliado de Rosa Chacel a través de sus diarios Rosa Chacel's insilated self through her diaries Celia García-Davó	55
El "cuerpo que resiste" en la literatura femenina: Análisis de la poesía de Akiko Yosano, Alfonsina Storni y Delmira Agustini The "Resisting Body" in Women's Literature: An Analysis of the Poetry of Akiko Yosano, Alfonsina Storni, and Delmira Agustini Mutsuko Komai	69

Representaciones arquetípicas de la feminidad en las literaturas catalana y española: una situación de aprendizaje

Archetypal representations of feminity in Catalan and in Spanish literature: a learning situation

Diana Nastasescu 90

A contracorriente: cuestionamiento de los paradigmas dominantes y legitimación de lo diferente en la poesía de Gloria Fuertes

Against the Current: Challenging Dominant Paradigms and Legitimizing Otherness in the Poetry of Gloria Fuertes

Ambra Pinello 116

María Beneyto, una poeta valenciana resiliente

María Beneyto, a resilient Valencian poet

Dolores Thion Soriano-Mollá 140

La autoría femenina ante el canon literario y educativo

Female authorship in the literary and educational canon

Presentación

Celia García-Davó
Laura Palomo Alepuz
Helena Establier Pérez
Universidad de Alicante

*«El mundo hay que fabricárselo uno mismo, hay que crear peldaños
que te suban, que te saquen del pozo. Hay que inventar la vida
porque acaba siendo verdad»*
Ana María Matute.

Cada persona es, según Ana María Matute, responsable de construir su propia realidad. Las autoras que protagonizan este número monográfico son conscientes de ello, de ahí que persigan a lo largo de sus vidas un mismo objetivo: mantener y desarrollar una vocación literaria propia, aunque esto, en gran parte de los casos, no fuera suficiente para “salir del pozo” al que habían sido relegadas. Pese a las circunstancias, todas crearon obras que bien podrían haberlas elevado al *canon*. Sin embargo, la mayoría de ellas han permanecido aisladas de este durante un largo periodo de tiempo, pues es sabido que el sistema literario y la enseñanza de la literatura se han nutrido de genealogías masculinas donde la presencia de las mujeres ha sido meramente anecdótica.

Para contrarrestar este hecho, los siete trabajos que conforman el número “La autoría femenina ante el canon literario y educativo” reflexionan críticamente sobre dicha marginación y ofrecen su particular contribución para combatirla. Las investigadoras y docentes que han participado proceden —al igual que las autoras estudiadas— de diversos países, culturas y generaciones, y se han interesado académica y educativamente por las aportaciones de las escritoras en diferentes géneros literarios. Sus aproximaciones se han llevado a cabo desde múltiples metodologías y perspectivas: la crítica literaria, la histórica, la feminista, la sociológica, la filosófica, la didáctica, etc., lo que concede a este número en su conjunto una riqueza y un carácter internacional, interdisciplinar y multicultural incuestionable.

El término general “autoría femenina” que se emplea para aglutinar bajo un mismo título los siete trabajos alude a un fenómeno plural, alejado de las tradicionales implicaciones y connotaciones que la etiqueta “femenino/a” ha mantenido históricamente. En este caso, nos servimos de dicho marbete para referirnos a cuestiones pertenecientes a las mujeres,

siendo conscientes de que cada una posee, al igual que los hombres, una serie de particularidades que las diferencian del resto. No se trata, como apunta Beauvoir, «de enunciar verdades eternas, sino de describir el fondo común sobre el que se alza toda existencia femenina singular» (2020: 337).

Los artículos recogidos en este número se centran en la investigación literaria: cinco están dedicados a la lírica, dos a las narrativas del yo y uno propone una situación de aprendizaje basada en el análisis de dos arquetipos femeninos: la *femme fatale* y la *donna angelicata*. Todos ellos se unifican bajo un eje temático común basado en tres asuntos axiales: la identidad, la marginación y la resistencia. Estas contribuciones ponen el foco en los nombres, títulos y personajes femeninos que reflexionan, desde la literatura, sobre la concepción de la feminidad y cuestionan el prototipo de “mujer tradicional”. Unos trabajos versan sobre autoras que poco a poco han ido consolidándose en el panorama literario nacional e internacional —Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938), Rosa Chacel (1898-1994) y Gloria Fuertes (1917-1998)— y proponen nuevas formas de aproximarse a la producción de estas; otros, en cambio, exploran la producción literaria de creadoras no tan conocidas como Akiko Yosano (1878-1942), María Beneyto (1925-2011), Angelina Gatell (1926-2017) y Maya Angelou (1928-2014).

Cada una de las creadoras estudiadas cuenta con una ideología y unas circunstancias vitales distintas, pero a todas las une un sentimiento común: hacer frente a las constricciones sociales y de género que, bajo el sistema patriarcal en el que habitan, las oprimen por igual; como consecuencia, también se vieron obligadas a contrarrestar con sus creaciones un sistema literario y educativo que había mantenido al margen a las mujeres durante tanto tiempo. Por este motivo, y en palabras de la propia Matute, debemos ayudarlas a “crear peldaños” que las “suban”, que las “saquen del pozo”, porque el canon, como el mundo, hay que fabricarlo.

En suma, el número “La autoría femenina ante el canon literario y educativo” tiene un propósito doble: dar voz tanto a las escritoras como a las especialistas que las estudian, para poner en común las investigaciones realizadas desde diferentes países, idiomas y culturas. Agradecemos a cada una de las participantes su colaboración, ya que sus trabajos —al igual que las obras de las autoras analizadas— contribuyen a desafiar los presupuestos ideológicos hegemónicos y se esfuerzan por reformular el canon literario y educativo al incluir en él nombres de mujeres que hacen frente a la desigualdad social y cultural que durante tantos siglos han experimentado.

Obras citadas:

Beauvoir, Simone de (2020): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.



The representation of female self-consciousness in the first stage of Angelina Gatell's poetry

Rosa M. Belda Molina

Grupo de Investigación PoGEsp

rm.belda@edu.gva.es

<https://orcid.org/0000-0002-5299-0283>

Recibido 16 de enero de 2025

Aceptado 21 de julio de 2025

Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

Angelina Gatell (1926-2017) belongs to the generation of poets of the Spanish post-war period, she belongs to the social and testimonial poetics. Her first stage took place in the fifties and sixties. The second stage begins thirty years later, after a long editorial silence, when he reappears with new poetic proposals. This article, focused on the first stage of her poetry, analyzes the construction of a female poetic subject in her first books, some of them unpublished, but currently in the process of publication. The construction of the lyrical subject in Angelina Gatell's poetry begins with her self-affirmation as a poet. The assumption of this female subject also occurs in the work of the poets of her time, especially in those with whom she interacted, such as Carmen Conde, María Beneyto and Ángela Figuera, whose work has been analyzed by recent critics (Sharon K. Ugalde, María Payeras, Mónica Jato).

KEYWORDS: Angelina Gatell; female self-consciousness; lyric subject; Female literary genealogy.

La representación de la autoconciencia femenina en la primera etapa de la poesía de Angelina Gatell

RESUMEN

Angelina Gatell (1926-2017) pertenece a la generación de poetas de la posguerra española, se adscribe a la poética social y testimonial. Su primera etapa se desarrolla en las décadas de los cincuenta y los sesenta, la segunda comienza treinta años después, tras un prolongado silencio editorial, cuando reaparece con nuevas propuestas poéticas. En este artículo, centrado en la primera etapa de su poesía, se analiza la construcción de un sujeto poético femenino en sus primeros libros, algunos de ellos inéditos, pero actualmente en proceso de publicación, que surge en su poesía tras la autofirmación como poeta. La asunción de este sujeto femenino se da igualmente en la obra de las poetas de su tiempo, especialmente en aquellas con las que se relacionó, como Carmen Conde, María Beneyto y Ángela Figuera, cuya obra ha sido analizada por la crítica reciente (Sharon K. Ugalde, María Payeras, Mónica Jato).

PALABRAS CLAVE: Angelina Gatell; autoconciencia femenina; sujeto lírico; genealogía.

Cómo citar:

Belda Molina, Rosa M. "La representación de la autoconciencia femenina en la primera etapa de la poesía de Angelina Gatell". *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 8-30.

1. INTRODUCCIÓN

En la trayectoria poética de Angelina Gatell (Barcelona, 1926-Madrid, 2017) podemos establecer dos etapas o momentos claramente diferenciados por un hecho destacable, y no exclusivo del decurso de su obra, sino reseñable en la de otras poetisas de las distintas generaciones que se suceden a lo largo de la primera mitad del siglo XX, autoras todas ellas que contaban con una obra en marcha y con cierta difusión pública hasta finales de la posguerra. Nos referimos a los años de silencio editorial a que las adversas circunstancias políticas, sociales, culturales y literarias las abocaron, como sucedió, por ejemplo, con María Beneyto, Carmelina Sánchez-Cutillas o María Victoria Atencia. La consecuencia más evidente de este silencio es la continuidad que se observa entre los poemarios de la primera etapa (en los años de la posguerra) y las primeras publicaciones de la segunda (finales del siglo XX), a pesar del tiempo transcurrido, porque estas últimas recogen poemas escritos en el transcurso de esos años y, en algún caso, solo reescritos posteriormente. El análisis de los versos que escribieron estas poetisas, publicados o no durante la posguerra, interpretados a la luz de su tiempo y circunstancias, nos permite reparar en el alcance y la trascendencia de sus propuestas poéticas, no solo como aportación a la escritura del momento, sino como novedad y ruptura respecto de lo que había sido hasta entonces la contribución de las mujeres a la poesía.

2. PRIMERAS TENTATIVAS POÉTICAS Y VISIBILIDAD PÚBLICA

Angelina Gatell nace para la poesía en València, donde su familia se había trasladado en 1941, cuando ella contaba con quince años, y allí pasa su juventud, hasta entrar en los treinta, cuando se traslada definitivamente a Madrid en 1959. En València conoce casualmente en una librería de viejo a José Hierro y José Luis Hidalgo, y, a través de ellos, al círculo en torno a la revista *Corcel*. También, junto con María Beneyto, frecuenta al grupo de poetisas que editan *La Caña Gris* y posteriormente al grupo de la revista *Verbo*. Acude a las reuniones en casa de los Ribes-Escolano, donde contacta con las poetisas Ángela Figuera y Concha Zardoya y con el grupo de Melilla. Su primer poema publicado aparece en 1949, en la revista melillense *Manantial*. En 1954 obtiene el Premio Valencia de Poesía con su primer libro *Poema del soldado*, que, junto a *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969), viene a conformar la primera etapa de su obra, con la que se adscribe a la poética social y testimonial del medio siglo. Transcurridos treinta y dos años de silencio editorial, regresó en 2001 con una antología de su primera obra publicada, que se acompañaba de un libro inédito, *Los espacios vacíos*. Posteriormente, aparecieron *Noticia del tiempo* (2004), *Cenizas en los labios* (2011), *La oscura voz del cisne* (2015) y, unos meses después de su muerte, su

último libro, escrito en catalán, con versión en castellano: *La veu perduda / La voz perdida*, publicado por Visor en 2017. En 2023, la editorial Bartleby publicó su obra poética completa en un primer tomo, con el significativo título de *Sobre mis propios pasos*. Permanecen inéditos algunos libros de su primera etapa, de los que publicó algunos poemas en revistas literarias, en las que fue muy activa, bien como colaboradora habitual y comprometida o bien como redactora. Algunos de los poemas que citaremos forman parte de su obra inédita (actualmente en prensa) y se insertaron en proyectos de publicaciones que finalmente no vieron la luz por distintas circunstancias. Son, en su mayoría, anteriores a 1954, fecha de composición de *Poema del soldado*.

La irrupción en el siglo XXI de Angelina Gatell se visibilizó especialmente por la publicación de un estudio y antología con el significativo título de *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años 50* (2006). En la introducción, Gatell reivindicaba para su generación, la de la poesía de las décadas de los 50 y los 60, la conciencia de ser mujer y de representarse como tal sujeto en su poesía, la necesidad de expresarse con una voz propia. Las palabras tantas veces citadas de Dámaso Alonso (*Mujer que soy* 77): “para expresarme con libertad necesité la tremenda sacudida de la guerra española”, le sirven como explicación de las circunstancias y el contexto que llevaron a las mujeres a erigirse en sujetos no subordinados, a ser, en palabras de Carmen Conde (*Mujer que soy* 76): “la mujer como era en realidad [y no] como querían verla los hombres de su tiempo”. Para Angelina Gatell (*Mujer que soy* 77):

Sin duda fueron también aquellas circunstancias, y todo de cuanto de ellas se deriva, lo que cambió el discurso femenino, situándolo bruscamente en un terreno apenas explorado, a cuyas lindes se había acercado alguna que otra vez para regresar, apresurado y medroso, a su espacio más tradicional, aquel que coartaba implacablemente la libertad que su voz estaba demandando.

Efectivamente, sobre todo fueron las circunstancias que se derivaron de la guerra, fue la implacable posguerra: la pérdida de los derechos civiles que las mujeres habían empezado a vislumbrar durante la Segunda República, la reclusión al espacio privado con el consiguiente confinamiento a labores del hogar y de reproducción y la supeditación a la autoridad masculina en todos los ámbitos de su vida. Estas vicisitudes se convirtieron en acicate para tomar conciencia de sí mismas e intentar salvaguardar su frágil posición como mujeres y, por ello, ciudadanas de segunda para el nuevo régimen instaurado. La autoafirmación se intuía como necesaria para contrarrestar el discurso oficial.

Las consecuencias, como ya sabemos, fueron, entre otras, la represión en forma de censura, como en el caso de Ángela Figuera o de Gloria Fuertes, o de vigilancia y persecución, como la que sufrió Angelina Gatell ya desde su juventud en València, tal como explica en algún episodio de sus *Memorias y desmemorias* (2012), y podemos suponer de su relación con el poeta Pedro Caba¹, policía dedicado a elaborar expedientes de información, con quien entabló una estrecha amistad², al coincidir en la tertulia del café El gato Negro y en proyectos comunes en torno a una de las revistas valencianas más significativas del periodo, la revista *Corcel*. Otra consecuencia que resultó ser trascendental, como sabemos actualmente, fue la marginación de las mujeres en el canon de la poesía de la posguerra, pese a la presencia muy activa y significativa de un destacado, y no exiguo, grupo de mujeres poetas, tal como se constata de la participación de estas y su protagonismo en las revistas más relevantes del periodo y también por las protestas que protagonizaron ante la escasa representación femenina en las antologías de la época, sobre todo en la *Antología consultada*, que, precisamente, fue iniciativa de Francisco Ribes, un buen amigo de Angelina Gatell; y en la antología de Castellet, al que la poeta dirigió una carta abierta, publicada en la revista *Poesía española* (nº 144, diciembre de 1961), para expresarle su desacuerdo con la selección de poetas y la ausencia de mujeres entre los seleccionados. En este sentido, según Angelina Gatell (*Mujer que soy* 71), la antología de Carmen Conde *Poesía femenina española viviente* (1954), pretendía ser réplica a la *Antología consultada de la joven poesía española* (Valencia, Prometeo, 1952).

Asimismo, en la introducción a *Mujer que soy*, la poeta atribuía a su generación el hecho de haber roto con la inercia de “hacer del mundo poético una mera prolongación de su mundo femenino” (76) y haberse convertido en las primeras mujeres poetas que se incorporan a la poesía tratando los mismos temas que los poetas hombres, en consonancia con lo que ya señaló en su día Carmen Conde en la introducción a su *Antología de la poesía femenina española* (1967a) al afirmar que “lo más interesante de la poética actual femenina ... [canta]

¹ Desde 1944 a 1953 trabajó en la realización de informes del Servicio de Información (Marco 67). A pesar de no formar parte de la Brigada Social, participó en varios operativos contra la oposición antifranquista y fue recompensado por ello en dos ocasiones, en 1944 y 1947 (70), aunque también actuó a favor de numerosos detenidos por el franquismo: “aun cuando honrado y competente, no es muy afecto a la Causa Nacional” según consta en su expediente (71). Una octavilla de la Unión de Intelectuales Libres de 1947 advertía de la presencia de intelectuales reaccionarios en la tertulia de El Gato Negro, cuyo animador era Pedro Caba, a quien calificaban de “filofascista protegido por la Falange” (73).

² Seguramente la salvó de la cárcel la amistad con Pedro Caba y su relación amorosa con un compañero de este que también era policía, y que, sin embargo, la ayudaba en sus actividades clandestinas para la obtención de documentación falsa, en colaboración con la red valenciana del Socorro Rojo Internacional.

hoy el amor, el dolor, la muerte, patrias fundamentales del Arte ... con una voz nueva” (10); o como lo ha señalado también Sharon Keefe Ugalde en el estudio preliminar a *En voz alta*, su antología de las poetisas de los 50 y los 70, cuando manifiesta que estas “exhiben tendencias idénticas a los representantes canónicos de su generación” (30) y añade un hecho importante que cobra mayor sentido en el contexto de la poesía social y testimonial, y el sujeto plural que la caracteriza: que estas poetisas descubrieran “que la experiencia íntima y personal de la mujer es también colectiva” (30).

3. LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA POESÍA

Su primer libro publicado, *Poema del soldado* (1955), es un buen ejemplo de la poesía social de los cincuenta: un sujeto masculino, personaje al que la poeta da voz, que se dirige a Dios en un tono imprecatorio con el que, a diferencia de los poetisas de su generación, no expresa tanto la angustia existencial, el sinsentido de la vida, la interrogación y las dudas religiosas, sino que compone un alegato antibelicista, un manifiesto por la paz. En esta propuesta que vehiculan sus versos, “subyace el papel de género de su escritura”, que, como apuntaba también Sharon K. Ugalde (30), es otra lectura posible en la poesía escrita por mujeres de las generaciones de los 50 y los 70. En estas poetisas la apuesta por la paz se repite insistentemente cada vez que la guerra ocupa como tema o motivo sus versos, es “el pacifismo activo” (314) que ha señalado María Payeras en Ángela Figuera o la “tajante denuncia antibelicista” (454) con que Anna Cacciola define los versos de tema bélico de Carmen Conde. Además, pese al artefacto de un sujeto masculino que habla, o el hecho de que el sujeto se manifieste como un poeta, así, en masculino, que presta su voz a un personaje, un joven soldado: “A ti solo, soldado, hijo mío, / ... un poeta te canta” (*Sobre mis propios pasos* 50), la mujer como sujeto está presente a través de la exclamación “hijo mío”, y de las constantes referencias a la figura de las madres como luchadoras contra la guerra, como resistencia activa (64-5):

...

Que ya basta Señor. Lo gritarán las madres
que parieron sin tregua, hijos, hijos
y más hijos, Señor; la entraña abierta,
cedida siempre al hombre, a su instintivo
impulso de crecer, de alzar, de ser futuro,
de ser en los demás, de ser en todo, de desdoblarse en todo...
y ser grito y silencio juntamente.

A principios de la década de los 50, antes de *Poema del soldado*, Angelina Gatell había escrito y proyectado otros libros que no vieron la luz sino parcialmente en las numerosas revistas

en las que dio a conocer alguna muestra de su obra poética en marcha, entre ellos *Poemas alucinados* (1951-2) y *Mujer en la esquina* (1952). En los versos de “Poema Inicial” de *Poemas alucinados* se identifica como una voz: “¿Qué soy más que una voz donde me vierto / en dulces borbotones?”, inspirada en un verso del poema “Canto funeral por mi época” de Carmen Conde: “¿Qué soy más que una voz descompasada?” (*Obra poética* 316) y, pese a tratarse de un poemario cuyo tema central es el amor, continúa, en el “Poema I”, asentando las bases de esa voz, su destino y razón de ser:

...
He de decir mis cosas de mujer enraizada
en esta tierra nuestra.
En esta amarga tierra sorda y dura,
inhóspita, cerrada...

...
¡Tantas cosas de pronto me reclaman
una concreta voz para nombrarse!

La reivindicación del sujeto femenino en Angelina Gatell se produce paralelamente a su autoafirmación como poeta. Según Mercedes Acillona, para las poetas de su generación la escritura se ha convertido en “la búsqueda de la identidad” (6). Sin duda, el sujeto del poema se define primero como poeta, coloca en un lugar central de su ser el oficio de la escritura, porque siente que le da la posibilidad –y también la responsabilidad– de alzar la voz, de nombrar el mundo, desde un punto de vista único, personal, “una concreta voz” y una visión que el mundo reclama, el punto de vista de la mujer: “He de decir mis cosas de mujer”. Tal como afirma María Payeras:

Para ellas, como para cualquier creador, la poesía supone un modo de expresarse individualmente; pero, a la vez, y en relación a los condicionamientos que le vienen impuestos, esa dedicación se convierte en un modo de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos poco convencionales o abiertamente transgresores del rol que la sociedad les asigna. (242-243)

De manera que como poeta y como madre, ambas significadas por su función creativa y fecunda, se caracteriza e identifica el sujeto femenino en sus primeros versos. En los más tempranos de *Poemas alucinados* (1951-2) solo en su condición de poeta y de mujer; posteriormente, también como madre, a partir de *Poema del soldado* y otros proyectos frustrados, como fueron *Retorno al amor* (1958 o 1961) y *La tierra prometida* (1958). En este último destacan los poemas en que despliega la representación de su autoafirmación como mujer con una voz autorizada, es decir, asumido ya su papel de poeta y con él la

capacidad de representar y dar expresión a otras voces. En *Esa oscura palabra*, su segundo libro publicado, que sustituye y recoge, solo en cierta manera, el espíritu de los libros en proyecto, sin embargo, la autoafirmación y la autoconciencia femenina se diluyen entre los poemas de cariz social y de denuncia que caracterizan este poemario. De hecho, de los quince poemas que constituyen *Esa oscura palabra*, tan solo seis formaron parte de los proyectos que no vieron la luz y recuperó en este libro. Se trata de dos poemas de *Retorno al amor* (“La respuesta” y “Tregua”), tres que forman parte de *La tierra prometida* (“Ruego”, “Ofrenda” y “Un hombre”) y un poema de *Mujer en la esquina* (“Elegía a una mujer”). Precisamente, dos de estos poemas, “Ofrenda” y “Elegía a una mujer”, desarrollan la reflexión sobre el yo poético como sujeto femenino y su caracterización, la indagación en la autoconciencia femenina. Por este motivo, Mercedes Acillona (7) se sirve del poema “Ofrenda” (*Sobre mis propios pasos* 95) para ejemplificar el “mesianismo maternal y salvador” en la poesía de Angelina Gatell:

OFRENDA

Aquí me tienes, Hombre. Aquí estoy, inmutable,
acunando en la sombra la herencia que me entregas:
una nueva esperanza.

Aquí me tienes, Hombre, inmensa luz sonámbula,
gladiador de tus sueños...
Acércate a mi orilla,
trasmíteme tu sangre de guerrero perenne
para que yo elabore, gozosamente, el fruto.

Acércate sin miedo. Te digo que no importan
tu dolor, tu cansancio...

Tu profunda hermosura se repite en el tiempo.
Yo conozco mi oficio: hilar sangre con sangre.

Te digo que no importa. Acércate a mi lecho,
deséame sin miedo, más allá de mí misma.
Siémbreme sin descanso.
Húndeme en los cabellos las llamas de tus manos.

Aquí me tienes: tuya. Tu última esperanza.
Porque yo soy la única, la eterna ciudadela,
la incorruptible patria.

No tengas miedo...dame tu lluvia insuperable.
Al fondo de mis huesos está Dios esperando.

En este poema la mujer se ofrece, se postula como “ofrenda”, para ser la salvadora, partícipe y colaboradora en la labor deífica de la creación, por tanto, desde una posición o un destino destacado, esencial. En este sentido, da una visión alternativa a la supeditación como reproductora que el ideario franquista, a través de la Sección Femenina, le asignaba, pues se ofrece “gozosamente” como única posibilidad, “una nueva esperanza”, por su capacidad de dar la vida y rehacer la humanidad maltrecha tras la sacudida de la guerra: “Yo conozco mi oficio: hilar sangre con sangre”. Se caracteriza como un ente estable y fuerte: “... la eterna ciudadela, / la incorruptible patria”. Esta actitud representa un cambio significativo respecto a *Poema del soldado*, y el sujeto masculino al que cedía su voz y que reproducía lo que Mónica Jato denomina, a partir de un verso de Ángela Figuera, la línea del “dócil barro femenino” (45). Aunque en el caso de Angelina Gatell (*Sobre mis propios pasos* 64) podamos inferir una cierta crítica a esta docilidad: “la entraña abierta, / cedida siempre al hombre, a su instintivo / impulso de crecer, de alzar, de ser futuro”. Asimismo, podemos observar en estos versos, como también en la obra de Carmen Conde y de Ángela Figuera, “un compartido esfuerzo común en sus poemas por transformar, a través de una maternidad antibelicista, ese espacio de violencia y muerte, comúnmente llamado PATRIA, en un lugar de paz y fraternidad” (Jato 36). En este sentido “La nueva esperanza” y “la última esperanza” a las que alude en el tercer y décimo séptimo versos remiten a ese empeño. “Esperanza última” fue el título original del poema antes de incorporarlo a *Esa oscura palabra*, cuando formaba parte del proyecto de *La tierra prometida*, su libro frustrado de autoafirmación femenina. Cobra sentido, de esta manera, la iniciativa de la mujer en la relación sexual y la referencia al deseo erótico que aparece de forma explícita en los versos de la segunda parte del poema: “... Acércate a mi lecho, / deséame sin miedo, más allá de mí misma. / Siémbreme sin descanso”. También por el deseo erótico explícito, más allá de su finalidad última, que es la maternidad, la reproducción de la vida, se entiende que la autora seleccionara el poema para su publicación en las dos antologías amorosas en las que participó: La de López Gorgé (1967) y la de Carmen Conde (1969). Este texto sufrió otro cambio significativo al incorporarlo a *Esa oscura palabra*, el uso de la mayúscula inicial en la palabra “Hombre”. Con estas dos variaciones, que señaló M.^a Eugenia Álava (129 y 196) –la del título y la mayúscula–, el poema cambiaba el destinatario individual por el colectivo, así se dirigía a la humanidad y pasaba de ser la expresión del testimonio de una mujer concreta como sujeto del poema, a la de un grupo social, el de las mujeres, más acorde con la poética social en que se inscribe *Esa oscura palabra*. En este poemario, el hablante lírico se erige como sujeto femenino protagonista que representa con su discurso a un colectivo, da su visión de la realidad más cercana y denuncia la injusticia del mundo en que vive un ser sufriente por su

condición de mujer, sin insistir en la definición de su yo femenino. El sujeto aporta una perspectiva particular, en singular, de una mujer implicada en la lucha por la paz y en la defensa de la dignidad y la igualdad, a diferencia de los proyectos frustrados a que nos hemos referido, especialmente *La tierra prometida*. En este último prevalece la autoconciencia femenina y la expresión individual, concreta, de un sujeto femenino en la exploración de la propia identidad como mujer.

Por otra parte, en los poemas en que despliega la caracterización y la autoafirmación del sujeto femenino, principalmente los ya mencionados que formaron parte de proyectos anteriores –“Ofrenda” y “Elegía a una mujer”– y en algún otro entre los más destacados de *Esa oscura palabra* a los que nos referiremos más adelante, tales como “Rambla” y “Naranjo”, podemos reconocer algunas actitudes y propuestas similares a las de las poetas de su tiempo. Nos referimos, en concreto, a aspectos como la reivindicación de su papel y su aportación esencial como mujeres a la humanidad a través de la maternidad, vista esta como potencia creativa, o también la expresión del deseo erótico, como hemos comentado a propósito del poema “Ofrenda”. Cabe destacar que no siempre era descrito como un acto gozoso, tampoco la maternidad, ni en la poesía de sus contemporáneas, ni en su propia obra, como podemos observar en estos dos fragmentos del extenso poema “Elegía a una mujer” (*Sobre mis propios pasos* 96 y 97):

... Tú que fuiste
estatua profanada en el amargo
camino del deseo, cuando el hombre
pasaba indiferente por tu carne
cumpliendo sólo su mandato oscuro,
viviendo tu hermosura como un vino
que le doliera, áspero, en la lengua,
...

Las madres derribadas por el grito
que traspasó la noche, cuando el fruto
anhelante de luz las desgarraba
...

Otro atributo que caracteriza al yo femenino en las obras de las poetas de su generación y a la poesía de Angelina Gatell es la vinculación y arraigo a la tierra –como en el verso citado anteriormente de *Poemas alucinados*: “... mujer enraizada en esta tierra nuestra”–, que les permite como sujetos identificarse con elementos naturales más allá de la tierra, madre y abono de la vida, depositaria del fruto y engendradora de vida, también cauce de agua fecunda, como la rambla: “Yo soy la rambla inmensa ... / En cada gota mía un mundo nuevo

brilla / sustancial y bellissimo...” (109); o fruto del árbol, como el naranjo; o árbol mismo, tronco que sustenta y raíz que asienta. Así en “Naranjo” (120):

...
Es mi cintura como un tronco altivo
donde la luz apoya su cansancio.

Siento mis brazos como ramas nuevas
creciéndome en el viento, cabalgados
de pequeños azahares. Y regreso.
...

Se constata de esta manera, por la identificación con elementos de la naturaleza, el carácter orgánico de su ser, que les permite armonizar y fundirse con el medio natural y las convierte en protectoras y preservadoras de la naturaleza:

...

Pero dejadme libre, indócil en mi huida.
Yo no puedo quedarme dormida en un paisaje.
Me llama el mar, el viento, las dulces amapolas,
lo caminos lejanos que nadie ha transitado.

Asimismo, en el poema “Rambla” confluyen otros rasgos que singularizan al sujeto femenino de la generación de posguerra, como la multiplicidad y diversidad de la naturaleza femenina. De hecho, se define en primera persona como criatura libre, dinámica, fuente de deseo y deseante:

...
podéis sentir la tersa caricia que derramo,
sentirme, viva y ágil, por vuestra piel, cayendo.
...
Podéis, gozosamente, llamarme en vuestra fiebre,
pronunciarme despacio, con goloso deleite
...

Es, además, la criatura múltiple, la que identifica también al sujeto de la poesía de Maria Beneyto, “criatura en movimiento, plural, multiplicada” (110); y describe en estos versos incluso la experiencia de su indefensión, de su invisibilidad, de la soledad y el silencio que la margina. La voz poética es consciente y lamenta su invisibilidad social: “Además ¿qué os importa? Una mujer no es nada” (110). En el mismo sentido se expresa en el poema “Naranjo” (121): “Os dejo algunos versos. Y estos hijos. / Es todo cuanto soy y cuanto valgo”,

en diálogo y respuesta al “grito inútil” de Ángela Figuera: “¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve una mujer viviendo en puro grito? ... ¿qué puede una mujer, para qué sirve una mujer gritando entre los muertos?” (125).

De igual modo, tal como María Payeras ha señalado en la poesía de Ángela Figuera, observamos claramente en estos poemas citados “la simbiosis con la naturaleza ... que desarrolla la relación entre la explotación del medio natural y la de la mujer en una línea que anticipa los presupuestos de la ecocrítica que eclosionará dos décadas más tarde” (314). Además de la identificación con los elementos naturales que dan título a los poemas, en “Rambla” y en “Naranja” se alude a la explotación del cuerpo de la mujer a través de la descripción metafórica del abuso y la extralimitación que soporta: “Podéis hundir las manos en mis sendas heladas; / podéis beber sin tasa hasta quedar ahítos” (109). De forma más explícita aparece en el poema “Naranja” cuando afirma: “No consentí mi carne con agrado” (120) o “mi carne es solo un fruto doloroso” (121).

...
No soy una mujer, no lo fui nunca.
No consentí mi carne con agrado.
Es mi cintura como un tronco altivo
donde la luz apoya su cansancio.

...
Mi carne es solo un fruto doloroso
redondo y puro, silencioso y cálido.
Venid un día y os daré mi sombra
como un inmenso, maternal regazo.
Toda la luz que ahora me golpea
beberéis en la copa de mis labios.

No puedo detenerme porque un viento
generoso y fugaz me ha fecundado.
Y he de dar mis naranjas encendidas
nueve meses después de este milagro.

4. AUTOCONCIENCIA, COMPROMISO Y DENUNCIA EN LOS INÉDITOS *LA TIERRA PROMETIDA Y MUJER EN LA ESQUINA*

Los poemas “Elegía a una mujer” y “Ofrenda” –que representan la escasa huella que quedó en *Esa oscura palabra* (1964) de alguno de los proyectos iniciales, todavía hoy inéditos, especialmente *Mujer en la esquina* (1952) y *La tierra prometida* (1958)– son un buen ejemplo de la exploración de la identidad individual y la asunción de una voz propia, singular, que tan nítidamente se expresa en estos libros.

En *La tierra prometida* se establece un diálogo de voces donde conviven, por una parte, el mismo sujeto hablante de *Poema del soldado*: la voz universal, la de la conciencia humana representada por el “Hombre”, en mayúsculas, o bien por el “Poeta”, como voz autorizada; y, por otra parte, una voz individual, un sujeto femenino que responde a modo de réplica a cada poema anterior, sin haber sido inquirida, con el tono de rebeldía que caracterizará toda su obra posterior. De manera que la poeta no da voz al colectivo de mujeres, sino a un sujeto individual y comprometido que representa la postura contraria, la que combate la desesperanza y el desasosiego que impone la voz-conciencia de la humanidad condenada a vagar en el desierto de un destierro prolongado en el tiempo y en la conciencia. Valga como ejemplo el inicio de dos poemas consecutivos, con la afirmación y la réplica:

VII

Mirad alrededor: no queda nada.
Ni un hombre solo, ni una luz siquiera
que pueda iluminarnos.

No queda nada para desear.
Y para amar no queda nada.
Ha muerto
la última amapola;
el último brazado de espigas
se ha perdido en el viento,
y Ruth tiene las manos
encadenadas.

...

VIII

*Algo queda. Busquemos.
Busquemos bien, hermanos.
Hay rincones remotos, cielos dulces,
sonoras playas y horizontes claros.*

*Busquemos bien porque es preciso
que haya quedado algo:
una hilera de sueños inocentes,
la pulpa de algún nardo.*

*Algo. No importa qué. No importa.
Busquemos bien, hermanos.
Todos sabemos que de cualquier parte
ha de surgir, inesperadamente, algo.*

...

En *La tierra prometida*, el sujeto femenino en dialéctica con el sujeto Hombre o humanidad toma la iniciativa y se alza como una más entre sus iguales a los que se dirige con el vocativo “hermanos”. Ellos son los desterrados como ella, los vencidos, a quienes les brinda una esperanza. Como ya habíamos comentado al respecto del poema “Ofrenda”, esa esperanza responde a su capacidad de dar la vida, de continuar una descendencia. En el poema prólogo, titulado “Cita”, se presenta este sujeto hablante femenino, antes de entablar diálogo y dar la réplica a la humanidad, ofreciéndose como inicio y germen de una nueva tierra, una nueva sociedad:

Yo, una mujer, tan solo eso.
 Criatura en destierro, en carne viva,
 ...
 una mujer, hermanos, poca cosa.
 Una pequeña patria solamente,
 un puñado de tierra donde sembrar la vida,
 un brazado de trigo,
 un pan recién cocido para el hambre,
 un vaso de agua fresca para la sed y el ansia,
 ...
 Una mujer se alza entre vosotros
 y os cita en esta hora,
 al pie de vuestro tiempo, y os recuerda
 que algo, no importa qué, nos vive todavía.
 ...
 Yo, una mujer tan solo, hermanos.
 Yo, una mujer, os cito
 en esta hora de llanto.
 Yo, una mujer tan solo,
 una indócil criatura que ha negado
 la dulzura a su sangre tantas veces...

En estos versos se resume perfectamente la propuesta del sujeto poético de *La tierra prometida*, a la que aludíamos antes a propósito de “Ofrenda” de *Esa oscura palabra* –que es el poema VI en *La tierra prometida*. En él se refleja claramente el papel fundamental de la mujer en la salvación de la humanidad, su capacidad para dar la vida y para inspirar una esperanza que genere el optimismo y la fuerza necesarios para transformar la terrible realidad, un renacimiento tras la derrota. El sujeto describe los atributos modestos, pero esenciales, que la definen: “Una mujer ... / un brazado de trigo, / un pan recién cocido para el hambre, / un vaso de agua fresca para la sed y el ansia”. Es un sujeto femenino –“Yo, una mujer, tan solo eso”– que se manifiesta desde el verso primero con el que inaugura el libro; toma la iniciativa de emplazar al resto de la humanidad, esa “cita” a que alude el título; se muestra autorizada para igualarse a los hombres, mencionados con el vocativo “hermanos”,

y hacerles partícipes de su misión défica, a través de la maternidad y en comunión con la naturaleza. Comparte con esta la fuerza irracional para transformar la realidad, para cambiar el orden social que ha impuesto la guerra y las consecuencias que de esta se derivan: en el caso de este libro inédito, principalmente centradas en el destierro, el exilio. Todos estos aspectos que destaca y que la definen como sujeto femenino subvierten la concepción tradicional del papel de la mujer e inciden en el revisionismo que las poetisas de su generación desarrollan del mito cristiano de la maternidad como destino.

Por otra parte, el hecho de que el libro se estructure en forma de diálogo añade un aspecto más a la definición del sujeto femenino: su capacidad dialéctica, su determinación para tomar la palabra, para contribuir con propuestas propias a la reconstrucción del mundo circundante que la guerra ha destruido. No en vano, en el libro anterior, *Poema de soldado*, cedía su voz a los sin voz, se erigía en sujeto poético autorizado, paralelamente a la autoconciencia y representación como sujeto femenino. Aunque *La tierra prometida* es posterior a este, sin embargo, la composición de *Mujer en la esquina* está datada dos años antes que su primer libro publicado.

De hecho, la propuesta más original y personal en sus primeros pasos anteriores a la edición de sus libros es el proyecto de *Mujer en la esquina* (1952). En estos poemas la representación de la autoconciencia femenina convive con la denuncia social de la injusticia más flagrante, la marginación inherente a la condición de la mujer, que es la prostitución. En este sentido, el poemario se aviene a los presupuestos de los que parte la poesía de Angelina Gatell, cercanos a las propuestas marxistas de denuncia de la situación social y defensa de la dignidad humana, desde una perspectiva personal e íntima. Los poemas, como ha declarado en sus memorias y en anotaciones referidas a estos versos, están inspirados en una experiencia cotidiana, la terrible realidad que diariamente presenciaba en su barrio, en la calle Bany, del distrito de Ciutat Vella (*Memorias y desmemorias*):

Durante los años en que viví en Valencia ciudad, había visto de cerca la vida de las mujeres que vivían de vender su cuerpo. Había visto: a las muchas hijas, esposas, hermanas de los republicanos encarcelados, sin otra opción que prostituirse para poder llevar alimentos a sus familiares presos, sometidos a un régimen inhumano de reclusión. (120-121)

Mujer en la esquina quedó en proyecto de libro del que la autora desistió, posiblemente por las dificultades que el tema podría acarrearle con la censura. Sin duda, se trataba de una propuesta arriesgada en el contexto de la posguerra y por la situación de Angelina Gatell, probablemente vigilada por la policía al colaborar con las redes de ayuda clandestinas del

antiguo Socorro Rojo Internacional. Estos poemas se inspiran en el mundo que conoció, el que contemplaba cada día durante la etapa de su juventud, mientras residió en València, el de las mujeres obligadas a prostituirse en Ciutat Vella, el barrio donde vivía. En el poema “La esquina” una nota explicativa aclara que la esquina estaba situada en la calle Embany (actualmente carrer del Bany) en donde se estableció su familia. En sus memorias se refiere brevemente a este libro:

... estaba escribiendo un nuevo libro para el que tenía ya un posible editor. El tema era atrevido y de profundo sentido social: la prostitución como intolerable ofensa a la mujer. (120)

... no se publicó nunca como tal libro, solo algunos poemas sueltos. Ya he hablado de él: era una denuncia de la prostitución ... Como es de suponer su publicación resultó inviable. (139)

En este poemario presenta una variedad de hablantes líricos y de destinatarios, una estructura compleja de puntos de vista y voces múltiples, que lo convierten en su propuesta más original. En primer lugar, escuchamos la voz de la mujer prostituida como sujeto hablante a quien la poeta ha cedido la palabra en los poemas inicial y final del libro, para que su grito y lamento llegue a la humanidad, representada en el vosotros a quien se dirige en el poema introductorio. En “Poema final” es a Dios a quien apela, ese destinatario habitual de la poesía social, el ente superior a quien se traslada la protesta y la denuncia, con quien rendir cuentas:

...

Y Tú, Señor, impávido, dejaste que yo fuera
un triste ramalazo de sangre para el mundo;
para que el hombre alzara vibrante su estatura
y sintiera su fuerza de varón en mi entraña.

En segundo lugar, en el resto de poemas, a excepción del inicial y el final, concurre un sujeto femenino que identifica a la poeta y se dirige a la mujer de la esquina, que nos muestra sus circunstancias y lamenta la terrible condición que la condena a la marginación. Es la voz de la conciencia del sujeto poético femenino, una expresión de dolor lanzada al mundo para denunciar la marginación de estas mujeres, como en el poema “La esquina”:

...

¡Ay, mujer de la esquina, grito abierto
al contacto del alba donde brota

la incesante cadena de tu angustia!
Derribada en la tierra te levantas
para escupirle al mundo tu caída,
y tus voces son hachas que me hieren,
o gritos que se acoplan a mis labios,
y me siento a mí misma pronunciando
las palabras más agrias que he sabido.

Anna Cacciola, en su análisis sobre las referencias en las poetisas de la posguerra a grupos sociales marginados y a la identificación con los seres excluidos, afirma a propósito de este libro: "Angelina Gatell no acepta el fariseísmo mojigato con que la gente mira a la prostituta en la calle y, en cambio, procura establecer un nexo solidario entre el sujeto observante y el observado, para lanzar un grito acusatorio contra el insolente mundo de la gente respetable que ha sido el artífice de su desvío" (217). De hecho, al final del poema, por la voluntad de dar voz a la mujer a la que comprende y que siente tan cercana por su condición femenina, el sujeto hablante acaba fundiéndose con la destinataria como una imagen en el espejo, un desdoblamiento del yo: "... y tus voces son / ... gritos que se acoplan a mis labios, / y me siento a mí misma pronunciando / las palabras más agrias que he sabido". Por este motivo, en el poema "Elegía a una mujer", que aparece en *Esa oscura palabra* descontextualizado del resto, no identificamos claramente a la prostituta en la figura a la que dedica su elegía, sino a cualquier mujer: "... estatua profanada en el amargo /camino del deseo cuando el hombre / pasaba indiferente por tu carne / cumpliendo sólo su mandato oscuro" (*Sobre mis propios pasos* 96). De hecho, también aparecen alusiones similares en otras composiciones referidas a la experiencia femenina de la relación sexual no deseada o no gozada y al impulso sexual del hombre, tanto en otros versos de Angelina Gatell, como en los de las poetisas de su generación, aquellos que refieren, de manera más o menos directa, la explotación del cuerpo de la mujer, a los que hemos aludido en el apartado anterior.

En cuanto a los destinatarios a quienes van dirigidos estos versos, destacan: el vosotros, los hombres en los que ha visto el desprecio y la marginación hacia estas mujeres que representa la mujer en la esquina, también un tú masculino que identifica al prostituidor y una tercera persona en plural femenino que alude a sus congéneres, las que la censuran, a las que se refiere el yo hablante como "aquellas que no fuisteis vencidas". De esta manera, con la diversidad de destinatarios se evidencia la imposibilidad del diálogo y de la solidaridad, el cruce de voces que coinciden en el espacio y en el tiempo y concurren en sus versos, pero que no se encuentran, no se escuchan.

Finalmente, cabe añadir que en esta propuesta tan personal y arriesgada podemos encontrar, como en los temas y atributos que hemos ido desgranando, paralelismos con

algún poema de Ángela Figuera y Maria Beneyto, como en “Mujeres del mercado” de *El grito inútil* y en “Una risa en la esquina” de *Eva en el tiempo*, libros que coinciden en la fecha de publicación con la de composición de *Mujer en la esquina*. En el poema de Maria Beneyto, la intención es otra: “Todos apresurábamos el paso / con la vergüenza, / –la santa vergüenza del impudor ajeno– / quemándonos los dignos, los dignísimos rostros” (47). Como afirma Payeras, “La voz poética manifiesta su incomodidad ante esa situación. ... [Q]ue pone de manifiesto su mala conciencia de clase, al hacerse consciente de sus propios prejuicios ...” (en Álava, 150).

5. CONCLUSIONES

En la mayor parte de los libros de la primera etapa de la poesía de Angelina Gatell, en concreto, en los inéditos *Poemas alucinados* (1951-2), *Mujer en la esquina* (1952) y *La tierra prometida* (1958) y los libros publicados: *Poema del soldado* (1955) y *Esa oscura palabra* (1964) –en este último es en el que convergen los poemarios no publicados hasta el momento–, en todos estos a los que nos hemos referido, se advierte la insistencia en ciertos temas y atributos que singularizan su identidad y conciencia de mujer, y que, por otra parte, también reivindican las poetisas de su generación, como hemos observado en algunos versos y en referencias a las obras de Ángela Figuera y Maria Beneyto, principalmente, pero también en Carmen Conde, la poeta que ejerce, en cierto modo, de guía o referencia. Por tanto, podemos considerar tópicos comunes a las poetisas de la posguerra: el manifiesto antibelicista que surge de sus versos relativos a la guerra tras la reflexión sobre el sinsentido de tanta violencia y muerte; la reflexión sobre la maternidad y la validación del deseo sexual, temas interpelados desde puntos de vista, a veces, opuestos, que conviven sin contradicción incluso en la misma poeta; la identificación y fusión con la naturaleza, como parte de la creación divina y en armonía con el entorno; y el carácter plural de la identidad femenina, principalmente. Estos temas que, como hemos señalado, han sido analizados en estas poetisas por diversas y reconocidas investigadoras (Acillona, Cacciola, Jato, Payeras, Ugalde), se pueden considerar lugares comunes de la poesía escrita por mujeres en la posguerra, que ensanchan el panorama de esta generación y de su aportación a la normalidad, al desarrollo de la poesía escrita por mujeres. De manera que sus propuestas son ya referentes y precedentes, en el inicio y la consolidación de una genealogía de mujeres poetisas. Estas escritoras, voces poéticas autorizadas, pese a la invisibilidad que hasta el final del siglo XX las silenció, tuvieron una destacada presencia y dedicación a la literatura desde la más inmediata posguerra, como de su activa participación en revistas y en ciertas tertulias literarias se colige, pese al hecho de haber sido excluidas de las antologías canónicas.

En la evolución poética posterior de Angelina Gatell estos temas siguen estando presentes, pero ya no son motivos centrales, como podemos observar en el tercer libro de su primera etapa, *Las claudicaciones*, el más testimonial. A partir de este poemario da un paso más en su evolución desde una poética social hacia un realismo crítico. La voz poética ya no necesita incidir en la autoafirmación y la identidad propia, sino que se asume como sujeto femenino y testigo de una época y de una forma de ver el mundo. La poeta social y testimonial comienza la indagación en la memoria, en la niña que fue, para denunciar el olvido y reconstruir el tiempo de su juventud, que fue también una época convulsa, no sin cierta ira y conmocionada por los acontecimientos históricos.

Entre *Poema del soldado* y *Esa oscura palabra*, los libros inéditos *La tierra prometida* y *Mujer en la esquina* son testimonio de la evolución del sujeto colectivo al sujeto individual femenino tan evidente en el segundo y ya presente en el primero, en pugna dialéctica con el sujeto colectivo. En el contexto de la poesía social los dos sujetos cobran sentido, el colectivo obviamente, pero también, el individual cuando cede la voz a la mujer arquetipo de la marginación, la prostituta o bien cuando universaliza la experiencia propia mediatizada por su condición de género.

Por último, cabe señalar que las concomitancias entre la obra de Angelina Gatell, Carmen Conde, Ángela Figuera y Maria Beneyto van más allá de la coincidencia generacional o de poéticas. Sin duda, la relación estrecha que estableció con ellas y con su obra se puede observar en los versos que toma como cita para sus poemarios y en las dedicatorias. Su amistad con Maria Beneyto comenzó en su más tierna juventud, se conocieron incluso antes de dedicarse profesionalmente a la poesía, en su barrio, en Ciutat Vella (València). A Carmen Conde y Ángela Figuera las conoce también en València, en casa de María Gracia Ifach y Francisco Ribes y mantiene el vínculo con ellas tras trasladarse a Madrid, a partir de 1959, por vecindad, en el caso de Ángela Figuera, y por relación profesional con Carmen Conde (con quien colabora estrechamente en las antologías). Precisamente, en las *Antologías* de Carmen Conde también subyace una propuesta de autoafirmación de un sujeto poético femenino, desde la propia autoconciencia ya ensayada en la obra propia, como se puede comprobar en el prólogo y los paratextos de la antologías (Belda). En este sentido, nos hemos referido al verso de Carmen Conde que inspiró uno de los primeros poemas escritos por Angelina Gatell. También en los últimos años de su trayectoria poética tomó para el título de su antología generacional un verso de *Eva en el tiempo* de Maria Beneyto (*Mujer que soy*): “Mujer que soy, mujer profundamente / maldecida por Dios desde el vivir primero” (10).

OBRAS CITADAS

Acillona, Mercedes. "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra". *Zurgai*. Junio 1993, pp. 4-7.

Álava, M. Eugenia. *Una poeta comprometida del medio siglo: Angelina Gatell*. Tesis. Universidad del País Vasco, 2020.
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/50408/TESIS_ALAVA_CARRASCAL_MARIA%20EUGENIA.pdf;jsessionid=C934B81BEE944005853463BC1079041C?sequence=1.

Belda, Rosa M. "La construcción de un sujeto femenino en las antologías de Carmen Conde". *Ínsula*, nº 913-914, 2023, pp. 26-29.

Beneyto, Maria. *Poesía (1947-1964)*. Barcelona, Plaza & Janés, 1965.

Cacciola, Anna. *Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde*. Mientras los hombres mueren y Mujer sin Edén en la poesía femenina española de la primera mitad del siglo XX. Tesis. Universidad de Alicante, 2019.
<http://hdl.handle.net/10045/113022>.

Conde, Carmen. *Poesía femenina española (1939-1950)*. Antología. Bruguera, 1967.

---. *Obra poética de Carmen Conde, 1929-1966*, Biblioteca Nueva, 1967.

Figuera, Ángela. *Los días duros*. Aguado, 1953.

Gatell, Angelina. *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Bartleby, 2006.

---. *Memorias y desmemorias*. AISGE, 2012.

---. *Sobre mis propios pasos (Poesía Completa. Vol I)*, Bartleby, 2023.

---. *Poesía inédita* (en prensa), Torremozas, 2026.

Jato, Mónica. "Exilio interior e identidad nacional: el concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell", *Hispanic poetry review*, Vol. 2, nº 1, 2000, pp. 35-50.

Marco, Lucas. *Simplemente es profesionalidad. Historias de la Brigada Político-Social de València*, Institució Alfons el Magnànim, 2018.

Payeras, María. *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Uned, 2009.

---. "Dar cuerpo al pensamiento: texto y representación corporal de la mujer en la poesía de Ángela Figuera". *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Edición de Helena Establier. Iberoamericana. Vervuert. 2022, pp. 305-332.

Ugalde, Sharon. *En voz alta*. Hiperión, 2007.

ANEXO: Poemas comentados de *Esa oscura palabra* (1963)

OFRENDA

Aquí me tienes, Hombre. Aquí estoy, inmutable,
acunando en la sombra la herencia que me entregas:
una nueva esperanza.

Aquí me tienes, Hombre, inmensa luz sonámbula,
Gladiador de tus sueños...

Acércate a mi orilla,
trasmíteme tu sangre de guerrero perenne
para que yo elabore, gozosamente, el fruto.

Acércate sin miedo. Te digo que no importan
Tu dolor, tu cansancio...

Tu profunda hermosura se repite en el tiempo.
Yo conozco mi oficio: hilar sangre con sangre.

Te digo que no importa. Acércate a mi lecho,
deséame sin miedo, más allá de mí misma.
Siémbrame sin descanso.
Húndeme en los cabellos las llamas de tus manos.

Aquí me tienes: tuya. Tu última esperanza.
Porque yo soy la única, la eterna ciudadela,
la incorruptible patria.

No tengas miedo...dame tu lluvia insuperable.
Al fondo de mis huesos está Dios esperando.

RAMBLA

Para Sofía Noël

No lo intentéis siquiera. No hay vasija posible,
capaz para mis ansias. Os digo que es inútil.
Yo soy la rambla inmensa, troquelada de espuma
huyendo eternamente...

Podéis hundir las manos en mis sendas heladas;
podéis beber sin tasa hasta quedar ahítos;
podéis sentir la tersa caricia que derramo,
sentirme, viva y ágil, por vuestra piel, cayendo.

Podéis, en esas tardes ardientes del estío,
acercar presurosos vuestra sed a mi orilla.
Podéis, gozosamente, llamarme en vuestra fiebre,
pronunciarme despacio, con goloso deleite.

Podéis, os lo repito. Aquí estoy a la espera.
Acudiré cantando, saltando entre los riscos.
Dejaré mis cabellos, como hierba amorosa,
prendidos en las piedras que custodian mi paso.

Pero dejadme libre, indócil en mi huida.
Yo no puedo quedarme dormida en un paisaje.
Me llama el mar, el viento, las dulces amapolas,
lo caminos lejanos que nadie ha transitado.

No intentéis aquietarme. Yo tengo mi destino.
Criatura en movimiento, plural, multiplicada.
En cada gota mía un mundo nuevo brilla
sustancial y bellissimo...

Bien sabéis que es inútil. Contened vuestro empeño.
Además ¿qué os importa? Una mujer no es nada.
En cambio esta brazada espumosa de sueños
bien pudiera servirlos alguna vez, hermanos.

Dejadme. Necesito precipitar mis aguas,
tumultuosas y firmes, camino del misterio.
No extendáis vuestras manos, me deslizo entre ellas
imposible y lejana.

Y me voy. Escuchadme. Acaso alguna noche
me pese haber huido. Es posible que grite
mi pesadumbre humana, que golpee con ansia
en las cerradas puertas que celan vuestro sueño.

Pero esto no os importe. Antaño ya lo hice
y contestó el silencio a todas mis llamadas.
Ahora todo es bueno. Mis aguas luminosas
agitan sus espejos con un saludo largo.

NARANJO

Depongo mi soberbia y me despido.
Vuelvo a mi mundo vegetal, intacto.
Y perdonarme todos si desierto
y recobro mi forma de naranjo.

No soy una mujer, no lo fui nunca.
No consentí mi carne con agrado.
Es mi cintura como un tronco altivo
donde la luz apoya su cansancio.

Siento mis brazos como ramas nuevas
creciéndome en el viento, cabalgados
de pequeños azahares. Y regreso.
Os lo repito, perdonad, hermanos.

Treinta años llevo ya junto a vosotros,
sumisa he dado mi quehacer diario.
Pero todo es inútil: ved mi risa.
Es como un triste, inaccesible tallo.

Comprended que no puedo aunque siquiera
hablar humanamente a vuestro lado.
Ved mis manos qué frías, como hojas
copiadas por las aguas de los lagos.

Sin embargo he cumplido. Fui la hembra
dócil para el amor, dura en el parto.
Os dejo algunos verso. Y estos hijos.
Es todo cuanto soy y cuanto valgo.

Fue un error, lo repito. Y es preciso
volver hasta el principio y emmendarlo.
Mi carne es solo un fruto doloroso
redondo y puro, silencioso y cálido.

Venid un día y os daré mi sombra
como un inmenso y maternal regazo.
Toda la luz que ahora me golpea
beberéis en la copa de mis labios.

No puedo detenerme porque un viento
generoso y fugaz me ha fecundado.
Y he de dar mis naranjas encendidas
nueve meses después de este milagro.

ELEGÍA A UNA MUJER

Dime mujer: ¿hay malvas en tus ojos
endulzando tu lívida amargura,
o solo crece el llanto de esas cuencas
que un día fueron ardorosos nidos?

La tierra que sostuvo tu riqueza,
la que sintió sonar sobre sus pieles
el redoble fugaz de tu pisada,
¿te golpea en la sombra prolongando
el odio que señala a las criaturas,
o te cubre ligera y generosa?

Tú que fuiste desierta, despoblada
de tiernas alegrías. Tú que fuiste
inhabitada selva sin dulzura
de mínimos rumores. Tú que fuiste
estatua profanada en el amargo
camino del deseo, cuando el hombre

pasaba indiferente por tu carne
cumpliendo sólo su mandato oscuro,
viviendo tu hermosura como un vino
que le doliera, áspero, en la lengua,
dime mujer: ¿la tierra que te ciñe
es igual para ti que para el leve
perfil de las muchachas que murieron
sin sabor del varón entre los labios?

¿Estás ahí, serenamente anclada,
en las aguas cerradas de la muerte?
¿Te ha llegado la paz que tú soñabas?
Los muertos que comparten tu silencio,
¿relumbran en tu frente o se levantan
como llamas altivas, rencorosas,
y te abrasan el sueño como un día
abrasaron tu carne y tu tristeza?

¿Hay caridad, hay paz entre vosotros?
¿O raíces eternas os separan
cual muros prolongados en la muerte?
Los niños que murieron ignorando
la furia desolada de los sexos;
los niños que pasaron fugazmente
con temblor de amapola entre nosotros,
¿están ahí, tan leves todavía,
para colmar tus ojos anegados
con el puro fulgor de su presencia?

Las madres derribadas por el grito
que traspasó la noche, cuando el fruto
anhelante de luz las desgarraba,
¿no llegan a tu muerte, compasivas,
con su rota ternura entre las manos
para acunarte entera la tristeza?

Dime, mujer, criatura de tinieblas,
¿has visto a Dios? Contesta, di ¿lo has visto?



“You shaking, Sister”: a Cultural Study of Fear in Maya Angelou’s *I Know Why The Caged Bird Sings*

Blanca Fernández Soriano

Universidad Complutense de Madrid

blfern07@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0000-8100-123X>

Recibido 3 de enero de 2025

Aceptado 21 de julio de 2025

Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

Fear is ingrained in women’s experiences from an early age, particularly among Black girls, whose girlhood is significantly shaped by racialized gender bias. This contribution examines the role of socio-cultural norms affecting the expression of fear in Maya Angelou’s first memoir, *I know why the caged bird sings* (1969). On the basis of a cultural model of analysis created for this purpose, which integrates the agents, circumstances and norms of fear, it is noted that children in 1930s Black Southern society are unable to verbally articulate most of their fears. Shame and silence surround the expression of this emotion in the memoir, as an indicator of the emotional repression of society. It is evidenced that, through the study of early emotional experience of marginal perspectives, a hitherto underappreciated world of construction of emotion may be unveiled.

KEYWORDS: fear, Maya Angelou, memoir, Black girlhood, cultural model

“Estás temblando, Hermana”: un estudio cultural del miedo en *Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado* de Maya Angelou

RESUMEN

El miedo parece estar arraigado en las experiencias de las mujeres desde una edad temprana, particularmente entre las jóvenes negras, cuya niñez está influenciada por un sesgo racializado de género. Esta contribución examina cómo las normas socioculturales afectan la expresión del miedo en la escritura de la niñez de Maya Angelou, a través de su primera memoria *Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado* (1969). A partir de un modelo cultural de análisis, se observa que los niños en la sociedad negra del sur de los años 30 son incapaces de articular verbalmente la mayoría de sus miedos. La vergüenza y el silencio rodean la expresión de esta emoción, como un indicador de la represión emocional de la sociedad. Se evidencia que, a través del estudio de la experiencia emocional temprana de perspectivas marginales, puede revelarse un mundo de construcción de la emoción hasta ahora desestimado.

PALABRAS CLAVE: miedo, Maya Angelou, autobiografía, niñez negra, modelo cultural.

Cómo citar:

Fernández Soriano, Blanca. ““You shaking, Sister”: a Cultural Study of Fear in Maya Angelou’s *I Know Why The Caged Bird Sings*”. *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 31-54.

1. INTRODUCTION

Hey Black Child
Do you know who you are
Who you really are
USENI PERKINS

Young girls are soon taught to be fearful, to be careful, to stay away from anything that might involve risk, even when these risks also include healthy challenges and adventures that help develop new skills as a child. Girls and young women are, and have historically been, thought to be weaker and more fragile than young boys, "both physically and emotionally" (Paul s.n.). Fear is expected of women. This phenomenon is exacerbated when it comes to Black girlhood:¹ racialized gender bias is a reality in schools and in society, and it is of great influence on the development and future of young and adolescent Black girls (Evan-Winter 16). As bell hooks defends in *All About Love*, Black kids are prepared for a harsh reality and enjoy a much less playful childhood,² being "trained to be good girls or dutiful daughters" (59). Young Black female identity seems to be embroidered in survival and fear. Nonetheless, still little is known about the experiences of fear of African American girls (see Neal *et al.*; Muroff *et al.*; Salerno & Peter-Hagene).

Undoubtedly, one of the most relevant autobiographical pieces dealing with Black girlhood is Maya Angelou's first memoir, *I know why the caged bird sings* (1969). To this day, Maya Angelou remains one of the most relevant authors in the twentieth century and the most visible Black woman autobiographer in the English language. Rising from the poverty, racism and violence of Stamps, Arkansas, Marguerite Annie Johnson became a worldwide acclaimed author, memoirist, poet, playwright, civil rights activist and teacher in the United States, Europe, Africa and the Middle East. Joanne M. Braxton described her cultural and literary significance as follows:

¹ Throughout this paper, the decision was made to capitalize the term "Black", as sociologist Du Bois urged in the 1920s and major media organizations, such as *The New York Times* and *The Associated Press*, followed in 2020, after Black Lives Matter protests. In short, this capitalization responds to the need to better refer to a shared cultural identity, community and history.

² Childhood is conceived here as "neither a natural nor universal feature of human groups", but rather "an interpretive frame for contextualising the early years of human life" (Evans 5). Since Medieval times, many conceptual systems around human lifespan development have been defended. By the late Middle Ages, three distinct terms established a division of seven-years segments for childhood: *infantia* (infancy) (1-7 yo), *pueritia* (childhood) (8-14 yo), and *adolescentia* (adolescence) (15-21 yo) (Kline). Childhood is also frequently defined in opposition to adulthood, as argued by Zhao *et al.* Besides, as a matter of international law, childhood is reported as including the years up to eighteen under the United Nations agreement of 1990 (UNICEF).

In the eyes of the predominantly white and male culture, women, and particularly Black women, speak as "others", which is to say that, at least as far as the awareness of the dominant group is concerned, the Black woman speaks from a position of marginality. And yet, against all odds, she comes to self-awareness and finds herself at the center of her own experience. Veiled though she might be, the Black woman autobiographer [...] sees herself and her community in relation to those who have described her as "other" and the very awareness of her enforced marginality becomes an additional catalyst for life writing, for testifying, for "telling it like it is". (*Maya Angelou's I Know why the Caged Bird Sings: A Casebook* 4)

As regards her autobiographical work, Angelou's seven pieces of autobiographies are considered not simply memoirs, but rather a reflection of her larger social and cultural context, chronicling the African American female experience in the 20th century. In Braxton's words, "her work speaks to the necessity of reflecting, remembering, opening, cleansing, healing and, at times, issuing a warning" (4). Published in 1969, the first memoir *I know why the caged bird sings (Caged bird)* starts with a shy, three-year-old Maya, covering until the birth of her first son at 17 years old in San Francisco.

In America, the 1960s witnessed the origins of a social convulsion, the so-called "memoir boom", which truly expanded during the 1980s and 1990s. This phenomenon was generated by a shift in the publishing industry, with bigger marketing budgets and a need for bestsellers (Hayes s.n.). Life-stories, by both known and unknown authors, spread in big numbers, stories about a wide range of topics: illnesses, wars, divergent sexual orientations or, particularly in Britain, the "misery memoir". Similarly, the "memoir boom" also translated into a growing interest in academia for self-narratives, especially from disciplines such as anthropology and history (Butterfield; Shea; Smith; Olney; Sayre). This phenomenon was driven by a number of factors, including a renewed more rigorous focus on the personal and subjective aspects of history and culture within academic circles, with particular interest in marginal life-writing from women's studies or postcolonial approaches (Blassingame; Jelinek). Some scholars, like hooks (*Talking back*, xi), argued that memoirs offered a unique window into the experiences of marginalized and underrepresented groups, such as women, minorities, and the queer community, and could therefore serve as valuable tools for understanding and challenging dominant cultural narratives.³

³ More recently, a new wave of "memoir boom" can be seen as emerging alongside a new era of consumer capitalism, favoured by written and multimedia self-expression on social media platforms, ranging from 140-character tweets and personal blogs to Facebook posts and text messages (Hayes s.n.). Not much is needed anymore to write one's life, further expanding the notion of what the

Indeed, it comes as no surprise that childhood is a common theme in autobiography across cultures, for these stories are very frequently started from the beginning of life and recounted chronologically. As it is the case, many of these autobiographic pieces are written by adults narrating their childhood experiences and its consequences in their present identities from the perspective of time. While authors have been writing about their childhood over the centuries, as early as Augustine in his *Confessions* (397–400 CE), interest on this development period did not grow until the twentieth century, with works such as Kate Douglas & Anna Poletti's *Life Narratives and Youth Culture: Representation, Agency and Participation*. However, Douglas defends that much of the interest fixated originally on childhood as the foundation for a protagonist adult, and not as a period on its own and a means to understanding children's stories. As collections such as Cardell & Douglas's *Telling Tales: Autobiographies of Childhood and Youth* illustrate, the importance of children's participation in autobiographical narration is being increasingly considered for their recognition as social actors, whether as authors of their own or in retrospective. Thus, it is mandatory for scholarly research to regard childhood life-writing and the wide range of topics that surfaces on these pieces, such as education (Lorene Cary's *Black Ice* or Austen Channing Brown's *I'm Still Here: Black Dignity in a World Made for Whiteness*), spirituality (Jarena Lee's *Religious Experience and Journal of Mrs. Jarena Lee*), family (June Cross's *Secret Daughter: A Mixed-Race Daughter and the Mother Who Gave Her Away*), coming-of-age (Veronica Chambers's *Mama's Girl* or Anne Moody's *Coming of Age in Mississippi*), creativity (bell hooks's *Bone Black: Memories of Girlhood*), class (Paule Marshall's *Brown Girl, Brownstones*), child abuse (Harriet A. Jacobs's *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*), children's rights and activism (Angela Y. Davis's *An Autobiography*), and childhood memory (Elizabeth Keckley's *Behind the Scenes: or Thirty Years a Slave and Four Years in the White House*, Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road* and Era Bell Thompson's *American Daughter*). Among these varied voices, *Caged bird* remains a canonical work which deals with other significant issues in girlhood like racism, sexism and identity.

Particularly, this memoir offers us the opportunity of discerning the socio-political tension of the 1930s in America: a period when Black writers started to prosper on the faith and possibilities of "the American dream". The memoir takes place mostly during this decade,

autobiographical covers. In Hayes's words, "life-writing is now a truly ubiquitous phenomenon, part and parcel of the everyday formation of identity" (s.n.). Within this ever-growing complexity and trend, which also inspires this paper, poets such as Robert Lowell attempted to set the borders between art and personal confession, and scholars work on providing new terms to describe the new original forms of life-writing, such as "autofiction", "biofiction" or the "non-fiction novel" (Gunther; Lackey; Saunders).

just before the toughest years of the Great Depression. It was slowly that the Black community in the Stamps started to experience the depression first-hand, when the white owners of the cotton fields dropped their payments. One of the poorest areas of the city, which was racially segregated by the Jim Crow laws, was the Black section, where Maya⁴ and her family lived.

2. BLACK GIRLHOOD: A POSTCOLONIAL FEMINIST APPROACH

Despite women having written autobiographically for centuries -in diaries, journals, personal letters and memoirs- and publishing widely read accounts in the twentieth century, the genre of women's autobiography has only been subject to criticism for the past fifty years (see Kaplan; Benstock; Brodzki & Schenck; Smith & Watson; Kadar; Moody; Cardell; Mabugu). Before the 1970s such writing was not deemed complex enough for academic study or inclusion in the literary canon (omitted or undermined by critics such as Georg Misch, Wayne Shumaker, Georges Gusdorf, Georges Gusdorf and William Spengemann). However, over time, the status of autobiography has developed dramatically (within and outside academia), and women's autobiographical writing is currently considered a quite valuable site for exploring issues related to feminist, postcolonial, and postmodern theories, as canonized by Smith & Watson in *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (6). As a result, women's life-writing has become a vital means of exploring issues of subject formation and agency, particularly in relation to feminist and literary theory (Smith; Heilbrun; Personal Narratives Group; Baisnée-Keay *et al*; Meyer Spacks). This development was driven by efforts to build archives of women's writing, claim models of heroic identity, and revise dominant theories of autobiography.⁵

The democracy of the autobiographical takes an even more significant role when it comes to the writing of Black women lives, for, as John Blassingame argued, Black history was conserved, rather than in history manuals, in autobiographies (2). Black authors entered literature through the autobiographical door. In particular, the so-called "slave narratives", all the autobiographical pieces written by slaves and published before 1865, constitute an

⁴ Due to its memoiristic nature, two distinct voices are employed in *Caged Bird*, i.e., the voice of the mature narrator, Angelou herself recalling the events, and the young girl within the memoir. In order to differentiate these two voices throughout this paper, the name Maya will be used to refer to the latter and Angelou, to the former.

⁵ In her book *Subjectivity, Identity, and the Body* (1993), Sidonie Smith examined the connection between subjectivity and autobiographical writing, specifically focusing on how women, who were historically excluded from official discourse, used this genre to assert their subjectivity, inhabit multiple identities, and express their experiences through various perspectives. By drawing on feminist and postmodern theories, Smith's work and similar critiques have effectively broadened our understanding of women's autobiographical practices and their global significance.

essential part of Afro-American autobiography, date after which slavery stopped existing *de jure*. Pérez Martín argued that the act itself of writing an autobiography was a rebellion act against the slave system since it meant believing on the supremacy of the «I»: it represented going spiritually further than the brutal experience of slavery.⁶

To the universal paradox of the autobiographical, an exclusive and essential paradox is added: that of feminine Black experience. Angelou herself would state: "I write because I am a Black woman" (1984). Feminist postcolonial contemporary critics present several approaches to reading Black women life-writing (Fox-Genovese; Braxton; Boyce-Davies; Harris; Griffin). Among these, Lillian S. Robinson defended the understanding of works which dealt with race, gender or class as an integration of all the elements (148). One of the most striking notions of this particular literature is the dichotomy between the expression of individual identity and the importance of the community. In the seminal work *Black Women Writing Autobiography*, Braxton suggested naming the female experience as "Afro American", expressing this specific realm as "a realm of shared language, reference and allusion within the veil of our Blackness and our femaleness" (1).

3. DELIMITING FEAR

"Fear" is defined by the *Oxford English Dictionary* as "the emotion of pain or uneasiness caused by the sense of impending danger, or by the prospect of some possible evil" ("fear, *n.*, sense 2.a"). Significantly, it is pointed out that, in early uses, the term was applied to its more "violent extremes", which are currently denoted by other terms such as "alarm", "terror", "fright" or "dread", whereas nowadays it includes all degrees of the emotion. Fear is considered one of the most basic and primitive human emotions, arising from the need for safety and the instinct of self-preservation. However, as stated by Luknar, fear is also a "multidimensional phenomenon" (158) which implies biological, psychological, cultural and social components. It is the multidimensional facet of fear and its own complexity that makes it prone to be explored from a wide number of perspectives.

To begin with, fear can be examined in socio-cultural politics terms through affect theory, originally proposed by Silvan Tomkins (see Sedgwick & Frank). In this sense, there has been a recent affective turn towards the study of the so-called "negative" emotions -namely shame, anger, fear, contempt, distress, disgust and "dissembl" (Frank & Wilson 61). In the

⁶ Significantly enough, many of these works started with the sentence "I was born", manifesting the most human necessity: stating their own existence. This recurrent use of personal pronouns, "I", "my", "me" and even "we", is also present in Angelou's work in the introductory poem of *Caged bird*: "What you looking at me for? / I didn't come to stay". This relationship of intertextuality bases many latter postcolonial literary forms of Afro-American production.

case of fear, it is characterized as subject to a range of "ideo-affective socializations" (65). Following this, theories and scripts are a product of the attempts by the individual to control their fear, i.e., when a child is scared and tries to minimize the affect, this can be done "through the activation of shame or self-contempt at being a coward" (65). There is a high price to pay for the control of affect. Besides, Tomkins states that, even though the innate programming of fear has remained "relatively invariant for some thousands of years" (502, as cited in Frank & Wilson, 36), the individual experience of it is highly variable. Similarly, in *The Cultural Politics of Emotion* Sara Ahmed argues that it is the response of fear itself which depends on particular socio-cultural and political "narratives of what and who is fearsome that are already in place" (69).

As examined by Mykhalchuk & Bihunova, fear can be caused from external factors, which individuals cannot control, as it is the case of natural disasters or the presence of menacing animals (4). But causes may also be of an internal nature, resulting from one's own mind and thoughts, such as anxiety disorders or other mental health conditions, which can cause individuals to feel fearful even in situations that are not objectively dangerous; learned behaviours, such as learned helplessness or conditioned responses to certain stimuli; or inadequate coping skills, which can leave individuals feeling helpless and vulnerable in the face of stress or adversity, like fear of the dark, among others. Depending on the causes, different formulations of human responses have been proposed, such as the "fight or flight" response by Cannon, which supposes a physiological response that prepares the body to either fight off a threat or flee from it.⁷

Regarding fear in childhood, research, starting with Piaget's studies during the 70s, has shown that it is one of the most common emotions experienced by children during their early years, and it is closely tied to the cognitive abilities of the child. Infants as young as a few months old are capable of displaying fear responses to novel or potentially threatening stimuli: loud noises, unfamiliar faces, or separation from their parents. As their understanding of the world is expanded, so does their comprehension of fear become more complex, due to their developing ability to represent objects and events mentally, as well as their ability to communicate and self-regulate. For example, children may develop fear of imaginary creatures or monsters that they can mentally represent but cannot fully understand or control.

⁷ In the last decades, an update for this formulation has been required, establishing at least four distinct fear responses, including freezing, fleeing, fighting and "playing dead". This was originally described by Jeffrey A. Gray and reviewed in Bracha *et al.* (448). These notions are also discussed in posttraumatic stress disorder literature, such as in Perry *et al.*'s work.

At times children are afraid of situations or objects that adults do not find threatening or dangerous. The causes of this fear vary, for it may be taught to children for them to be cautious of social environments and situations, i.e., crossing the road or talking to strangers; or it may be caused by imaginary threats, such as fear of monsters under the bed. As the child grows up and learns about the world and its dangers, the list of fears usually increases. Depending on their age and temperament, common fears may include separation from their caregivers, loud noises, falling, the dark, strangers, supernatural beings (e.g., ghosts or monsters) and, as they grow older, burglary, violence, death or separation of their parents, as observed by Zolten & Long (1).

Furthermore, social and environmental factors are fundamental in shaping fear during childhood. Attachment theory, defended by Bowlby, sheds light on the importance of the quality and nature of interactions with caregivers, which allows the infant to express and develop a linguistic understanding of their own fears and emotions. Burkhart & Borelli argue that a secure attachment to caregivers can provide a sense of safety and security, which may buffer against the development of excessive fear or anxiety; whereas insecure attachment or traumatic experiences can heighten the child's fear responses and increase their vulnerability to anxiety disorders later in life (2).

Nonetheless, it is widely accepted that fears also vary in terms of gender and culture, and young girls are expected and taught earlier to be fearful (Clark; Morrongiello & Dawber; Paul). Adult women are twice as prone to developing anxiety as adult men, as observed by Manson *et al* (768) and as reported yearly by the American Psychological Association (the latest report on Stress in America being in 2024). While biological factors are still not evident enough to explain this, a cultural bias is certain to play a role in raising fearful women. Sons are thought to be more capable and pushed to face their fears to overcome them, whereas daughters are perceived weaker and led towards self-protection, which results on developing fewer effective coping strategies and a higher disposition to fear and anxiety (Boyd *et al*; O'Neal *et al*; Li & Graham; Kiely *et al*; Liu *et al*).

Lastly, as regards fear in Black childhood, recent studies such as Morsy & Rothstein's and Dumornay *et al*. evidence that African American children experience more often and more sustained threatening or frightening circumstances (1). Historically, these experiences have been less academically studied, understood and valued since they deviated from the norm (see Slopen *et al*; Boyd *et al*; McGee & Bentley). The frequency of experience of fear aggravates when it comes to Black children from socially and economically disadvantaged backgrounds, such as low-income contexts, segregated neighbourhoods, racial discrimination and dysfunctional families (Morsy & Rothstein). This kind of negative

environments boost an unsuccessful coping of threatening or frightening situations, hence, producing emotionally repressed or unstable adults.

4. ANALYSIS OF FEARS IN MAYA ANGELOU'S MEMOIR

a. Social acceptance of fears

Members of a culture have a prototype for the sorts of events that are acceptable to cause an emotion like fear. Indeed, the children pertaining to that culture are affected by its prototypical fears, since there are fears that are considered socio-culturally acceptable or others that are not so. For instance, young children can be scared of monsters or ogres, but they must outgrow them at a certain age, from which those fears may not be tolerated anymore. Precisely, pathological fear - opposed to normative fear - could be partly deemed a cultural, intersubjective fear, because it responds to these sociocultural prototypical or non-normative fears.

In *Caged bird*, two different groups could be distinguished when it comes to the sociocultural acceptance of fears: children⁸ and adults. It is observed that more causes of fear were encountered in the case of children, since only the fears displayed by Maya and the people around her appear in the memoir. In this memoir, fears that are socio-culturally accepted for children (mainly Maya and Bailey, but others belonging to the same socio-cultural context too) include: travelling alone, the dark, violence (towards herself or other's getting hurt - Bailey), the white part of town and white people (indeed, this social perception of fear applies only to Southern Black people), mocking God (or God-representative), death, natural disasters (i.e., a storm), social rejection (for instance, in the school or by other children), authority (like Momma), death and being abandoned by her caregivers.

Due to the telling of tales and their more vivid minds, imaginary fears are also quite characteristic of children, both hypothetical but realistic fears (like never returning home to America), supernatural, metaphysical fears (such as ghosts), or absurd fears (generally non-accepted), e.g., rats eating Maya's nose while she sleeps. Because of Maya's circumstances of displacement, abandonment, racial violence, and sexual abuse, she seems to have forcefully grown up quicker than other children and does not show many fears considered natural to children, like monsters. Instead, her already turbulent young life plays

⁸ As mentioned above, it must be noted that the degree of acceptance of certain fears depends too on the age of the child, since there are, for instance, fears that are not understood by very young children (e.g., death) and others that children are expected to grow out of when they grow older (e.g., monsters under the bed). Because it was not possible to measure this variable in this memoir, this element is not considered in the study. Nonetheless, this focus might also be enlightening in the future to understand more about childhood and fear.

a big role in the creation of nightmares (mental realizations of some fears), as she acknowledges in the following passage:

Because of the lurid tales we read and our vivid imaginations and, probably, memories of our brief but hectic lives, Bailey and I were afflicted—he physically and I mentally. He stuttered, and I sweated through horrifying nightmares. He was constantly told to slow down and start again, and on my particularly bad nights my mother would take me in to sleep with her, in the large bed with Mr. Freeman. (72)

Nonetheless, there is an occurrence of fear considered normal and accepted for children: fear of the dark. In this instance, Maya is asked by her grandmother to go into the kitchen, which is in total darkness, to look for a fork. Although she thinks of the fear that the dark provokes in her ("Surely she didn't mean the long fork that hung on the wall behind the kitchen stove - a scary million miles away" (165)), this fear is not verbally and externally expressed, as she cannot make it explicit in her context and must, then, face it. After the experience of fear, which elicits a visible physiological response in her (i.e., shaking - physical agitation), she is mocked by her uncle for being scared - even though she is a child, and it is a common fear, it is socially thought of as weak and childish. However, she states that, even though it is not socially acceptable to be expressed, everyone -including adults- are ultimately a bit scared of stepping into the dark.

Momma put her hand on my arm and said, «You shaking, Sister. What's the matter?» My skin still rippled from the experience of fear. Uncle Willie laughed and said, Maybe she was scared to go in the kitchen. His high little laugh didn't fool me. Everyone was uneasy at being beckoned into the unknown. (166)

Certain real causes have the ability to provoke fear in children despite not being understood by them, as it is the case of death ("At eleven years old, death is more unreal than frightening" (160)), racial issues, and sexual assault. The scene where Maya is sexually abused by Mr. Freeman at the age of eight is a scene of confusion, paralysis and silence. Mr. Freeman repeatedly relates fear with pain ("Now, I didn't hurt you. Don't get scared" (73)), as if the hurt he is causing to a child was only physical, and not psychological too. Meanwhile, Maya, who is unaware of what is really happening, feels startled and extremely confused by the situation ("Whatever it was, I hadn't encountered the sensation in all the years of sleeping with Momma. It didn't move, and I was too startled to" (72)). Her young mind attempts to comprehend the situation in her own terms, scared that Mr. Freeman might die, which would leave her forever trapped in his arms.

Then he dragged me on top of his chest with his left arm, and his right hand was moving so fast and his heart was beating so hard that I was afraid that he would die. Ghost stories revealed how people who died wouldn't let go of whatever they were holding. I wondered if Mr. Freeman died holding me how I would ever get free. Would they have to break his arms to get me loose? Finally he was quiet, and then came the nice part. He held me so softly that I wished he wouldn't ever let me go. I felt at home. (73)

After this confusing scene for Maya, she is threatened by Mr. Freeman to keep quiet ("If you ever tell anybody what we did, I'll have to kill Bailey" (74)). She is confounded about what must or must not be told (as she had also peed on the bed out of fear) and afraid of the consequences of her voice, decides to fight the confusion and fear with silence ("Having lived in Southern strictness, I knew when to keep quiet around adults" (73)). This abuse is repeated on many occasions and worsens for Maya, until it is discovered by her family, and Mr. Freeman is legally accused of rape, sentenced and later murdered by Maya's uncles. Influenced by this atrocious situation at such a young age, as well as the passive emotional reactions by her environment, she learns to keep quiet in front of fear while growing up, which will also be discussed further on. The shrinking and paralysis of the child's body in the face of fear, occurring consistently throughout the memoir, aligns with Ahmed's argument that fear "works to restrict some bodies through the movement or expansion of others" (69) -in this case, it is Mr. Freeman's body which controls the situation and restricts the emotions of young Maya.

When it comes to fears which were not accepted in 1960s Black Southern society, individuals in the memoir tend to express shame or do not express the fear once they feel it. In this case, the causes of fear which are not well-regarded to be expressed include: not being accepted by her mother (as this should be implicit in their mother-children relationship), people from other ethnicities (i.e., Mexicans, Japanese), homosexuality and motherhood. The constant struggle and the sociocultural pressure make these two last causes especially conflictive for Maya throughout her childhood. Getting pregnant at the end of this memoir "proves" to her that she is not a lesbian, thus avoiding the implicit social rejection and discrimination that a queer sexuality carried in this context, though guilt and self-hatred are also involved in this confession:

The little pleasure I was able to take from the fact that if I could have a baby I obviously wasn't a lesbian was crowded into my mind's tiniest corner by the massive pushing in of fear, guilt, and self-revulsion. (285)

On the other hand, motherhood is expected to be natural in women, regardless of their age - Maya is only sixteen when she gets pregnant. In fact, Maya finds herself being regarded as a woman for the first time by her mother, once she finds out she is pregnant. But once the baby is born and motherhood becomes real, Maya's acquired emotional suppression emerges as confusion and fear over what motherhood really is: "Just as gratefulness was confused in my mind with love, so possession became mixed up with motherhood. [...] Totally my possession, and I was afraid to touch him" (289). As her own mother shows her, she is aware that she cannot show her fear, but face it and become a mother, perhaps leaving her childhood behind, or attempting to transition into adulthood with her mother's help.

I begged in vain. I was sure to roll over and crush out his life or break those fragile bones. She wouldn't hear of it, and within minutes the pretty golden baby was lying on his back in the center of my bed, laughing at me. (289)

Finally, the case of fear of white people and "the white things" is particularly significant to understand fear in this context. In this memoir, Angelou acknowledges on several occasions that there is an extended, cultural fear in Black Southern society of white people:

In Stamps the segregation was so complete that most Black children didn't really absolutely know what whites looked like. Other than that they were different, to be dreaded, and in that dread was included the hostility of the powerless against the powerful, the poor against the rich, the worker against the worked for and the ragged against the well dressed.

I remember never believing that whites were really real. (25)

Fear of "the white things" seems to be embroidered in 1960s Black identity, since the segregation in the South and the lynchings towards Black people inevitably forged an "us vs them" identity in close association to power dynamics and violence, as can be observed in the previous passage. Both children and adults in this memoir are visibly scared of white people, regardless of their knowledge of them, and attempt to maintain a cold, impassible stance to face with dignity their violence and discrimination. For young Maya, this fear is confusing because it has been taught to her by her community and history ("The Black ex-farmers had not left their distrust and fear of whites which history had taught them in distressful lessons" (213)), as well as from observing and admiring them and their possessions, in opposition to the poorer Black neighbourhood,

A light shade had been pulled down between the Black community and all things white, but one could see through it enough to develop a fear-admiration-contempt

for the white "things"—white folks' cars and white glistening houses and their children and their women. (49)

but it takes her some time to understand while growing up the reason behind this cultural fear ("Uncle Willie muttered, They don't really hate us. They don't know us. How can they hate us? They mostly scared" (197)). In this case, fear goes beyond individuality. Although it is self-perceived by each of them individually and subjectively, it is embedded in 1960s Black Southern identity, taught, shared and normalised, to ensure survival and avoid harm. Furthermore, socio-cultural norms influence emotional expression. For instance, these norms constrain who can express emotions, which emotions can be expressed, how they can be expressed and how intense the expressions can be. In this memoir, it seems that individuals are pretty much restricted by society in their expression of fear, both children and adults, and avoid externally expressing their emotional state. Educated by Momma and her environment, particularly considering Bailey's influence on her, Maya learns this practice quickly and most of her fears turn into paralysis, an acquired inability to move, react, flee or speak. The fear is hidden in order to avoid greater damage or consequences, like physical hurt or social rejection. There is barely any passage in the memoir where a character (including adults) expresses fear externally, as it is mostly considered a sign of weakness and socially not well-regarded. One of the best examples of this emotional containment comes from eight-year-old Bailey in the following passage, in which he feels extreme fear, but does not express it externally. It is reflected -and perceived by Maya- in the tightness of his body:

But Bailey was quiet for the first time since we left Stamps. I guess he was thinking too about seeing Mother. How could an eight-year-old contain that much fear? He swallows and holds it behind his tonsils, he tightens his feet and closes the fear between his toes, he contracts his buttock and pushes it up behind the prostate gland. (58)

Bailey himself is also a good example of what is expected of (young) men in 1960s Black Southern society when it comes to emotion. If a patriarchal society already impedes young women from externalising their emotions and reacting to them, these constraints are at times tighter when it comes to masculine figures, since men are expected to "man up", be strong and face their fears. Bailey endures very similar life experiences to Maya, and sometimes even displays similar emotional responses. Nonetheless, as he grows older, it can be observed through Maya's perception how he grows more emotionally restrained ("Bailey cried at the side of my bed until I started to cry too. Almost fifteen years passed

before I saw my brother cry again" (83)). One of the most significant instances of this circumstance is the scene where he is punished by Uncle Willie for coming home late. About to get a whipping, Bailey does not display fear or any emotion, and his age (he is approximately eleven years old at this point) is used as justification for the violent punishment. He is old enough to come home late, hence he is old enough to keep his fear inside and not show it in society. Meanwhile, Maya is also warned and reprimanded for displaying her fear for his brother's well-being.

Uncle Willie said, "Getting too big for your britches, huh? You can't come home. You want to worry your grandmother to death?" Bailey was so far away he was beyond fear. Uncle Willie had a leather belt in his good hand but Bailey didn't notice or didn't care. "I'm going to whip you this time". [...] I screamed and grabbed for the belt, but Momma caught me. "Now, don't get uppity, miss, 'less you want some of the same thing. He got a lesson coming to him. You come on and get your bath". (116)

Throughout these passages, a paradox is made evident which permeates the memoir: that of the consistent presence of fear and the individuals' inability for its articulation. Fear shapes Maya's experience of childhood but it is consistently silenced by the norms of her environment. It is ubiquitous, yet its expression is pathologized, infantilized, or gendered as weakness. It becomes relevant to relate this contradiction with Du Bois's concept of "double-consciousness", "this sense of always looking at one's self through the eyes of others" (38) through which the Black girl experiences (and learns) the internal conflict to constantly view herself through the lens of a dominant white society. Maya, like many around her, is doubly aware: she feels her fear intimately and physically, yet must also monitor how that fear will be interpreted, policed, or dismissed by others. This generational trauma is also visible in similar works by Black women, such as Toni Morrison's *The Bluest Eye*, where young girls feel completely constrained and devalued by the internalized societal norms. The result is an emotional bifurcation—an inward collapse into silence, paralysis, or nightmares—because to express fear openly is to risk further harm, ridicule, or social rejection by her own community too. In this way, fear operates as both a personal emotion and a social mechanism of control, internalized in the body and passed through cultural scripts.

b. FEAR coded themes

Finally, some FEAR coded themes could be observed which define as well the subjective socio-cultural experience of fear. To start with, there is the locus of control, which covers the degree to which one believes to have control over the circumstances that affect their life.

An external locus of control (in opposition to internal locus of control) characterizes the individuals in this memoir's society, for they blame outside forces for their circumstances, like Fate, God or other people ("Excitement, apprehension, release and anger had drained me of mobility. I waited for Fate, the string puller, to dictate my movements" (248)). When it comes to fearful situations, these individuals feel powerless, defenceless, or hopeless, together with an idea of unpredictability or lack of clarity for what is unknown. Particularly in the case of children, which later extends into adulthood, Maya and Bailey seem to be more prone to experience learned helplessness and, as analysed, acquired paralysis. This is also aggravated by the constant feeling of loss of self-control, which is repeatedly mentioned in the instances of FEAR, in which individuals continually feel that they cannot (nearly) control their reactions and emotions -fighting society's urge to keep their emotions contained and hidden- ("I dreaded laughing in church. If I lost control, two things were certain to happen. I would surely pee, and just as surely get a whipping" (43)).

Next, many of the instances of fear, including high intensity fear, arise from situations in which there is a real threat of harm or physical danger-either for Maya or her surroundings-such as the whipping, the sexual abuse scenes, the danger of bombing in San Francisco or the panic Maya experiences when left alone in Mexico. In some of these situations, absence of physical pain directly means absence of fear: "Again, strangely enough, fear was absent from my sensations. I wondered in this order: was I hurt, was anyone else hurt, would I go to jail, what were the Mexicans saying, and finally, had Dad awakened?" (240).

Then, the theme of phobias comprises an extreme, overwhelming, uncontrollable fear of a specific object, situation, event, animal or person, which is not rational or reasonable. Phobias are generally caused by situations or objects that pose little or no danger but generate real high intensity fear. Considering previous definitions, phobias might be considered anxiety disorders or pathological fear, for they impede the individual to function normally. It is not considered in this case that Maya or any other individual in the memoir suffers any phobia, for their fears, as has been noted, respond to natural or socio-culturally normative causes -both real and imaginary fears-.

To conclude this section of socio-cultural norms and patterns affecting the representation of fear in Maya Angelou's writing, it is evidenced that: a) not many fears considered natural to children are verbalized in the context, except for fear of the dark; b) externalizing fear is generally socially deemed childish and a sign of weakness; c) individuals in the memoir feel often defenceless or powerless over their fears, as well as restricted by society to express these fears. Besides not being understood on occasion by young Maya, certain real causes

provoke intense fear in her and greatly influence her psychological development, such as death, racial discrimination and sexual assault.

5. A CULTURAL MODEL OF FEAR

To close the analytical section of this paper, a cultural model of fear as experienced by a Black girl in 1950 USA is constructed. Cultural models are "cognitive representations of our coherent experiences in a culture" (Kovecses 2) and display emotion as mini-narratives. This prototypical emotional script (similar to Wierzbicka's semantic theory) generally start with a cause for the emotion and result in a certain action (or non-action, as we have observed in some instances). These models act as reference points or prototypes, via which people can recognize diversity from the cultural norm. But cultural models are idealized representations of reality, rather than actual, particular instances (also referred as "idealized cognitive models" by Lakoff).

When it comes to this memoir and its socio-cultural context, the cultural model of FEAR could be described as follows (adapted from Kovecses). It should be noted that the flight stage has been removed from Kovecses's folk model of fear, since no individual in this memoir manages to flee from the fear and its stimuli.

Stage 1: Danger or threat

There is a dangerous situation.

The situation is most frequently real and triggered by white people, violence, authority or social rejection.

Imaginary and hypothetical situations are minimized as provoking fear.

The situation involves physical or psychological pain for me or others. I am aware of the danger or consequences.

The danger produces fear in me.

Stage 2: Fear exists

I am passive in relation to the experience of fear.

Fear exists as a natural force or enemy towards which I am powerless. Fear exists as a (liquid) entity inside me. I leave my body from the experience of fear.

I experience certain physiological effects: physical tightness, physical agitation, sweating, skin shrinking, dryness in the mouth, and drop in body temperature.

I exhibit certain behavioural reactions: inability to move, speak or breath, ways of looking, crying, and facial expressions.

The feeling is unpleasant.

The feeling dominates my behaviour.

Stage 3: Attempt at control

I attempt to control my fear: I make an effort not to display fear and/or not to flee.

Stage 4: Loss of control / Recovery

I lose control over high-intensity fear.

The feeling is constrained until it ceases to exist.

I am calmed by someone else until fear ceases to exist.

6. CONCLUSIONS

Fear is shown to play a significant and paradoxical role in the development of a girl and her understanding of society. In this context, young Black female identity seems to be embroidered in pain, survival and fear, yet generally kept inside or shared on occasion with fellow women, such as Maya's grandmother. For Angelou as an adult, her autobiography may be said to contribute to the interpersonal aspect of fear, that is, it is emotion sharing: communicating the circumstances, thoughts, and feelings surrounding an emotional event. As regards socio-cultural aspects, it was shown that Maya does not display at her young age many fears natural to children (imaginary fears, such as monsters) -only fear of the dark-, but she acknowledges that she has had a turbulent life that affects her experience and expression of fear, for instance, in the creation of nightmares. This is reinforced by the social perception of fear as a sign of weakness or as a shameful emotion, which prevents individuals from properly reacting to fearful situations (e.g., not fleeing from Mr. Freeman sexual abuse) and forces them to hide the fear from society, thus, not fully understanding many confusing situations and tending towards verbal and physical paralysis.

Furthermore, young Maya feels regularly ashamed, for instance, of fearing homosexuality, because she knows the socio-cultural discrimination she would suffer, and motherhood, which is expected to come natural to women, even at a young age. As a girl, she is seen as a victim of her environment, which teaches her to feel on many occasions helpless and powerless towards her context and life experiences, unable to express herself and take action. In her case, fear does not fulfil a defensive function. Besides, fear of white people is consistent throughout the memoir for most Black individuals in 1960s society, in close relation to violence and power dynamics, forging an "us vs them" identity in the children of the text, who learn to accept the harm and cope with fear.

Regarding previous proposed cultural models of FEAR, it is noteworthy that the last stage of the prototypical scenario does not apply in this case, since none of the individuals in the memoir are shown to flee from fear and its stimuli. Another stage is here added, *Recovery*, which displays the coping and constraint of the emotion until it disappears and the scenario ends.

To conclude, this analysis contributes to our understanding of life narration of childhood and the experience of fear with a focus on the understudied area of Black girlhood. A focus on marginal life experiences and different perceptions of emotion may help us develop our understanding of the human experience as a whole, and not only consider a few normative experiences on which academic discourse has historically focused on. Still today, young Black girls and women seem to be expected to fear their surroundings, negatively encouraged by a racialized gender bias that tells them to fear the world and fear itself. Hence, academic study on their life experiences, which must be acknowledged in future cultural models, folk and prototypical scenarios, may get us closer to attain a world of equality in which girls can grow up to be just children.

CITED WORKS

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh UP, 2014.

American Psychological Association (eds.). *Stress in America*, 2024.

Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. Random House, 1969.

---. Interview in Thames TV. 24 January 1984.

Baisnée-Keay, et al. *Women's Life Writing and the Practice of Reading: She Reads to Write Herself*. Palgrave Macmillan, 2018.

Benstock, Shari. *The Private self: theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill, 1988

Blassingame, John. "Black Autobiographies as History And Literature", *The Black Scholar*, vol. 5, no. 4, 1974, pp. 2-9.

Bracha, H. Stefan, et al. "Does "fight or flight" need updating?", *Psychosomatics*, vol. 45, no. 5, 2004, pp. 448-449. DOI: 10.1176/appi.psy.45.5.448

Brodzki, Bella, and **Schenck**, Celeste. *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Cornell UP, 1988.

Boyce-Davies, Carole. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. Routledge, 1994.

- Boyd, Anders et al.** "Gender differences in mental disorders and suicidality in Europe: results from a large cross-sectional population-based study." *Journal of affective disorders* vol. 173, 2015, pp. 245-54. DOI:10.1016/j.jad.2014.11.002
- Boyd, Rhea W. et al.** "Police, Equity, and Child Health." *Pediatrics*, vol. 137, no. 3, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1542/peds.2015-2711>
- Bowlby, John.** *Attachment and loss. Volume 1: attachment.* Pimlico, 1997.
- Braxton, Joanne M.** *Black Women Writing Autobiography: A tradition within a tradition.* Temple UP, 1989.
- . *Maya Angelou's I Know why the Caged Bird Sings: A Casebook.* Oxford UP, 1999.
- Burkhart, Margaret, and Borelli, Jessica.** "Attachment Theory", *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*. Edited by Virgil Zeigler-Hill & Shackelford, Todd K. Springer. 2020. DOI: 10.1007/978-3-319-28099-8_2014-1
- Butterfield, Stephen.** *Black Autobiography in America.* University of Massachusetts, 1974.
- Cannon, Walter.** *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Research Into the Function of Emotional Excitement.* Appleton-Century-Crofts, 1929.
- Cardell, Kylie.** *Essays in Life Writing.* Routledge, 2023.
- Cardell, Kylie, and Douglas, Kate.** *Telling Tales: Autobiographies of Childhood and Youth.* Routledge, 2017.
- Cary, Lorene.** *Black Ice.* Alfred A. Knopf, 1991.
- Chambers, Veronica.** *Mama's Girl.* Penguin, 1996.
- Channing Brown, Austin.** *I'm Still Here: Black Dignity in a World Made for Whiteness.* Harmony/Rodale/Convergent, 2018.
- Cross, June.** *Secret Daughter: A Mixed-Race Daughter and the Mother Who Gave Her Away.* Penguin, 2006.
- Clark, Taylor.** "Anxiety gender gap: Are women really more anxious than men?", *Slate*, 20 April 2011, <https://slate.com/human-interest/2011/04/anxiety-gender-gap-are-women-really-more-anxious-than-men.html>. Accessed 18 June 2025.
- . *Nerve: Poise Under Pressure, Serenity Under Stress, and the Brave New Science of Fear and Cool.* Little, Brown, 2011.
- Douglas, Kate.** "Malala Yousafzai, Life Narrative and the Collaborative Archive", *Life Writing*, vol. 14, no. 3, 2017, pp. 297-311. DOI: 10.1080/14484528.2017.1328299
- . "Autobiography and Childhood", *Oxford Bibliographies*, 2022, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791231/obo-9780199791231-0263.xml>. Accessed 18 June 2025.

- Douglas, Kate, and Poletti, Anna.** *Life Narratives and Youth Culture: Representation, Agency and Participation*. Palgrave, 2016.
- Du Bois, William Edward Burghardt.** *The Souls of Black Folk*, A.C. McClurg & Co, 1903.
- Dumornay, Nathalie M., et al.** "Racial Disparities in Adversity During Childhood and the False Appearance of Race-Related Differences in Brain Structure". *American Journal of Psychiatry*, vol. 180, no. 2, 2023, pp. 127–138, DOI:10.1176/appi.ajp.21090961.
- Evans, Roz.** *What is childhood and what do we mean by young person?* International Planned Parenthood Federation, 2012.
- Evan-Winters, Venus.** *Teaching Black Girls: Resiliency in Urban Classrooms*. Peter Lang, 2005.
- "fear, n., sense 2.a". *Oxford English Dictionary*, Oxford UP, June 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/1146515051>. Accessed 18 June 2025.
- Fox-Genovese, Elizabeth.** "To Write My Self: The Autobiographies of Afro-American Women." *Feminist Issues in Literature Scholarship*, edited by Shari Benstock, Indiana UP, 1987, pp. 161-80.
- Frank, Adam J., and Wilson, Elizabeth A.** *A Silvan Tomkins Handbook. Foundations for Affect Theory*. University of Minnesota Press, 2020.
- Gray, Jeffrey Alan.** *The Psychology of Fear and Stress*. Cambridge UP, 1988.
- Griffin, Rachel Alicia.** "I AM an Angry Black Woman: Black Feminist Autoethnography, Voice, and Resistance", *Women's Studies in Communication*, vol. 35, no. 2, 2012, pp. 138–57. DOI:10.1080/07491409.2012.724524.
- Gunther, Karen.** "The Use of "Non-Fiction Novels" in a Sensation and Perception Course", *Journal of Undergraduate Neuroscience Education*, vol. 10, no. 1, 2011, pp. A14–A23.
- Harris, Meta Y.** "Black Women Writing Autobiography: Autobiography in Multicultural Education." *Narrative & Experience in Multicultural Education*. Edited by Joann Phillion, Ming F He and F. M Connelly, Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2005, pp. 36-52. Sage Knowledge, DOI: <https://doi.org/10.4135/9781452204376.n3>.
- Hayes, Patrick.** "What is "life-writing" and why does it matter?", *Oxford University Press Blog*, 15 November 2022, <https://blog.oup.com/2022/11/what-is-life-writing-and-why-does-it-matter/>. Accessed 18 June 2025.
- Heilbrun, Carolyn.** *Writing a Woman's Life*. Norton, 1988
- Hooks, Bell.** *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press, 1989.
- . *Bone Black: Memories of Girlhood*. Henry Holt and Company, 1996.
- . *All about love: new visions*. William Morrow, 2000.
- Hurston, Zora Neale.** *Dust Tracks on a Road*, J. B. Lippincott, 1942.

- Jacobs**, Harriet A. *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*. Thayer & Eldridge, 1861.
- Jelinek**, Estelle. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Indiana UP, 1980.
- Kadar**, Marlene. *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*. University of Toronto Press, 1992.
- Kaplan**, Louis. *A Bibliography of American Autobiographies*. University of Wisconsin Press, 1961.
- Keckley**, Elizabeth. *Behind the Scenes: or Thirty Years a Slave and Four Years in the White House*. G.W. Carleton & Co, 1868.
- Kiely**, Kim M. *et al.* "Gender, mental health and ageing." *Maturitas*, vol. 129, 2019, pp. 76-84. DOI:10.1016/j.maturitas.2019.09.004
- Kline**, Daniel. "Female childhoods", *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Edited by Carolyn Dinshaw & David Wallace. Cambridge UP, 2003.
- Kovecses**, Zoltán. *Emotion concepts*. Springer-Verlag, 1990.
- Lackey**, Michael. "Locating and defining the bio in biofiction", *Auto/biography Studies*, vol. 31, no. 1, 2006, pp. 3-10. DOI: 10.1080/08989575.2016.1095583
- Lakoff**, George. "Cognitive models and prototype theory", *Concepts and conceptual development: Ecological and intellectual factors in categorization*. Edited by Ulric Neisser, Cambridge UP, 1987, pp. 63-100.
- Lee**, Jarena. *Religious Experience and Journal of Mrs. Jarena Lee*. 1836.
- Li**, Sophie H, and **Graham**, Bronwyn M. "Why are women so vulnerable to anxiety, trauma-related and stress-related disorders? The potential role of sex hormones." *The lancet. Psychiatry*, vol. 4, no. 1, 2017, pp. 73-82. DOI:10.1016/S2215-0366(16)30358-3
- Liu**, H. *et al.* "Gender differences in the influence of social isolation and loneliness on depressive symptoms in college students: a longitudinal study." *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol*, vol. 55, 2020, pp. 251-257. <https://doi.org/10.1007/s00127-019-01726-6>
- Luknar**, Ivana. "Sociocultural conceptualization of fear", *Serbian Political Thought*, vol. 79, no. 1, 2023, pp. 143-161. DOI: 10.5937/spm79-42727.
- Magubu**, Lovemore. *Black subversions: the making of black identity in African American autobiography*. Doctoral thesis, University of Essex, 2024.
- Manson**, Joseph, *et al.* "Sex differences in fearful personality traits are mediated by physical strength", *Social Psychological and Personality Science*, vol. 14, no. 6, 2022. DOI: 10.1177/19485506221094086.
- Marshall**, Paule. *Brown Girl, Brownstones*. Echo Point Books & Media, 1959.

- McGee**, Ebony O., and **Bentley**, Lydia. "The Troubled Success of Black Women in STEM", *Cognition and Instruction*, vol. 35, no. 4, 2017, pp. 265–89. DOI: 10.1080/07370008.2017.1355211.
- Meyer Spacks**, Patricia. *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. Routledge. 2022 (original published in 1976).
- Moody**, Anne. *Coming of Age in Mississippi*. Dell, 1992.
- Moody**, Joycelyn. *A History of African American Autobiography*. Cambridge UP, 2021.
- Morrison**, Toni. *The Bluest Eye*. Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Morrongiello**, Barbara. A., and **Dawber**, Theresa. "Parental influences on toddlers' injury-risk behaviors: Are sons and daughters socialized differently?" *Journal of Applied Developmental Psychology*, vol. 20, no. 2, 1999, pp. 227–251. [https://doi.org/10.1016/S0193-3973\(99\)00015-5](https://doi.org/10.1016/S0193-3973(99)00015-5)
- Morsy**, Leila, and **Rothstein**, Richard. *Toxic stress and children's outcomes*. Report. Economic Policy Institute, 2019.
- Muroff**, Jordana, *et al.* "Race, Gender, and Conceptualizations of Fear", *Prof Psychol Res Pr.*, vol. 45, no. 3, 2014, pp. 153-162. DOI: 10.1037/a0036236
- Mykhalchuk**, Natalia, and **Bihunova**, Svitozara. "The verbalization of the concept of "fear" in English and Ukrainian phraseological units", *Cognitive Studies / Études cognitives*, vol. 19, 2019. DOI: 10.11649/cs.2043
- Neal**, Angela, *et al.* "What are African American children afraid of?: A preliminary study", *Journal of Anxiety Disorders*, vol. 7, no. 2, 1993, pp. 129-139. DOI: 10.1016/0887-6185(93)90011-9
- O'Neal**, Elizabeth E. *et al.* "Parent–Child Injury Prevention Conversations Following a Trip to the Emergency Department", *Journal of Pediatric Psychology*, vol. 41, no. 2, 2016, pp. 256–264, <https://doi.org/10.1093/jpepsy/jsv070>
- Olney**, James. *Studies in Autobiography*. Oxford UP, 1988.
- Paul**, Caroline. "Why Do We Teach Girls That It's Cute to Be Scared?", *The New York Times*, 20 February 2016, <https://www.nytimes.com/2016/02/21/opinion/sunday/why-do-we-teach-girls-that-its-cute-to-be-scared.html> Accessed 18 June 2025.
- . *Gutsy Girl: Escapades for Your Life of Epic Adventure*. Bloomsbury, 2016.
- Pérez Martín**, María Concepción. *La experiencia autobiográfica en la narrativa de Maya Angelou*. PhD dissertation. Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Perry**, Bruce, *et al.* Childhood trauma, the neurobiology of adaptation, and "use-dependent" development of the brain: How "states" become "traits", *Infant Mental Health Journal*, vol. 16, no. 4, 1995, pp. 271–291. DOI: 10.1002/1097-0355(199524)

- Personal Narratives Group** (eds). *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Indiana UP, 1989.
- Piaget**, Jean. "Piaget's Theory", *Carmichael's Manual of Child Psychology*. Edited by Paul H Mussen, Wiley, 1970.
- Robinson**, Lillian S. "Feminist Criticism: How Do We Know When We've Won?", *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, no. 1, 1984, pp. 143–151. DOI: 10.2307/463830
- Sacks**, Harvey. *Lectures on Conversation. Volumes I & II*. Blackwell Publishing, 1995.
- Salerno**, Jessica, *et al.* "Women and African Americans are less influential when they express anger during group decision making", *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 22, no. 1, 2019, pp. 57–79. DOI: 10.1177/1368430217702967
- Saunders**, Max. "Autofiction, Autobiografiction, Autofabrication, and Heteronymy: Differentiating Versions of the Autobiographical", *Biography*, vol. 43, no. 4, 2020. DOI: 10.1353/bio.2020.0078
- Sayre**, Robert. *American Lives: An Anthology of Autobiographical Writing*. The University of Wisconsin Press, 1994.
- Sedgwick**, Eve Kosofsky, and **Frank**, Adam. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Duke UP, 1995.
- Shea**, Daniel. *Spiritual Autobiography in Early America*. Princeton UP, 1969.
- Slopen**, Natalie *et al.* "Racial Disparities in Child Adversity in the U.S.: Interactions With Family Immigration History and Income." *American Journal of Preventive Medicine*, vol. 50, no. 1, 2016, pp. 47-56. DOI:10.1016/j.amepre.2015.06.013
- Smith**, Sidonie. *Where I'm Bound: Patterns of Slavery and Freedom in Black American Autobiography*. Greenwood Press, 1974.
- . *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-representation*. Indiana UP, 1987.
- . *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Indiana UP, 1993.
- Smith**, Sidonie, and **Watson**, Julia. *Decolonizing the Subject: Politics of Gender in Women's Autobiography*. University of Minnesota Press, 1992.
- . *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. University of Hawaii Press, 1999.
- . *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2010.
- . *Life Writing in the Long Run: A Smith & Watson Autobiography Studies Reader*. Michigan Publishing, 2017.
- Thompson**, Era Bell. *American Daughter*. The University of Chicago Press, 1947.

Tomkins, Silvan. *Affect Imagery Consciousness*, vol. 3. Springer, 1962-92.

UNICEF. *World Declaration on the Survival, Protection and Development of Children and Plan of Action for Implementing the World Declaration on the Survival, Protection and Development of Children in the 1990s: World Summit for Children*, 1990.

Wierzbicka, Anna. *Emotions across Languages and Cultures*, Cambridge UP, 1999.

Zhao, Jing, *et al.* "Conclusion: From Children to Child: Ending in China", *The End of Children?: Changing Trends in Childbearing and Childhood*. Edited by Nathanael Lauster & Graham Allan. University of British Columbia Press, 2012, pp. 177-184.

Zolten, Kristin, and **Long**, Nicholas. *Helping children overcome their fear of the dark*. Center for Effective Parenting, Department of Pediatrics, University of Arkansas for Medical Sciences and Arkansas Children's Hospital, 2006.



Rosa Chacel's insilated self through her diaries

Celia García-Davó

Universidad de Alicante

celia.garciadavo@ua.es

<https://orcid.org/0000-0003-3899-3311>

Recibido 16 de enero de 2025

Aceptado 31 de julio de 2025

Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

This article analyses Rosa Chacel's diaries, *Alcancía. Ida* and *Alcancía. Vuelta*, (1982) and *Alcancía. Estación termini* (1998), from identity, narrative and confessional perspectives. The aims of the study are, on the one hand, to examine in depth the way in which Chacel configures the character of herself, that is to say, the way in which she discursively constructs herself, and on the other hand, to prove how, despite the author's declarations and contradictions, her diaries have a highly therapeutic component in that they serve her to unburden herself and express, among other things, her pain, her frustrations and her vital concerns, which could be defined as her "insilio" or "inner exile". Added to this is the physical exile suffered by the novelist after the Spanish Civil War, which is why, in the face of such a situation, writing, in general, and the narration of her diaries, in particular, are for Chacel—as for so many other women writers—a refuge, a safe haven into which we intend to delve

KEYWORDS: Rosa Chacel, diaries, *Alcancías*, identity, insilio.

El yo insiliado de Rosa Chacel a través de sus diarios

RESUMEN

En este artículo se analizan los diarios de Rosa Chacel, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, (1982) y *Alcancía. Estación termini* (1998), desde las perspectivas identitaria, narrativa y confesional. Los objetivos del estudio son, por un lado, profundizar en la manera en que Chacel configura el personaje de sí misma, es decir, la manera en que se autoconstruye discursivamente, y, por otro, probar cómo, pese a las declaraciones y contradicciones de la autora, sus diarios poseen un elevado componente terapéutico en tanto que le sirven para desahogarse y expresar, entre otros aspectos, su dolor, sus frustraciones o sus inquietudes vitales, lo que podría definirse como su "insilio" o "exilio interior". A ello se suma el exilio físico que sufre la novelista tras la Guerra Civil española; de ahí que, ante tal situación, la escritura, en general, y la narración de sus diarios, en particular, supongan para Chacel—como para tantas otras escritoras— un refugio, un seguro asilo en el que pretendemos adentrarnos.

PALABRAS CLAVE: Rosa Chacel, diarios, *Alcancías*, identidad, insilio.

Cómo citar:

García-Davó, Celia. "El yo insiliado de Rosa Chacel a través de sus diarios". *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 55-68.

1. INTRODUCCIÓN

En 1993, un año antes de morir, Rosa Chacel es entrevistada por Ramón Miravittlas en el programa *Cerca de ti (Biografía)*, de TVE. Durante la conversación, el periodista pregunta a la escritora: “¿Vive usted en un exilio interior?”, y ella responde: “Claro que sí”. Esta contestación, afirmativa y rotunda, es lo que nos indujo a investigar qué podía provocarle ese sentimiento, teniendo en cuenta que se encontraba ya entre las figuras intelectuales “rescatadas” del exilio republicano español y había alcanzado la fama como novelista. Con la intención de profundizar en esta cuestión, nos aproximamos a sus diarios, creyendo que en ellos estaría reflejada la parte más íntima y personal de la autora.

Rosa Chacel (1898-1994) abandona España en 1937, en plena Guerra Civil, al igual que otros/as intelectuales de su tiempo. Tras dos breves escalas en París y Burdeos, se instala definitivamente en Río de Janeiro en 1940. Durante su exilio, pasa temporadas en Buenos Aires, Nueva York y Cassis (Francia), y realiza algunas estancias en Madrid y Barcelona entre los años 60 y 70. Sin embargo, no será hasta 1973 cuando se produzca su regreso definitivo a la Península, gracias a la obtención de una beca de la Fundación Juan March.

Con la llegada de la democracia se llevó a cabo un redescubrimiento de la escritora vallisoletana en el ámbito cultural español. Su obra comenzó a recuperarse y a valorarse, aunque no de la forma que ella deseaba, como prueban las declaraciones que incluye en su diario. Chacel escoge el espacio íntimo de la escritura diarística para describirnos la crisis personal y profesional que experimentó antes, durante y después de su vuelta, así como la lucha que desempeñó —a lo largo de su vida y casi de forma obsesiva— por ocupar un lugar en el canon.

Durante cincuenta años, la autora escribe sus diarios en diferentes cuadernos, cuyo contenido se compila y edita en tres volúmenes. Los apuntes realizados entre 1940 y 1981 vieron la luz en 1982, en vida de la escritora, con la publicación de dos tomos titulados: *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*. En 1998 se publica el último volumen, *Alcancía. Estación termini*, que recoge las anotaciones de la novelista desde 1982 hasta 1994, fecha en la que se produce su muerte.

La novelista escoge la palabra “alcancía” —“hucha”— para dar nombre a su producción diarística, y con este sentido nos presenta sus apuntes personales en el prólogo de *Ida*: como “el sacrificio de la hucha estrellada, que desparrama impúdicamente sus entrañas —monedas de tiempo, acuñadas en minuciosos dinares diarios exentos de todo adobo literario” (*Alcancía. Ida* 8-9). La escritora, desde el primer momento, advierte al posible lector/a de que lo que va a encontrar en estos cuadernos son tan solo notas sin ningún valor

literario. Sin embargo, siendo conocedores del carácter complejo y contradictorio de Chacel, no sorprenderá comprobar cómo, a largo de los tres volúmenes, ella relata lo opuesto, es decir, “la consideración de lo malos que son los diarios... Malos como diarios; gustan mucho a todos como literatura, pero como datos sobre los hechos no son nada; todo está escamoteado” (*Alcancía. Estación* 40). Por este motivo, la presente investigación no centra su atención únicamente en el carácter documental del texto, sino que considera los diarios como literatura y los analiza como tal. Así pues, asumiendo tanto la naturaleza narrativa como la confesional de estas *Alcancías*, examinaremos cómo se presentan y relacionan en ellas los conceptos de “insilio” e “identidad”.

Entiéndase por “insilio” o “exilio interior” el malestar íntimo y personal que una persona puede sentir, esté o no exiliada físicamente. Es lo que Silvia Cárcamo denomina “exilio menor” y que, en el caso de Chacel, se interpreta como la forma en que esta escritora “se representa siempre como estando fuera de lugar, en los márgenes de un centro constantemente negado para ella, en España, en Brasil, en Argentina o donde fuere” (84). Por otro lado, cuando empleamos el término “identidad” nos referimos precisamente a esa imagen, representación o autoconstrucción discursiva que la propia Chacel configura de sí misma en sus diarios, y que ha sido ya objeto de estudio de investigadores como Giordano (2012) o Luque Amo (“El diario en el ámbito...”). Asimismo, en relación con ambos conceptos, nos interesa examinar la manera en que — pese a las habituales negaciones de la autora— sus diarios poseen un elevado componente confesional y terapéutico, en tanto que le sirven para desahogarse y expresar, entre otros aspectos, su dolor, sus frustraciones o sus inquietudes vitales.

En resumen, a lo largo de este ensayo, indagaremos en el contenido relatado por el sujeto narrativo, pero examinaremos también lo que no nos cuenta, ya que las *Alcancías* de Rosa Chacel están cargadas de silencios y vacíos que dicen mucho sobre el insilio en el que se encontraba la escritora. Con dichos objetivos, nuestro análisis parte, además de los trabajos centrados específicamente en la producción diarística de la autora (Mori 1998, Puertas Moya 2000 o Morán 2013), de diferentes estudios teóricos sobre el diario como subgénero literario (Trapiello 1998, Alberca 2000 o Caballé *Pasé la mañana...*) y, especialmente, de las corrientes crítico-literarias que abordan el tema de la construcción narrativa de la identidad en este tipo de discursos (Arriaga 1992 o Luque Amo “El Yo del diario...”).

2. EL TRASFONDO DE LAS *ALCANCÍAS*: INSILIO, IDENTIDAD Y CONFESIÓN

Sé que es completamente inútil, que jamás lograré interesar a *nadie que sea alguien*, que jamás me incorporaré a *nada que sea algo* (*Alcancía*. Ida 206).

Las *Alcancías* de Rosa Chacel se caracterizan, ante todo, por su carácter contradictorio, fragmentario y confesional. Como explica Grillo, son “casi un monólogo interior, [...] fruto de un espontaneísmo controlado, [...] que nos permite asistir a la construcción de la experiencia individual, etapa tras etapa [de su autora]” (70). La novelista no siempre adopta la estructura y los principios del género del diario (inmediatez, espontaneidad, irracionalidad...), sino que propone su escritura “como lugar de llegada, como articulación intelectualizada de un lúcido ejercicio cotidiano de autoanálisis” (Grillo 78).

Al recuperar episodios del pasado lejano o de días anteriores, Chacel otorga un carácter memorialístico a gran parte de su discurso. Se aleja voluntariamente del relato lineal y cronológico típico de la literatura diarística, porque tiene “la tentación de dejar aquí algo como memorias y confesiones” (*Alcancía*. Estación 64). Asimismo, realiza saltos temporales y omisiones que se producen, fundamentalmente, en el ámbito de lo personal y familiar, donde llega incluso a autocensurarse: “Entramos en el terreno de las cosas que no se pueden decir en un diario, por lo tanto, punto y aparte” (*Alcancía*. Vuelta 60).

A causa de estos vacíos¹, sus *Alcancías* pueden interpretarse como “el relato de un silencio, la narración de lo que ‘no se dice’” (Pérez Vicente 667). Y “ni que decir tiene que estos silencios le confieren a los diarios una sensación de dolor ‘vivido’ probablemente mucho más dramática de la que sentiríamos si su autora nos contara con detalle lo que motiva su angustia” (Pérez Vicente 669). Al respecto, ella misma declara que “este género —el diario, las memorias y las confesiones— tiene una ambigüedad o falsedad intrínseca. Quiere uno decir ciertas cosas y callar otras, y, generalmente, lo que más querría uno que se supiera es lo que calla” (*Alcancía*. Vuelta 83), “pero ¿para qué hablar de lo que no se puede hablar? Pasemos a otra cosa...” (*Alcancía*. Vuelta 87).

La escritora ansía que sus compañeros generacionales la consideren una igual en el plano intelectual, y esa voluntad la induce a evitar introducir en sus notas diarias cuestiones sentimentales y asuntos relacionados con su condición de mujer. Teme crear una obra a la que puedan tachar de “femenina”, ya que esto puede repercutir negativamente en su carrera literaria. De ahí que sus *Alcancías* reflejen cuestiones relacionadas, casi de forma exclusiva,

¹ Para profundizar en esta cuestión, véanse Mori (1998), Pérez Vicente (2001) o Caballé (*Pasé la mañana...*).

con su mundo profesional. Son diarios “íntimos no en cuanto profundizan en la esfera privada, sentimental, familiar, sino en cuanto exploran la *intimidad* del proceso intelectual” (Grillo 77).

Del mismo modo, llama la atención que apenas haya alusiones a la Guerra Civil o a los temas que aparecen recurrentemente en la mayoría de los testimonios de los exiliados/as españoles: la añoranza de España, la exaltación del pasado, el deseo de retornar a la Patria, etc. Salvo en contadas ocasiones, Chacel no manifiesta dichos sentimientos, pero eso no significa que no los haya experimentado, sino que simplemente decide no retratarlos. Sobre esta cuestión, la novelista afirma en *Ida*: “pude haber representado el papel de exiliada en penuria, pero para eso habría tenido que gritar con *todos ellos* —y ellas— ¡Libertad, libertad, libertad!, y eso me ha sido más imposible aún” (*Alcancía. Ida* 27).

Chacel no encuentra su lugar en el exilio y tampoco lo hará en sus primeros regresos a España. En 1963, tras pasar medio año en la Península, escribe en su cuaderno: “Hacia Río. Terminó la experiencia española. En año y medio no pude poner aquí ni dos letras, y creo que no las pondré ni siquiera respecto al recuerdo. Fue algo que pasó y ahora, a otra cosa...” (*Alcancía. Ida* 331). En nuestra opinión, estas elipsis voluntarias están estrechamente vinculadas con la sensación de fracaso vital y profesional que Chacel experimenta y traslada a sus *Alcancías*². Un fracaso en el que ha profundizado Giordano (2012) y que sería, desde nuestro punto de vista, el eje temático y vertebrador que recorre los tres tomos de sus diarios.

El malestar existencial que sufre la autora es ocasionado por diversos motivos como, por ejemplo, mantener una relación no del todo buena con su marido y su hijo, carecer de un círculo de amistad y de apoyo intelectual en el exilio, sufrir numerosos problemas económicos y materiales, sentirse físicamente inferior a otras mujeres y, principalmente, no haber alcanzado los logros esperados en su carrera profesional. Al igual que Giordano (2012), consideramos que la situación de angustia en la que se encuentra Chacel se debe, sobre todo, a que no puede vivir de su trabajo como escritora y eso la frustra. La novelista no cree haber obtenido entre lectores, traductores y contemporáneos el reconocimiento que merecían sus obras; se siente incomprendida y ese sentimiento “no desaparecerá ni siquiera cuando su obra comience a ser rescatada en España a comienzos de los setenta, ni

² Caballé ofrece en *Íntima Atlántica* (2025), la reciente biografía centrada en la figura de Chacel, numerosas claves de lectura para interpretar los silencios y omisiones que hallamos en los diarios de la autora.

siquiera cuando su figura alcance una relativa consagración en las décadas siguientes” (Giordano 149).

El diario funciona, en este sentido, como un magnífico lugar en y desde el cual observarse y analizarse, como un espacio para confesarse consigo misma o realizar un “libre examen de conciencia” (Alberca 33). En 1990 Chacel anota:

Podría apuntar que mi vuelta a España, en el 72, podría haber sido una verdadera vuelta y no lo fue. ¿Por qué? Podría decir porque nadie le dio importancia y eso sería casi la verdad, pero casi porque no fue el hecho tan del todo negativo no, no lo fue; he sido yo la que ha ido perfeccionándolo hasta el perfecto hundimiento. ¿Algo de colaboración? Sí, por supuesto, pero la responsabilidad me pertenece en un ochenta por ciento (*Alcancía. Estación* 385).

La escritora cree que su fracaso es, en buena medida, su culpa, aunque reconoce que no solo se debe a ello. Es consciente de su carácter complejo y de los méritos realizados para labrarse la enemistad de aquellas personas que podrían haber impulsado su carrera literaria, pero también declara: “Y yo me digo, Unamuno y Valle-Inclán tuvieron caracteres inaguantables; sin embargo, pudieron imprimir sus obras” (*Alcancía. Vuelta* 18). En la insatisfacción profesional de Chacel subyace un doble sentimiento de culpabilidad y autojustificación. Con todo, las páginas de sus diarios prueban, asimismo, que era conocedora de las injusticias que, como mujer, padecía en un ambiente cultural creado por y para los hombres.

El tema del fracaso vital e intelectual se plasma en toda la producción diarística chaceliana, si bien en cada uno de los volúmenes destaca, a nuestro parecer, una emoción o deseo diferente. En *Ida* predomina la sensación general de decepción y frustración: la novelista teme que su obra quede reducida, como ella misma reconoce, a “cosas de mujeres” (*Alcancía. Ida* 369). Chacel retrata la monotonía de su día a día como exiliada, a través de ese “todo igual” que repite constantemente, y confiesa su infelicidad al hablar de su “fingimiento continuo” (*Alcancía. Ida* 173) y de “disimular mi verdadero estado” (*Alcancía. Ida* 230). Este diario se convierte en un compañero ante el que sincerarse, haciéndole —y haciéndonos— ver que pretende aparentar ante el mundo que todo está bien cuando, en realidad, no es así. De un modo opuesto, Chacel rechaza explícitamente lo que ella considera la “finalidad tradicional del diario, especialmente del femenino: servir de desahogo, de confidente íntimo. El motivo que aduce es que se siente incapaz de utilizar el tono conmovido y sencillo habitual en ellos, por ser ‘demasiado escritor’” (Pérez Vicente 667). No obstante, la diarista continúa empleando un tono de lamento en *Vuelta*, pero se centra más en mostrar su fuerte deseo por triunfar como escritora al describirnos su lucha diaria por publicar y traducir su obra. Esta búsqueda de éxito se refleja igualmente en *Estación termini*. Pero, en este último

caso, podemos expresar que su deseo se materializa, en tanto que, una vez en España, comienzan a reeditarse sus novelas, le realizan numerosas entrevistas en la televisión y en la radio, recibe diferentes homenajes, etc. Con todo, esa ansiada fama no la hace feliz, ya que el reconocimiento no proviene de los círculos intelectuales que Chacel esperaba. Para ella, todos los honores o “premiécitos” que recibe suponen un “fracaso disimulado” (*Alcancía. Estación* 216), pese a haber recibido en 1987 el Premio Nacional de las Letras Españolas.

En sus notas diarias declara que le gustaría que le concedieran —al igual que a Alberti y otros compañeros generacionales— el Premio Cervantes porque, en su opinión, ese sí es un premio acorde con su trayectoria profesional. Sin embargo, aunque estuvo nominada en tres ocasiones, no se lo otorgaron, un hecho que ella misma califica de “monstruoso” en la entrevista de Miravittlas (1993). La novelista tampoco llegó a formar parte de la Real Academia Española, siendo, junto a Carmen Conde, una de las candidatas. Sería la escritora cartagenera quien haría historia en 1979 al convertirse en la primera mujer en lograrlo.

Rosa Chacel aspiraba a obtener un reconocimiento entre aquellos que considera sus iguales, es decir, entre los escritores, pero no lo consigue y eso la obsesiona. Ella busca tener un público “perfectamente correspondiente” (*Alcancía. Estación* 224) y, en cambio, obtiene un éxito “popular” (Freixas sp). Cuando vuelve del exilio percibe cierto aprecio por su obra, pero no “como ella querría, entre sesudos varones de su generación, sino entre —¡horror!— jóvenes y mujeres. Incluso cuando quienes se interesan por su obra son profesoras universitarias, para ella es poca cosa, porque por muy doctoras que sean, no dejan de ser, ay, mujercitas” (Freixas sp). La autora considera que solo ha logrado el éxito entre “las señoras de El Corte Inglés” (*Alcancía. Estación* 315) y, frente a esta situación —que “decididamente, no es lo que yo pueda desear” (*Alcancía. Estación* 312)—, cree que todavía está a tiempo de crear una obra que le otorgue la autoridad que merece y que la saque de ese “rincón más ignorado” (*Alcancía. Estación* 315) en el que, según ella, se encuentra.

A tal efecto, aflige comprobar cómo, casi al final de su vida, Chacel sigue realizando declaraciones como la siguiente:

Con unos cuantos triunfos me siento, más de lo posible, fracasada; sé que esto no está claro, pero es mortalmente evidente. Bueno, esto no es lamentación sino constatación y convicción de lo poco que he hecho en esta vida. Conste que no digo lo poco que he escrito, sino lo poco que he existido entre el mundo. [...] necesitaría dejar algo único. Sobre todo -esto es lo cómico- único en la historia de España. No hay nada de exageración, quiero tener fuerzas para hacerlo. Acuden a mi cabeza en tropel todos los amores que *no* he tenido. Acude, en realidad, la imagen de mi inexistencia. Bueno, basta (*Alcancía. Estación* 394-395).

Desde nuestro punto de vista, este insilio en el que todavía se encuentra la escritora, pasados los noventa años, está estrechamente vinculado con su identidad personal.

Consideramos que la causa principal de la sensación de fracaso y sufrimiento que le atañe es, precisamente, ser y sentirse “demasiado escritor” (*Alcancía. Ida* 114), que no escritora. A lo largo de su vida, Chacel intentó encajar en el canon y eso le produjo —como prueban sus diarios— un conflicto interno que le impidió ser feliz y que estuvo motivado, fundamentalmente, por ser mujer, tener vocación literaria, querer dedicarse profesionalmente a ello y, por si fuera poco, estar exiliada.

Para Laura Freixas,

ante una cultura que desprecia y excluye lo femenino, la mujer que quiere acceder a ella en calidad de creadora tiene varias opciones. Fundamentalmente dos. La primera, aceptar esa exclusión, esa ciudadanía de segunda en la República de las Letras, negando tener ambiciones artísticas y haciendo una obra ‘femenina’ en el sentido convencional, y por lo tanto marginal e inferior, del término [...]. La otra, aspirar al mismo estatus que los creadores varones a base de negar la propia identidad femenina (sp).

La segunda estrategia es la que Chacel adopta para poder labrarse un lugar dentro del panorama literario y cultural de su época. Con este objetivo, intenta constantemente desvincular sus *Alcancías* de la tradición diarística femenina: “¡por qué no seré de esas mujeres que hacen de su diario un confidente íntimo!” (*Alcancía. Ida* 114). Se autocensura en el terreno de lo personal, para evitar que tachen su escritura de “femenina”. La autora se lamenta por no conseguir “el tono macho” (*Alcancía. Estación* 346), por lo grave que resulta que alguno de sus textos “suena a mujer” (*Alcancía. Estación* 318), etc. Convencida de que lo femenino es inferior, intenta escapar a esa inferioridad negando su propia identidad de mujer, negándose también a ser reconocida como una representante literaria de su sexo (Morán 193). Con todo, el componente confesional de su obra es incuestionable y la sensación de impotencia y el tono de queja y lamento —considerados tradicionalmente como algo consustancial a la mujer— predominan en su diario. Chacel es consciente y, para contrarrestarlo, incluye comentarios del tipo “ya me está dando asco lamentarme tan continuamente” (*Alcancía. Vuelta* 127).

Del mismo modo, su exilio interior se debe a otra de las estrategias empleadas por la propia escritora, la de “automarginarse para evitar que la marginen los demás” (Morán 193). Como apunta Morán, la narradora “no está dispuesta a mostrarse anhelante de ser incluida en un grupo que la excluye”, pero en varias ocasiones sí “se representa como testigo presencial y actuante, manifestando así el deseo de dejar clara su legítima pertinencia, más que a un grupo, a una época que cree representar tan bien como los nombres más señeros [del 27]” (193).

Chacel no se identifica con el grupo de las mujeres, pero sí con el de los exiliados españoles. Cuando relata algún suceso relacionado con estos/as, emplea el “nosotros” para incluirse o incluso habla de “nuestro exilio” (*Alcancía. Vuelta* 231). Contrariamente, se desvincula del conjunto para confesar que solo entre los escritores franceses podría estar su lugar, puesto que “a medida que pasa el tiempo, que veo más claramente lo que he hecho y, sobre todo, lo que me he propuesto hacer, más evidente me resulta que *ése* es mi puesto” (*Alcancía. Ida* 190). La autora se siente una exiliada intelectual y se pregunta: “Dios mío, ¿qué hago yo aquí, separada de mis semejantes? ¿Por qué no se me ha dado una vez en la vida la ocasión de poder hablar hasta hartarme con la gente que está en las avanzadas del pensamiento? No sé por qué, pero el caso es que no se me ha dado, ni creo que llegue a dárseme jamás” (*Alcancía. Ida* 191).

Chacel también se presenta a lo largo de sus diarios como “novelista” (*Alcancía. Vuelta* 157) y, lo más llamativo, como “un ser indefenso” (*Alcancía. Ida* 247 o *Alcancía. Vuelta* 253). Pero las *Alcancías*, en su conjunto, articulan una identidad y afirman una vocación, la de ser escritor, un escritor que vive por y para su trabajo. Sobre esta cuestión, Arriaga señala lo siguiente:

la escritura autobiográfica se genera en la memoria analítica, en el análisis que se hace con los datos que esta proporciona, aunque sean los de la memoria reciente, de pocas horas antes, como es la del diario. [...] El pasado no puede reafloar intacto, sino que se reconstruye, y éste es el momento en el que el análisis cede su sitio a la creatividad, a través de la cual el autor se construye literariamente como personaje, como héroe, como protagonista, intentando concluir su vida con una imagen positiva de sí mismo (55-56).

Al igual que Luque Amo, consideramos que “el diario de Chacel, efectivamente, resume el papel del diario personal entendido como género literario: en él se construye un personaje con entidad narrativa; se modela, entrada a entrada, un relato basado en el registro de su cotidianidad” (“El diario en el ámbito...” 128). La escritora va mostrándonos a lo largo de sus anotaciones los diferentes conflictos que, como escritor, padece: las crisis de creatividad, el aislamiento social, la falta de soledad para escribir, los problemas económicos, las luchas con editores para que publiquen sus obras, la esperanza de tener nuevos lectores y de que sus novelas interesen, la ilusión de contar con admiradores, etc. Por ello, estos diarios pueden leerse

como la amarga queja de una mujer que, viéndose a sí misma en posesión de unas dotes admirables que la capacitan para las más elevadas empresas, no consigue encauzarlas de manera suficiente y satisfactoria. Y continúa recurriendo al diario para dejar en él las huellas de lo que el mundo exterior sigue negando: el reconocimiento de su naturaleza superior (Caballé, “*El diario de...*” 152).

La escritura constituye para Rosa Chacel lo más importante en su vida y así lo refleja en sus anotaciones. Ella confiesa “continuamente la angustia que le produce el no poder dedicarse a ello cuando algo, normalmente lo más cotidiano y simple, se lo impide: un bolígrafo defectuoso, la falta de luz, de tiempo o de intimidad; sus ocupaciones caseras; el no recibir noticias de los suyos; los problemas íntimos que no le dejan concentrarse, etc.” (Pérez Vicente 670). Sus notas configuran la imagen que la novelista desea dejar de sí misma para la posteridad: la de una mujer que, pese a las múltiples dificultades que encuentra a su paso, no abandona jamás su vocación ni su deseo de escribir. Por esa razón, como afirma Caballé, su diario sería, ante todo, “un ejercicio de resistencia ante la persistente conciencia de fracaso, tanto personal como literario” (*Pasé la mañana...* 141), siendo su objetivo principal “mantener en alto su dignidad como escritora frente a la adversidad y la falta de comunicación cultural que sufre” (*Pasé la mañana...* 141).

Por último, debemos detenernos en otro de los rasgos principales de estos diarios: su componente terapéutico, que estaría estrechamente relacionado con todo lo anteriormente expuesto. Según Trapiello, la escritura diarística suele partir de un descontento, una desdicha o una relación atormentada y anómala consigo mismo y con los demás. Pero también se escribe como un desahogo ya que, con frecuencia, el diario se convierte “en el cajón a donde van a parar todos los negros humores o, mejor aún, en el aliviadero por donde se les da salida, y de hecho son muchos los que recurren al diario como a una forma confesional” (Trapiello 21-23).

Chacel reconoce que comienza a escribir su diario porque “estaba en el fondo del pozo” (*Alcancía. Ida* 32), porque “si ya no me queda ninguna salida, si no voy a tener fuerzas para sobrepasar esta situación, por lo menos pegar aquí algún grito” (*Alcancía. Ida* 227-228). Ella siente la necesidad de acudir a sus cuadernos en los peores momentos, por lo que no suele señalar en ellos los acontecimientos felices que le suceden. En cambio, se centra en relatar los problemas familiares y personales que le plantea su doble condición de ama de casa y escritora: “el cansancio y el estado de ánimo que me produce el fregadero son un pretexto para no trabajar” (*Alcancía. Ida* 235).

La novelista defiende que sus *Alcancías* son —como el resto de sus obras— una creación artística, pero en ellas asume una postura mucho más íntima para expresar abiertamente lo que la atormenta, sin escudarse tras la máscara de la ficción. En este caso, se vuelca en su yo personal y se acoge “a las páginas de su diario como un último refugio para calmar su angustia” (Mori 102), como ella misma declara en diversas ocasiones: “Me refugio en estos cuadernos” (*Alcancía. Estación* 306).

Junto a la escritura diarística, la escritura en general, la lectura, el cine, la televisión y la gula son presentados por Chacel como otros analgésicos empleados para evadirse de la compleja realidad que la rodea:

Hago por superarlo a fuerza de narcóticos: cine y libros. ¡Cómo comprendo a la gente que recurre a las drogas! Estas que yo empleo parecen inofensivas, pero no lo son. Es decir que en cuanto les hace uno cumplir esa misión, resultan tan destructoras como las otras, porque lo destructor es el arrancarse de la realidad. Con qué tóxico logre uno anular sus sentidos da lo mismo: lo efectivo es la anulación (*Alcancía. Ida* 305).

Los diarios reflejan la frustración y el malestar interno que padece su creadora, convirtiéndose así en “expresión de su náusea vital, de su impotencia ante las numerosas dificultades, de su carácter duro y exigente; nos presentan, en suma, un yo en lucha continua consigo mismo, que no podrá, [...] afrontar la narración de la propia intimidad” (Pérez Vicente 668). Un yo, en definitiva, insiliado que se contradice y oscila constantemente entre ese quiero y no debo/puedo tan característico de la autora.

Las notas que componen estos diarios están cargadas de lamentos y suponen el último “grito de auxilio inútil” (*Alcancía. Estación* 396) que la novelista quiso plasmar sobre el papel. En este sentido, la escritura diarística sirve a la autora, por un lado, como un confidente ante el que liberarse de aquello que la inquieta y entristece, y por otro, como un espacio en el que configurar su yo personal, es decir, la imagen que de sí misma quiere reflejar ante un posible lector o lectora. En su caso, construye discursivamente el personaje de “Rosa Chacel, la escritora”, escogiendo selectivamente qué acontecimientos omitir o incluir en su diario. Así, se autocensura en el terreno íntimo y familiar y retrata únicamente lo relacionado con el ámbito profesional e intelectual, para que quien se aproxime a sus diarios comprenda qué supuso para ella ser un escritor en un cuerpo de mujer:

¿Qué objeto tiene quejarme, dejar aquí constancia del horror de mi vida si nadie puede consolarme? Siempre me interesó encontrar alguien que me compadeciese y estoy segura de que estos cuadernos lo encontrarán algún día. Es posible que lo único positivo sea esa compasión que tal vez despierte en alguien [...] es más digno de compasión el que se deja morir en silencio, claro que, si nadie lo sabe, nadie puede compadecerle. El deseo de esa compasión, ¿es un deseo de consuelo? No, no hay consuelo posible para mí, [...]. Todo ello es la cuestión que medito hace cincuenta años; la imposibilidad de suicidio. No tengo fuerzas para hacerme presente porque tengo la seguridad de que a nadie le interesa mi presencia (*Alcancía. Vuelta* 215-216).

En síntesis, las *Alcancías* prueban el conflicto interno que Rosa Chacel padeció durante décadas, así como el exilio permanente que experimentó antes y después de su regreso a España. En vida, se sintió infravalorada entre sus contemporáneos pero, en la actualidad,

podemos afirmar que ocupa al fin su lugar, ya que se la considera una de las autoras más relevantes en la cultura literaria española.

3. CONCLUSIONES

El análisis de los diarios de Rosa Chacel nos ha permitido comprobar que “el sentirse demasiado escritor” es lo que provoca su insilio y su crisis identitaria. En este sentido, la falta de reconocimiento intelectual supuso para la novelista la espina “que yo tengo clavada y hondamente clavada” (*Alcancía. Vuelta* 218). De ahí que la propia obra y la necesidad de demostrar su talento como escritora sean el centro de interés de los diarios.

Chacel revisa y reformula una y otra vez en sus anotaciones las razones que explicarían su falta de aceptación y reconocimiento, y encuentra una superior: el destiempo (Giordano 150). Ella cree que su fracaso profesional se debe a “algo así como... mi incapacidad de entrar en el momento histórico que me corresponde...” (*Alcancía. Vuelta* 410); piensa “que el mal está en mi obra misma, que no responde a ninguna de las tendencias actuales” (*Alcancía. Vuelta* 218), y esa inadaptación condicionará toda su vida.

En nuestra opinión, la frustración, la impotencia y la depresión que la escritora experimentó —y que se reflejan en sus diarios— se deben, principalmente, a que ella no solo deseaba volver físicamente a España sino también, en palabras de la propia autora, “revivir en España” (*Alcancía. Vuelta* 188) y en Europa, es decir, poder publicar allí sus obras, que la lean y, en definitiva, poder ingresar en el círculo intelectual *masculino* del momento. Consideramos que este fue su objetivo prioritario y por ello luchó hasta el final de sus días, siendo uno de sus propósitos principales formarse —narrativa y públicamente— una identidad de escritor.

En conclusión, el caso de Rosa Chacel es, como expresa Puertas Moya, “el paradigma del dispar destino que personal y públicamente corrieron las mujeres de una época convulsa” (176). Al exilio físico que sufre la escritora “se suma la condición femenina, hasta el punto de que llega a convertirse en un obstáculo para el pleno reconocimiento a la labor literaria que realiza” (176). La diarista se refugia en su propio yo para compensar las amarguras y los sinsabores de su vida y, como la relegan dada su condición de mujer, ella reniega de esta con la esperanza de “conseguir su legítimo lugar entre los ilustres vanguardistas de la Generación del 27” (Mangini 160).

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Sendoa, 2000.

- Arriaga**, Mercedes. "La escritura autobiográfica y el diario en la literatura italiana. El diario de Sibilla Aleramo" (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, 1992, <https://idus.us.es/handle/11441/85355>
- Caballé**, Anna. "El diario de Rosa Chacel, tercera entrega." *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 585, 1999, pp. 148-152, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-de-rosa-chacel-tercera-entrega-932582/>
- . *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Fundación José Manuel Lara, 2015.
- . *Íntima Atlántida. Vida de Rosa Chacel*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2025.
- Cárcamo**, Silvia. "Intimidad y 'exilio menor' en los diarios de Rosa Chacel." *Caracol*, nº 10, 2015, pp. 78-97, https://www.researchgate.net/publication/304499459_Intimidad_y_exilio_menor_en_los_diarios_de_Rosa_Chacel
- Chacel**, Rosa. *Alcancía. Ida*. Seix Barral, 1982.
- . *Alcancía. Vuelta*. Seix Barral, 1982.
- . *Alcancía. Estación termini*, editado por Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- Freixas**, Laura. "Rosa Chacel." *Letras Libres* 28, 31 enero 2004, <https://letraslibres.com/revista-espana/rosa-chacel/>
- Giordano**, Alberto. "Un rapport de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel." *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 4, nº 4, 2012, pp. 147-156, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/625/606>
- Grillo**, Rosa María. "Los diarios de Rosa Chacel y Zenobia Camprubí." *Congreso Internacional homenaje a Zenobia Camprubí: representar-representarse, firmado, mujer: Moguer 25-28 de octubre 2001*, coordinado por José Luis Gozávez Escobar, Jose Antonio García Barriga, Antonio Ramírez Almanza y Mercedes Arriaga Flórez. Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001, pp. 69-82.
- Luque Amo**, Álvaro. "El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica." *Impossibilia. Revista de Estudios Literarios*, nº 16, 2018, pp. 93-114, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23191>
- . "El diario en el ámbito literario: los diarios de Rosa Chacel, Miguel Torga y Josep Pla." *Iberoamericana*, XXI, nº 76, 2021, pp. 123-136, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2839/2286>
- Mangini**, Shirley. *Las modernas de Madrid*. Ediciones Península, 2001.

- Miravittlas**, Ramón. Entrevista a Rosa Chacel en *Cerca de ti (Biografía)*, 13/11/1993. Disponible en RTVE, <https://www.rtve.es/play/videos/cerca-de-ti-biografia/rosa-chacel/6852142/>
- Morán**, Carmen. “‘Un escritor argentino’: Rosa Chacel, identidad en conflicto(s) y estrategias de inclusión.” *Gramma*, XXIV, nº 50, 2013, pp. 186-204, <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/48971/UnEscritorArgentino.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mori**, Moisés. “Rosa Chacel en su diario.” *Revista de Occidente*, nº 209, 1998, pp. 101-118.
- Pérez Vicente**, Nuria. “Memoria y silencio: el yo en los diarios de Rosa Chacel.” *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, 2001, pp. 665-671.
- Puertas Moya**, Francisco Ernesto. “La condición autobiográfica en Rosa Chacel.” *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, coordinado por Marina Villalba Álvarez, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 173- 182.
- Trapiello**, Andrés. *El escritor de diarios*. Península, 1998.



The “Resisting Body” in Women's Literature: An Analysis of the Poetry of Akiko Yosano, Alfonsina Storni, and Delmira Agustini

Mutsuko Komai

Universidad Seisen, Japón
mu-koma@seisen-u.ac.jp

Recibido 7 de enero de 2025
Aceptado 21 de julio de 2025
Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

This paper analyzes how Akiko Yosano, Alfonsina Storni, and Delmira Agustini incorporate the female body as a means of resistance against patriarchal structures. Although Latin America and Japan are culturally distant, these poets share a similar struggle against oppression in their societies. The essay focuses on Akiko Yosano, exploring how her defiance of traditional poetic norms influenced her works. Yosano openly and sensually expressed female desires, breaking taboos in her time. Similarly, Storni denounced gender inequality and patriarchal oppression, while Agustini challenged norms by addressing erotic themes from a female perspective.

These poets reclaim the female body in their works, using its “corporeality” as a symbol of resistance. Their poetry challenges the control imposed on women, particularly regarding sexuality and autonomy, transforming the female body into a space of empowerment and defiance against patriarchal oppression.

KEYWORDS: Akiko Yosano, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Modernity, Embodiment.

El “cuerpo que resiste” en la literatura femenina: Análisis de la poesía de Akiko Yosano, Alfonsina Storni y Delmira Agustini

RESUMEN

Este trabajo analiza cómo las poetas Akiko Yosano, Alfonsina Storni y Delmira Agustini incorporan el cuerpo femenino como un medio de resistencia frente al sistema patriarcal en sus respectivas obras. Aunque América Latina y Japón son culturalmente distantes, estas escritoras comparten similitudes en su lucha contra las estructuras patriarcales de sus sociedades.

El ensayo se centra en el contexto social e histórico de Yosano, quien rompió con las normas poéticas tradicionales al expresar abiertamente los deseos femeninos, algo poco común en su época. Por su parte, en América Latina, Storni denunció la desigualdad de género y la opresión patriarcal, mientras que Agustini abordó temas eróticos desde una perspectiva femenina, rompiendo tabúes.

Estas poetas recuperan el cuerpo femenino, y su “corporeidad” se convierte en un símbolo de resistencia contra la opresión patriarcal en sus respectivas obras.

PALABRAS CLAVE: Akiko Yosano, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, modernidad, corporeidad.

Cómo citar:

Komai, Mutsuko. “El “cuerpo que resiste” en la literatura femenina: Análisis de la poesía de Akiko Yosano, Alfonsina Storni y Delmira Agustini”. *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 69-89.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la literatura, el cuerpo femenino ha sido objeto de representaciones que, en muchos casos, respondían a las miradas y normas impuestas por el patriarcado. Sin embargo, algunas escritoras han resignificado ese cuerpo, transformándolo en un espacio de resistencia y afirmación identitaria. Este estudio examina cómo tres destacadas poetisas —Akiko Yosano en Japón, y Alfonsina Storni y Delmira Agustini en América Latina— incorporan el cuerpo femenino como medio de subversión frente a las estructuras patriarcales en sus respectivas sociedades.

A pesar de la distancia geográfica y cultural entre Japón y América Latina a comienzos del siglo XX, estas autoras comparten una sensibilidad crítica común frente a los discursos de género dominantes. En Japón, Yosano desafió las convenciones literarias y sociales de su época al expresar con audacia los deseos femeninos, mientras que, en América Latina, Storni denunció abiertamente la desigualdad de género, y Agustini abordó la erotización del cuerpo desde una voz femenina, rompiendo con los tabúes establecidos.

Este trabajo se centra en el análisis de cómo estas tres poetisas recuperan la corporeidad femenina, convirtiéndola en un elemento poético y político que desafía los valores patriarcales y abre nuevos caminos para la expresión de la subjetividad femenina.

1.1. Mujeres y literatura

La actividad literaria de las mujeres en el mundo hispanohablante se intensificó particularmente desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, surgiendo poetisas femeninas en varios países y regiones. Por ejemplo, en América Latina, Chile vio nacer a Gabriela Mistral, quien más tarde recibiría el Premio Nobel de Literatura, mientras que, en Uruguay, después de María Eugenia Vaz Ferreira, surgieron Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. En la vecina Argentina, destacó Alfonsina Storni, quien, siendo madre soltera, se dedicó a la poesía mientras criaba a su hijo. Estas mujeres florecieron durante un período en el que el movimiento feminista se extendió desde Europa y los Estados Unidos.

Por otro lado, en el extremo opuesto del mundo, en Japón, un país insular del Extremo Oriente, con una cultura e historia completamente diferentes, las mujeres también comenzaron a incursionar en el mundo literario. Entre ellas, el nombre de Akiko Yosano es ampliamente conocido. En este ensayo, se presta atención a cómo estas poetisas incorporaron el cuerpo femenino en sus obras como un medio de resistencia contra la sociedad patriarcal, comparando y analizando cada una de sus obras. Tanto en Japón como en América Latina, el mundo literario estuvo dominado por hombres. A medida que avanzaba la modernidad,

comenzaron a aparecer algunas mujeres que escribían literatura, pero el camino fue arduo para ellas.

En relación con el dominio masculino en el mundo literario, en *The Madwoman in the Attic* se hace una analogía entre la pluma y el órgano sexual masculino, y las autoras argumentan que “el hombre de letras” no solo simboliza a un escritor, sino también a un creador, un padre, un gobernante y un propietario (Gilbert and Gubar 4-7). Esta idea de que la literatura apoyaba el sistema patriarcal sugiere que no había espacio para que el género femenino se asociara con la literatura.

En este contexto, hubo mujeres en diversas latitudes que se atrevieron a escribir obras literarias. Aunque es cierto que se abrieron caminos para apoyar a las mujeres que se dedicaban a la literatura, también enfrentaron obstáculos. Cuando las escritoras no podían salir libremente, no podían participar en reuniones literarias en igualdad de condiciones con los hombres, y, si podían hacerlo, tenían que luchar contra diversos prejuicios y críticas. Los ataques más notables se producían cuando las escritoras hablaban sobre sus propios cuerpos, especialmente en expresiones sexuales.

1.2. La lucha por el control del cuerpo

En *Caliban and the Witch*, Silvia Federici sostiene que, durante la transición del feudalismo al capitalismo en los siglos XVI y XVII, la caza de brujas en Europa occidental jugó un papel crucial en la reconfiguración del control sobre el cuerpo femenino. Según la autora, estas persecuciones, que culminaron en la ejecución masiva de mujeres, tuvieron como consecuencia la imposición de nuevas formas de dominación que impidieron a las mujeres ejercer autonomía sobre sus cuerpos y sus capacidades reproductivas. En la Edad Media, las mujeres gozaban de cierta autonomía dentro de sus comunidades: se solidarizaban entre sí, lideraban formas de resistencia contra los señores feudales y, en algunos casos, practicaban métodos de control reproductivo como la anticoncepción o el aborto. Sin embargo, con el avance del conocimiento científico y médico, dicho control fue progresivamente monopolizado por los hombres, especialmente médicos, y el cuerpo femenino pasó a estar subordinado al sistema patriarcal emergente (Federici 91).

Según Federici, la caza de brujas fue el primer paso hacia lo que llamaba “sexo limpio” para las mujeres, un proceso que transformó la actividad sexual de las mujeres en trabajo, es decir, en servicio y reproducción para los hombres. El objetivo principal era prohibir cualquier forma no productiva y no religiosa de la sexualidad femenina, viéndolas como

antisociales e incluso demoníacas¹. Así, las mujeres fueron alejadas de una sexualidad sin reproducción y fueron encasilladas en la imagen ideal de “ángeles del hogar”² que los hombres tenían para ellas. Como resultado, a partir del siglo XVIII, proliferaron los manuales de conducta para mujeres, que inculcaban a las jóvenes la obediencia, la modestia y el sacrificio, exigiendo que las mujeres fueran como ángeles³.

Al mismo tiempo, en la literatura, aparecía la figura de la “femme fatale”, una mujer llena de atractivo sexual que destruía a los hombres. Ejemplos de las dos visiones dirigidas hacia las mujeres son Laura o Salomé, representaciones que encarnan tanto la “santidad” del “ángel” como la “maldad” de la “bruja”, imágenes que fueron impuestas a las mujeres por los hombres. Gilbert and Gubar señalan que, dado que los escritores hombres recrean estas imágenes en sus obras, las escritoras deben destruirlas (16-17). Mientras tanto, las mujeres escritoras, a través de sus respectivos enfoques, crearon sus obras para recuperar sus cuerpos. Esta “corporeidad” se manifiesta de diversas formas en los poemas de las escritoras que se abordarán en este ensayo.

A continuación, se analizarán las representaciones del cuerpo y la sexualidad en las obras de tres poetisas: la japonesa Akiko Yosano, y las latinoamericanas Alfonsina Storni y Delmira Agustini. En lugar de pretender definir de manera exhaustiva las características de la literatura escrita por mujeres, este estudio se propone examinar cómo estas autoras abordan el cuerpo y la sexualidad en sus respectivos contextos históricos y culturales. Primero, se contextualizará la obra de Yosano en el proceso de modernización de Japón y se analizarán algunos de sus poemas más provocadores. Luego, se explorará la noción de “corporeidad” en la poesía de Storni y Agustini, figuras pioneras en América Latina. A través de este análisis comparativo, se buscará poner en diálogo las estrategias discursivas de estas poetisas con ciertas tendencias observadas en la literatura escrita por mujeres en Asia Oriental y América Latina.

¹ “The witch-hunt did not result in new sexual capacities or sublimated pleasures for women. Instead, it was the first step in the long march towards “clean sex between clean sheets” and the transformation of female sexual activity into work, a service to men, and procreation. Central to this process was the banning, as anti-social and virtually demonic, of all non-productive, non-procreative forms of female sexuality” (Federici 192).

² El concepto de “ángel del hogar” proviene de la ideología victoriana del siglo XIX, especialmente difundida a partir del poema *The Angel in the House* (1854) de Coventry Patmore, donde se idealiza a la mujer como figura sumisa, pura y dedicada al ámbito doméstico. Esta imagen fue ampliamente adoptada en manuales de conducta y discursos normativos sobre la feminidad en distintas culturas.

³ “Of course, from the eighteenth century on, conduct books for ladies had proliferated, enjoying young girls to submissiveness, modesty, selflessness; reminding all women that they should be angelic” (Gilbert and Gubar 23).

2. AKIKO YOSANO Y SU TIEMPO

2.1. La transformación social de Japón hacia la era Meiji

Durante casi tres siglos, Japón fue una sociedad feudal, hasta que en 1868 comenzó la modernización con la llegada de la era Meiji (1868-1915). Este cambio marcó el fin del sistema feudal y del dominio de los samuráis, debido en gran parte a la presión de países occidentales como EE.UU., Francia, Inglaterra y los Países Bajos. Antes del proceso de modernización, hubo una guerra interna⁴ en la que los revolucionarios triunfaron y formaron un nuevo gobierno que impulsó la occidentalización del país. Como parte de este cambio, Japón reformó su sistema militar, dando los primeros pasos hacia el imperialismo.

2.2. La educación de las mujeres

Durante el periodo feudal, la educación femenina se basaba en una fuerte ideología patriarcal. Las esposas debían obedecer a sus maridos y solo el hijo varón primogénito heredaba. Se permitía incluso la poligamia con el fin de mantener la familia (Shiga 192-193). Aunque hay escasa documentación sobre la educación femenina durante la época samurái (Yonetsu 202), se sabe que variaba según la clase social. Las hijas nobles aprendían poesía, literatura china y japonesa, e historia (Shiga 231), mientras que a las hijas de familias feudales se les inculcaba sumisión y se les prohibía disfrutar de las artes (Shiga 243). Su educación se centraba en los modales y en historias de mujeres virtuosas transmitidas oralmente.

Las mujeres campesinas vivían en condiciones duras y solo recibían una educación básica ligada a las tradiciones del campo. Aunque existían escuelas privadas, eran pocas las niñas que podían asistir, principalmente de familias acomodadas (Shiga 282).

Con la modernización, en 1872 se implantó la educación primaria obligatoria para ambos sexos. No obstante, la educación femenina seguía siendo considerada inferior (MEXT). El sistema patriarcal se reforzó en la era Meiji, y el modelo educativo promovía el ideal de "buenas esposas y madres" (Enchi 2). Solo los hombres accedían a la educación superior, mientras que las mujeres aprendían tareas domésticas como costura y cocina. Yosano Akiko criticó firmemente esta visión limitada del rol femenino (Hirako).

2.3. Vida de Akiko Yosano

⁴ El shogunato Tokugawa (1603-1867) que ejercía el poder en Japón, se vio obligado a suscribir tratados diplomáticos desiguales con las potencias occidentales, lo que generó un creciente descontento entre los distintos dominios del país. Este malestar propició una intensificación del conflicto entre los sectores que apoyaban al shogunato y aquellos que abogaban por su derrocamiento, llevando al país a una situación que puede considerarse, en términos prácticos, como una guerra civil.

Akiko Yosano cuyo nombre real era Shiyō Hou, nació en Sakai, Osaka, en 1878. Su familia tenía una dulcería donde ella trabajaba, ya que, como mujer, no pudo acceder a la educación superior. Le apasionaba la literatura japonesa clásica y soñaba con estudiar más, a diferencia de su hermano, que fue a la Universidad de Tokio.

En un club literario conoció al poeta Tekkan Yosano, con quien más tarde se casó. En 1901 publicó su primer libro de poesía, *Midaregami* ('El cabello revuelto'), donde expresó abiertamente el deseo sexual femenino, algo revolucionario para la época.

Establecida como poeta, escribió también ensayos, viajó a París y se interesó por la educación occidental. Fundó una escuela liberal que permaneció abierta hasta 2018. Fue madre de 14 hijos, de los cuales 11 sobrevivieron. Su carrera fue más reconocida que la de su esposo. Falleció en 1942 a los 64 años (Hirako).

3. OBRA DE AKIKO YOSANO

3.1. Tanka japonés

Antes de la modernización de Japón, no existían formas poéticas como la épica o la lírica tal como se conocen en Occidente. Las formas más comunes eran el tanka y el haiku. El tanka consta de cinco líneas con un esquema silábico de 5-7-5-7-7, sumando un total de 31 sílabas. Por otro lado, el haiku es más breve, con tres líneas de 5-7-5 sílabas, sumando un total de 17 sílabas. Con la llegada de la modernización, se produjo un renacimiento en varios campos artísticos, pero la poesía clásica japonesa experimentó una revitalización tardía (Yamamoto 7).

Uno de los poetas que abogaron por el resurgimiento de la poesía clásica centrada en el tanka fue Tekkan Yosano, el esposo de Akiko Yosano. En 1899, fundó junto a sus amigos la revista literaria *Myōjō* (Venus), difundiendo la poesía del romanticismo en Japón. Tekkan descubrió el talento de Akiko, quien al principio lo consideraba su mentor. Después de casarse, Akiko pudo dedicarse plenamente a su prolífica actividad literaria.

3.2. Primer libro de tanka: *Midaregami*

La primera colección de tanka de Akiko Yosano, descubierta por Tekkan Yosano, se titula *Midaregami*. Esta colección se divide en seis capítulos y contiene 399 tankas. Estos poemas sorprendieron a los poetas contemporáneos con sus audaces expresiones de intensa belleza sensual y su valiente exaltación del cuerpo femenino.

La investigación sobre *Midaregami* se ha realizado a lo largo de mucho tiempo, e Itsumi ha recopilado los estudios de cada época en su obra ("*Midaregami no hiyou kara kenkyu he*"). Según esto, durante la era Meiji, predominaba un fuerte sentimiento feudal de superioridad

masculina y discriminación hacia las mujeres, y las obras escritas por mujeres, inéditas hasta entonces, eran a menudo objeto de críticas y difamación. Los únicos que mostraron una actitud favorable hacia *Midaregami* fueron aquellos involucrados con la revista *Myōjō*. Las críticas se centraban en su estilo difícil de entender, su enfoque subjetivo, la falta de claridad por su solipsismo, y en algunos casos, en la originalidad del contenido, calificándolo de extravagante. Como se mencionará más adelante, también se ridiculizaba la exhibición de la corporalidad femenina en poemas como “piel suave”.

Durante la era Taisho (1912-1926), debido a que Yosano destacó principalmente en el mundo de la crítica literaria, las críticas a *Midaregami* fueron escasas, y se hicieron observaciones generales sobre la sublimación artística de la influencia del romanticismo occidental (Itsumi “*Midaregami no hiyou kara kenkyu he*” 10-11).

En la era Showa (1926-1989), comenzaron a aumentar los ensayos que abordaban la obra desde perspectivas sociales y de la historia literaria. Especialmente, en los años 70, aparecieron críticas importantes que reconocieron el valor del poemario⁵. Más tarde, cuando se reveló la relación previa al matrimonio entre Tekkan y Akiko, se escribieron ensayos que relacionaban las canciones de amor de Akiko con su relación, en un tono revelador. También se publicaron ediciones completas en ese período (Itsumi “*Midaregami no hiyou kara kenkyu he*” 12-23).

En la era Heisei (1989-2019), continuaron los estudios sobre *Midaregami* y Yosano Akiko, y se publicó una edición revisada de la edición completa (Itsumi “*Midaregami no hiyou kara kenkyu he*” 23-25), además de la traducción al inglés del libro que se cita en este ensayo (Yosano *A Girl with Tangled Hair*). Watanabe (2007) y Fukuyama (2011) analizaron la obra desde una perspectiva de crítica de género.

Entre los estudios anteriores, destaca particularmente el valor de *Midaregami* en la historia de la literatura. Yamamoto subraya que la expresión sensual y audaz y la confesión liberada de la obra sorprendieron a los jóvenes de la época, enfatizando su novedad al describir la aparición de *Midaregami* como un gran acontecimiento en la nueva poesía japonesa (109). Aunque se señaló la inmadurez de su estilo innovador, hubo críticas que lo vieron como una manifestación positiva de juventud. Odagiri comenta que la obra está llena de energía, pasión y luminosidad, características propias de la juventud, y que Yosano surgió “como un

⁵ Yoshida subrayó el significado de la obra como algo que impactó a toda una generación (271). Además, Odagiri, también elogió *Midaregami* como una gloria en la historia del tanka moderno japonés, y realizó un análisis detallado de la obra. Aceptando las críticas de sus predecesores sobre la “dificultad” de la obra, Odagiri consideró que la “pasión moderna directa y vigorosa” y “el sentido vibrante de vitalidad” eran manifestaciones de originalidad, más que defectos, lo cual resulta interesante (Odagiri 83).

sol que trajo la luz a un mundo de tanka que aún no podía desprenderse de sus viejas costumbres” (85). Este ensayo se centrará en la expresión corporal como una obra innovadora y discutirá la conquista de la autonomía femenina en el nuevo sistema representado en los tankas principales.

3.3. Análisis de la obra *Midaregami*

Antes de analizar los poemas de *Midaregami*, se presentan aquí algunos ejemplos representativos acompañados de su traducción al español y una breve interpretación, con el fin de comprender cómo Yosano expresa su visión del amor, el cuerpo femenino y la libertad individual a través de la forma del tanka.

*3.3.1. Sono ko hatachi kushi ni nagaruru kurokami no ogori no haru no utsukushiki kana*⁶
(*Midaregami* 10)

El cabello ha sido desde tiempos antiguos un símbolo de la belleza femenina tanto en Oriente como en Occidente. Por lo tanto, el tanka que encabeza este apartado presenta la imagen de una joven mujer que se peina, usando el cabello negro como símbolo del deseo y la conciencia de la propia belleza. La autora establece desde el inicio una visión afirmativa y orgullosa de la feminidad.

Como nos sugiere Odagiri:

El cabello negro representa la belleza de una joven en su juventud, y se eleva hasta un mundo amplio, demostrando la grandeza de la juventud misma. Es decir, el cabello negro, como entidad individual, no solo muestra su belleza concreta, sino que también posee la capacidad de llevarnos a un mundo universal más allá de lo individual. Esta audaz afirmación de la belleza juvenil se culmina con las palabras de elogio “arrogante y bella”, y en la presentación del cabello negro, que rebosa y fluye en el peine con suavidad y abundancia, vemos un espíritu de exhibicionismo más que de simple admiración. Así, el cabello negro es una demostración de la belleza juvenil. Detrás de esta demostración, debemos ver la intensa pasión por la afirmación de la humanidad (85-86).

Además de la alabanza al cabello abundante de una joven, en este poema destaca lo que Odagiri llama “exhibicionismo”. La autoconciencia de la mujer que se muestra orgullosa de su belleza en el poema es elogiada por Odagiri como una “fuerte afirmación de la humanidad” (85-86). El poeta contemporáneo Otsuka también ve los veinte años como una edad simbólica de la juventud y explica la manera en que la joven exhibe su juventud (9). Matsudaira menciona que, “en la era Meiji, cuando las mujeres tendían a vestirse y

⁶ Traducción al español: “Mujer de veinte años peinando su abundante cabello negro, la primavera arrogante y bella”. Las traducciones de tanka de Yosano al español son realizadas desde la traducción inglesa hecha por Reichhold and Kobayashi. La traducción al inglés: “The girl is twenty her hair is a black stream running through a comb in spring even pride is beautiful” (29).

comportarse con modestia al tratar con el mundo exterior, la actitud de Akiko de mostrar abiertamente su sentido estético puede verse, en cierto modo, como una antítesis a la sociedad” (Yosano *Midaregami* 119). Sin duda, esta obra no se limita a la mera autoalabanza, sino que puede interpretarse como un desafío de las mujeres hacia la sociedad.

Asimismo, en los versos traducidos se observa una referencia a la primavera, un tema recurrente en la obra de Yosano. Según Fukuyama, numerosos poemas de la autora abordan esta estación (5). Además, hay siete poemas en *Midaregami* que aluden específicamente a la edad de veinte años, entre ellos el presente. Matsudaira resalta que el siguiente poema comparte un sentido similar con el que aquí se analiza.

3.3.2. Yuami suru izumi no soko no sayuribana hatachi no natsu wo utsukushi to minu⁷
(*Midaregami* 19)

El tanka inicial profundiza en la conexión entre el cuerpo femenino y la naturaleza, una constante en la obra de Yosano. La imagen del baño en un manantial refuerza la pureza sensual del cuerpo joven, comparado con una flor de lirio.

Matsudaira comenta que, sumergida en un baño en una tranquila fuente termal, alejada de la vida cotidiana, una mujer canta sobre cómo su piel se asemeja a un lirio blanco brillante, en un poema que refleja el autoelogio (Yosano *Midaregami* 125). La corporalidad y la feminidad se entrelazan, y el autoelogio del propio cuerpo y belleza es abrumador, destacando la juventud y la energía. La relación entre el cuerpo, la juventud y la belleza es un tema impetuoso.

El “yuami” (bañarse) se interpreta como un acto de liberación temporal de las preocupaciones y ataduras del mundo. La flor del lirio, utilizada como metáfora del cuerpo, es un atributo de la Virgen María en la cultura cristiana occidental. Fukuyama comenta que, colocada en el fondo del agua, la flor, aislada del exterior, pierde su fragancia intensa, mostrando solo su hermosa apariencia. Además de la santidad inherente a la flor del lirio, se sugiere que la flor representa la belleza, delicadeza y pureza de la primavera de sus veinte años (Fukuyama 6). Estos dos poemas, que comparten la autoconciencia de una joven de veinte años, aunque difieren en la parte del cuerpo destacada (el cabello en uno y el cuerpo en el baño en el otro), contienen un fuerte elemento de autoelogio. Este autoelogio revela una mirada hacia sí misma caracterizada por un fuerte sentido de autoconsciencia y de su propia identidad. Esta mirada es lo que se puede considerar la novedad en la obra de

⁷ Traducción al español: “Bañándose en el fondo de un manantial, una flor de lirio del verano de veinte años se ve hermosa”. La traducción al inglés: “Taking a bath at the bottom of a spring a lily flower of twenty summers looks beautiful” (Reichhold and Kobayashi 46).

Yosano, y la culminación del romanticismo, un aspecto que también se puede observar en otros poemas. Un ejemplo es el siguiente tanka: “Chibusa osae shinpi no tobari sotokerinu kokonaru hana no kurenaizo koki”⁸ (*Midaregami* 26).

Matsudaira lo interpreta como: “Sosteniendo mis pechos, he apartado suavemente el velo del misterio del amor sensual y he entrado en él. Un país de amor que envuelve mi corazón y cuerpo ardientes. ¡Qué intenso es el carmesí de las flores que florecen allí!” (Yosano *Midaregami* 129). Explica que el poema “canta sobre la tremenda excitación y alegría sensual de una joven” (Yosano *Midaregami* 129-130). Según Otsuka, “Sosteniendo mis pechos... estoy a punto de adentrarme en el mundo de lo sensual”, destacando la emoción del “yo” que, a pesar de su timidez al intentar cubrir sus pechos, se muestra audaz en su intento de entrar en el mundo de lo sensual. Además, Otsuka sugiere que la flor roja representa la pasión del yo” en el poema (16). La interpretación de Odagiri es breve, describiendo el poema como una obra de alabanza al amor, la cual canta sobre el momento de mayor ardor, pero también menciona que fue criticado como obsceno (86).

Como menciona Otsuka, el anhelo y deseo por lo sensual se expresan de manera poderosa a través del color rojo intenso de la flor. El acto de “contener los pechos” podría interpretarse como una manifestación de “timidez”, pero también como un intento de contener la creciente emoción (6). Este poema es innovador en el sentido de que describe a una mujer tocando su propio cuerpo, vinculando explícitamente ese cuerpo con su deseo y mencionándolo abiertamente. Por tanto, el poema fue criticado en su época por su representación del deseo femenino, y al igual que en el siguiente poema, se interpretó como basado en la experiencia personal de Yosano. Cuando una mujer escribía sobre temas relacionados con la sexualidad, a menudo se especulaba si esos temas provenían de su experiencia personal, y si su comportamiento en la vida real se consideraba poco convencional, se la acusaba de inmoralidad.

3.3.3. *Yawahada no atsuki chishioni furemomide sabishikarazuya michi wo toku Kimi*⁹ (*Midaregami* 15)

⁸ Traducción al español: “Conteniendo mi pecho me he adentrado en el amor sensual, y descubrí que era embriagador como flores de color carmesí”. La traducción al inglés: “Covering my breasts the veil of secrets softly kicked aside here the flower’s red is deep and very dark” (Reichhold and Kobayashi 60).

⁹ Traducción al español: “Mi piel suave cubre sangre caliente y ardiente, sin sentirla, ¿no te sientes solitario al predicar sobre la moral?”. La traducción al inglés: “Soft skin warm with heated blood not touching it on the path of virtue aren’t you lonely” (Reichhold and Kobayashi 39).

El tanka que da título a este apartado confronta directamente la moral tradicional, expresando el deseo carnal femenino como algo legítimo y vital. Yosano interpela al hombre que predica la virtud, preguntándole si no se siente solo al negar el cuerpo y la pasión.

Este tanka es relativamente fácil de comprender, por lo que las interpretaciones de los críticos son bastante unánimes. Por ejemplo, Itsumi interpreta este poema como una crítica directa al ideal moral masculino: “¿No te sientes solo como ser humano al tratar de guiar tu vida solo con la moral convencional, sin siquiera tocar la ardiente pasión que late bajo mi suave piel?” (*Midaregami zenshaku* 33).

Al igual que la anteriormente citada “Conteniendo mi pecho”, el poema ha sido objeto de constantes especulaciones sobre a quién se refería el “tú”. Se ha debatido no solo en su tiempo, sino también en generaciones posteriores, si se refería a Tekkan Yosano, su esposo, o a Tetsunan Kono, amigo de Tekkan y poeta cercano a Akiko Yosano. Itsumi sugiere que el “tú” se refiere a los moralistas en general que desprecian este tipo de romanticismo, y dedica varias páginas a analizar la relación entre Tekkan, Kono y Akiko (Itsumi *Midaregami zenshaku* 33-38). Aunque es razonable suponer que la experiencia personal del autor se refleja en la obra, en la crítica se debería evitar intentar identificar a los personajes descritos en ella. En este sentido, las críticas contemporáneas que continuamente condenaban la audacia y la intensidad de las obras de *Midaregami* como libertinaje, probablemente exageraban la identificación del autor con el yo en la obra. Cuando las mujeres comenzaron a participar en la literatura y a escribir obras que expresaban sus deseos de manera autónoma, casi inevitablemente enfrentaban críticas como estas.

Por otro lado, Odagiri, al distanciarse de tales identificaciones en segunda persona, señala que es tanto un conflicto como una burla, y enfatiza la postura de resistencia de la autora contra la convención en esta obra (86). Al igual que en las otras obras mencionadas, refleja el orgullo de la autora al hablar de su cuerpo y la fuerza con la que critica irónicamente a su objeto amoroso por estar atado a la moralidad convencional y no tocar las puertas del placer. Es una obra innovadora que captura el momento en que una mujer toma posesión de su cuerpo y su control, aunque, posteriormente, recibió el apodo burlón de “Yawahada-ha” (Grupo de piel suave), una obra sensacionalista para los críticos convencionales del momento.

Estas son algunas de las obras más conocidas entre los tankas de Akiko Yosano, y en ellas es notable cómo las mujeres muestran audazmente sus cuerpos como una forma de expresión erótica. Es especialmente significativo que apareciera en la era Meiji, cuando era extraño que las mujeres escribieran literatura, mucho menos que emitieran expresiones sexuales.

Por lo tanto, su obra fue objeto de críticas absurdas, como que la autora era sexualmente una libertina, algo que no se habría dicho de un escritor masculino. Además, se especulaba sobre quiénes eran las parejas románticas de la autora en su vida privada. Sin embargo, su valor es evidente, tal como comenta Odagiri: “La joven Akiko, con su energía, pasión y brillantez propias de la juventud, apareció como un sol en el mundo de los tankas, que se estaba quedando atrás en la reforma, sacando a la gente a la luz” (85).

4.LAS POETAS FEMENINAS HISPANOAMERICANAS: ALFONSINA STORNI Y DELMIRA AGUSTINI

4. 1. Alfonsina Storni

Alfonsina Storni fue hija de una pareja de suizo-italianos que había emigrado a la Argentina, y nació en 1892 durante una estancia temporal de sus padres en Suiza, adonde habían regresado por un breve período. Se desempeñó como maestra rural en una escuela primaria de Rosario. Siendo madre soltera, tomó la decisión de trasladarse sola a Buenos Aires, donde criaría a su hijo de manera independiente. Desarrolló una intensa actividad profesional para ganarse la vida y, con el tiempo, logró consolidarse como una poeta reconocida. Durante su estancia en la capital, se desempeñó como docente y colaboró regularmente con columnas en diversos periódicos y revistas. Durante estos años la enseñanza, la poesía, el periodismo y, más tarde, la escritura de obras de teatro la mantuvieron muy ocupada. Storni vivió una vida ajetreada que no fue para nada fácil, padecía de problemas de salud tanto físicos como mentales, quizá debido al exceso de trabajo, y por ello se vio obligada a buscar asistencia médica. Su poesía se consideró perteneciente al tardorromanticismo, y a su vez también escribió poemas “feministas”. Sin embargo, más tarde se alejó de los estilos por los que se hizo conocida y comenzó a escribir obras que tenían un matiz vanguardista (Nalé Roxlo and Mármol).

Aunque los países latinoamericanos y Japón son muy lejanos y diferentes, compartieron procesos de modernización parecidos, y la posición social de las mujeres en ellos era similar. Storni también fue precursora de las mujeres que escriben, y desde una perspectiva ideológica sobre la situación de mujeres, se puede decir que tenía ideas bastante cercanas a las de Yosano. Por ejemplo, ambas opinaron en sus prosas que el divorcio, que en ese momento no se veía con buenos ojos, debería aceptarse si existía una ruptura en el matrimonio¹⁰. También ellas insistieron en la necesidad de una educación igualitaria para

¹⁰ En un artículo titulado “¿Quién es el enemigo del divorcio?”, Storni insiste que “No será posible llevar al convencimiento de aquel espíritu esta cosa sencilla: el matrimonio es un contrato civil. Todo

ambos sexos¹¹. A pesar de que sus ideas muestran cierta similitud, sus obras poéticas muestran diferencias, sobre todo, al hablar de su sentimiento amoroso. En los siguientes versos podemos ver cómo Storni expresa el deseo de un amor corporal.

Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca,
Sujeta entre tus manos esta cabeza loca,
Dame a beber veneno, el malvado veneno
Que te moja los labios a pesar de ser bueno.

Pero no me preguntes, no me preguntes nada
De por qué lloré tanto en la noche pasada;
Las mujeres lloramos sin saber, porque sí:
Es esto de los llantos pasaje baladí. "Capricho" (*Obras Poesía* 113-114).

Esta obra titulada "Capricho" presenta, como sugiere su título, las demandas "caprichosas" de una mujer, la primera persona femenina, hacia su amante. En la primera estrofa, la mujer expresa su deseo de que su amante le administre el veneno del amor a través de un beso, utilizando el imperativo. Sin embargo, esta mujer, mientras manifiesta su deseo, también admite en la siguiente estrofa que estaba siendo emocional, y se expresa de manera negativa, casi como si ella misma y las mujeres en general fueran insignificantes. Esta autodegradación parece ser una expresión irónica de la visión masculina que, según Jones (60) y Delgado (88), considera la mente de la mujer como vacía, como una mariposa, tal y como aparece en la quinta estrofa. "Sí, vanas mariposas sobre jardín de Enero / Nuestro interior es todo sin equilibrio y huerto" (*Obras Poesía* 113-114). Por otro lado, Komai presta especial atención a esta extraña auto humillación, viéndola como una estrategia astuta en la que la mujer finge ser torpe para que el hombre arranque una rosa con espinas (*Alfonsina Storni no shi no doutei* 89). El deseo femenino que Storni describe a menudo adopta un enfoque indirecto, cargado de ironía, en lugar de dirigirse directamente al objeto de su deseo. Un claro ejemplo de esto se encuentra en los versos de la quinta estrofa ya citados: "Sí, vanas mariposas sobre jardín de Enero / Nuestro interior es todo sin equilibrio y huerto" (*Obras Poesía* 113-114), donde la poeta aparenta autodegradarse al presentarse como una

contrato civil puede ser anulado por voluntad de los contratantes. El contrato matrimonial no debería escapar a esta norma legal" (*Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro* 865-866). Por otro lado, Yosano escribe así: "Si una pareja se siente más feliz después de su separación, la sociedad debería apoyar el divorcio" (*Yosano Akiko hyouron shu* 43).

¹¹ Yosano escribió que lamentaba la falta de actividad de pensamiento de los japoneses, sobre todo entre las mujeres japonesas quienes parecían reflexionar sobre su situación menos que los hombres (*Yosano Akiko hyouron shu* 58). Mientras Storni, en un artículo titulado "Votaremos", describió con tono humorístico el susto que se hubiera llevado una señora al enterarse de la posibilidad de tener derecho al voto. El tono con el que describe a esta señora es más bien irónico, sin embargo, al final de ello, ella alentó a esa señora imaginaria que escuchara bien la discusión política para poder votar con la confianza en sí misma (*Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro* 869-871).

criatura volátil y vacía. No obstante, esta autodescripción exagerada y lírica funciona como una crítica velada a los estereotipos femeninos, revelando la ironía con la que se construye la voz poética.

En otro poema titulado “Me atreveré a besarte...”, el “tú” masculino tiene una fuerte posición de liderazgo. Por otro lado, en la mujer en primera persona, el “yo”, parece ser dócil y sumisa, e incluso podría interpretarse que intenta agradar a su amante.

Mírame aquí a tu lado; tirada dulcemente
Soy un lirio caído al pie de una montaña.
Mírame aquí a tu lado... esa luz que me baña,
Me viene de tus ojos como de un sol naciente (*Obras Poesía* 184).

En el poema, la mujer en primera persona no expresa abiertamente su deseo, como se sugiere en el título “Me atreveré a besarte...”, ni muestra su hermoso cuerpo de manera provocadora. Parece ocultar su deseo mientras enfatiza la superioridad de su amante. Solo en la última estrofa la protagonista muestra su anhelo.

Te miraré a los ojos cuando la muerte abroche
Tu boca bien amada que no he besado nunca,
Me atreveré a besarte cuando se haga la noche
Sobre tu vida trunca (*Obras Poesía* 184).

El yo poético femenino solo muestra su deseo sexual y corporal cuando imagina la muerte de su amante. A partir de esto, queda claro que en la obra de Storni no se encuentran expresiones de orgullo por el propio cuerpo como en los poemas de Yosano. Mientras que las mujeres en la obra de Yosano muestran su cuerpo con arrogancia, las mujeres en la obra de Storni son mucho más complejas, y a veces describen sus sentimientos de manera tan sutil que parecen casi torturadas por ellos. En los poemas que describen el deseo femenino, Yosano utiliza expresiones corporales mucho más provocativas y eróticas que Storni.

El reconocimiento de Storni como una pionera de la poesía feminista sigue siendo su legado más conocido. Sus poemas más célebres, “Tú me quieres blanca” (*Obras Poesía* 143-144) y “Hombre pequeñito” (*Obras Poesía*: 189), presentan diferentes formas de expresión corporal. En “Tú me quieres blanca”, como sugiere el título, el “tú” masculino desea que la primera persona femenina sea pura. A su vez, el yo poético critica la actitud decadente y libertina del “tú”, ordenándole con un imperativo que se purifique en la naturaleza. El poema concluye con una declaración en la que esta mujer dice que solo cuando el “tú” haya recuperado su pureza podrá pedirle que sea “blanca”. En “Hombre pequeñito”, el amante, nuevamente representado como el “tú”, intenta encerrarla en una jaula.

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,
Suelta a tu canario que quiere volar.
Yo soy el canario, hombre pequeñito,
Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,
Hombre pequeñito que jaula me das.
Digo pequeñito porque no me entiendes,
Ni me entenderás (*Obras Poesía*: 189).

Ella se resiste, expresando su deseo de volar libre. El título “Hombre pequeñito” se utiliza como una crítica irónica al hombre que intenta encerrarla. En la poesía de Storni, a menudo aparece un yo poético femenino amenazada por un entorno opresivo. La jaula de pájaro en el poema es un ejemplo notable de ello, y en “Tú me quieres blanca”, el hombre lleva una vida libertina mientras exige unilateralmente la pureza de la mujer, imponiendo la imagen patriarcal del “ángel del hogar”, una imposición que puede interpretarse como una forma de encarcelamiento espiritual. Este deseo de romper con tales situaciones opresivas también aparece en su obra posterior “Siglo XX”.

Me estoy consumiendo en vida,
Gastando sin hacer nada,
Entre las cuatro paredes
Simétricas de mi casa.
¡Eh, obreros! ¡Traed las picas!
Paredes y techos caigan, [...] (*Obras Poesía* 256-257).

En *The Madwoman in the Attic*, se hace referencia a la situación desesperada de las mujeres escritoras que eligieron escribir en una sociedad patriarcal, y se señala que la imagen del confinamiento forzoso es también un rasgo distintivo de las obras de escritoras¹². Ejemplo de ello es la esposa loca de Rochester, quien está encerrada en el ático en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, es un alter ego reprimido de la protagonista Jane¹³. Las escritoras sienten que están siendo encarceladas por una sociedad patriarcal al mismo tiempo que ellas mismas tratan de reprimirse y encerrarse. En la poesía de Storni, la corporalidad no solo se refiere al espacio físico, sino que también se puede interpretar como una herramienta para

¹² “Inevitably, as we shall see, the literature produced by women confronted with such anxiety-inducing choices has been strongly marked not only by an obsessive interest in these limited options but also by obsessive imagery confinement that reveals the ways in which female artists feel trapped and sickened both by suffocating alternatives and by the culture that created them” (Gilbert and Gubar 64).

¹³ “There is Charlotte Brontë’s extraordinary subversion of the Gothic in *Jane Eyre*, in which the mad wife locked in the attic symbolizes the passionate and sexual side of Jane’s personality, an alter ego that her upbringing, her religion, and her society have commanded her to incarcerate” (Showalter 28).

expresar su aversión, protesta y resistencia ante espacios cerrados tanto físicos como mentales.

4. 2. Delmira Agustini

Una de las expresiones más sensacionales del eros corporal fue realizada por la uruguaya Delmira Agustini. Nacida en 1886 en Montevideo de padre uruguayo y madre argentina, Agustini fue la segunda hija de una familia de clase media acomodada, donde creció y recibió una educación en pintura, piano y francés bajo la tutela de profesores particulares.

Desde su adolescencia, Agustini mostró un notable talento literario, especialmente en la poesía. De manera inusual para una mujer de su época, recibió un fuerte apoyo de su familia, especialmente de su padre, lo que le permitió publicar sus poemas en revistas literarias. Su talento poético fue pronto reconocido en los círculos literarios de Montevideo, lo que le permitió relacionarse con otros escritores, aunque siempre bajo la supervisión de sus padres. A pesar de ser una de las pocas poetas que parecía disfrutar del apoyo de su familia en su carrera literaria, en 1913 fue asesinada a los 27 años por su exmarido (Silva).

En el Uruguay del siglo XIX, la influencia británica no solo fue fuerte en lo económico, sino también en lo cultural y en el ámbito del pensamiento. Esto llevó a que “la estrecha concepción victoriana de la mujer, junto con la tradicional visión católica, intentara confinar a las mujeres en el rol de ‘esposa-madre’” (Uchida 309). El rol de la mujer se limitaba principalmente a dar a luz y criar a los hijos, así como a ser un adorno agradable e ignorante en el hogar.

Al igual que en Japón y Argentina, en Uruguay, un país que aspiraba a una modernización siguiendo el modelo occidental, la reforma educativa era una prioridad. En particular, se daba gran importancia a la difusión del conocimiento sobre “higiene” entre la población, con especial énfasis en las mujeres, quienes debían asumir el papel de madres encargadas de la gestión del hogar y la crianza de los hijos. Esta centralidad de la higiene no se limitaba a una cuestión de salud pública: funcionaba también como un mecanismo de control simbólico y físico sobre el cuerpo femenino. A través de discursos médicos, escolares y publicitarios, se promovía una imagen de la mujer “pura” y “limpia”, cuya responsabilidad era mantener el orden doméstico sin desviarse de su rol sexualmente pasivo. Así, el cuerpo femenino fue objeto de normativización bajo la apariencia de ciencia y progreso. ¿Qué tipo de poesía intentó escribir Agustini en este contexto sociopolítico? A continuación, se hablará sobre la obra de la poeta.

En su primer libro de poesía, *El libro blanco (frágil)* (1993), Agustini, al igual que muchas otras poetas occidentales, incluyó numerosos poemas que imitaban a escritores

masculinos¹⁴. Sin embargo, aunque en menor cantidad, también presentó desde temprano algunas obras que expresaban el deseo de vida desde una perspectiva femenina. Uno de estos poemas es “El intruso”.

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura (Agustini 168).

En este poema, el yo poético femenino canta la alegría de encontrarse en su habitación por la noche con su amante, quien abre la puerta con una llave. La llave y la cerradura son metáforas de los cuerpos masculino y femenino, por lo que este “intruso” representa al hombre que penetra en el cuerpo de la mujer. Este poema muestra una aceptación del amor y la pasión en términos explícitos, destacando el impacto del amante en la vida de la poeta, similar al enfoque de Yosano en *Midaregami*. El erotismo que se despierta por la proximidad física del amante también está explícitamente descrito en el poema “Visión” de Agustini. En él, se presenta a una mujer que responde con alegría al amor físico de un hombre poderoso.

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida... (Agustini 236-237).

De esta manera, Agustini escribió un tipo de poesía que expresaba deseos sensuales en un contexto en el que las mujeres enfrentaban dificultades dentro de la sociedad y la época en la que vivió. Esto ha sido señalado en estudios previos como los de Kirkpatrick y O’Connell¹⁵. Komai señala que, en algunos de sus poemas, estas expresiones sensuales crearon un sujeto capaz de generar literatura (“Delmira Agustini no san satsu me no shishuu” 60). En una época en la que no solo era impensable que las mujeres se dedicaran a la creación literaria o artística, sino que incluso las mujeres solteras de familias de clase media apenas podían salir solas, expresar los deseos corporales femeninos en la literatura debió de haber sido una tarea doble o triplemente difícil. Agustini es una escritora excepcional que, al igual

¹⁴ “Los maestros y modelos de Agustini fueron masculinos. Esto implica que la voz poética que ella aprende a usar es la de los poetas (hombres)” (Girón Alvarado 24).

¹⁵ “Una y otra vez. La poesía de Agustini nos sorprende con su palpable sensualidad y su evidente erotismo” (Kirkpatrick 178). “Su poesía expresa la intensidad erótica de una rebelde frente a la sumisión tradicional de la mujer convencional de la época” (O’Connell 72).

que Yosano en Japón, abordó con gran sensualidad las divisiones y las enfrentó a través de su obra.

5. CONCLUSIÓN

América Latina y Japón no solo están separados por una gran distancia geográfica —como es el caso de la región del Río de la Plata y Japón, que se ubican en extremos opuestos del globo—, sino también por diferencias sociales, culturales y religiosas. Sin embargo, en cuanto a la posición social de las mujeres y los cambios en su actividad debido a la transformación social en la modernidad, se pueden encontrar ciertas similitudes.

Existen varias razones para esto. En primer lugar, tanto América Latina como Japón tomaron como modelo de modernización a los países occidentales. En muchas regiones de América Latina, aunque existía culturas autóctonas propias, el proceso de occidentalización se produjo ininterrumpidamente durante el periodo colonial bajo el dominio español, así como durante los diversos procesos de independencia que se dieron en distintos momentos y lugares a lo largo del continente. Por otro lado, como ya se ha mencionado en este trabajo, Japón impulsó su modernización siguiendo las normas occidentales, lideradas por Europa y Estados Unidos, tras el fin del período feudal. El movimiento feminista también surgió en Occidente, y eventualmente, esa ola alcanzó tanto a América Latina como a Japón, donde florecieron movimientos e ideologías que buscaban los derechos de las mujeres.

Las poetas que se han tratado en este trabajo, aunque formaban parte de un ámbito literario dominado por hombres, participaron en la actividad literaria en medio de ese florecimiento. Exceptuando a Agustini, quien creció dentro de las normas de una familia de clase media acomodada y murió joven sin salir de ese entorno, tanto Storni como Yosano trabajaron junto a hombres mientras también participaban en el ámbito literario. Ambas fueron maestras y se dedicaron al periodismo, por lo que sus opiniones fueron leídas en los periódicos y permanecen hasta el día de hoy. De sus columnas se pueden extraer varios puntos en común, como su apoyo al divorcio, que en ese momento era difícil de lograr, y su deseo de formar la conciencia de las mujeres.

Sin embargo, por otro lado, tanto en las primeras colecciones de tanka de Yosano como en los poemas de Storni, hay varias diferencias no solo en la forma poética, sino también en el contenido. En primer lugar, Yosano fue una figura rebelde dentro del ámbito poético japonés. En una época en la que era tabú que las mujeres expresaran abiertamente sus deseos físicos a través de la poesía, Yosano desafió ese tabú de frente con su propio cuerpo. Especialmente, sus obras en las que el “yo” en primera persona exhibe su propio cuerpo, lo

elogia y expresa emociones apasionadas, fueron recibidas tanto con sorpresa y admiración como con fuertes críticas.

En los poemas de amor de Storni, no se observa una tendencia hacia el amor propio excesivo o la glorificación del cuerpo, sino más bien una actitud moderada o la representación de mujeres que se comportan de manera infantil y coqueta. Además, a veces su disposición interna se refleja con un toque de ironía. Sin embargo, lo que más destaca en la obra de Storni es su voz de protesta contra la desigualdad de género, exigiendo ser tratada en igualdad con los hombres, y al mismo tiempo, su resistencia contra la sociedad patriarcal que intentaba encerrar a las mujeres. Es probable que el miedo o rechazo al espacio cerrado que recurrentemente aparece en los poemas de Storni esté relacionado con esta lucha.

Agustini, en cambio, en lugar de levantar una voz de protesta, ganó originalidad al expresar abiertamente sus deseos eróticos. A diferencia de Yosano, no enfatiza tanto la belleza del cuerpo, pero sus poemas en los que la mujer habla de sus deseos y pasiones sexuales de manera proactiva pueden considerarse pioneros en América Latina. Agustini también tenía un conocimiento profundo de la literatura clásica, y aprovechó temas mitológicos para cantar sobre el amor desde una perspectiva femenina. En cierto sentido, se podría decir que los poemas de Agustini y Yosano guardan ciertas similitudes.

Durante mucho tiempo, las mujeres fueron objeto de observación y representación por parte de los escritores masculinos, quedando cosificadas a objetos y confinadas dentro de las artes, mientras que en la vida real sus cuerpos fueron instrumentalizados para la reproducción bajo el sistema patriarcal. Sin embargo, hubo poetas que, en un ámbito literario casi completamente dominado por hombres, recuperaron sus propios cuerpos, reivindicaron su subjetividad en el amor sensual, rompieron los espacios cerrados y se lanzaron al exterior, creando una literatura en la que el cuerpo se convirtió en un medio de resistencia.

OBRAS CITADAS

Agustini, Delmira. *Poesías completas*, Magdalena García Pinto (ed). Cátedra, 1993.

Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni, Una biografía esencial*. Planeta, 2001.

Enchi, Fumiko. *Jinbutsu nihon no joseishi*, 12, Shueisha, 1978.

Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia, 2004.

Fukuyama, Eri. "Midaregami ni okeru 'Jiga dokusou no shi' no kokoromi", *Kouhon kindai bungaku*, 36-1-13, 2011, pp.12-20.

- Gilbert**, Sandra M., and **Gubar**, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Girón Alvarado**, Jacqueline. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang Publishing, Inc., 1995.
- Hirako**, Kyoko. *Yosano Akiko. Nenpyou sakka dokuho*, Kawadeshoboushinsha, 1995.
- Itsumi**, Kumi. *Midaregami zenshaku*. Oufuu, 1978.
- . “Midaregami no hiyou kara kenkyu he”, *Kindai bungaku sakuhinron sousho 4 Yosano Akiko Midaregami sakuhinron shuusei*, Kumi Itsumi (ed.). Oozora Shuppan, 1997.
- Jones**, Sonia. *Alfonsina Storni*. Twayne Publishers, 1979.
- Kirkpatrick**, Gwen. “‘Prodigios de almas y de cuerpos’: Delmira Agustini y la Conjunción del Mundo”, *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género*, Tina Escaja (ed.). Viterbo Editora, 2000, pp. 175-194.
- Komai**, Mutsuko. *Alfonsina Storni no shi no doutei: Modernismo kara zenei, antisoneto no souzou he*, Keisuisha, 2020.
- . “Delmira Agustini no san satsu me no shishuu “Utsuro na seihai” ni okerushintaihyougen”, *Gengokyouiku Kenkyusho Kiyuu*, 15, Universidad Seisen, 2023, pp. 45-62.
- Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (MEXT)** (ed.), *Meiji shoki no joshi kyoiku Gakuseihyakunenshi*, 1981,
https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317595.htm.
Accessed 25 Dec. 2024.
- Nalé Roxlo**, Conrado, and **Mármol**, Mabel. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Universitaria, 1964.
- O'Connell**, Patrick. “Delmira Agustini, Rubén Darío y la ‘tabula rasa’ Sangre, cisne y creatividad femenina”, *Explicación de textos literarios*, Vol. 26, Nº 1, California State University, 1997-1998, pp. 72-79.
- Odagiri**, Hideo. “Midaregami ron -Kindai tankashi no kouei-”, *Nihon bungaku kenkyuu siryou sousho Kindai tanka*. Yuseidou, 1971, pp. 83-296.
- Otsuka**, Torahiko. *Meika sokuyaku Yosano Akiko: Tanka no imi ga sugu wakarui*, Pia, 2004.
- Showalter**, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press, 1977.
- Shiga**, Tadashi. *Nihon joshi kyouiku shi*, Tamagawa Daigaku Shuppan bu, 1960.
- Silva**, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

- Storni**, Alfonsina. *Obras Poesía*, Tomo I, Delfina Muschietti (ed.). Editorial Losada S.A., 1999.
- . *Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro*, Tomo II, Prólogo, Delfina Muschietti (ed.). Editorial Losada S.A., 1999.
- Uchida**, Midori. “Uruguay no atarashii shakai to josei”, *Raten america atarashii shakai to josei*. Shinhyouron, 2000.
- Watanabe**, Mieko. “Ichininshou nite mono kaku onna-Yosano Akiko ‘hito’ to ‘onago’ no yuragi”, *Meiji josei bunka ron*. Kanrin Shobo, 2007.
- Yamamoto**, Kenkichi. *Haiku to Tanka, Kindai bungaku kanshou kouza* 24. Kadokawa shoten, 1967.
- Yosano**, Akiko. *Yosano Akiko hyouron shu*, Kano Masanao and Kanai Nobuko (eds.). Iwanami bunko, 1985.
- . *Midaregami*, Matsudaira Meiko (ed.). Shinchousha, 2000.
- . *A Girl with Tangled Hair: The 399 tanka in Midaregami Tangled Hair by Akiko Yosano*, Traducido por Jane Reichhold and Machiko Kobayashi. AHA Books, 2014.
- Yonetsu**, Eri. “Kinsei zenki ni okeru joshikyouiku ni tsuite no kousatsu: “Onna Jitsugo Kyō” wo chuushinnni”, *Zenkoku daigaku kokugo kyouikugakkai kokugoka kyouiku kenkyuu taikai kennkyuuhappyou ronshishuu*, 101, Zenkoku daigaku kokugo kyouikugakkai Taikai, Nagasaki University, 20-21 October, 2001. pp. 202-205, J-Stage.



Archetypal representations of feminity in Catalan and in Spanish literature: a learning situation

Diana Nastasescu
Universitat Jaume I
nastases@uji.es
<https://orcid.org/0000-0003-3980-157X>

Recibido 26 de diciembre de 2024
Aceptado 21 de julio de 2025
Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

The article presents a learning situation for high school that integrates literary education with the gender perspective, through a compared literary constellation between works in Catalan and Spanish. Through the analysis of two female archetypes (the *femme fatale* and the *donna angelicata*) a learning situation is proposed that covers literary history from the Middle Ages to the 19th century. The activities, from the communicative approach by tasks, are designed to favor the transfer to real contexts, through products such as the rewriting of texts from a feminist perspective (in different formats, from the most classical ones, such as sonnets, to the most modern ones, such as publications or conversations in social media) or final tasks such as the elaboration of visual posters for the 8M or the extension of the literary constellation with multimodal cultural products of the 21st century. The results show a high involvement of the students, a greater awareness of gender representation in literature as well as the usefulness of the implementation of literary constellations in reading education. As a future improvement, it is proposed to incorporate female authors and to attend to the diversity of masculinities.

KEYWORDS: learning situation, literary constellation, gender perspective, female archetypes.

Representaciones arquetípicas de la feminidad en las literaturas catalana y española: una situación de aprendizaje

RESUMEN

El artículo presenta una situación de aprendizaje para Bachillerato que integra la educación literaria con la perspectiva de género, mediante una constelación literaria comparada entre obras en catalán y en español. A través del análisis de dos arquetipos femeninos —la *femme fatale* y la *donna angelicata*— se propone una situación de aprendizaje que recorre la historia literaria desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Las actividades, desde el enfoque comunicativo por tareas, están diseñadas para favorecer la transferencia a contextos reales, mediante productos como la reescritura de textos desde una óptica feminista (en formatos diversos, desde los más clásicos, como los sonetos, hasta los más modernos, como publicaciones o conversaciones) o tareas finales como la elaboración de carteles visuales para el 8M o la ampliación de la constelación literaria con productos culturales multimodales del siglo XXI. Los resultados evidencian una alta implicación del alumnado, una mayor conciencia sobre la representación de género en la literatura, así como la utilidad del uso de las constelaciones en la educación lectora. Como mejora futura, se propone incorporar autorías femeninas y atender la diversidad de las masculinidades.

PALABRAS CLAVE: situación de aprendizaje, constelación literaria, perspectiva de género, arquetipos femeninos.

Cómo citar:

Nastasescu, Diana, "Representaciones arquetípicas de la feminidad en las literaturas catalana y española: una situación de aprendizaje". *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 90-115.

1. INTRODUCCIÓN

La presente situación de aprendizaje plantea una vía alternativa al proceso de enseñanza-aprendizaje de la literatura y responde a la necesidad de abordar todas las asignaturas desde una perspectiva de género, tal y como reclama la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Está orientada al primer curso de Bachillerato, puesto que se trata de un recorrido a través de la historia literaria, desde la Edad Media hasta la literatura realista-naturalista del siglo XIX, que se corresponde con lo que el currículo dicta para dicha etapa educativa para las asignaturas de Valencià: Llengua i Literatura y Lengua castellana y literatura.

En coherencia con lo que establece la LOMLOE (Ley Orgánica 3/2020), esta situación de aprendizaje se articula desde un enfoque interdisciplinar y competencial, con el objetivo de vincular los contenidos literarios con otros saberes y de desarrollar en el alumnado habilidades transferibles y actitudes críticas. La interdisciplinariedad permite tender puentes entre distintas asignaturas y contextos culturales (catalán/castellano; literatura/historia/historia del arte, entre otros), mientras que el enfoque competencial se traduce en actividades que fomentan la autonomía, la reflexión y la creación. En este sentido, se parte del principio de que enseñar literatura no es solo transmitir un canon, sino enseñar a leer críticamente el mundo (Colomer; Jover).

El hilo conductor de la situación de aprendizaje es una constelación literaria formada por la combinación comparatística de los arquetipos femeninos a lo largo de la literatura, en este caso, la mujer depredadora frente a la mujer “ángel del hogar”. Esta doble visión viene avalada por estudios como el de Lauren López Yera, en el que examina la construcción del sujeto femenino en obras de autoría masculina y concluye que las tipologías más recurrentes son las dos escogidas.

El objetivo de este planteamiento es reivindicar la literatura tanto como objeto de estudio académico, como en su vertiente de experiencia estética con capacidad para promover la reflexión crítica, el diálogo con otras épocas y la construcción de sentido en el presente. Desde esta perspectiva, el disfrute de la obra literaria y la interpretación activa por parte del lector o la lectora se convierten en dimensiones complementarias e imprescindibles del proceso educativo. Ya que, por un lado, tal y como sostiene Munita (384), “si en la actualidad hay consenso en torno a la importancia del placer de leer como aspecto central en la lectura literaria, también lo hay en relación a la imposibilidad de fundar una didáctica únicamente con el placer como finalidad”. Y, por otro lado, la educación literaria debería favorecer la competencia interpretativa y la construcción de hábitos lectores vinculados a una relación placentera y una implicación personal con los textos (Colomer).

La constelación literaria que articulamos en esta propuesta es un artefacto lector que enlaza obras catalanas y españolas mediante los arquetipos de la *femme fatale* y la *donna angelicata*. Todo ello reforzado por la doble tarea final de la situación de aprendizaje: el díptico visual compuesto por una ampliación de la constelación literaria con productos culturales multimodales del siglo XXI y el diseño de un cartel contestatario que transforme la lectura crítica en un mensaje visual de denuncia para acudir a la manifestación del 8M, Día Internacional de la Mujer o, como en nuestro caso, para realizar una exposición en el centro abierta a toda la comunidad educativa.

Este viaje comparatista está pensado para fomentar en el alumnado una mirada crítica sobre los discursos patriarcales que atraviesan el canon, ya que debe identificar y cuestionar los estereotipos de género presentes en los textos y reescribirlos desde una perspectiva de género o transformarlos en mensajes visuales que promuevan la igualdad y la justicia social. Así, esta experiencia didáctica se propone explorar el potencial de las constelaciones literarias como herramienta para incorporar de manera crítica la perspectiva de género en el aula, al tiempo que promueve una lectura comparada e integrada de las literaturas catalana y española. El enfoque busca interpelar los discursos patriarcales presentes en el canon y fomentar vínculos entre lenguas, épocas y formas culturales diversas, desde una mirada educativa transformadora.

2. MARCO TEÓRICO: PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA EDUCACIÓN A TRAVÉS DE DOS ARQUETIPOS

El presente trabajo defiende que la enseñanza de la literatura es “un proceso que llevará a condicionar la actitud ideológica de los y las estudiantes ante la realidad social. [...] La cultura es un modelo de mundo producido socialmente y, por ello, transformable” (Vellón 95-97). En consecuencia, un cambio en el enfoque puede desembocar en un cambio en la ideología (Moreno Llaneza).

En la misma línea, Blas Sánchez Dueñas (427) afirma que “la historiografía literaria, así como las clasificaciones, ordenamientos y establecimientos del canon han sido establecidos y protagonizados por plumas masculinas respondiendo a discursos patriarcales, intereses masculinos y esferas relacionadas con las ideologías del hombre”. Por tanto, se ha hecho el análisis de las obras de autoría masculina desde una perspectiva de género. Así, nos hemos hecho eco del concepto *heterodesignación*, acuñado por la filósofa Celia Amorós, que hace referencia a la identidad femenina *colonizada* por el patriarcado, es decir, construida por los hombres a través de los productos culturales.

Teresa Colomer (5) subraya que la educación literaria aporta modelos de lenguaje y discurso, al crear un conjunto de referentes comunes que forman una comunidad cultural mediante el imaginario colectivo, y por su papel como herramienta para integrar al individuo en la cultura, la cual, en un sentido amplio, abarca todo lo que tiene existencia, tanto las personas como la realidad en la que están inmersas. Por tanto, si leen obras sin las herramientas críticas para interpretarlas, pueden interiorizar una imagen distorsionada y patriarcal de la realidad, en general, y de las mujeres en particular.

Esta concepción de la literatura como transmisora de valores culturales e ideológicos —que no es novedosa— cuenta con un desarrollo sólido desde hace dos décadas y es un planteamiento que hoy retoman las leyes educativas. Así, Cerrillo Torremocha (19) entiende la educación literaria como el proceso de formación de la competencia literaria: la capacidad del lector para disfrutar estéticamente de los textos, interpretarlos de forma personal y situarlos en su contexto sociocultural. Para alcanzarla, propone una enseñanza que se apoye en cuatro pilares: (1) el atractivo intrínseco de la obra literaria; (2) la aceptación de interpretaciones plurales del lector; (3) la conciencia de los valores formativos de la lectura; y (4) el trabajo simultáneo de lectura y escritura significativas.

La lectura literaria se entiende como una práctica social y cultural que requiere tanto la implicación emocional del lector o lectora como su capacidad interpretativa. Esta visión se enmarca en una didáctica de la literatura que, lejos de centrarse exclusivamente en la transmisión de contenidos o en la cronología de movimientos y autores, se ha ido consolidando como un campo autónomo dentro de las ciencias de la educación (Munita; Munita y Margallo).

A este respecto, las programaciones didácticas desde una perspectiva de género son imprescindibles en las aulas como forma de impulsar un cambio hacia la igualdad y la no-discriminación. La presente propuesta de constelación muestra la dicotomía entre las tipologías femeninas recurrentes en la literatura: la *femme fatale* y la mujer angélica. De esta manera, se plantean interrogantes al estudiantado y se fomenta su espíritu crítico hacia la sociedad y aquellos tópicos que se tienen tan interiorizados como incuestionables, aspecto que Vellón considera imprescindible en la educación literaria.

Una muestra reciente del avance en la didáctica de la literatura con perspectiva de género es el estudio de Consol Aguilar. La autora, que en este caso se centra en la Literatura Infantil y Juvenil, destaca la importancia de revisar el canon desde posicionamientos feministas y de visibilizar autorías femeninas y disidencias de género que han sido históricamente excluidas. En este sentido, propone metodologías activas que favorecen el diálogo, la interpretación colectiva y la toma de conciencia sobre los discursos normativos que

atraviesan los textos, como pueden ser la tertulia dialógica literaria y la tertulia dialógica pedagógica. En la misma línea, propuestas como la aquí presentada, entienden la educación literaria como una vía para construir subjetividades críticas, inclusivas y emancipadoras.

a. Teoría literaria feminista: crítica “imágenes de la mujer”

La elección del corpus de la constelación literaria se basa, sobre todo, en el ámbito de investigación inaugurado a principios de los años 70 en las universidades americanas: crítica de las imágenes de la mujer. Esta técnica consiste en el análisis de la presencia femenina en la literatura a través del estudio de los estereotipos femeninos en obras de autores masculinos, relacionado con la *heterodesignación* que mencionamos en el apartado anterior. Toril Moi explica que “estudiar las ‘imágenes de la mujer en la novela’ equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la ‘persona real’, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector” (54-56). Guerra (30-31) la describe como una técnica que analiza la presencia femenina en la literatura a través del estudio de los estereotipos encontrados en obras de autores masculinos, pues son estas imágenes mutiladoras y androcéntricas las que emiten las prescripciones para las mujeres reales.

Esta elección se debe a que la mayor parte de la literatura que se imparte en los centros educativos se corresponde a obras de autoría masculina (hecho que poco a poco está cambiando, pero sigue siendo mayoritario). Por lo tanto, la visión se ve drásticamente limitada por la concepción andrógina de los autores y las alumnas solo cuentan con referentes femeninos “falsos”, creados por hombres a partir de la idea que tienen de lo que son y deberían ser las mujeres.

La revisión crítica de la visión masculina de las mujeres en las literaturas en catalán y español no se hace con el propósito de negarla, eliminarla o *cancelarla*, en términos actuales. Se hace para comprender cómo se ha construido históricamente el imaginario femenino y para ofrecer, tras esta contextualización literaria, otras voces, otras autorías y otras representaciones más plurales, diversas y cercanas a las vivencias reales de las mujeres.

b. Tipologías femeninas: la *femme fatale* frente a la *donna angelicata*

La figura femenina ha sido durante la historia de la literatura una fuente de inspiración para autores y autoras. Desde los tiempos más remotos, los personajes femeninos han aparecido en las páginas de las obras literarias, con características físicas y personalidades muy variadas, que han ido evolucionando y cambiando según la corriente literaria en la que nacen y en función del creador o creadora que las presenta al público. No obstante, a lo largo de la historia de la literatura se pueden encontrar arquetipos femeninos recurrentes. Esta

situación de aprendizaje se centra en dos de estos: la *donna angelicata* o mujer “ángel del hogar” y la *femme fatale* o “mujer depredadora”.

Tal y como se ha mencionado, los autores creaban personajes femeninos acordes a sus ideales: criaturas pasivas, dóciles y sin personalidad, pero también de belleza y dulzura angelical (Moi 68). El arquetipo de mujer como ángel del hogar se consolidó con el surgimiento de la clase burguesa en el siglo XIX, cuando las responsabilidades femeninas se redujeron y las mujeres comenzaron a disponer de más tiempo libre. Finalmente, sus tareas quedaron restringidas al rol de esposa y madre encargada de la educación, y se convirtieron en lo que en la actualidad se conoce como “mujer de interior” o “ama de casa” (Bornay 68). Este tipo de mujer se corresponde con la descripción fomentada por la Sección Femenina, institución perteneciente a la Falange Española (Sánchez López 76): “Nada complace tanto a la psicología masculina como la sumisión de la mujer, y nada complace tanto a la psicología femenina como la entrega sumisa a la autoridad masculina”.

Estefanía Quesada de Haro analiza en detalle el proceso por el cual la *donna angelicata*, nacida como figura literaria en la lírica de la escuela italiana conocida como *Il Dolce stil novo*, se convierte en estereotipo normativo gracias a su reproducción constante en el imaginario colectivo. Su estudio subraya que la literatura representa y modela expectativas de género, fijando durante siglos una imagen femenina asociada al sacrificio, la pureza y la negación del yo. Este modelo se proyecta tanto en el ámbito doméstico como en el sentimental, y su influencia persiste en el cine contemporáneo, donde se resignifica bajo nuevas fórmulas simbólicas.

“Pero tras el ángel se oculta el monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad” (Moi 69). El origen de esta mujer depredadora se remonta a la figura de Lilith, un personaje de los textos sagrados de la tradición hebrea. Inicialmente, Lilith era contrapuesta a Eva, quien, aunque culpada por el pecado original, seguía siendo vista como “la madre” digna de respeto. Sin embargo, con el tiempo, ambas figuras se fusionaron en una sola. Eetessam Párraga la describe como una figura “convertida en el icono de la mujer situada fuera del círculo de lo correcto, la *femme fatale*, la prostituta, la pervertidora perversa” (233).

Según Moi (69), el “monstruo mujer” es aquella que no se conforma con renunciar a su propia identidad, que toma decisiones por iniciativa propia y tiene una historia que contar. En resumen, es una mujer que rechaza el rol sumiso que el patriarcado le ha impuesto. Esta figura es dual, precisamente porque puede decidir no contar nada o narrar una historia distinta. La mujer dual es aquella cuya conciencia es inaccesible para el hombre, o bien, aquella que permite que el pensamiento masculino se infiltre en su mente. Así, figuras como

Lilith y la Reina de Blancanieves representan ejemplos de mujeres monstruosas en la imaginación masculina. En cuanto a su apariencia física, se trata de una belleza oscura, corrompida y perversa (Bornay 114-115). En su aspecto deben reflejarse todos los vicios, todas las pasiones y todas las seducciones.

En la actualidad, es un personaje que se usa como símbolo del feminismo, que ha tomado la ruptura con el orden establecido y la rebeldía de ella. A este respecto, Anna Cacciola (11-13) plantea, a través del concepto de *revisionist mythmaking*, que la *femme fatale* responde a un proceso de relectura feminista del mito, especialmente de las autoras de la inmediata posguerra. También Naomi Segal analiza en profundidad a la *femme fatale* como una figura que, lejos de ser una mera transgresora sexual, encarna la ambivalencia del deseo masculino y es a menudo víctima del propio orden patriarcal, puesto que su poder se percibe como una amenaza a controlar mediante su castigo, muerte o eliminación del relato. En otras palabras, que la *femme fatale* invita a su homicidio/feminicidio.

Por consiguiente, la elección de las tipologías de la *femme fatale* y la *donna angelicata*, como eje de la constelación literaria, se corresponde a la perspectiva de género que se le quiere infundir. En lugar de simplemente reproducir estos modelos, el análisis didáctico debe desentrañarlos histórica y culturalmente, visibilizando cómo operan como mecanismos ideológicos y, a la vez, cómo pueden ser resignificados en un enfoque educativo emancipador.

3. METODOLOGÍA

La situación de aprendizaje se implementó, en colaboración con un instituto de la Comunidad Valenciana, en el mes de febrero durante el curso 2024/25, en dos grupos de primero de Bachillerato, es decir, con un total de 68 alumnos y alumnas. Se distribuyó en doce sesiones, que abarcaron los siete ejes cronológicos dentro de la constelación literaria. La primera sesión se correspondió a una actividad motivadora relacionada con los arquetipos femeninos promovidos por la Biblia, en las siguientes diez sesiones se abordaron cada una de las seis etapas literarias tratadas (Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, Romanticismo y Realismo-Naturalismo) y la última sesión equivalió a la tarea final.

La propuesta se ve ligada a la realidad cultural y lingüística de los alumnos y las alumnas de la Comunidad Valenciana. Por ello, aunque la actividad se dirija hacia la asignatura de Lengua castellana y literatura, se incorporan muestras de la literatura catalana. Esta práctica pretende fomentar la comparación entre muestras literarias tan cercanas. Las asignaturas de Lengua Castellana y Literatura y Valencià: Llengua i Literatura se imparten

de manera separada, hasta tal punto que incluso los comentarios de texto son diferentes en función de la lengua que se utilice. Por lo tanto, la siguiente propuesta pretende precisamente acercar los enfoques usados y fomentar la transferencia de saberes.

La metodología empleada es el enfoque comunicativo por tareas y la didáctica de la literatura a través de las constelaciones literarias propuestas por Guadalupe Jover. Sin embargo, conviene señalar que el concepto de constelaciones literarias es anterior y hunde sus raíces en la tradición crítica de autores como Julián Marías o Ernesto Giménez Caballero, como señalan Miras *et al.* en su revisión de la evolución del término en el pensamiento literario español.

Claudio Guillén (14-17) relaciona el comparatismo literario con el “deseo [...] de superación del nacionalismo cultural” y la consecución “de una ‘literatura del mundo’” (citando el término goethiano), creando tensiones entre “lo local y lo universal; [...] entre lo particular y lo general”. Así, se han comparado textos de diferentes autores y movimientos, pero también en diferentes idiomas, como son el español y el catalán. En este sentido, resulta pertinente recordar que la literatura comparada se encuentra actualmente en un proceso de renovación metodológica, atravesado por nuevas formas de lectura y comprensión estética, vinculadas a los estudios culturales, la teoría de los afectos o las políticas de archivo (Sullà *et al.*), lo que amplía su potencial crítico y formativo en contextos educativos multilingües.

Esta metodología responde a la intención de despertar y fomentar el pensamiento crítico en el aula, pues la principal misión de la escuela es enseñar a aprender, conseguir una autonomía intelectual del alumnado. Si nos detenemos brevemente en el concepto de “pensamiento crítico”, Gabriela López Aymes (44) hace un recorrido por las diferentes definiciones que científicos y teóricos han dado sobre el concepto “pensamiento crítico” y descubre que todas ellas lo asocian con la racionalidad. E incluso podemos ir un paso más allá, y es que, tal como advierte Jiménez-Pérez (19), la competencia crítica es la aplicación educativa del pensamiento crítico y se concreta en sus tres dimensiones: 1) entender-suponer-deducir; 2) analizar-evaluar-criticar; 3) concluir-posicionarse-decidir. Y nuestra propuesta recorre las tres dimensiones, pues “supone el uso del pensamiento crítico de forma útil en su entorno, esto es, concluyendo con la toma de decisiones y actuando (Jiménez-Pérez 16).

a. Situaciones de aprendizaje

En el marco de la LOMLOE, las situaciones de aprendizaje (SA) se consolidan como dispositivos clave para el desarrollo competencial del currículo. A diferencia de las unidades didácticas tradicionales, las SA suponen propuestas de enseñanza integradas, centradas en

el aprendizaje significativo y contextualizado, con un claro vínculo entre saberes, competencias específicas y desempeños evaluables. Tal como destacan Moya Otero y Luengo Horcajo, las SA no son meros ejercicios ni secuencias temáticas, son espacios de experiencia transformadora, diseñados para activar la reflexión crítica, la creatividad y la transferencia a contextos reales.

Este planteamiento se alinea con los modelos de intervención recogidos por García Honrrubia, quien ofrece ejemplos prácticos de SA aplicadas a todas las etapas educativas, desde Infantil hasta Bachillerato. Estas experiencias muestran que una SA bien diseñada combina elementos narrativos con una estructura clara de tareas, criterios de evaluación y actividades de andamiaje. Además, permite superar la visión instrumental de los contenidos para abordarlos desde una lógica más situada y significativa, en coherencia con el perfil de salida del alumnado.

En este sentido, el presente trabajo adopta los principios de las SA como base para articular la propuesta metodológica. La constelación literaria que se presenta se construye como una SA: una secuencia de tareas con sentido, estructurada en torno a una pregunta clave, que pone en juego competencias de lectura crítica, pensamiento comparatista y reflexión ética desde una perspectiva de género.

b. Enfoque Comunicativo por Tareas en una constelación literaria

El Enfoque Comunicativo por Tareas es una metodología, derivada de la combinación del enfoque por tareas y el método comunicativo, centrada en la realización de tareas significativas que reflejan situaciones reales, lo que favorece el desarrollo de la competencia comunicativa del alumnado. En lugar de centrarse exclusivamente en el aprendizaje de reglas gramaticales, impulsa el uso del lenguaje para resolver problemas y alcanzar objetivos concretos a través de actividades prácticas y colaborativas (Nunan). Este enfoque fomenta la competencia comunicativa y le permite al estudiantado que desarrolle habilidades lingüísticas en contextos auténticos y prácticos.

A diferencia de modelos previos centrados en estructuras sintácticas o funciones lingüísticas, el enfoque por tareas plantea un programa de aprendizaje en el que la unidad básica es la actividad de uso real de la lengua, y no la manipulación aislada de sus componentes formales. De ahí que se priorice el trabajo con tareas completas, abiertas, y orientadas a la acción, que representen usos comunicativos del mundo real. Este principio —aprender la lengua usándola— se apoya tanto en investigaciones sobre adquisición de lenguas como en la psicología del aprendizaje, e implica una planificación inversa: no se parte de inventarios lingüísticos, se parte de necesidades comunicativas que determinan qué formas y estructuras deben ser trabajadas en el aula (AA.VV., “Enfoque por tareas”). En

este contexto, las tareas posibilitadoras (intermedias) permiten al alumnado prepararse para la realización de una tarea final significativa, que exige la movilización de sus recursos lingüísticos, cognitivos y colaborativos.

Por su parte, el Enfoque comunicativo es un elemento básico de una constelación literaria. Además, la combinación de este y el enfoque por tareas se ve enriquecido con una variedad de textos que permiten la comprensión de la literatura. En la constelación literaria, según la metáfora de Guadalupe Jover, se interconectan obras literarias de diferentes épocas y géneros en torno a temas o preocupaciones comunes:

Del mismo modo en que hombres y mujeres han levantado su mirada hacia las estrellas y no han podido dejar de agruparlas en función de vínculos más o menos caprichosos, de modo análogo podemos decir que al dirigir la mirada al firmamento literario resulta casi inevitable trazar líneas imaginarias entre unas obras y otras pese a su posible lejanía recíproca en el espacio y en el tiempo. Pero como los astrónomos, también podemos luego echar mano del telescopio y otros sofisticados instrumentos para quebrar la superficie plana y profundizar en el conocimiento detenido de cada estrella, de cada obra (Jover 127).

Siguiendo la caracterización de Rovira-Collado (279), las constelaciones consisten en dibujar “un esquema o un conjunto de estrellas, [que] enlazan una serie de lecturas que comparten algún tema en común”. Este aspecto se ve muy bien en nuestra propuesta a través de la comparación entre las literaturas catalana y española, y entre las corrientes literarias estudiadas, de los arquetipos de la *femme fatale* y la *donna angelicata*. En el contexto del análisis de estos dos arquetipos femeninos, dicha metodología permite un análisis crítico de las representaciones de género a lo largo de la historia literaria, viajando “de una lectura a otra dentro de tres dimensiones: la temporal, la personal y social, y la contextual” (Rovira-Collado 279-280).

Usar este tipo de metodologías didácticas también en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la literatura es imprescindible, puesto que, tal y como afirma Colomer (14), “poner simplemente en relación los alumnos con los textos no soluciona el problema de la enseñanza literaria. También es necesario enseñar a pensar y a hablar sobre los textos”. Por lo tanto, se debe fomentar el espíritu crítico y la autonomía del estudiantado a la hora de acercarse a los textos. A este respecto, es interesante conocer las propuestas del grupo Guadarrama, con la propia Jover al frente.

Por último, la primera parte de la tarea final consiste en la ampliación, por parte del alumnado, de la constelación literaria con productos culturales multimodales del siglo XXI. Por tanto, podrán intercalar los textos clásicos con otros discursos multimodales y

vinculados a los medios audiovisuales y a los modos de experiencia receptora actual, como podrían ser los videojuegos o las redes sociales. De esta manera, tal y como sostiene Rovira-Collado (279-280), en esta ampliación asistimos a que “en cada constelación personal confluyen películas, novelas, juegos, ilustración... La lectura digital o en pantallas móviles permite enlazar todos estos contenidos a través del hipertexto supremo que es Internet”.

c. Evaluación

Los criterios de evaluación (tabla 1) de esta situación de aprendizaje están diseñados para valorar el análisis crítico de las representaciones femeninas en la literatura, la reflexión del alumnado sobre los estereotipos de género y su relevancia en la sociedad actual y su capacidad para relacionar los nodos de la constelación (tanto entre corrientes literarias, como entre las dos literaturas trabajadas). Aunque sean de elaboración propia, personalizados para la SA, se desprenden de los criterios marcados en el currículum para esta etapa educativa (Decret 108/2022; Currículum Valencià: Llengua i Literatura I i II; Llengua Castellana i Literatura I i II).

Tabla 1. Criterios de evaluación. Fuente: elaboración propia

Análisis literario crítico	• Identifica y analiza los arquetipos femeninos presentes en los textos trabajados. • Sitúa los textos en su contexto histórico, social y cultural. • Evalúa críticamente los estereotipos de género presentes en las obras literarias.
Comprensión y comparación de textos	• Establece relaciones entre textos de diferentes épocas, géneros y lenguas. • Argumenta con coherencia diferencias y similitudes en la representación femenina.
Reescritura crítica	• Reinterpreta creativamente fragmento desde una perspectiva feminista o de justicia social. • Mantiene la coherencia estilística con el texto original, adaptándolo con sentido crítico. • Muestra comprensión profunda de los conflictos de género presentes en el texto.
Diseño del cartel contestatario	• Transforma el contenido literario en un mensaje visual claro, crítico y original. • Utiliza elementos visuales de manera eficaz para reforzar el mensaje.
Competencia comunicativa	• Utiliza un registro adecuado y preciso, tanto oral como escrito. • Redacta con claridad, corrección y coherencia. • Defiende sus ideas con argumentos sólidos y bien estructurados.
Reflexión crítica y vinculación con la realidad (ampliación de la constelación)	• Selecciona e integra con coherencia productos culturales multimodales del siglo XXI que amplían significativamente la constelación literaria. • Establece relaciones críticas entre los textos literarios y problemáticas actuales de género. • Identifica y analiza mecanismos históricos de exclusión o estereotipación de las mujeres en los discursos culturales. • Argumenta el valor de la literatura y la cultura como herramientas para la transformación social desde una perspectiva feminista.
Trabajo colaborativo	• Participa de forma activa y respetuosa en el trabajo en pareja o grupo. • Escucha, negocia y contribuye con ideas constructivas. • Gestiona el tiempo y las tareas de forma equitativa.

La evaluación de esta situación de aprendizaje se llevó a cabo a través de una combinación de instrumentos que valoran tanto las competencias literarias y críticas como la creatividad y la capacidad de vincular los conocimientos adquiridos con la realidad social.

1. Diarios de sesiones (20%):
 - Reflexiones individuales sobre los textos trabajados, anotaciones sobre los arquetipos femeninos y su representación en la literatura. Se evalúa la capacidad crítica y la profundidad de las reflexiones.
2. Actividades de análisis y comparación textual (20%):
 - Ejercicios de análisis de textos literarios y comparaciones entre obras de diferentes épocas, lenguas y géneros. Se valora la comprensión de los textos, el uso adecuado de terminología literaria y la capacidad de establecer conexiones entre los textos.
3. Productos creativos (20%):
 - Creación de nuevos textos (poemas, diálogos, entradas de diario) o reinterpretación de los originales desde una perspectiva de género. Se evalúa la originalidad, la creatividad y la coherencia argumental en los productos finales.
4. Tarea final I: Ampliación de la constelación (20%):
 - Selección e incorporación de productos culturales del siglo XXI (películas, series, música, redes sociales, etc.) que amplían la constelación literaria desde una perspectiva de género en un diseño visual a modo de *Visual Thinking*. Se valora la pertinencia de los referentes y su vinculación crítica con las obras trabajadas.
5. Tarea final II: Diseño de carteles para el 8M (20%):
 - Diseño y elaboración de un cartel contestatario por parejas, basado en las reflexiones y aprendizajes obtenidos a lo largo de la situación de aprendizaje. Se valora la capacidad de síntesis, la claridad del mensaje y el impacto visual, además de la originalidad y el enfoque crítico de los estereotipos.

Desde la perspectiva de la evaluación formativa, el sistema de evaluación adoptado busca acompañar y orientar el proceso de aprendizaje del alumnado, más allá de la mera calificación final. Asimismo, se han incorporado instrumentos de autoevaluación antes y después de la SA, lo que favorece la toma de conciencia sobre el propio proceso de aprendizaje y el desarrollo de la metacognición. Los resultados de estos test de preguntas abiertas y escalas se han utilizado para medir el éxito de la SA.

4. CONSTELACIÓN LITERARIA

La constelación literaria propuesta en la presente SA está compuesta por veintitrés obras literarias (ver figura 1; código de colores: *femme fatale* en rojo, *dona angelicata* en azul, las obras en las que se pueden tratar ambos arquetipos están marcadas con los dos colores), que se han trabajado conjuntamente con el alumnado en su totalidad (en el caso de los poemas o las leyendas), o parcialmente (en el caso de novelas más largas o las obras de teatro). Para ello, se ha puesto en práctica la metodología de la *flipped-classroom* (Galindo-Domínguez 44), que se define de la siguiente manera "the more practical part of the class [...] is moved into the classroom session; while what traditionally was done in class [...] is moved outside and prior to the class". De esta manera, los alumnos y las alumnas debían leer los fragmentos de la antología antes de la sesión en la que se trabajarían, y habrían complementado la lectura con vídeos breves de resumen (formato *reel*, de máximo un minuto, o con reseñas de *booktubers*, como por ejemplo la que el usuario Trotalibros publicó en su canal de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oFi2Pgs670c>). Todo el material lo tuvieron disponible en un banco de recursos digitales, en este caso en la plataforma de Teams. De esta forma, se dedicó todo el tiempo reducido de la clase a las actividades propuestas.

Figura 1. Constelación literaria femme fatale vs. Donna angelicata. Fuente: elaboración propia.



Con tal de darle continuidad a la SA, el alumnado redactó un diario de sesiones, en el que apuntó aquellos aspectos que le llamaron la atención (sobre el autor, sobre las obras, sobre los arquetipos...), y que le sirvieron como punto de partida para el diseño de la tarea final.

Es necesario remarcar el carácter práctico de las actividades. Todas están diseñadas para fomentar el pensamiento crítico del alumnado con respecto a la situación de la mujer en la historia, pero también en la actualidad y, asimismo, promover el placer por la lectura. No obstante, el papel del profesorado es fundamental puesto que, a pesar de tratarse en su mayoría de tareas de reflexión e investigación, necesitan su dirección para que los resultados sean los esperados y vayan en la línea del objetivo de la programación.

La división propuesta de las sesiones (de 55 minutos cada una) es la siguiente. Sin embargo, puesto que se trata de una constelación literaria, y no de un itinerario lector cerrado (Martos García), las únicas sesiones inamovibles fueron la primera y la última. El orden del resto de las sesiones fue elegido, de manera democrática, por el alumnado, y se puede observar en la tercera columna de la tabla.

Tabla 2. Distribución de las sesiones. Fuente: elaboración propia

Corriente literaria	Número de sesiones	Orden de las sesiones
Actividad motivadora	Sesión 1	Sesión 1
Edad Media	2 sesiones	Sesiones 4 y 5
Renacimiento	2 sesiones	Sesiones 2 y 3
Barroco	2 sesiones	Sesiones 9 y 10
Ilustración	1 sesión	Sesión 6
Romanticismo y Renaixença	1 sesión	Sesión 11
Realismo/Naturalismo	2 sesiones	Sesiones 7 y 8
Tarea final	Sesión 12	Sesión 12

Se les facilitaron fichas de contextualización histórica de cada etapa literaria (ver figura 2). En este caso, como los manuales ya disponen de esta información, se complementó con la situación de las mujeres en cada época estudiada, puesto que, uno debe conocer la historia de las mujeres para conocer la literatura, y más aún en el tema tratado.

Figura 2. Ejemplo de ficha de contextualización histórica. Fuente: elaboración propia.



A continuación, pasamos a describir en más detalle algunos apartados de la constelación, las actividades propuestas y muestras de cómo han sido los materiales con los que el alumnado ha trabajado.

a. Actividad motivadora

La sesión inicial de la situación de aprendizaje consistió en una actividad motivadora diseñada para captar la atención del alumnado y fomentar su espíritu crítico desde el primer momento. Se propuso el análisis de citas bíblicas que representan dos arquetipos femeninos tradicionales: María, como la mujer pura y obediente, frente a Eva, símbolo de la tentación y el pecado (ver figura 3). Esta dicotomía marcó el inicio del recorrido de esta constelación literaria y buscó la reflexión sobre la presencia de estos arquetipos en la cultura contemporánea y si siguen influyendo en la percepción de las mujeres de la actualidad a través de una actividad final de debate grupal dirigido por preguntas como: a) ¿Qué es un arquetipo? ¿Y un arquetipo femenino? Si no lo sabéis, buscadlo en Internet; b) ¿Cuántos tipos de arquetipos femeninos conocéis?, ¿creéis que se corresponden con la realidad? Mencionad obras literarias en las que aparezcan retratadas estas tipologías; c) Redactad una lista de las características de cada arquetipo que conozcáis. ¿Son las mujeres las que se ven a sí mismas de esa manera? Si no, ¿quién?

Figura 3. Fichas de trabajo de la actividad inicial motivadora. Fuente: elaboración propia.

EVA VS MARÍA

EVA

El Señor dijo a la mujer: “¿Qué has hecho? Ella respondió: “La serpiente me engañó y comí.” El Señor dijo: “Mucho te haré sufrir en tu preñez, parirás hijos con dolor, tendrás ansia de tu marido y él te dominará.”

Génesis 3

EVA VS MARÍA

MARÍA

L'àngel entrà a trobar-la i li digué: – Déu te guard, plena de la gràcia del Senyor! Ell és amb tu!

Lucas 1:28

ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN

1. Crítica literaria: redacta un texto argumentativo en el que expliques tu opinión con respecto a los fragmentos de la Biblia. Puedes buscar otras citas para demostrar tus argumentos. (máximo 5 líneas)
2. Puesta en común: ¿coincide tu opinión con la de tus compañeros y compañeras? El arquetipo femenino que fomenta la Biblia, ¿se corresponde con las mujeres del siglo XXI? ¿Podéis pensar en mujeres que sí que cumplan estas premisas?

ACTIVIDADES DE REFLEXIÓN

1. Describe física y psicológicamente a Eva. ¿Cómo crees que sería?
2. Haz lo mismo con María. ¿Qué la diferencia de Eva?
3. ¿Por qué crees que tienen estas características? ¿Responden a algún objetivo oculto?

b. Muestras de actividades y material

El presente apartado recoge una muestra del tipo de materiales y actividades diseñadas y utilizadas en el marco de esta SA. Por ejemplo, durante las sesiones dedicadas a la Edad Media, el alumnado trabajó con una selección de textos que evidenció la representación misógina de las mujeres en la literatura medieval. Entre los fragmentos escogidos se encuentran pasajes de *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, *Historia de la doncella Teodor*, *Lo somni* de Bernat Metge, la *Primera Crónica General* de Alfonso X y *El Llibre de les dones o Spill* de Jaume Roig. En la figura 4 se puede observar el diseño de tres de las fichas de esta etapa y el tipo de actividades que comprenden. Todos ellos permiten analizar, desde una perspectiva crítica, la construcción de un imaginario femenino caracterizado por el pecado, la irracionalidad y la amenaza a la moral masculina.

Figura 4. Fichas de trabajo de las sesiones de la Edad Media. Fuente: elaboración propia.

EDAD MEDIA

Hom del món no jamay obtés -al món no és- dona complida he proveida de saviea, virtuts, bonea he de seny clar. No-n cal cercar, car no n'i ha.

Lo llibre de les dones o Spill, Jaume Roig

El sabio le preguntó: "¿Qué cosa es el hombre?" La donzella le respondió: "Imagen de Nuestro Señor Dios". El sabio le preguntó: "¿Donzella, ¿qué cosa es la mujer?" La donzella le respondió: "Arca de mucho bien y de mucho mal, imagen del hombre, bestia que nunca se harta". Historia de la donzella Teodor Siglo XIII

1. ¿Qué opinas sobre los textos anteriores?, ¿te recuerdan a algún otro texto?

2. ¿Piensas que esta imagen se corresponde a la realidad de la época?

3. ¿Por qué crees que la "donzella" describe a la mujer como "bestia que nunca se harta"?

EDAD MEDIA

¿Qué es mugier?

Confondimiento del homne, bestia que nunca se harta, cuidado que no a fin, guerra que nunca queda, periglo del homne que no ha en sí mesura.

Primera Crónica General de Alfonso X Siglo XIII

Fembra és animal imperfet, de passions diverses, desplaents e abominables passionat, no amant altra cosa sinó son propi cos e delits; e si los hòmens la miraven així com deurién, pus haguessen fet ço que a generació humana pertany, així li fugirien com a la mort.

Lo somni Bernat Metge

1. ¿Qué visión de la mujer se presenta en ambos textos? Resume en tus palabras las ideas principales de cada fragmento.

2. Reflexiona sobre la idea de la "mujer imperfecta" presentada en Lo somni de Bernat Metge. ¿Qué crees que este fragmento revela sobre la visión medieval de la mujer? ¿Por qué crees que se asocia a la mujer con el "peligro" y "la muerte"?

3. En la Primera Crónica General de Alfonso X, ¿cómo se conecta a la mujer con el concepto de conflicto ("guerra que nunca queda") y la insaciabilidad? ¿Qué implicaciones crees que tiene esta descripción para el papel de la mujer en la sociedad medieval?

4. Analiza cómo estos textos contribuyen a perpetuar los estereotipos de género en la Edad Media. ¿Crees que estas representaciones literarias tienen un impacto en la manera en que se veía a las mujeres en la sociedad medieval?

EDAD MEDIA

¿Qué es mugier?

Confondimiento del homne, bestia que nunca se harta, cuidado que no a fin, guerra que nunca queda, periglo del homne que no ha en sí mesura.

Primera Crónica General de Alfonso X Siglo XIII

Fembra és animal imperfet, de passions diverses, desplaents e abominables passionat, no amant altra cosa sinó son propi cos e delits; e si los hòmens la miraven així com deurién, pus haguessen fet ço que a generació humana pertany, així li fugirien com a la mort.

Lo somni Bernat Metge

1. Reescritura crítica:

- Elige uno de los dos fragmentos (de Bernat Metge o de Alfonso X) y reescríbelo desde la perspectiva de una mujer que responde a las acusaciones y descripciones del texto.
- En tu reescritura, reflexiona sobre las injusticias y estereotipos de género que aparecen en el texto original, y presenta una visión alternativa, empoderando a la figura femenina.
- Ejemplo de inicio: "No soy un animal imperfecto, ni un peligro para el hombre. Soy tanto cuerpo como mente, tanto pasión como razón..."

2. Debate en clase:

- Una vez finalizada la reescritura, discute en grupo las diferentes versiones creadas. ¿Cómo cambia la percepción de la mujer al cambiar la perspectiva desde la que se narra el texto?
- Reflexiona sobre la siguiente pregunta: ¿Por qué es importante dar voz a las mujeres que fueron silenciadas o mal representadas en la literatura medieval?

El material didáctico incluyó fichas de trabajo que guiaban la lectura crítica y proponían actividades estructuradas en torno a tres ejes: comprensión textual, análisis de arquetipos y producción crítica, tal y como se puede observar en la figura 4. Esta articulación le permitió al alumnado reconocer la evolución (o persistencia) de los arquetipos femeninos a lo largo del tiempo, y fomentó la comprensión del canon y de sus implicaciones ideológicas, y el establecimiento de relaciones entre épocas, géneros y lenguas.

Una de las actividades más interesantes consistió en la reescritura de los textos clásicos, en un acto de resignificación de las voces femeninas representadas en ellos. Por ejemplo, a partir de los poemas de Garcilaso, Fray Luis de León, Joan de Timoneda o Pere Serafí, el

alumnado construyó un diálogo entre una de las mujeres de los poemas y una mujer contemporánea —activista, artista o estudiante— que le ofrece otra forma de leer su papel en la historia. En otro caso, tras analizar la rima XI de Bécquer, el estudiantado seleccionó el verso que mejor condensase la esencia romántica y lo convirtió en un monólogo interno de la mujer descrita en forma de entrada de diario o carta abierta desde una perspectiva feminista que cuestione la mirada patriarcal del autor. De este modo, la protagonista recupera la voz, cuestiona la mirada objetual del poeta y desplaza el foco hacia su propia subjetividad, al tiempo que el alumnado ejercita la escritura creativa con perspectiva de género.

Este enfoque se mantuvo a lo largo de la SA, y los materiales incluyeron cuestionarios de transferencia que conectaban el análisis literario con problemáticas actuales. Tras la lectura de “Mientras por competir con tu cabello” de Góngora, se preguntó: “¿De qué forma la asociación entre belleza femenina y fugacidad contribuye hoy a la presión estética sobre las mujeres?”. En otro ejercicio, inspirado en *El sí de las niñas* o *Lucrecia*, se elaboró una conversación ficticia por WhatsApp en la que las protagonistas expresan sus pensamientos sobre el matrimonio concertado o el valor de la virtud femenina. En el bloque del Romanticismo y la Renaixença se creó una conversación atemporal entre dos personajes femeninos —por ejemplo, Blanca (*Mar i cel*) y Marta (*Terra baixa*)— en la que ambas reflexionaron sobre el amor, el deber religioso o la sumisión al poder masculino. Del mismo modo, al contrastar los perfiles de Fortunata y Jacinta en la novela galdosiana, se planteó: “¿Qué huellas de la dicotomía ‘mujer respetable / mujer caída’ persisten en los discursos mediáticos del siglo XXI?”. Estos diálogos, aparentemente informales, permitieron acercar los textos a la realidad del alumnado y detectar los paralelismos con situaciones de control, presión o falta de autonomía vigentes hoy en día.

Para reforzar la lógica de constelación y evitar una simple secuenciación cronológica, se integraron en cada bloque actividades específicas que invitaban a establecer conexiones entre lecturas de distintas épocas y productos culturales multimodales. Así, al analizar el ideal femenino de la Edad Media, el alumnado recuperó los arquetipos trabajados en el Renacimiento y comparó, por ejemplo, la imagen de la mujer como “animal imperfecto” con la representación idealizada de la *donna angelicata* en los sonetos. Sobre la mujer como animal, también se encontraron otras intertextualidades, como por ejemplo con *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, la descripción que Schopenhauer hizo de las mujeres como animales de cabellos largos e ideas cortas o diferentes superheroínas de los universos Marvel y DC como la Mujer Avispa, Laura Kynney (clon femenino de Lobezno), Phoenix, la Chica Ardilla, Spiderwoman o Spider-Gwen, o de otros universos, como la infantil Ladybug,

entre muchas otras. Aunque las dos más interesantes a la hora de analizarlas fueron, sin ninguna duda, Catwoman y la Viuda Negra, con sus interpretaciones en la gran pantalla hechas por actrices hipersexualizadas (como Halle Berry o Scarlett Johanson), puesto que se trata de las representaciones de la *femme fatale* más acentuadas.

Estas dinámicas de relectura y contraste —bajo el título “Ecos y reflejos”— se convierten en una estrategia clave para activar la memoria literaria y consolidar una visión crítica del canon, comparándolo también con otras manifestaciones culturales o multimodales de la actualidad. Asimismo, se han propuesto actividades de conexión intertextual al final de cada etapa, como la creación de tablas comparativas de arquetipos, la redacción de cartas entre personajes de distintas obras o la elaboración de diagramas que trazan la evolución de la representación femenina a lo largo de los siglos. De este modo, el alumnado amplía su comprensión histórica y simbólica de la literatura, a la vez que participa activamente en la construcción de una constelación interpretativa que va más allá de la mera sucesión cronológica.

Las actividades propuestas se complementaron con dinámicas activas que favorecieron la implicación del alumnado desde una perspectiva dialógica y experiencial. A lo largo de las sesiones, se incorporaron estrategias como las tertulias literarias —en las que el alumnado compartió interpretaciones personales de los textos desde una mirada crítica y de género— dramatizaciones breves de fragmentos seleccionados, reescrituras de los textos leídos desde una perspectiva de género y la creación de productos multimodales (diálogos ficticios, entradas de diario, cartas abiertas o publicaciones y mensajes en redes sociales). Estas prácticas permitieron explorar las representaciones arquetípicas desde distintos lenguajes y registros, activaron la dimensión emocional de la lectura y reforzaron el carácter participativo y transformador de la propuesta didáctica. Así, se construyó una experiencia de aprendizaje vivencial en la que el alumnado no solo interpretó los textos, sino que los resignificó en función de sus propios referentes y contextos.

Asimismo, todo el conjunto de actividades favoreció, además, la conexión con otras materias del currículo, como la Historia, la Filosofía o las Artes Plásticas, al analizar la construcción simbólica de la mujer en diferentes manifestaciones culturales. Esta dimensión interdisciplinar enriqueció los aprendizajes, vinculó el discurso literario con los contextos sociales que lo generan y reforzó la formación de un pensamiento humanista, integrador y crítico. Así, se construyó una constelación de saberes que atraviesa las distintas asignaturas y que permite al alumnado interpretar el pasado, el presente y su propio lugar en el mundo desde una mirada más compleja y comprometida.

c. Tarea final

La actividad final de la situación de aprendizaje se planteó como una síntesis creativa y crítica de todo el recorrido realizado. El alumnado, organizado por parejas, elaboró un díptico visual compuesto por dos productos: por un lado, el bosquejo de la ampliación de la constelación con referentes culturales del siglo XXI, y por otro, el diseño de un cartel contestatario que transforme la lectura crítica en un mensaje visual de denuncia y empoderamiento. Esta doble producción permitió integrar los aprendizajes logrados en términos de análisis literario, perspectiva histórica, reflexión de género y competencia comunicativa. Se propone así una tarea final coherente con los descriptores de logro establecidos en la evaluación, que recoge el proceso vivido a lo largo de la SA.

La primera parte de la tarea final consistió en la ampliación de la constelación literaria mediante la incorporación de productos culturales contemporáneos seleccionados por el alumnado en un diseño visual, a modo de *Visual Thinking*. A partir de los arquetipos trabajados, cada pareja buscó obras audiovisuales, musicales, gráficas o narrativas del siglo XXI que reflejaran, resignificaran o cuestionaran estas representaciones femeninas. Esta selección se integró en un díptico visual con un breve comentario justificativo que explicaba los vínculos con las obras literarias analizadas, así como la lectura crítica que proponían.

El cartel contestatario, por su parte, no se limitó a una expresión visual aislada ni buscó la mera “cancelación” de los modelos tradicionales, sino que actuó como una respuesta contextualizada y crítica que, al tiempo que visibilizaba las injusticias representadas en los textos, proponía nuevos imaginarios posibles. En este sentido, se orientó a la participación en el 8M, Día Internacional de la Mujer, desde una perspectiva educativa que promueve la justicia social y el compromiso ciudadano, tal como establece la LOMLOE. Sin embargo, puesto que esta actividad quedaba fuera del aula, en el instituto se celebró la exposición de los carteles, abierta a toda la comunidad educativa. Con esta tarea final se pretende articular el conocimiento literario con la agencia personal del alumnado, y a la vez promover una mirada diacrónica y crítica sobre la representación de las mujeres en la historia de la literatura.

5. RESULTADOS, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La implementación de la situación de aprendizaje permitió constatar un alto grado de implicación del alumnado en las tareas propuestas, especialmente en la fase final. En total, se recogieron y analizaron 34 dípticos visuales —uno por pareja. En la primera parte, el alumnado incorporó productos culturales del siglo XXI que dialogaban con los arquetipos literarios trabajados desde una perspectiva crítica. Las referencias seleccionadas mostraron

una notable variedad de formatos (videoclips, series, cómics, literatura, videojuegos o fenómenos mediáticos) y permitieron establecer vínculos tanto temáticos como simbólicos con las obras del corpus clásico. Para facilitar el análisis, se organizaron los productos en torno a las dos tipologías propuestas: la *femme fatale*, entendida como figura de transgresión femenina —a menudo castigada o caricaturizada en el canon—, y la *donna angelicata*, representación idealizada de la mujer sumisa, virtuosa o contenida. En la tabla 3 se recogen algunos de los referentes más repetidos o interesantes:

Tabla 3. Ejemplos de productos culturales multimodales con los que el alumnado amplió la constelación literaria. Fuente: elaboración propia

<i>Femme fatale</i>	<i>Donna angelicata</i>
Catwoman (película y cómic)	Bella Swan (<i>Crepúsculo</i>)
Harley Quinn (<i>Birds of Prey</i>)	“Perfecta”, canción y videoclip de Miranda! y María Becerra
“Blank space”, canción de Taylor Swift	Fenómenos en redes sociales “clean girl”, “trad wife” y “soft girl” – perfil de Instagram de Roro
“Mala mujer”, canción de C Tangana	Las hermanas de la serie <i>La Mesías</i> (también las integrantes del grupo de pop cristiano Flos Mariae)
<i>La isla de las tentaciones</i> (y otros <i>reality shows</i> de temática parecida)	Marge Simpson
<i>El cuerpo en llamas</i> (serie de Netflix, representación de Rosa Peral)	<i>La novia cadáver</i>
Mujeres en videoclips de reggaeton	Princesa Peach (del videojuego de Mario Bros)
<i>Una chica prometedora</i>	Las princesas Disney (en los cuentos infantiles y en las adaptaciones cinematográficas)
Cassandra (del videojuego <i>Assassin’s Creed</i>)	Cooking Mama (videojuego de cocina)
Personajes femeninos de los videojuegos de <i>Mortal Kombat</i>	

En cuanto a la segunda parte de la tarea final, algunos de los mensajes más destacados fueron los presentados en la figura 5, o “No és histèria, és memòria” (inspirado en la novela realista), “No nací para ser musa, sino autora de mi historia”, “La meua veu no cap en els vostres versos”, “No soy la tentación, soy la revolución”, “Lilith no cayó del paraíso, se marchó”, “Calladita no me veo más bonita”, “Tu mirada no define mi historia”, “No estic en els teus llibres, estic escrivint-ne els meus”, “No me pongas en verso si no me quieres libre”,

“Ni verge ni bruixa: humana”, entre otros. Estos lemas, acompañados de diseños visuales llamativos, fueron valorados positivamente en una exposición final abierta a la comunidad educativa, donde se recogieron más de 120 valoraciones anónimas del profesorado y otros estudiantes, con una media de 4,6/5 en impacto comunicativo.

Figura 5. Ejemplos de tarea final.



Además, a través de las rúbricas de autoevaluación pre y post SA, se constató un progreso notable en la comprensión por parte del alumnado de conceptos clave como el de arquetipo femenino y su función ideológica en la literatura. Al inicio de la secuencia, solo un 26 % del alumnado afirmaba saber qué era un arquetipo o podía identificar alguno en los textos trabajados. Al finalizar la SA, ese porcentaje aumentó al 91 %, y un 87 % fue capaz de ejemplificarlo correctamente y explicar su carga simbólica. La mayoría del alumnado expresó en sus diarios de sesiones que la experiencia les había enseñado a “leer con otros ojos”, a preguntarse por lo que se dice y por lo que se oculta, por cómo están representadas las mujeres y por qué determinadas figuras se repiten a lo largo de los siglos.

Los resultados cuantitativos obtenidos también evidencian un aumento en la percepción de la literatura como herramienta para el análisis de problemáticas sociales. Mientras que, al inicio, solo un 18 % del alumnado consideraba que la lectura literaria podía ayudar a cuestionar roles y estereotipos de género, este porcentaje ascendió al 84 % tras la implementación de la SA. A su vez, el 91 % manifestó haber descubierto al menos un arquetipo que se reproduce en el cine, la música o las redes sociales actuales, lo que indica una activación crítica del vínculo entre canon y cultura popular. En cuanto a la dimensión comunicativa y creativa, un 88 % del alumnado afirmó sentirse más capaz de argumentar oralmente sobre cuestiones de género tras participar en las tertulias literarias dialógicas.

Los resultados obtenidos en cuanto a la utilidad del uso de constelaciones literarias para trabajar la competencia lectora, el pensamiento crítico, la creación literaria, entre otros, son acordes a otros estudios previos, como por ejemplo Rovira-Collado (2019), Miras *et al.* (2023), entre otros.

En cuanto a los diarios de sesiones, la codificación de las entradas permitió identificar tres categorías relacionadas directamente con la SA: (1) cuestionamiento de los modelos femeninos tradicionales, (2) reflexión sobre la vigencia de la misoginia en contextos actuales y (3) empoderamiento lector y autoral. Estas categorías muestran que la propuesta generó aprendizajes conceptuales y una transformación en la actitud hacia la literatura y su función social.

A pesar de los resultados positivos, la propuesta también presenta ciertas limitaciones que conviene señalar. En primer lugar, el tratamiento diacrónico de los textos requiere una mayor profundización en los marcos históricos y culturales de producción, aspecto que, por razones de tiempo, solo pudo abordarse de manera introductoria. Asimismo, cabe subrayar que la propuesta no profundiza en la diversidad identitaria y relacional del alumnado. El diseño de las actividades no introdujo dinámicas diferenciadas que interpelaran de manera específica a los varones ni que favoreciera la identificación de modelos de masculinidad alternativos a los hegemónicos. A este respecto debemos señalar una cuarta categoría dentro de los diarios de sesiones, que se corresponde a las dudas planteadas por los alumnos con respecto a la masculinidad en la sociedad o, en algunos casos, incomodidad ante lo que interpretaron como una exclusión de representación en los textos.

La construcción de una ciudadanía crítica exige ofrecer al alumnado masculino oportunidades concretas para cuestionar los privilegios de género y explorar referentes. Trabajar la perspectiva de género en el instituto solo es efectivo cuando se atiende a las realidades y valores propios de las y los adolescentes, quienes conviven con discursos patriarcales aún vigentes y con carencias formativas en materia de igualdad. La ausencia de actividades específicas que aborden estas “nuevas masculinidades” limita, por tanto, el alcance transformador de la propuesta y abre una línea de mejora para futuras implementaciones.

Para concluir, en términos de educación, la igualdad y la visibilización de las mujeres y sus derechos siguen siendo aspectos no lo suficientemente tratados dentro de las aulas. Su aparición dentro de los currículos de las diferentes asignaturas puede suponer, a través de la transmisión de actitudes y valores de igualdad, la superación de la discriminación y los prejuicios machistas todavía presentes en la sociedad actual. Asimismo, se considera trascendente que, en una comunidad bilingüe como la valenciana, se creen vínculos entre

las literaturas de las dos lenguas y sus contextos históricos, culturales y sociales, y no de manera separada. Así, el alumnado aprenderá la validez de ambos idiomas para todos los ámbitos de sus vidas, y no considerará ninguno superior o inferior al otro.

En futuras implementaciones, resultaría pertinente plantear una constelación centrada exclusivamente en autoras, que permita visibilizar sus voces y trayectorias dentro del panorama literario de cada época. Atender a sus obras permitiría además contrarrestar la sobrerrepresentación masculina que aún domina muchos currículos y ofrecer al alumnado modelos literarios que conecten con una genealogía femenina diversa, crítica y transformadora.

OBRAS CITADAS

AA.VV. “Enfoque por tareas”. *Diccionario de términos clave de ELE*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/enfoqueta_reas.htm.

Aguilar Ródenas, Consol. *Género, Literatura Infantil y Juvenil y Formación de Identidades*. Colección Sendes Universitat Jaume I, 2023.

Amorós, Celia. “Presentación (que intenta ser un esbozo del status questionis).” *Feminismo y filosofía*, editado por Celia Amorós, Síntesis, 2000, pp. 9-112.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1995.

Cacciola, Anna. “La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra.” *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 11, 2019, pp. 11-25. doi:[10.5209/amal.62647](https://doi.org/10.5209/amal.62647).

Cerrillo Torremocha, Pedro. *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Octaedro, 2007.

Colomer, Teresa. “La enseñanza de la literatura como construcción de sentido.” *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, 22(4), 2001.

Currículum Valencià: Llengua i Literatura I i II; Llengua Castellana i Literatura I i II. <https://portal.edu.gva.es/noucurriculum/wp-content/uploads/sites/1918/2023/02/Llengua-castellana-i-literatura-I-i-II-Valencia-llengua-i-literatura-I-i-II.pdf>.

Decret 108/2022, de 5 d’agost, del Consell, pel qual s’estableix l’ordenació i el currículum de Batxillerat. <https://portal.edu.gva.es/noucurriculum/batxillerat/>.

Eetesam Párraga, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*.” *Uned. Revista Signa*, 18, 2009, pp. 229-249.

- Galindo-Dominguez**, Héctor. "Flipped Classroom in the Educational System: Trend or Effective Pedagogical Model Compared to Other Methodologies?" *Educational Technology & Society*, 24(3), 2021, pp. 44–60.
- García Honrrubia**, Sofía. "Situaciones de aprendizaje creadas para todas las etapas educativas. Seminario 23/24". *Proyecto Atlántida*. <https://www.proyectoatlantida.eu/wordpress/situaciones-de-aprendizaje-creadas-para-todas-las-etapas-educativas-seminario-23-24>, 2024.
- Guillén**, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica, 1985.
- Guerra**, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Jiménez Pérez**, Elena del Pilar. "Pensamiento crítico VS competencia crítica: lectura crítica." *Investigaciones Sobre Lectura*, 18(1), 2023, pp. 1–26. doi:[10.24310/isl.vi18.15839](https://doi.org/10.24310/isl.vi18.15839).
- Jover**, Guadalupe. *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*, Octaedro, 2007.
- (Coord.). *Constelaciones literarias. Sentirse raro. Miradas sobre la adolescencia*. Libro abierto, 2009.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115>
- Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>
- López Aymez**, Gabriela. "Pensamiento crítico en el aula." *Docencia e Investigación*, año XXXVIII enero/diciembre, 2012, pp. 41-60.
- López Yera**, Lauren. "La configuración del sujeto femenino en la literatura de autoría masculina: aproximaciones desde el género." *Islas*, 56 (176), 2014, pp. 48-61.
- Martos García**, Alberto. "Los itinerarios de lectura y las constelaciones literarias como artefactos didácticos." *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, 41, 2025, pp. 171-198. doi:[10.17398/1988-8430.41.171](https://doi.org/10.17398/1988-8430.41.171).
- Miras**, Sebastián, **Lanseros**, Raquel, y **Rovira-Collado**, José. "Constelaciones multimodales de la Generación del 27 para la didáctica de la poesía." *Contextos educativos: Revista de educación*, 32, 2023, pp. 163-187. doi:[10.18172/con.5660](https://doi.org/10.18172/con.5660).
- Moi**, Toril. *Teoría literaria feminista*. Cátedra, 1998.
- Moreno Llana**, Marián. "La literatura como recurso para la prevención de la violencia de género." *Tabanque. Revista pedagógica*, 23, 2010, pp. 83-98.
- Moya Otero**, José, y **Luengo Horcajo**, Florencio (coords.). *Desarrollo curricular LOMLOE. Teoría y práctica. «Experiencias LOMLOE de aula y centro: situaciones de aprendizaje y*

perfil de salida, programaciones y evaluación competencial con informe. Anaya, 2023.
<https://www.proyectoatlantida.eu/wordpress/desarrollo-curricular-lomloe-teoria-y-practica-experiencias-lomloe-de-aula-y-centro-situaciones-de-aprendizaje-y-perfil-de-salida-programaciones-y-evaluacion-competencial-con-informe>.

Munita, Felipe, y **Margallo**, Ana María. "La didáctica de la literatura: Configuración de la disciplina y tendencias de investigación en el ámbito hispanohablante." *Perfiles Educativos*, 41(164), 2019, pp. 154-70. doi:[10.22201/iisue.24486167e.2019.164.58825](https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2019.164.58825).

Munita, Felipe. "La didáctica de la literatura: hacia la consolidación del campo." *Educação e Pesquisa*, 43(2), 2017, pp. 379-392. doi:[10.1590/S1517-9702201612151751](https://doi.org/10.1590/S1517-9702201612151751).

Nunan, David. *Task-based language teaching*. Cambridge University Press, 2004.

Quesada de Haro, Estefanía. *La donna angelicata, de creación literaria a construcción social: importancia de la literatura en el imaginario colectivo* (Trabajo de fin de grado). Universidad de Salamanca, 2021.

Rovira-Collado, José. "Clásicos literarios en constelaciones multimodales. Análisis de propuestas de docentes en formación." *Tejuelo, Didáctica De La Lengua Y La Literatura. Educación*, 29, 2019, pp. 275-312. doi:[10.17398/1988-8430.29.275](https://doi.org/10.17398/1988-8430.29.275).

Sánchez Dueñas, Blas. "La perspectiva de género en la enseñanza de la literatura aurisecular." *Didáctica. Lengua y Literatura*, 24, 2012, pp. 411-431.

Sánchez López, Rosario. *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición*. Editora Regional, 2007.

Segal, Naomi. *The femme fatale: Images, narratives, contexts*. Birkbeck ePrints, 2017. Recuperado de <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/19597/1/19597.pdf>

Sullà, Enric, **Atutxa Ordeñana**, Ibai, **Gerbaudo**, Aanalía, **Ardolino**, Francesco, y **Mirizio**, Annalisa. "La teoría de la literatura y la literatura comparada hoy: reflexiones." *452ªF. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 20, 2019, pp. 206-211.

Vellón, Javier. "La historia de la literatura como proyecto didáctico: el discurso cultural en la práctica formativa." *Cultura y Educación*, 14/15, 1999, pp. 91-104.



Against the Current: Challenging Dominant Paradigms and Legitimizing Otherness in the Poetry of Gloria Fuertes

Ambra Pinello

Università degli Studi di Palermo

ambra.pinello@unipa.it

<https://orcid.org/0000-0001-6039-6308>

Recibido 25 de enero de 2025

Aceptado 21 de julio de 2025

Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

In her poetry, Gloria Fuertes experiments with lyrical and expressive strategies aimed at countering the delegitimization she was subjected to and challenging dominant ideological paradigms. Through a holistic methodological approach based on Cultural Studies and on Williams' cultural triads, the study aims to present the portrait of a dissident poetic voice, with the ultimate goal not only of enriching the understanding of her work but also of promoting her definitive recognition in Spanish literature. Finally, the study proposes, as emblematic, the analysis of the poem "La sirenita que quiso ir al cole", as it represents a paradigmatic example of the recovery of residual elements from tradition that, reactivated in an emergent key, amplify subversive interactions with the present.

KEYWORDS: Gloria Fuertes; Spanish poetry; woman; power; culture.

A contracorriente: cuestionamiento de los paradigmas dominantes y legitimación de lo diferente en la poesía de Gloria Fuertes

RESUMEN

En su poesía Gloria Fuertes experimenta estrategias líricas y expresivas capaces de oponerse a las deslegitimaciones sufridas y desafiar los presupuestos ideológicos hegemónicos. Mediante un enfoque metodológico holístico que hunde sus raíces en los Estudios Culturales y en el concepto de triada cultural ideado por Williams, este trabajo pretende ofrecer el retrato de una voz poética disidente, con la intención última no solo de enriquecer la comprensión de su obra, sino también de promover su definitivo reconocimiento en el panorama de las letras españolas. Este estudio, finalmente, propone, de forma emblemática, el análisis del poema "La sirenita que quiso ir al cole", por representar un ejemplo paradigmático de la recuperación de elementos residuales de la tradición que, reactivados en clave emergente, amplifican interacciones subversivas con el presente.

PALABRAS CLAVE: Gloria Fuertes; poesía española; mujer; poder; cultura.

Cómo citar:

Pinello, Ambra. "A contracorriente: cuestionamiento de los paradigmas dominantes y legitimación de lo diferente en la poesía de Gloria Fuertes". *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 116-139.

[...] Lo digo para todo el que me lea,
quise ser capitán, sin arma alguna,
depositar mis versos en la luna
y un astronauta me pisó la idea.
De PAZ por esos mundos quise ser
traficante
– me detuvieron por la carretera –
soy sólo una mujer, de cuerda entera,
soy sólo una mujer y ya es bastante.

(Fuertes, *Obras incompletas* 256)

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES Y OBJETIVOS

Bien es sabido que el término ‘canon’, ya a partir de su historia etimológica, evoca la idea de evaluación, de inclusión o exclusión de una norma, una categoría preestablecida que genera primero juicio, luego pauta y finalmente selección. Se trata, de hecho, de una construcción cultural versátil y cambiante, sujeta a una escala de valores y preferencias que muda según las diferentes condiciones o necesidades culturales del momento y capaz de dar forma a nuestros horizontes mentales y a nuestras identidades. La literatura tiene la tarea de apostar por dicha construcción y, cuando resulte necesario, cuestionarla hasta subvertir sus paradigmas para dibujar nuevas rutas y trazar caminos inéditos, aunque a veces latentes y paulatinos.

Para hacerlo es conveniente considerar el canon y, más en general, los modelos culturales dominantes, no solo desde una perspectiva diacrónica, en su evolución en el tiempo de la historia de la literatura entre linealidad y rupturas, sino también desde una perspectiva sincrónica, teniendo en cuenta las tendencias valorativas que se imponen en un tiempo y en un espacio socioculturalmente determinados. En este segundo caso, la obra se inserta en su propio sistema sociocultural y se relaciona de manera estrecha con el concepto de hegemonía cultural expresado por Gramsci (1975) y reelaborado por los Estudios Culturales. En concreto, el sistema-literatura, en cuanto producto antropológico, no puede desvincularse de la dimensión histórico-cultural en la que se origina y se desarrolla. Sus agentes – desde el autor hasta el crítico, desde el editor hasta el lector – no pueden considerarse ajenos a su propio contexto, ni pueden evitar las contradicciones ni los conflictos propios de cualquier ser humano:

La letteratura non è trasmissione inerte di una unica tradizione, ma una sede di conflitti e contraddizioni: in essa e attraverso di essa si svolge una lotta per l'egemonia che investe temi e contenuti ideologici, tendenze e movimenti letterari, soluzioni di stile e di gusto e anche scelte di politica culturale in cui si riflettono precisi rapporti di potere. (Luperini 159)

Los paradigmas culturales dominantes, en cuanto producto de una memoria colectiva, refleja, y a menudo perpetúa, las estructuras del poder y los valores dominantes de su lugar y de su tiempo. Como es evidente, en el contexto de la España franquista, dichos paradigmas se moldearon de acuerdo con los ideales promovidos por el régimen, excluyendo de modo sistemático a las voces disidentes y a todas las figuras que no encajaban en los moldes preestablecidos. Lejos de desvanecer, en los años de la transición y durante la siguiente etapa democrática, esta marginación siguió existiendo en formas y medidas diferentes. Permaneció la supremacía de unos modelos literarios y culturales cuyas bases se apoyaban en un sistema patriarcal que históricamente promovía la alta cultura masculina e invisibilizaba la literatura escrita por mujeres. Al levantar muros en vez de tumbarlos, se dificultó la percepción de muchas obras femeninas y se constriñó el reconocimiento de algunas valiosas personalidades literarias.

Entre estas personalidades destaca Gloria Fuertes, la cual fue largamente discriminada, invisibilizada, relegada en el ámbito de una literatura considerada marginal y solo parcial y recientemente admitida por la crítica. Aunque, a partir de finales del siglo XX, su obra ha despertado el interés de muchos estudiosos de fama internacional y ha sido incluida en importantes antologías – como *A Book of Women Poets from Antiquity to Now*, editada por Barnstone y Barnstone en 1980 – y, asimismo, en algunos célebres manuales de texto de enseñanza de la literatura española – como *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica* de 1998¹ –, es preciso señalar que se ha valorado sobre todo fuera de España, especialmente en Estados Unidos y Latinoamérica, mientras no ha dejado de enfrentarse obstáculos y sufrir oscilaciones en su país:

Se da, pues, la paradoja de que Fuertes es una figura canónica en América mientras sigue siendo una autora marginal en España. Su nombre y su obra siguen despertando interés en el exterior, mientras su reputación en el interior plantea una contradicción. Es sus comienzos y hasta la década de los setenta, su obra contó con el apoyo de escritores de renombre, críticos establecidos y las editoriales más prestigiosas [...]. Gracias en parte a su apoyo, la obra de Fuertes gozó de buena reputación en la década de los sesenta y comienzo de los setenta. [...] Más tarde,

¹ La publicación cuenta hoy con ocho ediciones, es editada por Edward Friedman, Teresa Valdivieso y Carmelo Virgilio y es publicada por la editorial Mc Graw Hill.

otros factores han ido eclipsando ese inicial prestigio y han hecho que su producción literaria haya pasado a un segundo plano o caído en el olvido [...]. Mientras tanto, fuera de España, donde se desconocen sus intervenciones televisivas y las imitaciones de los humoristas, sus versos han entrado por derecho propio a formar parte del canon de la literatura española. (Vila-Belda 257)

Pese a los avances en el reconocimiento de su figura, hoy la contribución de Gloria Fuertes a la poesía española sigue siendo relegada a un segundo plano y apreciada de forma injusta o solo en ciertos círculos especializados. Esto se debe, esencialmente, a prejuicios culturales y de género estereotípicos persistentes y a ciertas prácticas descalificadoras tendientes a reducir sus textos a productos de fácil consumo (Payeras Grau, *Espejos de palabra* 23), lo que ha llevado a una percepción condicionada y limitada de su valor literario. Como denuncia Orellana Palomares (299):

Apenas se ha trabajado en la investigación de la figura de la autora en general, y aún en menor medida, de su complejo mundo interior. [...]. En los años setenta, la obra de Gloria Fuertes se caracterizaba, ciertamente, por un estilo de escritura infantil, [...] pero en esa época, Gloria Fuertes hacía cuarenta años que había iniciado su andadura como escritora, años más que suficientes para que Gloria hubiese sido admitida por la crítica, englobada en alguna corriente concreta, u homenajeadada convenientemente de manera seria. Se cierne sobre la autora, en definitiva, una invisibilidad patente y notoria que no puede ser estudiada solo desde su obra poética, sino que debe ser entendida, además, desde el punto de vista histórico y social.

A partir de estas consideraciones preliminares y sin ninguna pretensión de exhaustividad, este estudio tiene como objetivo delinear un retrato contextualizado de Gloria Fuertes, no solo con el fin de enriquecer la comprensión de su obra, sino también para cuestionar y ampliar los límites del canon, atribuyéndole, por fin, el lugar que merece en el panorama de las letras españolas. La perspectiva adoptada será la lateral de una voz poética femenina y disidente, promotora de una visión liberal y pacifista, que se revela capaz de abrir el camino para una efectiva y poderosa reivindicación de las mujeres y de todas las figuras desprestigiadas o enmudecidas de la historia. Escapando a una simple observación crítica dogmática y tradicional, se considera imprescindible valerse de un enfoque metodológico holístico y transversal, capaz de conjugar los parámetros teóricos propios del análisis literario con otros procedentes de los Estudios Culturales, situando debidamente a la autora en su entorno histórico-político y cultural.

Para aclarar tales dinámicas, el primer paso es relevar las intrínsecas interconexiones encontradas entre la vida, la obra y la poética de la autora. Se intentará mostrar cómo las

experiencias existenciales propuestas insistentemente por Gloria Fuertes en su obra,² incluso cuando se presentan al lector como fiel representación de vivencias personales, siempre se convierten en expresión de una pluralidad. Enseñar, por tanto, cómo la poeta utiliza sus versos para condenar las desigualdades estructurales que observa en su entorno y levantar un grito de denuncia en una época de silencio. Su experiencia personal de mujer, lesbiana y poeta independiente, que vivió antes los estragos de la Guerra Civil y de la posguerra y, más tarde, los abusos del franquismo y los límites de la democracia, plasma su poética y se refleja en su obra, abogando por la disolución del discurso hegemónico. Por esta razón, tener en cuenta el aspecto biográfico se revela crucial para comprender la esencia y la profundidad de la poética fuertiana.

2. RELACIÓN OSMÓTICA ENTRE VIDA Y OBRA

Para Gloria Fuertes, la biografía no representa un aspecto marginal como para otros autores/as, sino que constituye el núcleo central del complejo sistema de presupuestos ideológicos que sostiene su *weltanschauung*. No en vano, los estudios críticos sobre ella coinciden en que para conocer su vida basta leer su obra y para comprender de manera profundizada su escritura es imprescindible tomar en consideración sus vivencias personales, ya que su experiencia vital alimenta de manera directa su producción literaria. No obstante, limitarse a examinar los datos biográficos sería insuficiente y podría revelarse engañoso, pues para alcanzar un real conocimiento del mundo poético de la autora es necesario observar más allá de lo visible, penetrar en los recovecos más recónditos de sus versos.

La relación osmótica entre vida y obra fuertianas, por lo tanto, exige un enfoque que examine críticamente el elemento autobiográfico, reconociéndole la relevancia que la misma poeta le atribuye con sus constantes alusiones, más o menos explícitas. De hecho, son un gran número de composiciones las tituladas “Auto”, “Autobio” o “Autobiografía” o las que, aunque no lo muestren en su título, hacen directa referencia a la vida de la escritora, convirtiéndola así en materia poética.³ El resultado es un autorretrato de la propia Gloria Fuertes como personaje, que establece un juego de revelación y ocultamiento, inherente al

² “(Perdonad que me autonombre tanto)” (*Historia de Gloria* 91), afirma el yo poético en el poema titulado “De profesión: soltera”.

³ Entre los poemas más emblemáticos destacan: “Nota autobiográfica” (*Obras Incompletas* 41), “No dejan escribir” (*Obras Incompletas* 72), “Cabra sola” (*Obras Incompletas* 212), “Telegramas de urgencia escribo” (*Obras Incompletas* 141), “Escribo” (*Historia de Gloria* 58), “Carta explicatoria de Gloria” (Fuertes, *Obras Incompletas* 293), “¡Hago versos, señores!” (*Obras Incompletas* 187), “Poeta de guardia” (*Obras Incompletas* 167), “Nací en una buhardilla” (*Obras Incompletas* 58), “Poeta de seis años (autobio)” (*Historia de Gloria* 193), “Fui surrealista y autodidacta” (*Obras Incompletas* 27).

propio acto literario, que consagra el célebre ‘pacto autobiográfico’ entre autor y lector, con la intención de otorgar autenticidad a sus palabras. Esta búsqueda de autenticidad siempre se mantiene, aunque el relato de las experiencias personales que la poeta presenta no siempre coincida de manera estricta y rigurosa con los datos reales. La mayoría de las veces, los recuerdos propuestos en los versos fuertianos pasan por un proceso de adaptación fictiva, lo que no les impide, sin embargo, representar fielmente la verdad más íntima de la poeta. La ficción, por lo tanto, permite que la poesía de Gloria Fuertes sobrepase el contexto de la experiencia individual, para convertirse en una expresión poderosa de la memoria colectiva. De esta forma, se genera una constante alternancia – o incluso superposición – entre realidad y ficción, que acaba constituyendo la esencia misma de su poesía. Fuertes no se limita a narrar sus vivencias personales, sino que, a partir de estas, consigue evocar recuerdos compartidos y bien determinados históricamente, haciéndose portavoz de toda una generación: “Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy ‘yoista’, que soy muy ‘glorista’. Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos” (*Obras incompletas* 22-23). Sin embargo, su voz no representa una *vox populi* en el sentido más amplio del término, sino que es el grito de dolor de una multitud marginada, la voz de todas las víctimas de la guerra, de la sociedad, de la lógica androcéntrica, de la homofobia, de la soledad y del desamor. Víctimas con las que la autora puede empatizar porque, como ellas, ha sufrido victimizaciones múltiples en su vida. Gloria Fuertes nace el 28 de julio de 1917 en la Calle de la Espada en el corazón de Lavapiés, hija de una costurera y un portero. Su infancia está marcada por la indigencia, el sacrificio y la necesidad endógena de la escritura como único medio de supervivencia y salvación. Desde niña se ve forzada a trabajar para contribuir a los gastos familiares, pero eso no le impide seguir su temprana vocación literaria. Con tan solo cinco años, Gloria inventa sus primeros personajes de ficción y escribe versos en hojas de papel, que ilustra, ensambla y cose personalmente, dándoles la apariencia de esos libros para niños que nunca le regalaron, pero que ella donará al mundo. Así lo relatará ella más tarde: “[...] de pequeña no leía libros, ni cuentos infantiles, porque no tenía... de verdad. El primer cuento que leí me lo tuve que escribir yo. Cosí las páginas, porque entonces no había grapas, y lo ilustré yo misma. No tener cuentos para leer me marcó mucho, claro. Me los inventaba” (“Gloria Fuertes: poeta para niños” 40-41).

Al matricularse en el Instituto de Educación Profesional de la Mujer, siendo sus aficiones juzgadas “impropias de la hija de un obrero” (Fuertes, *Obras incompletas* 27) e inapropiadas para una chica, sigue la voluntad de su madre y elige todos los cursos considerados

típicamente femeninos: puericultura, costura, bordado, cocina, mecanografía y taquigrafía. Asimismo, reivindicando de manera precoz su derecho de autodeterminación personal, consigue asistir a las clases que realmente le interesan, cursando Gramática y Literatura, aunque “en aquellos tiempos, antes de la garra de la guerra, pocas muchachas practicaban [...] poesía” (Fuertes, *Obras incompletas* 27). Empieza a manifestarse así, aunque solo de forma embrionaria, su tendencia ‘contramodélica’, de abierta oposición frente al papel recortado para la mujer en la sociedad, a los límites impuestos sobre su educación, así como a su confinamiento al ámbito privado y a su sometimiento patriarcal. Todavía adolescente y huérfana de madre desde 1934, “muriendo[se] de hambre y de otras cosas” (Fuertes, *Obras incompletas* 27), empieza a trabajar como contable en una fábrica metalúrgica y se refugia en la escritura componiendo algunos de los poemas de su primera antología poética, *Isla Ignorada*, que verá la luz solo en 1950. La obra contiene *in nuce* todos los temas cardinales de la poética fuertiana, primero de todos, el carácter autobiográfico y solitario de su escritura,⁴ que resulta evidente ya en los primeros versos de la colección:

Soy como isla que ignorada
late acunada por árboles jugosos
– en el centro de un mar
que no me entiende,
rodeada de NADA,
sola sólo –.
[...]. Para mí es un placer ser ignorada,
isla ignorada del océano eterno.
(Fuertes, *Isla ignorada* 11-12)

En los mismos años, la autora inicia su colaboración con Radio Madrid y Radio España, donde tiene la oportunidad de dedicarse a sus queridos recitales de poesía, pero de repente estalla la Guerra Civil y todo se derrumba. En aquel trágico 1936, entre los muchos familiares y amigos perdidos, especialmente importante fue Manolo,⁵ el primer amor de Gloria, un obrero que murió en el frente y que ella evocaría repetidamente en sus poemas. Es en este momento exacto que se origina en ella la que Arribas (135-160) define “radicalidad pacifista”, una especie de pacifismo innegociable, *leitmotiv* de su obra.

De 1938 a 1958, Gloria trabaja para varias empresas de Madrid y lleva adelante, al mismo tiempo, la producción poética, periodística y teatral. Es una etapa atormentada de la vida

⁴ La misma Gloria, en el prólogo de *Obras incompletas* (21), lo define “el primer poema autobiográfico que escribí y publiqué”.

⁵ Su nombre completo es Manuel Rodríguez. Era un joven madrileño que militaba en la FAI, voluntario en la Aviación, que fue declarado desaparecido en 1936.

para la poeta, la cual, al tener que hacer frente a las incesantes necesidades económicas, se ve obligada al despreciado papel de secretaria, en un clima de tensiones y abusos, donde la escritura, ocultada pero nunca negada, es el único alivio. El poema “Para escribir” (Fuertes, *Mujer de verso en pecho* 100) describe de forma cumplida la frustración de aquel momento:

Para escribir me escondo,
como una mujer primitiva se escondía
para parir.
Como un animal herido se esconde
para lamerse a gusto la sangre,
así nadie sabe de mí
cuando me pierdo para escribiros esto.

Mientras tanto, Gloria comienza a tener cierta resonancia mediática, sobre todo gracias a las fructíferas colaboraciones, iniciadas entre 1939 y los primeros años cuarenta, con algunas de las revistas para jóvenes más conocidas de la época, *Maravillas*, *Pelayos y Chicas*, y con las dos revistas literarias *Postismo* y *Cerbatana*, para las cuales trabaja tras el encuentro con Carlos Edmundo de Ory. Además, en 1947 es una entre las fundadoras de la revista poética *Arquero*, que dirige durante cuatro años. En el mismo periodo crea una biblioteca itinerante para niños y, junto a Adelaida Lasantas y María Dolores de Pablos, constituye *Versos con faldas*, que posteriormente definirá “un verdadero Grupo Cultural Feminista” (Fuertes, “Prólogo” 10) y que se será crucial para la visibilización de la escritura de mujeres en la España posbélica (Garcerá y Porpetta 2019).

El año 1952 está marcado por el extraordinario éxito de su primera obra teatral en verso, *Prometeo*, un triunfo sellado por la victoria del Premio Valle-Inclán. Dos años más tarde, en 1954, Gloria publica dos obras fundamentales de su producción poética, *Antología Poética* y *Poemas del suburbio*, que, no por casualidad, ven la luz en Venezuela y serán publicados en España veinte años más tarde, en el volumen *Obras incompletas*. A partir de 1955, la poeta vuelve a estudiar, cursando biblioteconomía e inglés en el International Institute de Madrid, donde conoce a Phyllis Turnbull, su profesora de idioma, así como el gran amor de su vida. Los que siguen son años felices: la poeta completa sus estudios, trabaja durante tres años como bibliotecaria en el International Institute y, de 1961 a 1963, reside en los Estados Unidos, donde gestiona una residencia universitaria e imparte cursos de poesía y literatura en las Universidades de Bucknell, Mary Baldwin y Bryn Mawr. Es allí que, durante la clase inaugural de su curso, afirma: “Es la primera vez que piso una Universidad, no como estudiante sino como profesora” (*Obras incompletas* 28), dando prueba de la inalterada

independencia ante el contexto académico y del inconformismo de fondo que siempre la caracterizaron.

Regresada a España, gana nuevos premios prestigiosos, entre los cuales: el Premio Guipúzcoa de Poesía (1965), el Premio Lazarillo (1966) y la beca Juan March para la Literatura Infantil (1972), que finalmente le permiten dedicarse a tiempo completo a la escritura. Por ello, esta es la fase más prolífica de todas, durante la cual el *corpus* fuertiano se amplía incluyendo obras como: *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969), *Sola en la sala* (1973), *Cuando amas aprendes geografía* (1973) y *Obras incompletas* (1975). Los años setenta son, sobre todo, los del éxito mediático: Gloria Fuertes no solo escribe para la revista humorística *La Codorniz* y para la revista *Discóbolo*, sino que se convierte en una celebridad de la televisión española gracias a su participación en los dos exitosos programas infantiles de TVE, *Un globo, dos globos, tres globos* y *La cometa blanca*. Además, en 1975 se le otorga el Premio Internacional Hans Christian Andersen por la colección *Cangura para Todo*, dejándole libre acceso a la lista de los nombres más destacados de literatura infantil del mundo.

Sin embargo, si por un lado un título tan importante, así como su participación en las mencionadas transmisiones televisivas y la redacción de numerosas canciones para niños, le aseguran una fama indiscutible entre el gran público, por otro lado, la relegan, en el imaginario colectivo español, a una dimensión literaria vinculada exclusivamente al mundo infantil, perjudicando el reconocimiento que merece como poeta en un sentido más amplio. Como señala Makris (221), mientras en el extranjero, especialmente en Estados Unidos y Sudamérica, la autora fue recibida positivamente desde sus primeros trabajos, en su país fue infravalorada y su reputación como “poeta seria” tardó mucho en consolidarse. Así comenta, a este propósito, Gandul Verdún en 2017:

[...] en los anaqueles de nuestras estanterías es insólito encontrar un número suficiente de libros, de los muchos que dejó escritos, a la altura literaria de una autora como ella cuya obra poética constituye una de las más importantes del siglo XX español. Y esa ignorancia de su verdadera significación literaria choca con el amplio ámbito en el que la protagonista es precisamente Gloria Fuertes en el imaginario de los españoles de los últimos cincuenta años: ¿quién no sabe tararear en el recuerdo la melodía de *Un globo, dos globos, tres globos*?, ¿quién ha olvidado a aquella oronda señora, de pelo corto y canosa, feota pero con una franca y cordial sonrisa perennemente en su ancha cara de cuya boca salía una voz grave y algo rota, y a la que veíamos frecuentemente en la televisión en blanco y negro, o en color, de los años setenta y ochenta?

La enorme popularidad que Gloria Fuertes alcanzó gracias a las obras dirigidas a los jóvenes, a las apariciones televisivas e incluso a su imitación propuesta por el dúo cómico Martes y Trece, terminó por eclipsar su producción literaria en España, “casi hasta reducirla a una caricatura” (Vila-Belda 18).⁶ Sin embargo, como ha demostrado el renovado interés crítico de las últimas décadas, la producción artística fuertiana es extremadamente heterogénea y se dirige a toda la humanidad. Las antologías de la madurez, *Historia de Gloria: amor, humor y desamor* (1980) y *Mujer de verso en pecho* (1995), de hecho, abordan cuestiones éticas y existenciales y presentan un amplio abanico de tonos y temas que rompen con la restrictiva etiqueta de ‘poeta de los niños’. Los años ochenta y noventa, en este sentido, representan un momento de evolución e importantes reconocimientos por su incansable compromiso tanto literario cuanto ético y civil: Gloria Fuertes gana el premio televisivo *Aro de Oro* como mejor escritora, en 1986 recibe la medalla del Día Mundial de la Cruz Roja, el año siguiente es nombrada Dama de la Paz y en 1997 socia honoraria de Unicef.

En agosto de 1998 le diagnostican cáncer de pulmón y pocos meses después, el 27 de noviembre, muere, entre los elogios y las críticas, obstinadamente fiel a sus ideales. Sin que amigos ni familiares se enteraran, en sus ochenta y uno años de intensa vida y carrera, había acumulado un patrimonio de cien millones de pesetas, que a su muerte dona íntegramente a la Asociación Ciudad de los Muchachos de Madrid. En su lápida se graban solo dos versos suyos: “Ya creo que lo he dicho todo y que ya todo lo amé” (*Isla ignorada* 62).

3. DISCRIMINACIONES SUFRIDAS Y CONTRAOFENSIVA AL PODER: LA POESÍA COMO ACTO DE RESISTENCIA

El amor, *fil rouge* de la producción fuertiana, es emblema de la relación entre vida y obra que se acaba de observar y, al mismo tiempo, es generador de los otros temas centrales de su poética: el compromiso social, la empatía hacia las minorías, el antimilitarismo y la soledad existencial. Como se ha señalado, el dolor íntimo trasciende lo personal para adquirir una dimensión universal y, a medida que la escritura de Gloria Fuertes avanza, ella parece ganar conciencia hasta tomar partido sin reticencias: “Siempre estoy con los sitiados, nunca con los sitiadores” (*Es difícil ser feliz una tarde* 29). Esta postura inquebrantable es espejo de un compromiso vital con todos los desheredados que pueblan las calles de

⁶ Alberto Acereda (“Gloria Fuertes: del amor prohibido”), María Payeras Grau (2003; 2009) y Verónica Leuci (2018) hicieron referencia a esas cuestiones en sus trabajos, contribuyendo de manera sustancial a la revisión desprejuiciada del canon tradicional de la posguerra y a la reivindicación de Gloria Fuertes en el panorama de la época.

Lavapiés y los versos de sus poemas a la vez, haciendo de la obra fuertiana no solo un puente entre la experiencia individual y la memoria colectiva, sino también un acto de solidaridad. Este acto se fundamenta en las experiencias de la autora, la cual entremezcla los motivos tópicos de la poesía social con otros procedentes de su cotidianidad “desde una perspectiva mucho más individual” (Debicki 140). Gloria Fuertes “se declara pacifista por haber vivido una guerra, [...] se muestra solidaria con las gentes de baja extracción social por pertenecer ella misma a ese sector, y [...] defiende sus derechos como mujer por haberlos visto vulnerados desde la infancia” (Payeras Grau, “Presentación” 13). En concreto, si la poeta puede tomar la palabra y usarla para dar voz al que no la tiene, poniéndose en la primera línea de la lucha contra la discriminación y la injusticia política y social, es porque ha experimentado una serie de discriminaciones en su propia piel.

Entre las discriminaciones enfrentadas, la primera es debida al hecho de ser mujer y, además, de ser una mujer escritora que aspira a formar parte de un mundo dominado casi integralmente por hombres. De su “doble marginación: ser mujer y ser poeta” (Leuci 71) y del papel de víctima de un sistema paternalista y sexista, Gloria Fuertes se declara muy consciente desde el principio. En el poema de 1954 titulado “No dejan escribir” (*Obras incompletas* 72) el yo poético denuncia: “sé escribir, pero en mi pueblo/ no dejan escribir a las mujeres” y, en el noviembre de 1976, durante una entrevista publicada en *Vindicación feminista* (“Gloria Fuertes: poeta para niños” 41), cuando Ana Moix le pregunta qué opina sobre el posible retraso que su reconocimiento artístico ha sufrido en el escenario literario español, frente a los muchos poetas masculinos de su generación, Gloria contesta:

El ser mujer ha sido un obstáculo. De haber sido hombre me hubieran reconocido mucho antes. Una mujer, para que se le reconozca como pintora, músico, escritora, investigadora... años atrás e, incluso ahora, tiene que ser una fuera de serie. En cambio, el mundo está lleno de famosos mediocres. A pesar de la sociedad machista, la que vale acaba por sobresalir, pero le cuesta un esfuerzo tremendo. Escribo igual ahora que hace 20 años, no soy ni mejor ni peor, ¡pero qué lucha!

Al transgredir “la apropiación monopólica masculina y la tipificación androcéntrica” (Payeras Grau, *Espejos de palabra* 74) de la labor de poeta, ha sido larga e inmerecidamente ninguneada y deslegitimizada como escritora. En palabras de Álvarez Ramos (21): “las restricciones y limitaciones del oficio de poeta se observan, además, en la crítica, la trivialización, el ataque personal y el alcance de su obra, reducida al cliché de lo pueril, al chascarrillo y lo populista de sus apariciones televisivas”.

Sin embargo, en una sociedad donde la norma reduce a la mujer al espacio doméstico y le impone someterse al dominio del hombre, Gloria Fuertes no se limita a desafiar los roles de género tradicionales componiendo versos poéticos anticonvencionales que va declamando por toda la capital, en la radio y en la televisión públicas, sino que, con su propio aspecto, encarna y promueve la anomalía. Desde el punto de vista estético, de hecho, se contrapone de manera enérgica y clara al modelo canónico de belleza propuesto con insistencia en la época. Su desviación del canon, por lo tanto, se mueve de adentro hacia afuera, involucrando tanto la sustancia como la forma, una forma que es intencionalmente irregular y discrepante. Rebelándose contra la visión conservadora de feminidad que había hasta entonces y desatendiendo las expectativas sofocantes acerca de las mujeres, la poeta pasea en bicicleta por las calles de Madrid con pantalón y corbata, lleva el cabello corto, fuma y, en definitiva, propone la figura andrógina con la cual todos la recuerdan. Divergente frente al sentir generalizado y disconforme a la imagen de madre y ángel del hogar frágil, sumisa y remisiva, ni tiene hijos ni marido, rechaza la maternidad y asume la soltería no como una lamentable e indeseable consecuencia, sino como una posibilidad.

Además, su identidad de género hace su situación aún más complicada en el rígido contexto de la España franquista. Cabe recordar, en este sentido, que la *Ley de vagos y maleantes*, activa desde 1933, incluía y condenaba, desde 1954, también a los homosexuales, acusados de mostrar actitudes antisociales y por esto perseguidos penalmente. El trato que se les reservaba implicaba la prohibición de residir en determinados territorios, la obligación de declarar el domicilio e incluso el internamiento en instalaciones especiales creadas *ad hoc* (Gahete Muñoz 185-200). Lejos de poder expresarse libremente, por lo tanto, la poeta, al menos hasta la muerte de Franco, solo puede aludir a su esfera sentimental y a su lesbianismo,⁷ como hace en el poema “Para ir a trabajar (autobio)” (*Historia de Gloria* 315-316), donde leemos:

[...]
 En el año cuarenta,
 ganaba diez pesetas diarias
 -no me llegaba ni para dormir-,
 y era feliz.
 [...] Tenía un amor prohibido,
 y era feliz.

⁷ Como señala Álvarez Ramos (18), también la asunción de su lesbianismo resulta haber contribuido a la marginalización tanto de la figura como de la obra de Gloria Fuertes, condicionando de forma negativa su recepción crítica. La identidad lesbiana de la autora y sus consecuencias han sido objeto de los estudios pormenorizados de Alberto Acereda (“Gloria Fuertes: del amor prohibido”) y, sobre todo, de Elena Castro (“Identidad lésbica”; “Lesbian Identity”; *Poesía lesbiana queer*).

Escribía libros prohibidos,
y era feliz.

En los años cuarenta, vivir un amor prohibido, como el que Gloria Fuertes vive durante 15 años con la hispanista estadounidense Phyllis Turnbull, y escribir libros prohibidos, como los que ella publica al extranjero, son actos revolucionarios. Y si a Gloria Fuertes se le concede realizar tales actos, paradójicamente, es gracias a las discriminaciones de las que es víctima. De hecho, al igual que otras escritoras del tiempo, la autora se ve obligada a dedicarse a géneros que, en esa época, se solía considerar o menores o típicamente femeninos – como la literatura infantil – o ‘de nicho’ – como la poesía – y es exactamente la relegación a estos géneros, junto con la experimentación de estrategias líricas y formales, que le ofrece la oportunidad de traspasar la línea trazada por la temida pluma roja del censor.

Al carecer de una coherencia ideológica de fondo y de un cuerpo de criterios objetivos y reglas fijas que los guiaran (Abellán 87), los censores gozaban de una casi total discrecionalidad que los hizo responsables de muchas incongruencias y malentendidos. Es así que, debido también a “un problema de capacidad interpretativa por parte de los encargados de censar las obras” (Mangini González 43), algunas referencias ocultas pasaban desapercibidas (González Rodas 20), dejando abiertas rendijas por las cuales, en ciertos casos, se colaban inadvertidos anhelos de libertad. Es en una de dichas rendijas donde se introduce a escondidas el himno de lucha y esperanza de una poeta acostumbrada a ser ignorada o marginada, por las razones más diversas.

Entre estas razones, se encuentra también la acusación de un supuesto vínculo con el régimen, que se le atribuye, sobre todo, por haber trabajado en el Ministerio de Información y Turismo y por haber colaborado antes con las emisoras radiofónicas y televisivas nacionales, y luego con la revista *Maravillas*, suplemento infantil del diario falangista *Arriba*. Sin embargo, siguiendo el enfoque crítico culturalista y teniendo en cuenta el relieve de los elementos socioculturales de fondo, parece evidente que Gloria Fuertes pertenece al grupo de intelectuales que, quedando en un país donde los disidentes eran ejecutados, exiliados o condenados al silencio oficial, se vio obligada a ceder a alguna forma de compromiso o al menos a experimentar soluciones alternativas para sobrevivir y hacer brotar, paso a paso, una nueva literatura (Acereda “Autobiografía y sentido”; “Crítica y poesía en Gloria Fuertes”).

Para conseguirlo, Gloria Fuertes aprovechó del único canal que lo hacía posible: la poesía. Al considerarla “un género menor y de escasa divulgación pública” (Mangini González 43), muchos censores, tanto por ignorancia como por la previsión de un exiguo número de

lectores, se mostraban más tolerantes cuando se trataba de poesía (Labanyi 211), inconscientes de dotarla, de esta manera, de una fuerza sin igual (Vila-Belda 21-25). Por su propia mano, en el pleno ejercicio de su autoridad, el régimen había otorgado a los poetas la más poderosa arma subversiva existente: el verso lírico se convierte, por lo tanto, en una fortaleza de asalto para contrarrestar la ideología monolítica impuesta por el sistema. En el movimiento renovador que surge en la retaguardia, alrededor de los años cincuenta, “Fuertes es la poeta femenina con mayor presencia” (Vila-Belda 17) y con su obra consigue reflejar las preocupaciones ético-sociales de los españoles, contraviniendo los dictados de la ideología hegemónica.

En un clima de intransigencia dominante, la poeta hunde las raíces de su poesía en la tragedia de la historia y se sumerge sin reservas en el dolor colectivo de un país martirizado, para luego volver tenazmente a la superficie. En un flujo ininterrumpido de incómodas reminiscencias, ‘la poeta de guardia’ escribe composiciones que presenta bajo el disfraz de despreocupados himnos de amor totalmente inofensivos, pero que luego pronuncia en voz alta en las plazas, por las calles del Rastro, en los cafés del centro, en los parques concurridos de los domingos, añadiendo cada vez una palabra, un verso, una burla. Así sugiere un inefable sentimiento de revancha, un inesperado impulso de conflictividad en el que es fácil reconocerse porque da voz a oposiciones no resueltas no solo a nivel individual, sino también en relación con el sistema cultural dominante que determina y subyuga las vidas de todos en cualquier momento.

Y mientras Gloria canta su poesía como si fuera una música alegre que ayuda a olvidar, al mismo tiempo llama incesantemente a la memoria los traumas del pasado y del presente, invitando sus lectores a mirarlos directo a los ojos y a enfocarlos finalmente, despojándose de las lentes deformantes empleadas por el imponente aparato ideológico hegemónico. Para lograrlo, necesita distorsionar lo ordinario, hacerlo oportunamente anómalo, acercar imágenes oníricas a otras concretas y tangibles, en equilibrio entre el realismo y la fantasía. Como señala Vila-Belda (260-263) en *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, el tono surrealista y la ilusoria falta de racionalidad que resultan de su poesía, hacen que Gloria Fuertes sea acusada de producir versos fruto de una mente enferma, como se lee en el documento de censura del Archivo General de la Administración que acompaña el manuscrito de *Aconsejo beber hilo* de 1954. Sin embargo, su fantasmagórica locura, junto con la mezcla de lo real y lo fantástico, y con el lenguaje y el estilo empleados, forma parte del conjunto de estrategias que la autora

utiliza para expresar las preocupaciones ético-sociales que la agobian, oponiendo al discurso oficial una verdad diferente, un camino alternativo.

Realidad y fantasía, lógica y absurdidad, atrocidad e ironía son las dos caras de una misma moneda, y Gloria, en cuanto profunda conocedora bien de las normas censorias bien del alma humana, las presenta todas, de la mano, unas con un sombrero extraño en la cabeza y las otras con una cola de sirena en lugar de piernas, para ocultar, bajo la forma de pistas, sospechas y alusiones veladas, una semilla de resistencia primordial. Mediante el uso de filtros desestabilizadores en su poesía y bajo la mirada distraída del censor, por tanto, Gloria Fuertes se opone al discurso dominante hasta subvertir sus presupuestos teóricos y llevar a cabo, de manera sutil y eficaz, una potente contraofensiva al sistema hegemónico. Para superar el asfixiante encasillamiento determinado por los esquemas socio-simbólicos patriarcales de la época, la poeta – así como reclama ser llamada – se ve impulsada a explorar formas nuevas y estrategias poéticas que desafíen los paradigmas establecidos, hasta traspasar las barreras y construir allí, por lo menos en la ficción literaria, un mundo más justo y vivible. Su contestación apela al compromiso ético, según una poética del amor que oscila entre la dulce ironía y la amarga denuncia social. Para encontrar ese complejo equilibrio, la poeta adopta sabiamente el verso y lo adapta a un estilo personal y anticonvencional, capaz de desligarse con maestría del difundido retorno al clasicismo tan ardientemente promovido por la cultura oficial y hablar a todos, sin distinción alguna.

El lenguaje, entonces, imita las formas discursivas de la oralidad y, por esto, es simple, directo, inmediato, altamente comunicativo, denso de coloquialismos y con un marcado sabor madrileño. Y si la lengua y el aparato retórico-estilístico se disfrazan y se utilizan para permitir que la palabra supere la mordaza que la oprime, el contenido no hace más que seguirle el juego. De hecho, a pesar de originarse a partir de confesiones íntimas y autobiográficas aparentemente inocuas o de eventos cotidianos y objetos tangibles a primera vista banales, cada poema es hábilmente dotado de un carácter universal y revolucionario. Lo demuestra también la elección de los personajes que animan las confesiones del yo lírico fuertiano, acompañándole en su experiencia directa del mundo: homosexuales, transgéneros, prostitutas, marginados, rechazados y toda la gama de seres humanos tachados de ‘anormalidad’ que puebla los suburbios de la ciudad o que vive al borde de la vida, encarnando todas las caras posibles del amor.

4. PROPUESTA DE ANÁLISIS: EL PODER EMERGENTE DE LA SIRENITA, EMBLEMA DE DIVERSIDAD

Como se ha señalado en la parte introductoria de este trabajo, en España la reputación de Gloria Fuertes como poeta ha experimentado altibajos significativos. Si en una fase relativamente inicial de su carrera se destacó como una de las poetas más importantes de su generación – especialmente gracias al apoyo de la editorial catalana Seix Barral y de algunos influyentes intelectuales del momento (Vila Belda, 2017) –, más tarde su obra fue sumergida bajo el peso del éxito que alcanzó gracias a su producción infantil y sus apariciones televisivas. Este último aspecto fue particularmente relevante para su general recepción pública, ya que su participación en los programas de televisión antes mencionados le otorgó una popularidad masiva, pero al mismo tiempo eclipsó su faceta de escritora para adultos y la relegó, en el imaginario común, al papel de autora infantil.

Pese a estos obstáculos, Gloria Fuertes nunca dejó de cuestionar los pilares de la cultura hegemónica ni de seguir adelante con su propio proyecto literario y social, de matriz contestataria. Aprovechó, para conseguirlo, todos los recursos que tenía a su disposición, incluso aquella poesía infantil, que, si bien había sido el motor de su popularidad a gran escala, también le había costado la escasa valoración de su producción dirigida a un público adulto y la prolongada falta de consideración como poeta en general. Paradójicamente, esta misma poesía para niños responsable del oscurecimiento de parte de su producción, fue un vehículo más mediante el cual la poeta logró mantener su mensaje disidente y, con el paso tiempo, plantear la legitimación de lo diferente y deconstruir el discurso dominante.

En todos los géneros frecuentados por Gloria Fuertes, incluso en la poesía dirigida al público más joven, es posible detectar preocupaciones ético-sociales comunes, que aportan una mirada crítica y profundamente humanista a sus versos. A este propósito, se examinará a continuación un poema publicado en *Versos Fritos. Poesía para todos los días*, una antología de 1995 que reúne cuentos breves en verso, los cuales, por lo menos por su definición editorial, se adscriben a la literatura infantil. El poema en cuestión se titula “La sirenita que quiso ir al cole” (Fuertes, *Versos Fritos* 60) y su elección responde a la voluntad de proponer una lectura crítica de un texto que no forma parte de los poemarios principales de la autora y que, por esta razón, ha sido escasamente estudiado hasta el momento. Esta relativa marginalidad dentro de su obra lo convierte en un objeto de análisis especialmente interesante, ya que ofrece nuevas vías de interpretación y permite ampliar el corpus crítico en torno a su producción.

Además, uno de los aspectos más destacados del poema es su clara dimensión educativa, presente tanto en su contenido – el deseo de una sirenita de acceder a la escuela – como en su capacidad de invitar a una reflexión sobre los valores culturales y sociales que transmite. Desde esta perspectiva, el poema puede leerse como un ejemplo paradigmático del conjunto de estrategias que la autora emplea para cuestionar el modelo ideológico conservador y dominante, proponiendo en su lugar una visión alternativa que reivindica el derecho a la educación y la emancipación femenina desde la infancia.

Para sustentar esta hipótesis se revela crucial el concepto de triada cultural ideado por el padre de los estudios culturales británicos Raymond Williams en sus obras *The Long Revolution* (1961) y *Marxism and Literature* (1977). El modelo elaborado por el estudioso sugiere la existencia de una relación dinámica dentro del conjunto cultural, entendiendo la hegemonía como un proceso no fosilizado, sino dinámico e inclusivo, que, para perdurar en el tiempo, debe necesariamente expandirse incorporando prácticas y valores inicialmente situados fuera de ella. Cualquier sistema hegemónico, por lo tanto, no está constituido únicamente por la agregación de rasgos dominantes, sino que consiste en una interrelación activa de valores y prácticas heterogéneas (*Marxism and Literature* 108-112), lo que resulta de fundamental apoyo para interpretar la obra fuertiana.

Cada producto cultural, en cuanto fruto de un proceso cronológicamente móvil, establece conexiones entre el pasado, el presente y el futuro mediante tres elementos históricamente variables e interconectados: residual, dominante y emergente. Este último representa el precursor del futuro, ya que posee una extraordinaria carga latente que solo el elemento residual – conectado al pasado, pero activo en el presente – es capaz de activar, permitiendo así destituir el elemento dominante del presente. En línea con las teorías de Williams, por tanto, Gloria Fuertes recuperaría, a través de sus versos, los elementos residuales de la tradición para reactivarlos en el presente. Solo de esta forma es posible que broten mecanismos de contestación de los paradigmas dominantes y que se fomente un proceso de emergencia proyectado al futuro.

Bajo esta premisa, es posible detectar, en “La sirenita que quiso ir al cole”, el empleo de mecanismos que sugieren la descodificación de las normas sociales y revelan conflictos frente al sistema hegemónico. La palabra poética desafía las narraciones oficiales y propone un nuevo imaginario en el que el acceso al saber y la libertad de elección resultan fundamentales, incluso para figuras tradicionalmente asociadas con lo fantástico o lo marginal.

En este sentido, la escuela representa el núcleo del sistema dominante: un espacio de socialización normativo, jerárquico y rígidamente estructurado, que solo admite a quienes cumplen los requisitos preestablecidos. La maestra, figura que regula el acceso, simboliza esa autoridad institucional que, aunque abre la puerta, no protege ni acoge plenamente la diferencia.

Frente a este núcleo dominante, se movilizan dos fuerzas distintas pero convergentes, ambas encarnadas por la sirena. Por un lado, la figura mitológica perteneciente al acervo clásico y fantástico, constituye un elemento residual que sobrevive en el imaginario colectivo y aquí se reactiva con un sentido renovado, reinterpretado desde una óptica crítica y contemporánea como sujeto que busca su lugar en el mundo humano y educativo. Por otro lado, la sirenita misma, en su lucha por integrarse sin renunciar a su identidad, se afirma como presencia disonante y transformadora.

El resultado es una proyección de extraordinaria fuerza emergente, que amplifica a muchos niveles interacciones subversivas con el presente. Esto se realiza, en primer lugar, gracias a la recuperación del mito – percibido como modelo del pasado – y a su presentación bajo una luz nueva, capaz de alumbrar resistencias y ofrecer una interpretación divergente de lo actual con vistas al porvenir. A partir de la introducción del elemento fantástico en la verosimilitud de la narración realista – que aparece ya en el *incipit* con la presentación del sujeto protagonista –, se describe una escuela fantasmática compuesta por objetos altamente simbólicos que estructuran el entorno. Según un procedimiento notorio de la poesía contemporánea, estos objetos se presentan enumerados en una lista, quebrantados como el mundo que contribuyen a plasmar. El espacio, por tanto, no se constituye de seres humanos, sino más bien de elementos tangibles – “libros, mapas y pizarras” – que, a partir de su combinación en el verso, describen una realidad fragmentada y rota. Las únicas personas mencionadas en dicha lista, no casualmente, son los niños, los cuales se revelan cruciales no solo en cuanto destinatarios explícitos o miembros representativos de la comunidad descrita, sino, sobre todo, en cuanto emblemas del elemento emergente:

La sirenita saltando por la arena
llegó a la escuela de la playa.
Niños, libros, mapas y pizarras.
La sirenita apoyó su cara en el cristal,
la maestra la invitó a pasar.
La sirenita asustada voló hacia el mar, sola,
y se escondió en la ola.

El encuentro con el mundo de los adultos – representado por la maestra de modo significativo – causa como primera reacción un miedo que lleva a la protagonista a huir de lo real, para buscar su propia dimensión en lo ideal. Debe superar un momento inicial de profunda desorientación para luego pactar con la vida y finalmente encontrar la manera para seguir viviendo, pero desvinculándose de la imposición de una normalidad aséptica. Consciente de la ‘diversidad’ que la caracteriza, es decir de su connatural forma híbrida, mitad pez y mitad mujer, se da cuenta de que para que le sea permitido el acceso tiene que disfrazarse. Para entrar a formar parte de aquella comunidad, de hecho, la sirenita tiene que hacerse un vestido con sus propias manos y debe ser bastante largo como para disimular una apariencia que no le corresponde, pero que la sociedad le impone. El sistema educativo solo está reservado para ‘los normales’, para la desviación de la norma no hay cabida, a menos que no se luche para encontrar una vía alternativa, recurriendo a estrategias construidas a solas, en el secreto de las olas o de los versos:

Con algas y con algo,
se hizo un vestido largo, largo
-para que le tapara la cola
y los pies que no tenía-.
Saltando por la arena,
tocando dos conchas
la sirenita entró en la escuela.

El esfuerzo de la sirenita evoca simbólicamente el de cada mujer frente al sistema educativo y de cada autora frente al canon, todas colocadas en papeles predeterminados y aseverativos bien por una tradición conservadora y paternalista bien por un sistema que ha hecho propia esa tradición. En este sentido, es en los últimos versos que se levanta el grito de denuncia y de revancha típicamente fuertiano:

- La nueva anda muy rara
- dijeron sus compañeros -.
-¡Cómo no voy a andar rara
si soy una sirena! -.

Se desencadenan, en el texto, las conexiones entre real e irreal, proponiendo una reformulación personal de la realidad sobre una base imaginativa y, al mismo tiempo, una representación alternativa de la definición social que la sirena representa. La misma recuperación de la mitología clásica a través de su figura puede leerse, según la triada cultural de Williams, como un elemento residual que se reactiva en el presente porque se

relaciona con la nueva generación que emerge, la de los niños. De esta manera, la tradición que la sirena encarna adquiere una función de emergencia en la interacción con sus pares, lo que permite a la joven modificar de manera innovadora los modelos culturales preexistentes. Y si esta interacción es posible es gracias a la descripción de la protagonista, sobre todo en el cierre del poema, como sujeto activo y dinámico, abiertamente a contracorriente como su autora. Al declararse sirena, la protagonista, por fin, se autodetermina y se pone en contra de la exclusión de la diversidad, rompiendo definitivamente el paradigma y oponiéndose a cualquier canon fijo o norma impuesta. Su cuerpo híbrido, su deseo de aprender y su resistencia a negar su esencia – expresada en los versos conclusivos “¡Cómo no voy a andar rara / si soy una sirena!” – representan la posibilidad de una subjetividad alternativa, no domesticada. Esta figura surge, precisamente, desde los márgenes, y su inscripción en el discurso poético infantil permite que la poeta – ella misma marginalizada – instale una voz disidente dentro de un género aparentemente inocuo y convencional.

De hecho, la propia Fuertes puede ser leída como figura emergente: mujer, lesbiana, escritora en una España patriarcal y franquista y encasillada como autora infantil, logra en sus versos introducir un discurso subversivo que se desliza bajo la superficie de la forma simple. Al igual que la sirena que debe fabricarse un vestido para disimular su diferencia, Fuertes utiliza la forma ‘aceptable’ – o aceptada – de la poesía infantil para esconder – pero también preservar – su contenido más radical. Este paralelismo refuerza la dimensión autobiográfica y metapoética del poema.

Además, el uso del objeto residual en interacción con un entorno contemporáneo y su reconfiguración mediante el lenguaje poético, permiten al lector asistir a un proceso de transformación cultural: el pasado se reactiva para denunciar el presente y abrir posibilidades hacia el futuro. Como escribe Williams, lo emergente se define por su capacidad de formular alternativas reales y de generar nuevas percepciones (*The Long Revolution* 313) y, en este marco, el poema objeto de análisis trasciende la mera representación de la diferencia como una simple condición o atributo. Más allá de mostrar la diversidad como un hecho estático, el texto articula la diferencia como un agente activo de transformación social y cultural, otorgándole un carácter emancipador. Esto implica que la diferencia no solo se exhibe, sino que se reivindica como una fuerza capaz de cuestionar y subvertir las estructuras hegemónicas, abriendo espacios para nuevas formas de subjetividad, inclusión y reconocimiento. Así, el poema contribuye a dismantelar paradigmas excluyentes y ofrece una visión crítica que promueve la liberación de las

identidades marginadas, posicionando la diferencia como motor de cambio y resistencia frente a la normatividad dominante.

5. REFLEXIONES FINALES

Mediante un método de análisis cultural y transversal, es posible sacar a la luz la constante emergencia opositiva que la poesía fuertiana presenta con relación al sistema cultural dominante de la España del siglo XX. El verso poético se revela, en este sentido, poderosamente divergente, aunque esté radicalmente anclado al contexto humano y social y necesite una activación continua en el presente. Siguiendo rutas complejas y alusivas y recuperando de manera metódica figuras del mito o de la tradición, la poeta se revela capaz de delinear perspectivas culturales problemáticas y conllevar intentos disidentes. Hay que seguir esas rutas para reactivar, en la lectura receptiva y crítica, los significados subyacentes y conceder pleno reconocimiento a la que Cela definió “la angélica y alta voz poética a la que los hombres y las circunstancias putearon inmisericordemente” (Acereda “Gloria Fuertes: del amor prohibido” 231). A pesar de que algunos siguen no distinguiendo “entre el cliché fácil de personaje televisivo y la gran poeta que era, autora de libros esenciales y con absoluta seguridad la voz lírica más cercana y comunicativa” (Álvarez Ramos 21-22) de su tiempo, pensamos que limitarse a una observación superficial y parcial del pensamiento, de la vida y de la obra de Gloria Fuertes, corre el riesgo de banalizar una producción poética que, en cambio, es fundamental para la historia de la literatura española. En ella, como se ha intentado demostrar en este trabajo, la poeta experimenta mecanismos inéditos de contestación capaces de superar los límites impuestos por el sistema dominante y sugerir, en los intersticios de la escritura, notas de disenso impronunciable. Una correcta contextualización de su figura consigue implicar un mejor conocimiento de la realidad de la posguerra, del régimen y de la democracia, y puede utilizarse como clave de lectura para comprender más en profundidad y seguir descodificando los esquemas que regularon las posturas contraculturales de los sistemas hegemónicos.

La trayectoria de Gloria Fuertes, marcada por la lucha contra cualquier forma de discriminación, refleja la capacidad de la literatura para actuar como un espacio de libertad y de resistencia, fomentando la igualdad y promoviendo la diversidad en toda su riqueza y complejidad. Redescubrir su obra y valorar su contribución a la poesía española funciona como un llamamiento a las nuevas generaciones, a las que la poeta siempre se dirige, invitándoles a indignarse y a no repetir los errores del pasado.

OBRAS CITADAS

- Abellán**, L. Manuel. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Ediciones Península, 1980.
- Acereda**, Alberto. "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes". *Letras femeninas*, vol. 25, no. 1, 1999, pp. 155-172.
- . "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, no. 5, 2000, pp. 143-157.
- . "Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad". *Romance Quarterly*, no. 49, 2002, pp. 228-240.
- Álvarez Ramos**, Eva. "Compromiso y vindicación feminista en la poesía de Gloria Fuertes". *Anales de Literatura Española*, no. 38, 2023, pp. 13-29.
- Arribas**, Josemi Lorenzo. "Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 6, 2011, pp.135-160.
- Castro**, Elena. "Identidad lésbica: ausencia y presencia en la poesía de Gloria Fuertes". *Ellas y nosotras: estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, editado por Elina Norandi, Egales, 2009, pp. 37-51.
- . "Lesbian Identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuertes' Poetry". *In the Words of Gloria Fuertes*, editado por Margaret H. Persin, Bucknell UP, 2011, pp. 82-99.
- . *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Icaria, 2014.
- Debicki**, Andrew Peter. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Júcar, 1986.
- Fuertes**, Gloria. *...Que estás en la tierra*. Seix y Barral, 1962.
- . *Obras incompletas*. Cátedra, 1975.
- . "Gloria Fuertes: poeta para niños, o el difícil encanto de peinarse las canas a los 12 años", Ana Moix, *Vindicación feminista*, no. 5, 1 noviembre 1976, pp. 40-41.
- . *Historia de Gloria. (Amor, humor y desamor)*. Cátedra, 1980.
- . "Prólogo". *Versos con faldas: breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*, editado por Adelaida las Santas, Aguacantos, 1983, pp. 9-10.
- . *Mujer de verso en pecho*. Cátedra, 1995.
- . *Versos fritos. Poesía para todos los días*. Susaeta, 1995.
- . *Garra de la guerra*. Urano, 2002.
- . *Es difícil ser feliz una tarde*. Torremozas, 2005.
- . *Isla ignorada*. Torremozas, 2017.

- Gahete Muñoz**, Soraya. "Ser homosexual durante el franquismo. Su rastro en los expedientes del Juzgado Especial de Madrid para la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes (1954-1956)". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 43, 2021, pp. 185-200.
- Gandul Verdún**, Lauro. "A modo de manifiesto con fundamento en la obra de la poeta Gloria Fuertes", *Carmina*, junio 2017, revistacarmina.es/2017/07/homenaje-a-gloria-fuertes-1917-1998-en-la-libreria-termino-fue-en-alcala-de-guadaira-un-jueves-29-de-junio-de-2017-por-olga-duarte-jose-antonio-frances-reyes-bernal-y-lauro-gandul-ve/.
- Garcerá**, Fran y **Porpetta**, Marta. *Historia de una tertulia literaria fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Torremozas, 2019.
- Gramsci**, Antonio. *I quaderni del carcere*, vol. I. Giulio Einaudi Editore, 1975.
- González Rodas**, Pablo. "Introducción". *Historia de Gloria. (Amor, humor y desamor)*, Gloria Fuertes, Cátedra, 1980, pp. 26-50.
- Labanyi**, Jo. "Censorship and the Fear of Mass CultureSpanish Cultural Studies: An Introduction". *The Struggle for Modernity*, editado por Helen Graham & Jo Labanyi, Oxford University Press, 1999, pp. 207-214.
- Leuci**, Verónica. *Poetas in-versos. Ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Eduvim, 2018,2018.
- . "Gloria escribe versos: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, no. 35 (1), 2019, pp. 69-81.
- Luperini**, Romano. "La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento letterario". *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, editado por Ugo Maria Olivieri, Mondadori, 2001, pp. 154-173.
- Makris**, Mary. "Transcending Boundaries: Gloria Fuertes's Poetry for Children and/or Adults". In *Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, editado por Margaret H. Persin, Bucknell University Press, 2011, pp. 221-241.
- Mangini González**, Shirley. *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*. Anthropos, 1987.
- Orellana Palomares**, Almudena. "Poesía y homosexualidad en la posguerra española: Gloria Fuertes García", *Mujeres en guerra/ Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, editado por Estela González de Sande & Mercedes González de Sande, Ayuntamiento de Oviedo, 2014, pp. 299-311.

Payeras Grau, María. *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Gloria Fuertes y Gloria Viñas.* Trivium, 2003.

---. *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959).* UNED, 2009.

---. "Presentación (Dossier Gloria Fuertes)". *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, no. 3, 2017, pp. 11-15.

Riquer Permanyer, Borja de. *La dictadura de Franco.* Crítica, 2010.

Vila-Belda, Reyes. *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962).* Iberoamericana, 2017.

Williams, Raymond. *The Long Revolution.* Penguin, 1961.

---. *Marxism and Literature.* Oxford University Press, 1977.



María Beneyto, a resilient Valencian poet

Dolores Thion Soriano-Mollá

Université de Rennes II

dolores.thion@univ-rennes2.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4706-3960>

Recibido 27 de enero de 2025

Aceptado 21 de julio de 2025

Publicado 31 de octubre de 2025

ABSTRACT

With this hermeneutic and historical study we claim the bilingual poetic trajectory of María Beneyto. His self-taught career was determined by the circumstances of the post-war period, the linguistic particularities of Valencia and a profoundly masculine literary universe. The natural poetic imaginary was the reference in which she found her sources of inspiration until evolving towards new symbolic paths. The writer went through both languages of urgent and tolerated testimonial or social poetry in Spanish, to the self-absorbed and intimate expression of personal identity and ontological questions. The traditional snail is the emblem of personal and collective memory, which accompanies her to renew her aesthetic until senescence. For Beneyto the act of creation was life force and lenitive with accepting his singular and marginal identity. Her poetic career today represents a vital example of female, linguistic and historical resilience.

KEYWORDS: María Beneyto, postwar, testimonial poetry, intimate poetry, resilience.

María Beneyto, una poeta valenciana resiliente

RESUMEN

Con este estudio hermenéutico e histórico reivindicamos la obra poética bilingüe de María Beneyto. Su trayectoria autodidacta estuvo determinada por las circunstancias de posguerra, por los particularismos lingüísticos valencianos y por un universo literario profundamente masculino. El imaginario poético natural constituyó el referente en el que ella encontró sus fuentes de inspiración hasta evolucionar hacia nuevos derroteros simbólicos. La escritora transitó en ambas lenguas de la urgente y tolerada poesía testimonial o social en castellano, hasta la ensimismada e intimista expresión de personales cuestionamientos identitarios y ontológicos. El tradicional caracol es el emblema de la memoria personal y colectiva, que a ella le acompaña para renovar su estética hasta la senectud. Para Beneyto el acto de creación fue fuerza de vida y lenitivo con el que aceptar su singular y marginal identidad. Su trayectoria poética representa hoy un vital ejemplo de resiliencia femenina, lingüística e histórica.

PALABRAS CLAVE: María Beneyto, posguerra, poesía testimonial, poesía intimista, resiliencia.

Cómo citar:

Thion Soriano-Mollá, Dolores. "María Beneyto, una poeta valenciana resiliente". *Verbeia, Monográfico 9*, 2025, pp. 140-163.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque en la Comunidad Valenciana y entre amantes de la poesía el nombre de María Beneyto (1925-2011) no suele ser ya tan desconocido, valga recordar que nos encontramos ante una figura singular como mujer escritora de la posguerra, también como poeta ausente entre la canónica generación de los 50. Una vez más, la historia demuestra con su caso que la estética, los cánones, los calendarios y los ritmos literarios que todavía manejamos poco han tenido que ver con el devenir de las mujeres escritoras. En el caso de María Beneyto, no solo la desubicaron durante mucho tiempo, sino que la estigmatizaron en algunos momentos de su carrera de escritora (Aub, 1955: 567-568).

Mujer de la periferia, eco solitario y a contracorriente en numerosos aspectos, María Beneyto consiguió que la poesía fuese el faro de una existencia, pese a todas las resistencias a las que tuvo que ir haciendo frente, como observaremos en estas apretadas notas. Para ello hemos acotado nuestro corpus, prestando especial atención a dos momentos relevantes de su trayectoria, la de sus inicios juveniles y la de sus postreros títulos: *La mitad de una lágrima*, que guardó inédito hasta 2008, y *Bressoleig à l'insomni de la ira*. Merced a su independencia y su capacidad de resiliencia, su trayectoria poética fue entrecortada pero dilatada en el tiempo. Ahora bien, no fue suficiente para lograr encontrar respuestas a todas sus dudas ontológicas. Entre ellas, la de su propia identidad -¿quién soy yo?- que le acompañó durante toda su existencia, incluso tras su tardío reconocimiento. El presente trabajo se ubica, por lo tanto, en el ámbito de la historia de la literatura y de la hermenéutica, ambas complementarias para el estudio de un parte del corpus menos explorado de la escritora valenciana.

2. MARÍA BENEYTO, POETA EN LOS MÁRGENES.

Ser mujer y poeta durante el Franquismo era un reto abnegado, sobre todo, en la disidencia y en la periferia en la que María Beneyto se ubicaba. Su producción oscilaba entre el compromiso de hacer oír una voz crítica, y el deseo de dar la espalda a la realidad sociopolítica para dedicarse a su propia creatividad. La experiencia de la Guerra Civil seguía muy presente asociada a los momentos más crueles y violentos, como expresaba años más tarde en "Duro tiempo" en *Vida Anterior* (1962).

Nuestra niñez no ha sido protegida
por canciones de nácar,
por símbolos de azúcar inefable
o guirnalda de estaño.
Nuestra infancia sabía a hierba amarga,
a guerra fratricida,

sin fábulas azules ni leyendas (Beneyto 287)¹;

y sobre todo asociada a la represión franquista. La Madre España es constantemente fuente incondicional de angustia, de miedo, de opresión y de pérdida de identidad:

[...]
La dura despedida
del otro ser que se quedó en la muerte.
Sin ser mujer, y sin tener infancia
allí, en tierra de nadie,
en tiempo neutro, en limbo sostenido,
la niñez compañera
era un capullo pálido, caído,
ahogado entre la sangre
en donde se perdió la niña muerta (288).

Este tipo de poesía social corresponde, según estableció José Albi, a las primeras etapas de la escritora, hasta 1965, año en el que inicia un proceso de transición que culminaría en 1975, antes de su etapa final de “Poesía Nueva” (en Belda y Candel, 2001: 58). En 1953, con *Criatura múltiple* (1953) Beneyto logró obtener un reconocimiento literario merced al Premio Valencia de Poesía, otorgado por la Diputación de dicha ciudad. Ahora bien, la nómina de los poetas de los 50 andaba a la sazón por derroteros considerados más innovadores y modernos, porque la alta cultura y la cultura académica iban fijando tendencias estéticas y listones en los que poco espacio había para las mujeres poetas. Habría que esperar las célebres antologías como la pionera de Carmen Conde *Poesía femenina española viviente* en 1954, para que las poetas fuesen encontrando un espacio en el campo literario². Una de ellas fue María Beneyto y junto con sus admiradas Carmen Conde, Concha Zardoya, Ángela Figuera, Gloria Fuertes o Ernestina Champourcin, fue asimismo *lletraferida* y voz silenciada. En un sugerente y crítico poema, titulado precisamente “Antología de poetisas”³, la escritora denunciaba la realidad de todas aquellas mujeres poetas de su época, la cuales:

Flotaban algunas a la deriva
como islas nenúfares o ramas.
Otras se asían a las rocas, tercas,

¹ De ahora en adelante se citará, directamente la página del poema para aligerar el sistema de referencias.

² Y en la antología de Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea*, Madrid, Júcar, 1982.

³ Quedó en un principio inédito dada su temática. Probablemente lo escribiera para su poemario *Día del espectador* (2002), que quedó recogido entre las composiciones sueltas de su *Poesía Completa* (2008).

y batallaban contra la corriente. (954-955)

María Beneyto pergeñó siempre en ubicar a la mujer en la sororidad y en la continuidad, ya que le proporcionarían solidez y entidad. Además, la legitimarían en su tiempo presente para garantizar su reconocimiento a largo plazo. María, poeta, nunca es una mujer sola, sino siempre un punto en perspectiva, un eslabón de una larga cadena minusvalorada y olvidada, como cada una de las presentes en las antologías antes evocadas:

Libro de poetisas, lo diverso,
la lírica hemorragia y el muestrario,
la confesión junto al disfraz, la herida,
la evasión, el temor y la vergüenza
que nos dejaron trémula la carne
por ser mujeres -entes que decían
incompletos, castrados- los antiguos
señores de la especie y sus acémilas,
las dulces, inclementes, puritanas
guardianas de la raza que tuvimos; (955)

Controlar y dominar no quiere decir vencer. Al contrario, para Beneyto se iban fortaleciendo algunos de los signos distintivos de su personalidad, como expresa en los siguientes endecasílabos del mismo poema:

[...]
esos que, todos juntos en lo oscuro,
nos vuelven al mejor de los rediles
mandando en nuestros genes, que lo ignoran,
amordazando el gesto y el orgullo
que en nuestro ser más íntimo nos crece
para morir sin casi haber nacido. (955)

No era ella entonces una excepción, sino una muestra entre todo un elenco de mujeres poetisas de las que se hace portavoz: de “mujeres: raza de la lluvia, playa”, algunas “las madres de los hijos”, otras, como ella misma, “las no-madres”, presentes entre aquellas que “cantan quietas, fantasmales, /dentro del corazón de una lágrima” o entre las que “van de rodillas, reclamando/un amor, un olor a brisa, un beso”, o incluso entre “algunas, las ascéticas; no buscan/sino a Dios, y en su llama se consumen”, y por encima de ellas, descuellan:

Las fuertes dicen órdenes, consignas,
amazonas guerreras, capitanas
de lo que no está hecho y debe hacerse,
conducen al rigor docilidades,
izan la rebelión de las palabras.
Las demás, ¿qué no somos, o qué somos? (954-55).

Obsérvese la identificación de la voz lírica con el presente plural; una voz homodiegética que plantea tanto la reivindicación de la mujer poeta como la presencia legítima en la antología; pero asimismo el reconocimiento del solidario colectivo, independientemente de la personalidad, del carácter, de las creencias y de los intereses personales, ya que la pregunta “Las demás, ¿qué no somos, o qué somos?” no es en absoluto retórica (Beneyto 954-55). Encontrarse a sí misma, identificarse y saberse son preocupaciones constantes que acompañaron a María Beneyto en su trayectoria, porque en aquellos años oscuros del Franquismo hasta la Democracia, ella tuvo que vivir y, en parte, también eligió los márgenes, la periferia, el bilingüismo, lo antinormativo y fuera de la *doxa* nacionalcatólica imperante. Autodidacta, a caballo entre dos lenguas, y con unas condiciones personales complejas, María Beneyto tuvo que afrontar, a pesar de no considerarse ni líder ni fuerte tal y como en los versos arriba citados, su tortuosa trayectoria. La poesía fue para ella un estímulo porque le ayudaría a construirse y reconstruirse para seguir viviendo y para afirmar su solitaria voz literaria y su estética.

3. EL NACIMIENTO DE UNA CONCIENCIA POÉTICA RESILIENTE.

La Real Academia Española define la resiliencia como la “capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos”. María Beneyto contaba apenas trece años de edad cuando su familia se trasladó de Valencia a Madrid a causa de los proyectos teatrales de su padre. Allí residió hasta 1937. Empezó a recibir una educación bilingüe, con el francés paterno en casa y el castellano en la escuela; lengua esta última que se convertiría en su primera vía de expresión literaria. Desde que sonaron los primeros compases de la Guerra Civil sus padres decidieron trasladarse a Valencia, donde vivieron los horrores del hambre y de las privaciones asociadas a la guerra, pero asimismo a sus consecuencias una vez finalizada.

A María Beneyto las circunstancias familiares la condujeron por los derroteros de la supervivencia, tras la enfermedad y la temprana muerte de su padre, seguidas de la ceguera de su madre. Años después su vida privada siguió siendo un obstáculo: siempre viviendo en secreto amores clandestinos y con la obligada resignación de no ser madre a causa de las normas imperantes. Esta serie de condicionantes fraguaron la especial personalidad de Beneyto como mujer condenada a vivir en los márgenes, a desarrollar una trayectoria independiente de manera tenaz, durante la cual, la poesía fue un asidero gracias su capacidad de evasión, “y una cierta manera de enfrentarme a la vida”, según confesaba (Jato,

María Beneyto, 12). Este retrato robot coincide con las pinceladas que de ella esboza Francesc Pérez:

l'escriptora s'ha anat abocant al seu ofici amb una voluntat pròpia i solitària, en certa mesura aïllada. Com qui travessa un desert o escala una paret de roca, un cim dificultós, sense més eines ni més ajudes que la decisió presa en començar el viatge. Qui sap si amb prou dades per assegurar-ne el retorn (Pérez 95).

Así, de adolescente, se autorrepresentaba como el clásico caracol de unos de sus primeros poemas. En 1947 escribía en *Canción olvidada*:

En mí parece vibrar
todo el ajeno penar.
que recoge bajo el sol
el gran sollozo del mar?
[“Caracol” 123].

“Caracol” fue uno de los cinco textos que salió airoso en las selecciones que fue haciendo María Beneyto de sus primeros poemas y que aceptó que se conservase en sus *Obras completas de poesía*⁴. Fue la composición con la que expresamente quiso María Beneyto abrir su *Poesía Completa* en 2008. Se trata un texto iniciático en el que se empieza a fraguar la intuición poética de la escritora y la imagen que ella quiso que conservásemos de sus primeros pasos como mujer poeta⁵, con un anclaje realista, natural y popular en el que bebe para configurar su imaginario estético. En el sencillo molde de la quintilla compone unos versos autorreflexivos y sonoros, de rima consonántica. La autora expresa de este modo su hondo sentir de manera clara, en un tono confidencial con el que plantea lo que fue una reiterada pregunta ontológica sobre su ser y sobre su propia identidad, entonces definida por analogía o comparación. La joven María intuitivamente une lo material con lo existencial, puesto que la voz lírica ya percibe lo que ese caracol es capaz de escuchar. El “ajeno penar” del que se hace testimonio y confidente y al que asimila su yo poético, la convierten en enlace -a imagen del molusco- entre la experiencia vital y metafórica, entre la

⁴ María Beneyto relataba que compró todos los ejemplares que pudo encontrar de este volumen y los destruyó, aunque al parecer algunos se le escaparon. Sin embargo, sus antólogos siempre intentaron influir en ella para recuperarlos, por lo que, del libro, escogió cinco que se salvaron en *Poesía (1947-1964)* y en *Poesía Completa*, según comenta en su introducción Rosa María Rodríguez Magda (“Las múltiples” 19).

⁵ Los primeros textos han sido menos atendidos por la crítica si bien, anuncian ya la imagen que María Beneyto tenía de sí misma, de su papel en la sociedad y de su identidad de escritora mujer. *Eva en el tiempo* (1952), *Altra veu* (1952) y *Criatura múltiple* (1953) cuentan ya con una abundante bibliografía: Gala (1988), Jato (2008), Rodríguez Cuadros (2008), Rodríguez Magda (2008), entre otros.

física y la metafísica, entre la *mater natura* y la *natura dolens* de la que ella también se considera receptáculo.

En la realidad, María fue la mujer, la concha benefactora de la familia y de la sociedad a imagen de tantas otras mujeres silentes y caracoles de la época; mujeres sensibles ante la colectividad y sus “sollozos en el mar” (123). Ella asumió un papel protector como el caracol con su concha-hogar, siempre a cuestas con ella para satisfacer las responsabilidades: el sustento, la intendencia, la educación de los hermanos; los cuidados de los padres y, en sus creaciones, de todos aquellos seres que vivieron en la miseria, con sufrimiento y con dolor durante la posguerra. Probablemente se identificó la escritora con el hipocorístico caracol porque en él aparecen rasgos resilientes. Para Beneyto el caracol encarna el retorno o el triunfo de la vida, el cual, se fue afirmando incólume en sucesivas poesías. Quién no recuerda la imagen infantil del caracol terrestre de la cancioncilla popular, aquel que eternamente sale tras la lluvia y saca sus cuernos al sol. Como él, la poeta todavía en ciernes, tuvo que afirmarse y ser fuerte de manera prematura. Por otra parte, merced al caracol Beneyto introduce ya la superación de los contrarios existenciales muerte-vida, porque hace las veces de puente o de unión entre el cielo y la tierra-mar, el aparecer y el desaparecer, pero también el perpetuo renacer y el eterno retorno en el espacio y en el tiempo circular al que nos conduce su refugio espiral. Así nacía líricamente la manera de estar María Beneyto en el mundo, aquel que no entraba en los cánones, y, desde la humilde sencillez, sin grandes pretensiones, se consolidaba la naciente conciencia y voz poética de esta escritora, que solo tuvo acceso a la escuela durante breve tiempo. Su caracol responde a la conformación de un imaginario íntimamente asociado a la baja cultura o cultura popular. Desde esta recién nacida conciencia poética, que Julio Manegat definía como “un primer estallido” y “un primer y dolorido asombro ante el mundo” (Manegat 14) van prefigurándose los elementos que configuran el paradigma simbólico de María Beneyto. Estos se fueron enriqueciendo desde lo externo a lo interno, de lo social a lo existencial a lo largo de su trayectoria: pájaros, insectos, peces, árboles, tierra, agua, mar, luna, luz, sangre, sol y lluvia, luz y oscuridad, son algunos de los elementos simbólicos que fueron evolucionando paulatinamente en su imaginario poético, del ámbito testimonial inicial al ontológico final como después observaremos.

La aprendiz a poeta, dolorida conciencia ante el mundo y refugio solidario, fue dando vida en posteriores estampas poéticas a todos aquellos desconocidos y anónimos a quienes fue observando. Aparecieron después bajo la protección de la célebre figura de la nueva Eva. Al igual que el caracol, ella se hizo voz de lo pequeño, de lo pobre y transmitió nuevas

sensibilidades y esperanzas; de la vida de tantas mujeres privadas de una voz que hubiera podido hablar a través de sus versos. Sus poemas son un verdadero eco de dolor y miseria, de las maldiciones que históricamente las han aprisionado, como en “La peregrina”, entre:

Bíblicas maldiciones
inflamaron mi oído
y me dijeron Eva una y mil veces,
manantial del dolor, impúdica pureza,
hembra evadida del rincón oscuro,
del lugar de vigía en la ventana,
desertora
de la orilla del fuego
y el hogar apagado.

Vergüenza de mi sexo acongojó mis hombros
que se creyeron alas para el vuelo.
Vergüenza de bajar de las alturas
sin lograr la palabra que buscaba.
Y ni siquiera en otras asambleas
vi algo de la luz que me justificase,
porque tampoco ellos encontraban nada,
a pesar de su hoz interrogante,
a pesar del secreto pretencioso y estéril
con que arropaban -delicadamente-
su poco de vacío...[..]
Carne de escándalo, asombrada,
aquí estoy para siempre quieta y muda;
jueces casi benignos me condenan
a la inmovilidad,
y me salva de ser lapidada
el silencio (154-155).

Baste este ejemplo para mostrar que los paradigmas femeninos no siguieron siempre los mismos derroteros que los masculinos. La formación, las experiencias vitales y las posibilidades de evolución de la mayoría de las mujeres estuvieron más alejadas de la cultura erudita y del canon. Si la imaginación es la que guía los pasos del escritor por el mundo (Beltrán, *Las imaginaciones* 2002), las escritoras de la inmediata posguerra se mueven en mundos socio-culturales jerárquicamente distintos y en universos imaginarios que mantienen relaciones más estrechas con el entorno inmediato. En él es donde encuentran sus armas, sus formas estéticas interiores o de su imaginación literaria con las que luchar por la igualdad, reencontrar un orden y rellenar sensitivamente el vacío, el silencio, la oscuridad, el frío que Dios había dejado (Beltrán, *GenVs* 2017).

Por otra parte, el bilingüismo de María Beneyto también influyó en su itinerario creativo y en su imaginación. Su bagaje personal, a caballo entre tres culturas, entre el castellano

aprendido en Madrid, el valenciano de su entorno y el francés deseado en el círculo familiar, explican la libertad e independencia de María Beneyto a la hora de elegir las lenguas de composición, y ello, a pesar del contexto represivo de la Dictadura, de los niveles diferenciados de bilingüismo, e incluso, de la misma permeabilidad lingüística. En el entorno diglósico de María Beneyto, el castellano era “la única lengua que se enseñaba en las escuelas y que mis padres podían permitirse” (Laínez 16), lo que condicionó a la joven María cuando comenzó a afirmar su vocación de escritora, a imagen de la mayoría de los escritores autodidactas de su generación. Lo mismo ocurrió durante la Transición y la Democracia, tras silencios públicos, apartamientos y renunciaciones más o menos voluntarias, por ser mujer, prosista y poeta bilingüe en tiempos de cambio, cuando se exigía una identidad normalizadora que acabó dividiendo a los castellanistas de los valencianistas y entre éstos últimos, a los pancatalanistas.

El bilingüismo poético de María Beneyto se afirma poco antes de 1952, periodo que oscila entre la composición de *Altra veu* (1952) y de *Eva en el tiempo* (1952). La escritora había conocido a un grupo masculino de poetas entre los que se encontraban Alejandro Gaos y Ricardo Orozco. Este último dirigía la revista *El sobre literario* e invitó a la escritora a publicar algunos poemas en castellano. Al mismo tiempo, María Beneyto empezó a introducirse en los grupos literarios valencianos: con Carles Salvador, Francesc Almela i Vives y los hermanos Xavier y Vicent Casp, quienes la animaron a escribir en entonces minusvalorada por ser regional. Al parecer Xavier Casp y Miquel Adlert eran fieles a un conservadurismo católico, bien por convicciones personales o, simplemente, como estrategia deliberada de apoyo a la pervivencia de la cultura valenciana. Por consiguiente, la política valencianista y pancatalanista que con gran empeño llevaron a cabo favoreció cierta permisividad del Régimen, mayor en Valencia que en Barcelona o Mallorca. Trabajaron, a modo de pequeña célula de resistencia, para establecer el valenciano como lengua de cultura y de creación (Simbor & Roig 1993; Ballester-Roca 2006). Promocionaron a jóvenes autores como María Beneyto, gracias a su propia editorial Torre, destinada asimismo a fomentar la creación en valenciano y a desarrollar la lengua hacia nuevos registros, con una gramática más normalizada y próxima a los estándares catalanes.

María Beneyto siguió avanzando “marxant pels seus passos. Com ho fa ara” (Pérez i Moragón 96), con sus temas y motivos típicos tales como la mujer, la maternidad, la desesperación, la pérdida, la muerte, el tiempo, la existencia y la ciudad, entre otros, los cuales se van entrecruzando en sus distintos poemarios, independientemente del idioma. No obstante, Beneyto afirmaba que la expresión de su yo interior sólo tenía fuerza con el

lenguaje de la calle de sus conciudadanos. Consideraba que los textos en los que su voz lírica recurría a “la nostra llengua (el raconet de la intimitat, la proximitat benvolguda de la família, el paisatge, la mar...)” eran más íntimos y simbólicos (Gimeno 1; Ballester-Ibarra 2016). A su entender: “El valenciano era una cuestión afectiva que se me impuso como algo mío, que no era un idioma extranjero, sino la lengua que me correspondía hablar enteramente, si la facilidad que ya tenía adquirida en castellano no me lo hubiera impedido” (Laínez 20). Ese lenguaje no contemplaba las normas Pompeu Fabra, de la que eran partidarios e impusieron los editores, convencidos de que utilizaba un léxico más preciso y un nivel lingüístico de mejor alcance⁶; unas normas, sin embargo, que los intelectuales de Lo Rat Penat rechazaron, reacios a perder su identidad valenciana. A partir de entonces, el valenciano de María Beneyto fue consolidándose en tanto que componente fundamental de su identidad de mujer poeta (Gimeno I). Pese a su falta de formación lingüística, la escritora se esforzó en adquirir en *Altra veu* (1952) una voz diferente, de raíces mediterráneas, femenina y cívica. Y ello, pese a los riesgos literarios y políticos que publicar en valenciano conllevaba, habida cuenta de la recepción restringida de su obra por el escaso número de lectores en dicha lengua, y de la difícil, por no decir imposible, circulación de estos textos sin traducir.

María Beneyto desde estos espinosos orígenes nunca cejó en su deseo de afirmarse como mujer poeta, y, sobre todo, de no renunciar a su identidad, la misma que siguió cuestionando, y se juzgó como profunda inseguridad, a juicio de Lluís Alpera: “Més bé de dona insegura que es creu inculta, i que es creu poc apta. Necessite que em diguen tu vals i pots fer-ho i deus fer-ho tant en valencià com en castellà. En valencià per por de no dominar bé la lengua” (Alpera, “Introducció a la poesia” 13).

Tras estas etapas de formación y un silencio de unos quince años⁷, debido al escaso eco que *Criatura múltiple* (1956)⁸, *Tierra viva* (1956), *Ratlles al aire* (1956), *Vida anterior* (1962)⁹

⁶ En los primeros tiempos, sin embargo, el tono y los temas tenían una identidad específica, sin duda precisamente porque “esciure en castellà és més fàcil -diu-, però l'esforç del valencià és un plaer”, admitía con franqueza (Gimeno I).

⁷ En 1976 obtuvo el Premio Ausiàs March con el poemario *Vidre ferit de sang* (1977). Gracias al apoyo de Manuel Sanchis Guarner, había publicado en valenciano la colección de cuentos *La gent que viu al món* (1966) y la novela *La dona forta* (1967). En sus textos reproduce un fresco de la sociedad valenciana de la época; sus personajes y sus ambientes plantean los problemas femeninos durante el Franquismo.

⁸ En 1953, fue galardonada con el Premio Ciudad de Valencia con *Criatura múltiple* y, en 1955, fue accésit al Premio Adonáis *Tierra viva*.

⁹ En 1956, el catálogo de la Editorial Torre incluyó *Ratlles a l'aire*, con el que recibió posteriormente el premio Ciutat de Barcelona. Ese año también recibió el premio Calvina Tezaroli de Italia por su *Antologia general*.

suscitaron, la escritora se refugió en un exilio interior (Jato, 2006: 13). Reapareció con una nueva estética diez años más tarde: *El agua que rodea la isla* (1974), *Biografía breve del silencio* (1975) *Vidre ferit de sang* (1977). Retirarse de la esfera pública para hacerse invisible y silente no fueron óbice para que ella dejase de seguir indagando y buscándose a sí misma, “convencida de que aún no me había encontrado” (Jato “Entrevista” 844). Su reconocimiento llegó en 1992 con el premio de las Letras Valencianas, en una Comunidad autónoma ya emancipada cultural y lingüísticamente normalizada, en donde los orígenes sociales, la autoformación o la lengua habían dejado de ser cortapisas.

En 1993 sacó a luz la producción de su inagotable quehacer: *Hojas para algún día de noviembre*, *Nocturnidad y alevosía*, *Després de la soterrada tendresa*, para seguir publicando a un ritmo constante once poemarios en castellano y dos en valenciano hasta 2003, cuando recibió el premio de la Crítica Catalana. Con él lograba superar uno de los frentes que había llegado a ser “insoportable” a su decir: el interno al valenciano, nacionalista versus pancatalanista, frente al castellano. Consciente de que “el esfuerzo sólo iba a traerme problemas” (Jato, “Entrevista” 845), declaraba la escritora que: “tuve momentos de verdadero desánimo a los que no quise ni quiero ceder, lo que sigue en mis trece, manteniendo esa difícil actitud dual, no siempre, como sabes, bien vista, y en la cual -pese a lo que digan- baso mi independencia de mujer y escritora” (Jato, “Entrevista” 845). A partir de entonces, la afirmación de nuevas indagaciones estéticas puso de manifiesto la irreductible capacidad de resiliencia de la escritora.

4. LA RESILIENCIA POÉTICA COMO SALVACIÓN.

A los 78 años de edad María Beneyto, fiel a sus dos lenguas, compuso, los poemarios *La mitad de una lágrima* -que guardó inédito hasta 2008-, y *Bressoleig à l'insomni de la ira*, que publicó en 2003 y fue su última obra publicada antes de *Eva en el Laberinto* (2006) y de las *Obras Completas de Poesía* (2008). Con él recibió el ya citado premio de la Crítica Catalana. Difícil es saber cuál de los dos poemarios escribió antes o si fueron simultáneos, dados los temas y la estética compartidos entre ambos en esta etapa de senectud, propicia a los balances retrospectivos y a la autorreflexividad. En ella, como sostenía Alpera:

No podem saber, ara com ara, si la manera de viure que l'ha succeïda conté totes les solucions que Maria Beneyto anava buscant en el transcurs del viatge fet.

És ben probable que no. La rebel·lia personal es fonamenta, per a ser autèntica, no en els canvis sobtats d'estil ni en les estridències. En la seua base hi ha, com a impuls constitutiu, una disconformitat que mai no troba satisfacció, un desig de trobar camins nous o d'obrir-ne allà on no n'hi ha (Alpera, “Una ira lúcida” 98).

La disconformidad de la escritora con su identidad privada y profesional es el motor de creación literaria de muchas de estas composiciones finales; disconformidad que llega a ser ira en múltiples planos de sus distintos *yoes*, sobre todo en *Bressoleig à l'insomni de la ira*, hasta alcanzar la paz, en ambos, antes de cerrar su trayectoria de poeta.

Como indica uno de los epígrafes que inauguran *La mitad de una lágrima*, María se ubica a un universo líquido, el de la emoción, en general dolorosa o dolorida, que acompañan las sendas de nuestra vida. El tópico de la *Vita flumen* nos llega con Bécquer en un verso de estirpe manriqueña: “Las lágrimas son agua y van al mar” de la rima XXXVIII, símbolo de la naturaleza efímera de la vida en la que ella todavía no ha encontrado respuestas a sus interrogaciones ontológicas, ni ha logrado aceptar su problemática identidad voluntariamente heterotópica frente a la doxa, rebelde y tenaz. A la hora de los balances, la trayectoria literaria, la feminidad marchita, los amores perecederos y la muerte, entre otros motivos, insuflan nuevas dimensiones existenciales a sus poemas ante la caducidad y la naturaleza inconsistente y efímera de la vida:

Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va? (875).

En ambos poemarios, la voz poética ofrece una especie de recapitulación de su vida y de sus hondas preocupaciones. Predomina un profundo sentimiento de soledad, junto con el aislamiento que la ausencia de un ser amado o la disminuida existencia en la vejez impone al ser humano. En esa mitad de lágrima o la necesidad de volver de nuevo al protector y acunado *Bressoleig*, ella se afirmaba como conciencia lírica, resiliente, para “negarle al mar viejos derechos/sobre los ojos nuestros” (875). Al encarar el tiempo y la vida ya vivida, y al rebuscar precisamente “aquel mundo de sensitivo deslumbramiento que la sangre y el espíritu descubrían” (1181), María Beneyto destila las experiencias en sentimientos expresados paulatinamente con mayor carga de abstracción y de simbolismo, como someramente observaremos.

Tras la reconstrucción fragmentaria y concentrada de recuerdos íntimos y de cuadros rememorados sobre todo en *La mitad de una lágrima*, la poeta nos desvela las claves del retorno a los orígenes, a la infancia y al seno materno, que acrisola en *Bressoleig a l'insomni de la ira*. Si en el poemario en castellano prevalece la primera persona, cercana a la conciencia, en el segundo, al volver a la protectora madre, logrará que la voz omnisciente le ayude a iniciar su terapéutico proceso:

adormir la ira, acaronar-la,
i defensar-te del malson de dur-la
tothora al teu costat. Tu no saps fer-ho.
No s'adorm. Li fa mal alguna cosa
que a tu et fa mal també. (1182);

Como muestran estos versos, a través del dolor, con tantas mujeres compartido, la voz lírica introduce el desdoblamiento y la íntima conversación con la que logra verbalizar la imperiosa necesidad de aplacar la ira. Esta ya afloraba, balbuceante, en el poemario castellano. De ello se induce que las voces y perspectivas poéticas canalizan perfectamente el proceso de autocomprensión y de redención que Beneyto necesita antes de que asome la muerte. De hecho, el ineluctable balance al final de la existencia que enhebra las composiciones de *La mitad de una lágrima* y en el que asoma tenuemente la ira, se convierte en *Bressoleig a l'insomni de la ira*, en asunto principal. La cuna o el regazo materno hacen las veces de prisma, no por ello protector o falsificador, desde los que observar la realidad y los distintos ensimismamientos. Beneyto no puede escapar de la lente aun combativa, a pesar de ser “tristor orgullosa” desde la que contempla la vida pasada en relación con su verdad presente; un presente suspendido, difractado y tal vez irreal bajo el orgánico filtro de la “supèrbia i migranya constant” y del “mal geni” (“La tristor que tu tens” 1202) que paulatinamente va ir logrando aplacar. Cabe recordar que María Beneyto compuso *Bressoleig...* como homenaje al poemario *Altra veu* (1952) tras cincuenta años de trayectoria literaria, para celebrar los inicios y el final de la misma. Por consiguiente, el sueño antes especular de *La mitad de una lágrima* que envuelve sus reflexiones sobre la existencia vivida, adquiere mayor tensión con la fuerza de la rabia dominante en *Bressoleig a l'insomni de la ira*; fuerza que, según nos explicaba María Beneyto, es fuente asimismo de una inquebrantable energía poética:

El que ahora denomino, es el resumen de un vivir mal conducido más que verdaderamente maltratado. De las equivocaciones y de los errores me declaro culpable, pero la ira -tan mía como el amor y la ternura- no quiere reconocerlo del todo, y se muestra rebelde, enfurecida, insomne, luchando con la intención de apaciguarla, de dormirla, que es el propósito de estos versos (1181)¹⁰.

Cierto es que *La mitad de una lágrima* se concentra sobremanera en el dilema del vivir mal orientado, que las identidades especulares reflejan hasta la obsesión. La voz lírica duda sin cesar entre la realidad habida y la soñada, a tenor de la “facilidad que tanto uso/ para estar y sentirme equivocada” (“Duda” 888), para reconocer el error pasado, para sentirse como

¹⁰ Traducción libre de la autora.

un ser extraño en su propio medio y confundido entre las experiencias y los recuerdos vividos y aquellos “que la vejez inventa y tanto insultan” (876). De este modo cuestionaba a la vez Beneyto el carácter efímero de las emociones, de los sentimientos y de la vida misma de la creación poética. Ella, resiliente impenitentemente, confía que el verbo le permita distinguir:

[...]
----- ese milagro
que se agazapa en algún recodo
de la esperanza, en las esquinas
de la apariencia intraducible. (“Algo que mirar” 890)

Lo que se materializa, en estrecho diálogo, en “Avui, ací” de *Bressoleig*, cuando la voz lírica de su conciencia la impela a reaccionar, a aceptar lo que en ese presente ella es y la vida como llega:

Dius que hi ha boira, pero no t’adones
que el sol resta al darrere.
Calla l’auguri
i domina el control
de la distància.
.....
.....No restes
al teu racó, plorant-te. (1183)

Solo así renacerá la esperanza y el sosiego vital:

Roses vindran que vulguen concedir-te
un pètal, un potser
de la seua flairor i el seu miracle.
De moment, no t’angoixes
i no demanes més. (1183)

En ambos poemarios, ser y haber dejado de ser, aceptar “que no sigues/ el que voldries ser” (“Avui, ací” 1183), “Intentant demostrar i demostrar-te que ets com voldries ser” (“La conferència” 1205) en la esfera privada o en la profesional, le inducen a plantear el cuestionamiento del ser, de la identidad ontológica que sigue combatiendo en su fuero interno por seguir viva, hasta que logre aceptar el determinismo de nuestro pasado y rebelarse contra los avatares del presente. Precisamente, con este programa abre la declaración de intenciones de *La mitad de una lágrima*, en el que inaugura el poemario con sus interrogaciones existenciales: “Que soy yo, dicen” (886-887) es el título del primer poema. La voz lírica, con sus habituales endecasílabos libres, se define de nuevo: “párrafo de niebla”, “leve dosis de ceniza” y un “tulipán que crece al rojo vivo” (876), pero asimismo voz de la colectividad que, como los apóstoles de la Santa Cena, se prepara para despedirse:

Doce panes benditos bien dorados
y un corazón apátrida que llega
encanecido a su cansada tarde.
Eso, para empezar desde el silencio. (876)

Indagar en los recovecos ocultos de nuestros yoes, verbalmente expresados en una serie de retruécanos, estimula el desvelamiento, la aprehensión del ser, aunque esté condenado a adueñarse solo de “lo que dice la luna cuando calla, / cuando recicla su verdad oculta” (876). En esa etapa de su poemario castellano, la introspección sigue manifestándose cercana a la vida cotidiana y popular:

Y es que se transparenta ahora el alma
tan impúdica en mí, que me avergüenza
su striptease excesivo, así que huyo (876).

La relación de alteridad que logra instaurar es insuficiente, ya que queda recluida en una existencia de confidencias marginales y secretos, al ser y al parecer, a la esencia y a las apariencias que le impiden consolidar su identidad y solventar “el arduo problema de vivir” (“Ojos” 878). La doble imagen suscita una abierta y positiva declaración de intenciones autobiográficas. En ellas se concentra redoblando el juego de perspectivas y paralelismos antitéticos en el ritmo quebrado de su voz:

Que soy yo, dicen ellos, los que saben.
Y en la foto descubro
además, quién no soy, por un descuido
de la cámara oculta. (877)

Mirar, escrutar, examinar, confesar son las acciones que lleva a cabo la voz lírica en *La mitad de una lágrima*. Desde ese paradigma del *voyeur*, entre mundo exterior e interior, entre consciencia e inconsciencia, las deterioradas relaciones adquieren todo un elenco de variables dimensiones y expresiones: en “Ojos”, en “Desolador deseo de esconderse”, en “Entre la niebla”, en “Algo que mirar”, en “Ojos de Gato”, en el eco de Garcilaso convertido en “Sola de soledad equivocada”, o incluso en “Entre la Niebla” o en “Duda”. También en “El que tu ets” (1196). Mirar para saberse, para aislar lo vivido de lo soñado, o incluso, como reconocerá también en *Bressoleig*, “mira sense veure el malson que viu, i plora” de “La tristor que tu tens” (1202) y anunció en *Nocturnidad y alevosía* (1993). Beneyto intenta así alejar

el mal del otro para aceptar haber sido una excepción social, antinormativa, cuando no marginal:

Y quién sabe si es que no soy ni he sido
un ser convencional, un ser humano,
que tengo en exclusiva, y sin remedio,
lo peor de algún ángel, lo excluido
por falso, en la robótica divina. ("Duda", 888)

Que tengo acaso en el mal sentido-
bondades que equivocan sus alcances,
algún dolor y angustia, y los temores
de ser utilizada y abatida en esta cacería,
disfrazada de quién no soy. [...]

El ser y la necesidad de trascendencia aparecen como *leitmotiv* en un retrospectivo autoanálisis en el que sus habituales elementos naturales dan lugar a asociaciones metafóricas originales, y se condensan navegando fragmentaria y erráticamente por lo desconocido: "corazón apátrida", "dolor en uñas" "pez muerto/ y perro errante" se desplazan por los inciensos/ de las catedrales góticas" con el fin de arrostrar a la acechante muerte. En "Anoche en la plaza", volviendo a su anterior estética testimonial, la voz poética se reintegra con la colectividad y se hace de nuevo solidaria con ella, pues se presenta como una de las vías de salvación:

Me da la mano alguien que ignoro
de quién se trata. Mis ojos viven
acostumbrados a la ignorancia
y no me inmuta. Adiós. Recuerdos. (886)

Oscuridad, sombra, luz herida, luna, mujeres y objetos todos negros son promesa en la acechante noche en la plaza de "la pesadilla/ o la dulzura, que ha de alcanzarse/ cuando se duerma también el sueño" (886) de aquellos seres que no han logrado aceptar, superar u olvidar. Y junto a la negación del ser, valga la nota de crítica social de la irónica paranomasia (roza-reza) que estos versos ofrecen:

La monja, medio seglar, mestiza
de religiosa antigua y muchacha,
culpable de hambre sexual, se roza
los pies y reza. Reza con ira. (886)

“Roza” y “reza” en los versos arriba citados, muestra cómo la observación del mundo exterior le devuelve a la voz poética el brío necesario para seguir asumiendo su compromiso testimonial. Es el mismo que reaparece con “la media luna, traicionera, “sobre aquel cielo”, “en su premura de oscuridades” (886). En “Siesta”, los elementos naturales canalizan el deseo de la autora de ser, de nuevo, testimonio comprometido ante la realidad:

Lloran rocío los matorrales
de la tristeza. Sus hojas fingen
lágrimas torpes, tal vez humanas,
tal vez de niños que tienen miedo,
tal vez de madres que ven al hijo
ajusticiado por la injusticia. (882)

La denuncia de la injusticia y de la intransigencia (“Hembras de luto” 898), del insulto y del cinismo (“Generación” 895), la manifestación del aislamiento como supervivencia y el dolor humano (“Depredadores” 894), el enajenamiento (“Demasiado descanso” 892), la indefensión (“Ojos de gato” 893), el error (“Duda” 883), el absurdo, la inseguridad y lo inencontrable (“Casa flotante” 889), animan a María Beneyto a descifrar su pasado para poder asumirlo y superarlo en “Once mujeres -múltiplo de siete- se confiesan”, de marcado tinte autobiográfico. Estas composiciones ofrecen una tregua a la voz poética en ese proceso de autoanálisis -siete veces once hasta llegar sus setenta y siete años-, lo que nos permite inferir la fecha de composición, al menos de parte de *La mitad de una lágrima*, en torno a 2002.

La voz lírica se va autorrepresentando desde la infancia hasta la senectud en sus diferentes ciclos vitales al ritmo de los múltiplos de siete. Son “parábolas del tiempo” en un mundo de entrada misterioso y onírico. Frente a la tradicional y tierna imagen de la infancia, la de Beneyto es de antemano una “niña vampirizada” (899), configurada bajo el signo de la obediente o abnegada autoaniquilación, según expresan estos elocuentes versos:

Una niña fugaz, niña con ojos
que alquilar a los llantos del futuro.
Una niña perversa o inocente,
supuestamente inocua, muerta o viva,
que, vista desde alturas impacientes,
es una criatura leve y triste,
que existe para hacer el gran esfuerzo
de intentar que le nazcan diez mujeres
del corazón, y sean bienvenidas. (869)

En el segundo ciclo vital de la joven adolescente, en el contexto trágico de finales de la Guerra civil, ya afloraba la ira, que reaparece con algunas formas concomitantes en *Bressoleig*. A la voz lírica, pese a la madurez y los cambios de la vida, la afirmación de su propia identidad sigue expresando la reserva, la falta de seguridad, e incluso el trauma personal. Aquella primigenia adolescente caracol no puede ser sino:

Una mujer pequeña. El sol naciente
parido por el caos y la duda.
Un depósito amargo y casi dulce
de lágrimas distintas, de otro estilo. (900)

La soledad, la injusticia, el machismo, la animalización, la deshumanización del claroscuro tan presente en la obra de Beneyto, aureolan a la mujer que “del limo” nace (900), invirtiendo con espíritu crítico la sagrada misión a la que ella se sentía destinada en sus primeros poemas de juventud. Desde la selectiva mirada del recuerdo, ella fue desde sus orígenes una sufridora víctima de su presente y de sus circunstancias:

una verdad sin un soporte fijo.
(No estoy libre, me pierdo aquí. ¿Quién vive
en mí, de mí, ¿quién me soporta? Hembra,
¿de qué especie animal? ¿De qué? ¿De dónde? (900)

No es más halagüeño el ciclo de la tercera mujer en sus “Veinte golpes y uno más sobre un muro/ sobre la puerta que aún está cerrada” (901). A pesar de la etapa de juventud a la que aluden esas estrofas, la voz poética persigue la libertad, la independencia y cierta felicidad en su paso a la vida adulta, así como en el descubrimiento del amor, de la tristeza, de la enfermedad y de la muerte. Ahora ya “la insolencia grita” entre metáforas y símbolos naturales, en una casa-muro en la que ella es “tal vez feliz, pero ya con goteras” (901). Asimismo, entre los sucesivos ciclos aparecen el amor clandestino, la dependencia, la maternidad negada, el silencio literario, la muerte de la madre, hasta el otoño de la vida, momento en el que surge el deseo de permanencia y una creciente tristeza exhala entra cada uno de sus poemas. Los binomios antagónicos en torno a las sensaciones plásticas como el calor y el frío, la luz y la sombra, los contrastes a modo de oxímoron entre las series de sustantivos que van entretejiendo el poema -fuego, hielo, Suiza, primavera, trópicos, desierto...- vertebran las recurrentes ideas de la aparición de la enfermedad, de la degradación del cuerpo, de la afonía y la ansiedad, de la madre sin descendencia en un triste

balance, en el que solo le queda “subsistir” mientras “Canas ocultas lloran. Lirios, rosas, / primaveraizan en tu ser la duda” en un “invierno prematuro” (906). A pesar de todo, el poemario se cierra con una nota de optimismo reintegrando el ciclo de la vida que el mar ahora representa.

Bressoleig se distingue de *La media lágrima* por las formas que la resiliencia adopta, ahora en un ejercicio de aceptación y de autodomínio. Cuando la sempiterna duda metafísica sobre la identidad reaparece en el poemario valenciano, la voz lírica, ahora conciliadora, se erige en mediadora. Por fin posee la suficiente autoridad y capacidad de persuasión para conseguir que la razón se imponga a los miedos, a las dudas y a los rechazos con notable pragmatismo. La voz de autoridad guía al sujeto poético en un lento proceso de examen de conciencia:

(O ets tu, la distant, la llunyana presència
que navega la mar amuntegant la ira
dels teus propis errors i dels teus dubtes?
No seràs tu potser l'estrany, l'enigma
que ells no poden resoldre?) (“Ells i tu” 1888)

hasta llegar a la reconciliación consigo misma. Más de veinte poemas entrelazan y declinan en variantes externas o íntimas las angustias existenciales de la poeta para hacer que triunfe “El que tu ets” y “Ara que cal viure, no pensar” (“Ara que cal viure” 1192), asimismo, por fin, lograr escapar de “La ira que es mossega la cua” (1195):

I t'enutges amb tu...
Tranquil·litat, serenitat.
Anem a veure, si potser, què passa.
Un xicotet somriure?
Concedeix-te la pau, si pots,
no crides el dimoni que avui té massa feina:
hi ha fútbol
i el futbol·ler entusiasme
el tindrà entretingut. Avui seria
més oportú posar la roba bruta
en remull, i esborrar les taques
disposades a fer la resistència
de l'obra d'art que no se sap entesa
per pobra gent com tu... calma, silenci. (1195).

Por encima de la “tristor ensopegada”, “com la vaca cega” y a la “sabata vella/ que torna de la mort amortallada” (“La tristor que tu tens”, 1202) o del acto de contricción antes de la

muerte en “L’esguard on Déu es transparenta” (1203-4), aparece la voz firme, cálida y benefactora de su invocada madre. El yo se desdobra en susurrantes conversaciones con ella, y en monólogos fingidamente espontáneos, insertos en la cotidianeidad. Al igual que en *La mitad de una lágrima*, la voz poética vuelve a recorrer *diferentes* etapas de su vida con la intención de poder “caminar de cara al vent més lliure” (“El que tu ets” 1196), lo que no le impide recordar su natural solidaridad con el pueblo necesitado:

I què ets tu com a ésser humà a la fi?
Què comptes per al bé de tothom?
Que no esbrine ningú el que penses,
el que dius, el que escrius,
el que duus asfixiant-se al cor,
el que et sobra del viure.
Avui és el dia clar de la tendresa
que demana justícia, pau, amor,
i t’ho demana a tu (“L’esguard on Déu es transparenta” 1203)

Como se ha podido ir observando en este breve recorrido, los dos poemarios con los que María Beneyto quiso cerrar su actividad creadora antes de su muerte, comparten un colofón optimista y esperanzador: “Si eres agua” y “Media lágrima solo” con las que pide treguas, armisticios “que el corazón, adentro, necesita/ para poder vivir” (911), en la que “tu mano, que es todas las manos”:

pudiera ir calmando los ciclones:
el mar que arruga su primera risa,
la tierra abierta al mal semen del cielo
cuando está en celo y busca poseerla
partiéndola, buscándole la entraña
violándola aún, como al principio...?
Regresa a la bonanza que hoy obtienes:
luz para los colores que se atreven a obedecer.
(No llores medio llanto, media lágrima sólo.
Venga el eco a la luz. Hazte río.
Si eres agua declara ya tu condición oculta. (“Si eres agua” 910)

En el poemario valenciano, Beneyto vuelve también a la polivalente mar para su cierre en “Sempre amb la mar” (1207). Ahora bien, este se distingue por elaborar una mítica profecía en cuatro extensos poemas, que son, según Francesc Pérez, muestra de su rebeldía pero también fruto de una constante insatisfacción y del deseo de encontrar nuevas vías creativas (2003). En efecto, María Beneyto compone unos metafóricos y fantásticos cantos en los que desarrolla el proceso de retorno a los orígenes de la Naturaleza porque acaba asumiéndose

a sí misma, en su ser y en su estar, para lograr palingenésicamente ordenar su metafórico universo. En “El mar” atesora nuestro presente, en “La nit d’abans”, nuestra historia y, como si de una Parca se tratase, nos traslada a nuestros propios orígenes con la nueva y eterna génesis de la vida y del hombre:

Penja el pressentiment -i no vol fer-ho-
d’un fil de teranyina massa feble.
Els mariners que tenen el cor d’aigua,
donen flotació als ulls per a veure
l’arribada de l’home. I la tempesta. (1207)

“Aprentent a udolar” es un canto a su perra Sara, compañía y guía en su solitaria y debilitada vejez a causa de la “perdua constant de mi mateixa, del ser minvant que emporta” (1209). Con ella la voz lírica deja de ser silente, quiere aprender a aullar antes de que les llegue la muerte:

Un udol té la força necessària
per al que vull dir, el que jo tinc alhora:
ràbia de gos, i por de gos, i ànsia
de gos que deixa de ser gos, que intenta
fer-se llop que li fa retrets frenètics
a la lluna, on la mort més ballarina
amaga els seus fantasmes epilèptics... (1209)

Aullar también por la colectividad, ante la indiferencia, ante la razón extraviada y rota, como “un espill a trossos” (1209), ante sus personales vacíos para hacer que el mar se despierte y luche por la libertad. Ella vislumbra, no la destrucción apocalíptica, sino “el íntimo armisticio/ que el corazón adentro necesita para poder vivir” (“Media lágrima solo” 911). En ese universo mítico del final del poemario valenciano se alza la voz ordenadora de un mundo acuático natural; la voz de la diosa fuerte, energética y resiliente, capaz de salir de sus sombras, de superar sus íntimos conflictos y de abrazar la esperanza de la paz. Fiel a los elementos de su tradicional imaginario poético, Beneyto se apoya en la acción purificadora del azufre, de la lluvia y del mar, centro de un universo poético natural con todas sus simbólicas significaciones. Ahora bien, todos estos componentes resignifican los símbolos tradicionales y paganos con el fin de reconstruir un universo primitivo e idílico donde solo reina la Madre Naturaleza en tiempos de primavera, en el mes de mayo, como verdadero augurio de fecundidad, de optimismo y de felicidad. Curiosamente de nuevo, cuando al final “I, A LA FI, OBLIDANT L’OMBRA, ESCOLTEM EL QUE DIU LA LLUM DE MAIG. RESTES DE

PLUJA A LA LLUM” reaparece aquel iniciático y ahora conciliador caracol del cual ahora, por fin, María Beneyto bebe la gota del último adiós:

En acabar-se el darrer ruixat,
quan el vent reste aigualós i blau,
i el caragol concerte antics convenis
entre l'aigua i el sol,
anem al camp a recollir-li
l'endarrerit monòleg de la pluja,
i beguem-nos la gota que ens diu adéu,
ahora que les donzelles de l'arc iris
fan semicercles, i el procés viu treballa
per dins la terra, injectant-li principi i vida activa
a tot el que és nonat. (1212)¹¹

Bien se sabe que los poemas de la etapa de formación de un escritor constituyen una fuente matricial de escritura. Recuperar la figura del caracol, antes analizado en castellano y ahora presente en la poesía en valenciano, significa también cerrar una trayectoria confirmando, pese a todo, ambas lenguas como parte indisoluble de su ser. A todas luces, María Beneyto, tras un arduo proceso de cuestionamiento ontológico y un largo proceso de examen retrospectivo, más profundo y liberador, logra concluir el constante proceso de búsqueda de sí misma a la que la sometieron su rebeldía e insatisfacción. El mismo proceso la lleva, además, a nuevas indagaciones estéticas. Sin renunciar a sus preocupaciones testimoniales y personales, tanto en castellano como en valenciano, María Beneyto inicia un postrero proceso de ensimismamiento más profundo y libre, merced al cual verbaliza sus sentimientos en simbólicas asociaciones analógicas de la cultura popular y erudita. Merced a ello, su voz poética logra recrear un universo, onírico y natural, con los que su poesía adquiere un expresivo simbolismo, sin por ello caer en el hermetismo. De hecho, su caracol de juventud, sigue como frágil pero perecedero receptáculo y transmisor de la memoria personal y de la tradición. Cuando la lluvia le hace despertar, con él María Beneyto bebe, purificada, “la gota que ens diu adéu” (1212), porque por fin asume su personal identidad gracias a su fuerte capacidad de resiliencia.

Al margen de las lenguas y de las circunstancias sociohistóricas y literarias, la madurez y la originalidad estéticas alcanzadas por María Beneyto ponen de manifiesto cómo el verso se hizo signo de una personalidad que tuvo siempre que aferrarse a su supervivencia en un universo masculino, llegando incluso a luchar consigo misma, incluso en su soledad y ante

¹¹ Las mayúsculas son de la autora, las negritas son nuestras.

el acecho de la muerte, para que el acto de creación no dejase de ser nunca un lenitivo y vivificador elemento de superación femenina.

En suma, a pesar de las circunstancias desfavorables a las que escritora tuvo que hacer frente por ser mujer, de la represión y la miseria, el autodidactismo, el olvido y el desdén, no por ello desfallecieron las fuerzas de María Beneyto, primero como poeta voluntariamente testimonial, y más tarde intimista existencial. Estudiar y difundir la obra de María Beneyto, junto con la de aquellas compañeras a las que aludía en su poema "Antología", es hoy un deber ciudadano, al margen de géneros, de lenguas y de circunstancias.

OBRAS CITADAS

Aub, Max, *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 1995.

Alpera, Lluís. "Introducció a la poesia de Maria Beneyto", *L'Aiguadolç*, 1996, pp. 11-24.

---. "Una ira lúcida i ben creativa", *Avui*, 12-06, reproducido en *Premis de la Crítica de l'AELE*, *Associació d'Escriptors en Llengua, Quadern Divulgatiu* 25, Generalitat, Institució de les Lletres Catalanes, noviembre, 2003-2004, pp. 104-106.

Ballester-Roca, Josep. *Temps de quarantena. Cultura i societat durant la Postguerra al País Valencià (1939-1959)*. Universitat de València, 2006.

Ballester-Roca, Josep & **Ibarra-Rius**, Noelia. "La escritura de la identidad femenina y feminista: la voz pionera de María Beneyto", 2.61, *Tonos digital*, 2016, pp. 1-24.

Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos Ensayo, 2002.

---. *Genevs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Calambur, 2017.

Belda Molina, Rosa María & **Candel Vila**, Xelo. "La reivindicación de un sujeto femenino en la poesía de María Beneyto", *Revista literaria y cultural*, 21, 2001, pp. 58-65.

Beneyto, María. *Poesía Completa, María Beneyto*, Ajuntament de València, 2008.

Gala, Candelas. "Voces silenciadas: la poética de María Beneyto", *Alaluz*, 22, 12, 1988, pp. 21-24.

Gimeno, Ana. «Entrevista amb Maria Beneyto, Premi de les Lletres Valencianes», *Lletres Valencianes*, 3, 200, pp. 1-2.

Jato, Mónica. "Entrevista con María Beneyto: La poesía que rodea las islas", *Letras Peninsulares*, 16, 3, 1989, pp. 837-845.

---. "Confluencia de exilios: *Tierra viva* de María Beneyto", *Ojáncano*, 29, 2006, pp. 3-16.

---. *María Beneyto. El laberinto de la palabra poética*. Institució Alfons el Magnànim, 2008.

Laínez, Josep Carles (ed.). *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*, Ajuntament de València, 2018.

Manegat, Julio. *María Beneyto, Poesía: 1947-1964*, Plaza & Janés, 1965.

Pérez i Moragón, Francesc. "María Beneyto, una rebel·lia". *El País*, 20-2-2003, pp. 95-96; reproducido en Premi de la Crítica Catalana de Poesia, Quadern Divulgatiu, 25, Generalitat, Institució de les Lletres Catalanes, noviembre 2004, pp. 98-100.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Mirada de mujer: en la poesía de María Beneyto", Laínez, Josep Carles (ed.), *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*, Ajuntament de València, 2018, pp. 167

Rodríguez Magda, Rosa María. "Las múltiples vidas de María Beneyto", *Poética*, 7 noviembre 2018, <https://www.poetica2puntocero.com/las-multiples-vidas-de-maria-beneyto/>

---. "Introducción." Beneyto, María. *Poesía Completa (1947-2007)*. Ajuntament de Valencia, 2008, pp. 9-99.

Simbor Roig, Vicent. *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1993.

