

## Entre el jardín y el mar: la identidad femenina escindida en *Rumbo* (1935) de Maruja Falena \*

### Between the garden and the sea: The split identity in *Rumbo [Course]* (1935) of Maruja Falena

---

LAURA PALOMO ALEPUZ

Universidad de Alicante. Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura. Carretera de San Vicente del Raspeig, s/n. 03690 San Vicente del Raspeig. Alicante (España).

Dirección de correo electrónico: [laura.palomo@ua.es](mailto:laura.palomo@ua.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2255-3362>.

Recibido/Received: 15-1-2025. Aceptado/Accepted: 28-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Palomo Alepuz, Laura (2025). “Entre el jardín y el mar: la identidad femenina escindida en *Rumbo* (1935) de Maruja Falena”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 435-460. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.435-460>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Maruja Falena es el pseudónimo con el que firmó la poeta aragonesa María Ferrer Llonch, nacida en 1905 en Zaragoza, en varias de las revistas poéticas de los años treinta, como *Isla. Hojas de Arte y Letras*, de Cádiz, *A la Nueva Ventura*, de Valladolid, y *Ágora. Revista de ensayos*, de Albacete. Esta autora, que solamente llegó a publicar un poemario, *Rumbo* (1935), tuvo un papel relevante en el contexto de la vanguardia literaria aragonesa, sobre todo a través de su colaboración con uno de sus epicentros culturales, la revista *Noreste*. Sin embargo, a partir del estallido de la guerra civil se pierde su rastro. De esta segunda etapa de su vida solamente quedan algunos datos cuya autenticidad es difícil de comprobar. Aunque no conocemos demasiado sobre su trayectoria poética, las exiguas muestras que se han conservado nos muestran a una artista dotada de una voz propia, original e interesante. En ese sentido, tiene especial relevancia su reflexión sobre la identidad femenina, que ella presenta en sus versos como una entidad quebradiza y cambiante a partir de la identificación con animales y plantas privados de fuerza o de libertad. En su poemario, el sujeto lírico se muestra afectado por una crisis existencial que se canaliza a través de la elección de ciertas temáticas (el amor, el deseo sexual, el viaje o la concienciación social), la actualización de símbolos poéticos tradicionales (la falena, el árbol o el pirata) y la disolución de las formas métricas populares, que predominan en toda la

---

\* Este trabajo es resultado del proyecto de investigación “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX (PID2020-113343GB-I00)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Helena Establier Pérez.

primera parte, en el verso libre, adoptado hacia la mitad. Por esta razón, se ha considerado pertinente estudiar de qué manera articula Falena esta indagación en las profundidades del yo en *Rumbo*.

**Palabras clave:** Maruja Falena; *Noreste*; *Rumbo*; poesía escrita por mujeres; literatura española contemporánea.

**Abstract:** Maruja Falena is the pseudonym with which the Aragonese poet María Ferrer Llonch, born in 1905 in Zaragoza, signed herself in several of the poetic magazines of the 1930s, such as *Isla. Hojas de Arte y Letras*, from Cádiz; *A la Nueva Ventura*, from Valladolid and *Ágora. Revista de ensayos*, from Albacete. This author, who only published one collection of poems, *Rumbo* (1935), had a relevant role in the context of the Aragonese literary avant-garde, especially through her collaboration with one of its cultural epicenters, the magazine *Noreste*. However, after the outbreak of the civil war, traces of it were lost. From this second stage of his life, only some data remain, the authenticity of which is difficult to verify. Although we do not know much about her poetic career, the few samples that have been preserved show us an artist gifted with her own, original and interesting voice. In that sense, her reflection on feminine identity is especially relevant, which she presents in her verses as a brittle and changing entity based on identification with animals and plants deprived of strength or freedom. In his collection of poems, the lyrical subject is shown to be affected by an existential crisis that is channeled through the choice of certain themes (love, sexual desire, travel or social awareness), the updating of traditional poetic symbols (the falena, the tree or the pirate) and the dissolution of the popular metric forms, that predominate throughout the first part, in the free verse, adopted towards the middle. For this reason, it has been considered pertinent to study how Falena articulates the investigation into the depths of the self in *Rumbo*.

**Keywords:** Maruja Falena; *Noreste*; *Rumbo*; poetry written by women; contemporary Spanish literature.

## INTRODUCCIÓN

Maruja Falena es el pseudónimo bajo el que se oculta la identidad de la poeta María Ferrer Llonch, nacida en Zaragoza en 1905. Aunque en el momento de auge de la vanguardia publicó en varias revistas de provincias —*Isla. Hojas de Arte y Letras*, de Cádiz, *A la Nueva Ventura*, de Valladolid, y *Ágora. Revista de ensayos*, de Albacete— y es posible que incluso participara en la dirección de *Noreste*, aparecida en su ciudad natal (Merlo, 2022b, p. 440), solamente dio a las prensas un poemario, *Rumbo*, aparecido en 1935 en la colección “Cuadernos de Poesía” de la editorial zaragozana Cierzo, que dirigía Tomás Seral y Casas (Barreiro, 2005, pp.

100-101).<sup>1</sup> Una vez que hubo estallado la Guerra Civil, su rastro se difumina hasta casi desaparecer. Parece —no hay seguridad sobre este aspecto ni sobre ningún otro de su existencia a partir del 39— que esperó a que finalizara la contienda para partir hacia México y que volvió a España décadas después. Se cree que pasó sus últimos años en Madrid, donde falleció en los años noventa (Lasala, 2021, p. 64; Merlo, 2022b, p. 446).

La lógica prevención con la que tenemos que tratar los pocos e inciertos datos que conservamos sobre ella, así como la exigüidad de sus versos no pueden llevarnos, sin embargo, a desdeñar el interés de su producción. Su poemario *Rumbo* se muestra como un curioso ejemplar en el que se concitan muchas de las tendencias predominantes en la lírica española de los años treinta. Como en la poesía del 27, en este libro se dan la mano las innovaciones formales de cuño vanguardista (como la superposición de metáforas atrevidas; la utilización del verso libre; el tono vitalista y la expresión corporeizada y explícita del deseo sexual) con la sabia asimilación de la tradición poética, reflejada en la presencia de referencias culturales, la elección de estrofas como el soneto, la utilización de ciertas metáforas para representar el amor (el fuego o la enfermedad) y la estructuración del poemario en forma de cancionero. Asimismo, este sustrato procedente de la poesía culta se entrelaza en su obra con la elección de recursos, metros y estrofas de raigambre popular. En sus versos, que destacan por su sencillez formal, tienen un peso no poco representativo, las imágenes concretas y plásticas, la anáfora, el pareado, los versos de arte menor, la rima asonante en los pares y el contraste conceptual.

Desde un punto de vista temático su riqueza y singularidad no son menores. Pese a que el amor y el análisis introspectivo en la identidad son

---

<sup>1</sup> Tomás Seral y Casas (1908-1975) fue uno de los grandes animadores de la vida cultural zaragozana. Antes de sacar adelante, junto a Ildefonso-Manuel Gil, la revista *Noreste*, fue el redactor-jefe del periódico quincenal de letras, arte y política *Cierzo*, de vida efímera, que dirigió Valero Muñoz Ayarza. En los años veinte publicó una novela corta, *Héctor y yo* (1928) y un libro misceláneo, *Sensualidad y futurismo* (1929). En los treinta, vieron la luz sus poemarios *Mascando goma de estrellas (poemas bobos)* (1931), *Poemas del amor violento* (1933) y *Cadera del insomnio* (1935), y un libro que recoge sus greguerías, *Chilindrinas* (1935). El impacto de la guerra civil lo hace sumirse en un silencio editorial que compensa con la creación de varias librerías-galería en Zaragoza y Madrid, y la fundación de la editorial Clan (biografía de Tomás Seral y Casas en la página web de la Real Academia de la Historia; Domínguez Lasierra, 1987, pp. 63 y ss.; Serrano Asenjo, 2000b, pp. XXII y ss.).

los temas que predominan, su exploración no se reduce a estos motivos. También las cuestiones sociales e ideológicas, la reflexión sobre el paso del tiempo, el sentido de la vida o la contemplación consciente de la naturaleza tienen un lugar especial en su poética. Además, los pocos datos biográficos que tenemos sobre la autora nos la presentan como una mujer moderna, lo que estaría en consonancia con el carácter novedoso que presenta su poética. Antes de ir más allá en el análisis del tema de la identidad, que es el que nos ocupa en este trabajo, vamos a presentar una síntesis de la información sobre su existencia que hemos logrado, no sin dificultades, reunir.

### 1. BREVE APUNTE SOBRE LA AUTORA

El hecho de que Maruja Falena estuviera al tanto de los nuevos derroteros que abría la poesía de vanguardia de su época no es extraño, puesto que pertenecía a uno de los círculos artísticos más selectos de Zaragoza, aquel que formaban muchos de los colaboradores de la revista *Noreste*, el cual a su vez estaba conectado con otras redes intelectuales provinciales —como la de la revista *Isla*, dirigida por Pérez-Clotet— e incluso nacionales de gran importancia, como la de la constelación formada por el 27. El grupo de *Noreste*, de acuerdo con Mainer (1995, pp. 24 y ss.) trató de llevar la modernidad intelectual y artística a Zaragoza, una ciudad que, en aquel momento de transición entre finales del siglo XIX y principios del XX, destacaba por su conservadurismo. La capital aragonesa, regida por una burguesía formada por propietarios de fincas rurales y fábricas, notarios y abogados, médicos y profesores universitarios en su mayoría católicos, se caracterizaba, según este crítico, por su tradicionalismo ideológico, lo que se reflejaba también en el terreno estético: “mientras la burguesía catalana encargaba edificios delirantes a Gaudí, compraba cuadros, aplaudía a Wagner en el Liceo y sufragaba las glorias modernistas, los patricios aragoneses sustentaron una estética baturrista que solamente algunas veces cedió el lugar a gustos más refinados” (Mainer, 1995, p. 16).

Ese contraste entre formas de entender el mundo y, especialmente, de concebir la cultura, era evidente. Mainer (1995, p. 25) cita el testimonio del poeta y profesor Ildefonso-Manuel Gil, otro de los colaboradores de la revista, el cual indica que la separación entre los escritores aragonesistas y los escritores sin más (entre los que se contaban los colaboradores de *Noreste*) era en aquel momento cada vez mayor. También se entiende la

naturaleza transgresora del grupo *Noreste* si se estudian los derroteros que tomaron las vidas de algunos de sus principales miembros una vez que estalló el conflicto: Federico Comps, dibujante anarquista, fue fusilado por el ejército sublevado en el 36; Ildefonso-Manuel Gil fue depurado (expulsado del cuerpo de funcionarios al que pertenecía) y obligado a luchar con los rebeldes; Tomás Seral y Casas se refugió en silencio en el fondo de sí mismo; Dionisia Masdeu vivió varios años en el extranjero; y Maruja Falena se marchó al exilio y tampoco volvió a publicar.

Pero antes de que esto sucediera, en la tercera década del siglo XX, la revista *Noreste* se había convertido en uno de los núcleos más representativos de la vanguardia aragonesa, un interesante termómetro de la vida cultural española y una indiscutible referencia de calidad editorial. Había comenzado su andadura en 1932. Hasta principios de los años ochenta se creía que su aparición se había interrumpido en 1935, cuando iba por su décimo segundo número. Sin embargo, investigaciones posteriores han revelado que se llegaron a publicar dos números más en 1936<sup>2</sup>. Su recorrido fue corto pero muy intenso. Los críticos que han analizado su trayectoria (Domínguez Lasierra, 1987, p. 63; Sobrino Vegas, 2012, pp. 589-590) suelen dividirla en cuatro etapas que se corresponden con los cambios que se fueron produciendo en su dirección: la primera, formada por los dos primeros números, en la que las tareas de confección estuvieron a cargo de Tomás Seral y Casas, Ildefonso-Manuel Gil y Antonio Cano; la segunda, conformada por los números tres y cuatro, dirigidos en solitario por Tomás Seral y Casas; la tercera, que incluye los números del cinco al diez, con Seral y Casas y Raimundo Gaspar al mando; y la cuarta, relativa a los cuatro últimos números, en la que la dirección recayó en Alfonso Buñuel.

Aunque su nombre no aparece explícitamente entre los del equipo editorial, Merlo (2022b, p. 440) sugiere que Maruja Falena pudo desempeñar en *Noreste* labores de responsabilidad. Esta investigadora atribuye a su influencia la representatividad creciente de las obras artísticas y literarias creadas por mujeres en la revista, así como la decisión de dedicarles en exclusiva el número décimo. Ya en el noveno había aparecido una nota que indicaba que el próximo número iba a estar

---

<sup>2</sup> Los facsímiles de los números 13 y 14, aparecidos en el invierno y la primavera de 1936, se encuentran en la Hemeroteca Municipal de Madrid. José Carlos Mainer publicó en el número 378 de *Galeradas de Andalán*, aparecido en 1983, el que se consideraba número 14, pues, en realidad, era el 13. En 1989 José Enrique Serrano Asenjo presentó el verdadero número 14 (Sobrino Vegas, 2012, p. 589).

dedicado a esas mujeres modernas heroicas que “desafían la desapacibilidad del actual vivir, consagrándose a una gimnasia espiritual que produce frutos sólidos y duraderos” (1935: s. p.). El monográfico contó con colaboraciones de gran calidad, razón por la que Mainer (1990, p. 16) lo ha entendido como un censo de lo más significativo entre la nueva literatura femenina. Entre sus páginas se reunieron poemas de Elena Fortún, Margarita de Pedroso, Juana de Ibarbourou, Josefina de la Torre y Maruja Falena; prosas poéticas de Carmen Conde y María Cegarra Salcedo, y reproducciones de cuadros y esculturas de Norah Borges, Ángeles Santos y Dionisia Masdeu.

Las firmas que fueron apareciendo en *Noreste* a lo largo de su efímera existencia no eran menos prestigiosas que estas. Aparte de las artistas ya nombradas, en la revista publicaron intelectuales de la talla de Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Pedro Pérez-Clotet, Gerardo Diego, Concha Méndez, María Zambrano, Ricardo Gullón y Maruja Mallo. A esta nómina habría que añadir los nombres de los escritores aragoneses que formaron parte de su junta directiva, como Ildefonso-Manuel Gil, Raimundo Gaspar y Tomás Seral y Casas.

Para Ángel Luis Sobrino Vegas (2012, pp. 591 y ss.), *Noreste* se caracterizaba por su voluntad de trascender las fronteras estéticas regionales. También Ildefonso-Manuel Gil (1981, s. p.) identifica la vanguardia artística aragonesa con esta revista. Pero es necesario matizar, como acertadamente indica Enrique Serrano Asenjo (2000b, p. XIV), que esta vanguardia zaragozana, al igual que sucedería con la nacional, asumió sin complejos la herencia clásica y modernista. Al contrario de otros ismos europeos que hacían de la iconoclasia su seña de identidad, la vanguardia española se distinguió, tanto en la capital como en las provincias, por su síntesis de tradición e innovación. El origen de esta integración lo han situado otros autores en la precariedad de las instituciones burguesas y en el retraso con el que llegaron las innovaciones vanguardistas al arte español. Para Soria Olmedo (1988, p. 21), en España la vanguardia se asienta sobre el vitalismo finisecular, lo que contribuye a que no sea percibida tanto como ruptura sino más bien en cuanto elemento modernizador: “Los ismos, acogidos en primer lugar en el ambiente de los poetas y escritores posmodernistas, tendrán un eco favorable entre las minorías cultas dedicadas a esta tarea de modernización, con el resultado relativamente paradójico de que movimientos que en Europa se alzan contra el pensamiento burgués, en España llegan a un cierto diálogo con

él” (Soria Olmedo, 1988, p. 21). En este sentido, para Cano Ballesta (1972, p. 11) la preexistencia de una situación cultural inestable favoreció que fuera bien acogido cualquier intento de innovación.

Esta armónica combinación no impedía, sin embargo, que los jóvenes de *Noreste* descataran en su contexto social y artístico más inmediato, conservador y regionalista. Según subraya Ildefonso-Manuel Gil (1981, s. p.) Tomás Seral y Casas, con la publicación de esta revista y la puesta en marcha de otras iniciativas culturales, como la creación de una editorial aneja a esta, la apertura de una librería y la organización de tertulias y conferencias, pretendía “romper el dique de las aguas estancadas en la vida cultural zaragozana” (1981, s. p.). La propia Maruja Falena debía llamar bastante la atención, no solo por sus inquietudes artísticas, sino por su aspecto y su modo de vida. En el retrato de Comps Sellés con el que se abre *Rumbo*, se puede ver que su imagen se ajusta a la de las “modernas” —tal y como las describe Mangini (2001, pp. 74 y ss.)— por su peinado y estilismo. Ildefonso-Manuel Gil (1981, s. p.) en las palabras preliminares con las que saluda la salida de la edición facsimilar de *Noreste* que preparó el ayuntamiento de Zaragoza en 1981 la recuerda, en una tarde en que Seral, Falena y él fueron a un merendero que había al aire libre, vestida con elegancia y tocada con una enorme pamelita. Comenta que los tres iniciaron el descenso hacia la explanada en la que se encontraban las mesas y la pista de baile, ante la atónita mirada de los corros de gentes que, concentradas allí, seguían atentamente los pasos de Falena. Después explica que esa misma tarde ella les enseñó unas fotografías de su perro lobo y les contó que ladraba a los niños vestidos de primera comunión, motivo por el cual Seral lo catalogó como perro surrealista. Cuando poco más tarde este último le explicó a la poeta su proyecto de crear *Noreste* e Ildefonso-Manuel Gil le pidió que les enviara algún original, ella sacó de su bolso algunas cuartillas de las que separaron dos poemas que acabarían integrando el primer número.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Así lo explica Ildefonso-Manuel Gil: “Aquella tarde salimos Tomás y yo con «Maruja Falena» [...]; se presentó vestida con gran elegancia, aunque lo único que se conserva en mi memoria visual es una sensacional pamelita. Recuerdo también que me enseñó fotografías de un hermoso perro lobo suyo, que ladraba furiosamente a los niños vestidos de primera comunión. Según Tomás era un perro surrealista, creíble afirmación que no intenté comprobar. Fuimos a un merendero al aire libre que estaba por el barrio de San José o quizás por el de las Fuentes, cuya explanada con pista de baile y bastante espacio para las mesas estaba mucho más baja que el nivel de la calle, algo así como si bajase al ruedo de una plaza de toros desde la última fila de los tendidos. Nuestro descenso despertó

En su nota prologal también sugiere Gil que Seral y Falena tenían una relación estrecha: “La amistad de Tomás con Maruja Falena tenía un claro tono de intimidad” (1981, s. p.). Tomando como referencia esta declaración, Merlo (2022b, p. 439) deduce que Seral podría ser el destinatario de algunos de los poemas más apasionados de *Rumbo*. También parecen confirmar esta hipótesis las dedicatorias cruzadas que encontramos en los poemarios de ambos. Si Falena le destina su poema “La vuelta” (1935, pp. 12-13), donde parece narrarse el encuentro de una antigua amante con las hijas de su pareja, Seral le dedica un poema muy significativo, “Romancillo de la perla que se fue a jugar a las cuatro esquinas”. Esta composición contiene alusiones sexuales muy explícitas al cuerpo femenino —“Por la nieve de tus senos; / que te quiero y que me quieras, / porque es desandar penoso / después de estrenar ojeras” (en Serrano Asenjo, 2000a, p. 13)— e incluso a la unión amorosa y la satisfacción física que esta provoca en la mujer: “Viborilla de cristal / vino a enredarse entre tus piernas / para sacarte a los ojos / rebrillo de madreperlas” (en Serrano Asenjo, 2000a, p. 13). Pero sin duda la referencia más subversiva del poema es aquella que metafóricamente cifra la pérdida de un bien preciado que albergó el cuerpo del “tú” (identificado con “la falena”) y que después se convirtió en un rastro de sangre. Pues, mediante esta descripción alegórica el sujeto lírico se podría estar refiriendo a la pérdida de la virginidad de la destinataria:

Línea abscisa vertical  
trepaba por tu melena,  
que engatusaba suspiros  
con malicia de falena.

Donde ayer hubo una perla,  
ha nacido una amapola.  
La perla se subió al cielo,  
por no poder jugar sola (en Serrano Asenjo, 2000a, p. 13).

No obstante, la misma Merlo (2022b, p. 439) reconoce que rodean a Falena tantos misterios que es posible que el amado al que se refiere poéticamente en sus versos la autora fuera Raimundo Gaspar, a quien

---

bastante sensación en aquel ambiente popular; no el de Tomás y el mío, sino el de nuestra amiga. Me di cuenta de que Seral se estaba divirtiendo mucho con todo aquello” (1981, s. p.).

dedica otros dos poemas afectuosos, e incluso Emiliano Moreno, que le destina un poema a Falena en el número 3 de la revista *Altozano* muy cariñoso, titulado “Última voz”.

Sea como fuere, en el momento en el que *Rumbo* veía la luz, Maruja Falena contaba con treinta años, permanecía soltera y sin hijos y compartía vivienda con la escultora Dionisia Masdeu, lo que ya la convertía en una mujer poco convencional. Con esta amiga, a la que por cierto le dedica el poema “Ansias” (1935, p. 23), que se podría leer en clave de género, como veremos después, continuó viviendo hasta 1936, fecha en la que la escultora se casó. La información sobre la convivencia de las dos amigas la tenemos gracias a una noticia publicada en el número 10 de *Noreste* donde se informa del éxito de un té literario que ambas artistas organizaron en su estudio y en el que se leyeron algunos de los poemas que integrarían los “Cuadernos de Poesía” que la editorial Cierzo, dirigida por Seral, editó (1935, s. p).

También sabemos por la revista que, en 1936, cuando se constituyó el Ateneo Popular de Zaragoza, Falena figuraba entre los miembros fundadores, gracias a que en las *Galeradas de Andalán* (1983, s. p.), Mainer reprodujo el número 13 de la revista *Noreste*, que se había creído desaparecido (salió en el invierno del 36) y que el crítico pudo localizar en la Hemeroteca Municipal de Madrid<sup>4</sup>. En este facsímil se reproduce una noticia en la que se informa de que Maruja Falena había firmado el acta fundacional junto a otros representantes de la intelectualidad y de la política republicana, como Felipe Jiménez de Asúa, Santiago Pi y Suñer y Tomás Seral y Casas.

Pero si todo esto no fuera poco para presentarnos a una Falena que se ajustaba difícilmente a los modelos de feminidad que imperaban alrededor de los años treinta, en *Rumbo* todavía se muestra más trasgresora: por un lado, la estructura del poemario en forma de cancionero y las referencias culturales (a Nietzsche, Rabindranath Tagore y el dios egipcio Ra) le permiten presentarse como una intelectual; por otro, el sujeto lírico femenino en el que se desdobra se identifica con animales desprovistos de belleza o de salud (la falena) o con hombres de dudosa reputación (como marineros o piratas). Además, esta voz lírica se define más por sus carencias que por sus virtudes y, en vez de mostrarse dócil o pasiva, expresa de forma vehemente y clara su anhelo de viajar y su deseo sexual.

---

<sup>4</sup> Como advierte Ángel Luis Sobrino Vegas (2012, p. 589) en ese ejemplar apareció por error el número 14. Sin embargo, se trataba del 13.

## 2. *RUMBO*: EXPRESIÓN DE LA CRISIS IDENTITARIA

*Rumbo* se presenta como una cristalización de la síntesis entre tradición y modernidad propia de la vanguardia poética española. Pese a que su disposición es similar a la de los cancioneros clásicos, en él tienen cabida, además de la reflexión sobre el amor, también preocupaciones propias del momento histórico que su autora está viviendo (como el auge de los movimientos obreros). Por eso, la estructura sigue con alguna variación la de este tipo de libros: si en el primer poema el yo lírico se retrata y en el resto de composiciones que forman la primera parte canta la culminación y la felicidad de su amor correspondido y de su sexualidad plenamente realizada, en las composiciones que integran su segunda parte la introspección deja paso a la preocupación social, el dolor provocado por la separación de la persona amada y la asunción de su pérdida, que se mezcla con el deseo de reencontrar su identidad perdida.

La sensación de fracaso, de crisis existencial, por lo tanto, permea todo el poemario, desde su inicio, y se refleja incluso estructural y formalmente: mientras que los poemas de la primera parte, que exaltan con alegría el amor, llevan título y dedicatoria, los de la segunda, introducidos por el comentario "...por ti... y para ti... [*sic*]" se muestran despojados de paratextos. De la misma forma, al contrario que en los primeros poemas donde predominaban los versos regulares y con rima (endecasílabos, octosílabos, alejandrinos), en los de la parte central prevalece la polimetría sin rima; y en los últimos se impone el verso libre que, en ocasiones, se convierte incluso en versículo.

Esa indagación en el fenómeno amoroso desde las distintas fases del proceso permite a la poeta abordarlo con autenticidad, fuerza y expresividad, rasgos que se encarecían en una de las reseñas sobre *Rumbo* que se publicaron en *Noreste* (en el número 11). Aunque su autor, Serrano Valerio, alababa esa sabia contención, próxima al desbordamiento místico o a la amargura, pero que se sabe refrenar y encauzar en el punto justo, también hacía concesiones a los lugares comunes habituales a la hora de valorar críticamente las obras escritas por las mujeres, por ejemplo, cuando habla de "[n]ervios, pasión y ternura, limpios de escayola y de desmayos" (1935, s. p.), con lo que parece aludir a concepciones estereotipadas de la estética femenina, artificial y retórica, o cuando alude a "la delicada sentimentalidad" (1935, s. p.) de la autora.

Merlo (2022b) reproduce el fragmento de otra crítica que se publicó en la revista *Altozano* que todavía se muestra más moldeada por los tópicos, como el de la “alada y grácil lírica femenina” (2022b, p. 442). Y subraya que, aunque sus comentaristas contemporáneos normalmente se distancian de este tipo de concepciones limitadas, tampoco suelen conceder mucha importancia a sus aportaciones. No está de más recordar que Rafael Osuna en el comentario sobre el número monográfico dedicado a las mujeres por *Noreste* que incluye en su monografía *Semblanzas de revistas durante la República* afirma categóricamente sobre el contenido de los poemas que lo integran:

Al llegar al esperado número homenaje a la mujer —fechado en la primavera de 1935 y publicado después de mayo de 1935—, la decepción del lector no puede ser mayor. No se hace necesario recorrer las colaboraciones una por una pues su igualdad y monotonía estilística son rasgos que se observan a primera vista. Si se trata de poesía, no pueden distinguirse unas de otras: todas en versos cortos, sin imaginaria alguna, de inspiración llorona o amorosa (2006, pp. 104-105).

Aunque más tarde señale que Maruja Falena se aparta del coro gris de sus compañeras al aludir a una causa política, es evidente el tono complaciente desde el que juzga la obra poética de este grupo de mujeres, entre las que se encuentra la poeta. Pero quizás el juicio más tajante sobre los versos de Falena aparezca en *Fragmentos de la modernidad (antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945)*, en la que Serrano Asenjo, después de evidenciar la crisis vital que late tras los versos de Falena, sentencia: “De todos modos, no admite duda que Falena no había hallado aún su lugar en el mundo, ni siquiera en el de la poesía” (2000b, p. XC). Es evidente que el sujeto lírico en el que se desdobra la autora se siente en discordancia con el medio que lo rodea, pero extrapolar eso a su relación con la poesía quizás sea excesivo. Porque, de hecho, no hay ninguna declaración de la autora que permita suponer que se sintiera fuera de lugar en el terreno literario.

Lo que sí es cierto es el sujeto lírico subraya a lo largo de todo el poemario su sensación de extrañeza, de desvío, de extranjería, e incluso de fracaso. Ello está en consonancia con los modos de canalización de la búsqueda identitaria que aparecen con recurrencia en la poesía escrita por mujeres durante este periodo. Como han señalado diferentes investigadoras, la expresión de identidad en estas poetisas de principios del

siglo XX es ambigua, tenue o conflictiva, y esto se refleja en su adopción de pseudónimos tras los que se refugian, la reticencia a concebirse a sí mismas como autoras, el desprecio de su obra creativa o la adaptación a los modos masculinos de verbalización (Bellver, 2001, p. 15; Plaza-Agudo, 2016, p. 15; Merlo, 2022b, pp. 13-14; Establier, 2023a, p.14; 2023b, pp. 2-3; López Martínez, 2023, p. 35; o Leuci, 2022, p. 13). Su manera de relacionarse con su producción poética muestra, por lo tanto, lo que Gilbert y Gubar (1998, p. 63) denominaron “ansiedad de autoría”, es decir, el conjunto de respuestas psicológicas y sociales que las mujeres manifestaron respecto a su obra como consecuencia de su marginación cultural. Así, esa tensión se canaliza en las escritoras de la generación del 27, contemporáneas de Falena y colaboradoras en las mismas empresas culturales que ella, de diferentes formas. En el caso de Concha Méndez, se resuelve en reafirmación corporal y enérgica; en el de Champourcín, en la conciliación entre deseo carnal y misticismo; y en de Chacel en la aparentemente paradójica conjunción de la autoprohibición de escribir versos junto al cultivo de un reconocible virtuosismo técnico (Bellver, 2001, pp. 216 y ss).

En consonancia con la claustrofobia que les provocaba una educación concebida para convencerlas de que el medio al que pertenecían por derecho era el doméstico, en muchos de sus versos el viaje, y la libertad inherente a este, son exaltados y anhelados. En línea con esto, una de las metáforas que atraviesan *Rumbo* es la del desplazamiento, implícita desde el mismo título. Esa aventura es en buena parte del libro una exploración en el yo, una búsqueda de la identidad que desemboca en el deseo de huida y el anuncio de la despedida que aparece en el poema final. Debido a esto, el sujeto lírico se identifica desde el primer texto, el de su presentación, como un animal volador, la falena, símbolo del “espíritu viajero”, del cambio y la resurrección (Chevalier y Gheerbrand, 2023, p. 191).

En la composición que abre el libro, significativamente encabezada por las palabras “Soy... lo que no soy” (1935, p. 9), el yo lírico comienza identificándose con uno de estos insectos que, como las mariposas, pertenecen al orden de los lepidópteros, pero que, a diferencia de ellas, tiene una apariencia menos atractiva, colorida y brillante. Además, no se trata de una falena cualquiera, sino de una herida, que tiene un ala rota y, por lo tanto, en vez de volar, flota, inestable y débil. Ese sujeto que se adjetiva en femenino se define a continuación por una larga y casi lexicalizada enumeración de carencias: “caña sin azúcar”, “colmena sin miel”, “zarzal espinoso que no tiene flores”, “nido del que huyeron alegres

cantores”, “árbol sin savia que no cría fruta”, “campana sin voz”, “arpa sin cordaje”, “surtidor sin linfa”, “mar sin oleaje”, “angustiada rosa, que perdió fragancia” y “candela apagada de fúnebre estancia” (1935, p. 9). Lo que lleva a la voz enunciativa a concluir, aclarando el título: “Soy lo que no soy, porque soy incierta / soy arcilla viva con el alma muerta” (1935, p. 9).

El hecho de que haya elegido la falena como encarnación de su frustración personal podría no ser casual, ya que tradicionalmente se ha representado a este animal para aludir al proceso por el cual, después de la muerte, el alma sale del cuerpo. Este mismo símbolo también remite al deseo constante del alma de fundirse en unión mística con la divinidad, alrededor de la cual revolotea hasta quemar sus alas. Si se hace una lectura en clave identitaria del poema, se puede entender a la falena, por tanto, como un emblema de la pérdida o de la discordancia.

Tampoco parece accidental que el yo lírico se represente en forma de planta infecunda y marchita. Las dos imágenes le sirven a la poeta para subrayar su conciencia de inadecuación al arquetipo femenino dominante en un contexto en el que la ideología de la domesticidad seguía asentada e incluso era exaltada. No es extraño que una poeta vanguardista que vivía en una ciudad de provincias conservadora como Zaragoza y que a los treinta años era soltera y no había tenido hijos se sintiera diferente. Pero el hecho de que sitúe este poema al frente de su libro y emplee esta sucesión de imágenes tan tópicas que casi resultan irónicas para definirse también puede interpretarse como un síntoma de su rebeldía, de su negativa a plegarse a una serie de prescripciones tácitamente admitidas como válidas.

Esta sensación de alienación y de estancamiento es todavía más expresiva en “Ansias”, otro de los poemas de la serie, dedicado a su compañera de piso, la escultora Dionisia Masdeu.<sup>5</sup> Parece ser una reinterpretación de una figura que su amiga modeló, “Sirena en tierra” y que se reprodujo en el número 10 de *Noreste*, el dedicado a las mujeres. Tanto en la escultura como en el poema el esquema cognitivo subyacente es el de un sujeto femenino que no se encuentra en el que considera su medio natural. En el poema el sujeto lírico se identifica con los árboles, porque, como ellos, se encuentra atrapada y languideciendo en un medio respecto del cual se siente extranjera. Esta sensación de aislamiento y extrañeza, que tampoco es ajena a la obra poética de otras escritoras

---

<sup>5</sup> Este poema había aparecido en el número 5 de la revista *Isla*, publicado en 1935 (Hernández Guerrero, 1983, p. 129).

españolas contemporáneas (Ugalde, 2007, p. 32; Johnson, 2019, p. 27), lleva a la poeta a proyectar su frustración en los árboles, descritos como como “mudos prototipos del sufrimiento” (1935, p. 23). Como estos seres, que elevan sus ramas hacia el infinito en una estéril e impotente súplica, el yo lírico también se siente incapaz de escapar a su destino. Sus brazos se arquean en el impulso hacia la huida, pero sus pies permanecen anclados a una tierra que la somete y esclaviza:

Árboles, hijos tropicales de lozanas zonas,  
 altas bóvedas, coronadas de verduras,  
 baldaquinos de esmeralda,  
 ¿por qué languidecéis  
 trazando en el aire signos misteriosos,  
 inclinando al suelo en silencio vuestras ramas?  
 Mudos prototipos del sufrimiento  
 eleváis a lo alto vuestro aroma,  
 extendéis vuestros brazos  
 con una estéril súplica a lo infinito,  
 y, en vuestra impotencia,  
 abrazáis a la nada gris del desierto mudo...  
 Bien lo sé, pobres plantas,  
 vuestro sino es idéntico a mi sino,  
 nuestra patria no está aquí (1935, p. 23).

Aunque tanto “Soy... lo que no soy” como “Ansias” se pueden relacionar con el interés por la naturaleza que muestra la autora, como han señalado Hernández Guerrero (1983, p. 109-110) y Serrano Asenjo (2000b, p. XC), habría que precisar que esta identificación del sujeto poético con el medio natural no es, en absoluto, inocua desde un punto de vista identitario. Esto es evidente en otros poemas de *Rumbo* que tienen la naturaleza por tema principal. Por ejemplo, en “Cantemos”, predomina el anhelo panteísta de la voz poética de disolverse junto a su amado en la materia. En esta pieza, una especie de *carpe diem* pagano, el sujeto invita a su destinatario a entonar unidos un canto primaveral por todos los seres naturales que los rodean: “la flor del lino”, “la estrella de oro”, “[e]l agua del río” y “la roja tierra” (1935, p. 10). Y enuncia, sin dramatismos ni aspavientos, sino con seguridad y sobriedad epicúreas, su confianza en que cuando mueran sus restos podrán confundirse con el medio natural que los rodea, porque, de ese modo, tanto ellos como los frutos de su amor se perpetuarán a través de la eterna repetición de los ciclos:

Vayan con el viento  
todas nuestras horas,  
porque, después, muertos,  
seremos follaje  
de risueños huertos,  
polvillo en las eras,  
flor en el naranjo  
y piedras viajeras.  
Por la rueda eterna  
que a tu alma, impaciente espera  
—también a la mía—  
y por nuestra siembra  
y nuestras espigas:  
cantemos.

Por tu sombra única,  
unida a la mía:  
cantemos canción de alegría (1935, p. 10-11).

El hecho de que el sujeto poético cuestione la jerarquía implícita en el pensamiento occidental, para el que lo natural se subordina a lo humano, es ya bastante significativo, puesto que, como ha señalado Sharon Keefe Ugalde (2007, p. 64) la fluidez y la unión exenta de jerarquías con la naturaleza y con los otros seres son características que se suelen repetir en las obras poéticas escritas por las mujeres. Pero, además, en *Rumbo*, una obra publicada en un momento en el que vanguardia todavía no había abandonado su cetro, ese sentido de pertenencia a la naturaleza se subraya mediante el rechazo explícito a la vida urbana, exaltada por los ismos, lo que agudiza la disconformidad de Falena con su medio. Ello es muy evidente en poemas como el que comienza con el verso “Vamos, vamos todos camaradas...” (1935, p. 31). En esta composición, el sujeto lírico parece relacionar la ciudad con un sistema político y social caduco — “dejemos estas ciudades muertas / que crucifican lo bello...” (1935, p. 31)—, que se basa en la industrialización —“Dejemos estos hombres taciturnos / con sus pasos de acero” (1935, p. 31)— y en la que impera la rigidez del pensamiento logocéntrico —“No midamos distancias, / midamos pasiones... / No digamos palabras, / cantemos amores...” (1935, p. 31)—. Por eso, insta al destinatario colectivo de este poema,

confeccionado con un explícito contenido social, a abandonar la urbe y trasladarse a un nuevo espacio de libertad, emblema del renacer ideológico en el que confía: “Correr, vamos [*sic*] / por el túnel de la noche... / ...allí a donde los gallos cantan / y sus aletazos, como golpes de remo/ hacen brillar al sol” (1935, p. 31).

Por este motivo, aunque estos poemas se pueden relacionar con el evidente interés de la autora por la naturaleza, lo cierto es que también muestran su discordancia con el sistema de valores que predomina en su contexto más inmediato, el cual establece una serie de dicotomías basadas en la jerarquización entre elementos supuestamente opuestos (cuerpo / mente; naturaleza / arte; emoción / intelecto; subjetividad / objetividad; procreación / creación) que, en última instancia, sirven para legitimar el estado de postergación en el que se encuentran las colectividades vinculadas con el primer elemento de cada par. Al hilo de esto, no deja de ser curioso que en la primera parte del poemario el sujeto lírico se identifique con plantas o animales herbívoros, que son formas tradicionales de representación femenina, al relacionarse con los rasgos que una concepción esencialista de los géneros les ha atribuido a las mujeres: es decir, la pasividad y la indeterminación (Plumwood, 2003, p. 4; Beauvoir, 2013, p. 73; Plaza-Agudo, 2016, p. 89). Y que, por el contrario, en la segunda parte, en la que el yo va encontrándose a sí mismo después de haberse perdido y de haber tomado conciencia de su necesidad de protegerse, manifieste su deseo de convertirse en pirata o marinero, símbolos masculinos de la autonomía y la libertad:

Me voy al mar, al mar me voy sin más remos que mis brazos, con el grumete de tu recuerdo.

Amanecer con golondrinas, cuerda de mi corazón, me voy al mar...

Pirata en busca de amores, voy a buscarlos a la mar... Mis disparos serán deseos; caricias, mis tormentos. Mi silbido será un beso, y el ancla de mi barco mi sonrisa será (1935, p. 40).

De hecho, tampoco es casual que en su poética el mar aparezca asociado al consuelo o la independencia, puesto que, como señala Luce Irigaray (1977, pp. 109-110), la mujer ha sido identificada desde antiguo con el agua, símbolo de lo que nunca es igual a sí mismo. Así, en las culturas ancestrales se vinculaba a las mujeres con el agua porque, como esta, son dadoras de vida. Esta capacidad creativa era venerada en la figura

de la Diosa Madre, asociada con lo subterráneo y la fertilidad (Pérez Rodríguez, 2023, pp. 137-138). De alguna manera, en la poesía escrita por las mujeres se recuperan, aunque sea de forma intuitiva, estos valores. En este sentido, para Sharon Keefe Ugalde (2007, p. 77) la imaginería de lo líquido tiene un papel privilegiado en la poesía femenina, no solo por lo que este elemento representa en sí mismo (ilimitación, paz), sino también porque su cualidad principal, la fluencia, es entendida como el núcleo ontológico de la forma de ser en el mundo femenina, puesto que, al relacionarse con la naturaleza sin jerarquías, las mujeres cuestionan la rigidez del pensamiento logocéntrico occidental, sustentado en la oposición. Estas cualidades del agua, junto a las posibilidades de libertad y realización personal que el mar comporta, convierten al viaje en barco en un motivo recurrente en la poesía escrita por las mujeres antes de la guerra. Nótese, por ejemplo, la importancia que este adquiere en la poética de Concha Méndez, dentro de la cual textos como el temprano “Nadadora” (en Merlo, 2022b, p. 195) y otros escritos después de su viaje en solitario por América, como “Capitán” (2019, p. 60), “Viajera” (2019, p. 62), “Llegada” (2019, p. 65) y “Travesía” (2019, pp. 66-67), muestran las connotaciones positivas que adquieren el desplazamiento y el conocimiento de otras realidades para la poeta.

Así, ni Méndez ni Falena se ajustan a la imagen tópica de la mujer que imperaba en las primeras décadas del siglo XX. Y no lo hacen tanto por negarse a llevar una vida pasiva y sedentaria cuanto por no aceptar el mandamiento implícito de mostrarse como individuos desprovistos de sexualidad. Si en la obra de primera el deseo erótico y el júbilo amoroso se muestran sin reticencias, en *Rumbo* la pasión, latiendo en la mayor parte de las ocasiones bajo el velo de las metáforas, se manifiesta con vehemencia. En general, la autora hace uso de todas las variantes tropológicas del fuego. Pueblan sus poemas el “sol”, el “fulgor”, la “llama”, el “calor”, “las llagas encendidas” e incluso las “montañas hirvientes”. Así ocurre en “Bajo el sol” (1935, p. 16), donde se emplea el símbolo clásico del fulgor de mediodía para aludir al impulso sexual. Como el deseo, el centelleo del sol agita el cuerpo del sujeto lírico hasta provocarle una especie de entumecimiento: “El sol con su centelleo / agita mi cuerpo blando; / de mí se va apoderando/ como un extraño deseo...” (1935, p. 16). Pero ese desfallecimiento inicial se acaba transformando en expectación sexual y en activación de todos sus sentidos para la entrega amorosa: “Y bajo de ese fulgor / —envueltos en llamas vivas—, / como palomas cautivas / tiemblan mis senos en flor...” (1935, p. 16).

También aparece en sus versos la metáfora del fuego para aludir a la pasión que consume el cuerpo del sujeto y lo va minando hasta aniquilarlo, en un poema muy breve, que no tiene título. En este, el amor, entendido como enfermedad incurable, se convierte en la causa de la muerte del sujeto, atrapado en una maraña placentera que aprovecha la misma fuerza de su empuje para irle quitando poco a poco las escasas energías con las que cuenta. En este caso, la autora se sirve de una metáfora que, desde la Edad Media, asocia la pasión avasalladora con la destrucción física y moral:

¿No me dices nada?  
 ¿No me oyes? ¿No me sientes?...  
 ¿Entonces por qué encendiste mi sangre?...  
 .....  
 ¿O es que ya estoy ahorcada en  
 el cordel de tus besos? (1935, p. 29)

El hecho de que en estos poemas la mujer sea el sujeto que experimenta el deseo sexual y el hombre el objeto de su pasión es significativo, pues implica una voluntad de la autora de reflejar poéticamente los cambios sociales que se estaban produciendo después de la finalización de la Primera Guerra Mundial, momento en el que, con el auge de los movimientos feministas, las mujeres empiezan a reivindicar un papel más activo y autónomo tanto en la vida pública como en la privada. De la misma manera que las escritoras del 27, Falena construye sujetos poéticos que manifiestan con audacia su erotismo, lo que se podría vincular con la intención de dismantelar el viejo prejuicio de que la sexualidad es una prerrogativa masculina. En efecto, si Méndez, Champourcín, Ferreras y Mulder expresan de forma directa su deseo, describen con claridad el proceso físico de unión amorosa e incluso aluden metafóricamente al clímax sexual (Plaza-Agudo, 2016, pp. 91 y ss.; Cacciola, 2019, pp. 206 y ss.), Falena recurre a la violencia para mostrar el empuje que la pasión tiene sobre sí misma. Así, en algunos de los poemas la fuerza del amor es tan vehemente que arrebató el juicio al sujeto y lo lleva a comportarse de una manera irracional e indolente. En el poema titulado “Quiero” la voz lírica, identificada con la de una especie de actualización de la *femme fatale*, declara: “Quiero yo que sucumbas y enloquezcas... / loco, sí; muerto, sí, te quiero yo” (1935, p. 18). Y en otro posterior, uno de los más explícitos, describe con brutalidad el acto de la unión corporal con el

cuerpo masculino: “Apaga las luces, que vengo / con un tatuaje de estrellas en el alma. / No me conoces, no. / Apaga las luces, / que quiero arrancar con mi boca / tus ojos. / Así, entonces, hombre / entrarás en mí” (1935, p. 32).

Pero incluso en aquellos poemas en los que la voz lírica recupera la compostura, se convence de que esa pasión avasalladora la descompone y enferma y se conciencia de la necesidad urgente de separarse del individuo que la suscita, siente que su cuerpo, hechizado y atrapado por el de su amado, se le rebela al no ser capaz de sustraerse a ese deseo que la ha convertido en un ser desprovisto de voluntad. Por eso, aunque en algunos de los poemas manifiesta su negativa a comprometerse en un futuro compartido con el destinatario de sus versos —por ejemplo, en una composición innominada, declara “Pero yo te digo / si intentas engendrar una raza maldita / te crucificaré con dos rayos de sol” (1935, p. 35)— en la mayoría muestra su incapacidad para separarse definitivamente del causante de su dolor y de su crisis de identidad:

Morir al fin en tu recuerdo, sí,  
pero como muere un olor en otro olor amado.  
Sin brasas de tu boca,  
sin gritos de arterias,  
ni amatistas de mis lágrimas.  
Sin una caricia tuya  
que grabe mi piel morena.  
Vida.  
Amor.  
Muerte.  
Nada.  
... solo una lágrima  
Producida, por la música que cerró mis párpados.  
Y mi deseo que arrolla  
como caballo encabritado (1935, p. 42-43).

Esta es la actitud que predomina en el poema con el que se cierra *Rumbo*, en el que el propósito inicial de enmienda se resuelve al final de forma ambigua. Mientras en la primera parte la voz parece decidida a romper la relación con el amante y huir, para poder reencontrarse consigo misma —“Huir. / Marchar con las alas tendidas, / con la desgarradura en el alma, / con la escarcha del llanto. / Dejarte. / Huir / hacia los vórtices / hacia los remolinos de los astros, / hacia la luz que prende la luz / hacia la

fotósfera de Dios; / hacia mí misma” (1935, p. 44)—, en la segunda declara su incapacidad para emprender el vuelo: “No quiero hablar y me oigo... / No quiero oírme y lloro... / Quiero dejarte / y no puedo, amante mío” (1935, p. 45). En este sentido, este poema acaba por explicitar un conflicto que divide al sujeto y metafóricamente ya se había insinuado a lo largo de todo el poemario. En “Vida y muerte” (1935, p. 21) —un poema que se publicó en el cuarto número de *Noreste* con el significativo título, por cuanto alude al nombre del poemario, de “Rumbos”— ese combate se concreta en la oposición entre varios grupos de elementos: la vida y la muerte aludidas ya en el membrete, el día y el crepúsculo, el monte y la quebrada, la calidez y el helor, la esperanza y la pena, el placer y el dolor, y la lluvia y la claridad. Para ello, el sujeto comienza describiendo un día plomizo y gris en el que, sin embargo, predomina la luz. La formulación en el último verso de la primera estrofa de la posibilidad de que aparezca el sol durante el crepúsculo, prepara el terreno para la identificación del sujeto con el entorno natural variable que lo rodea. En la siguiente estrofa, la contemplación del paisaje, da pie para que la voz lírica proyecte su indecisión espiritual sobre la belleza natural que admira: “Contemplativamente juega, en monte y quebrada, / del claroscuro el alma tornadiza; / y la Naturaleza, cálida y por mí helada, / entre lágrimas vela una sonrisa” (1935, p. 21). Mientras que en la tercera estrofa ese combate acaba por evidenciarse mediante la metáfora de la partida de ajedrez que, según el sujeto, están jugando dentro de su alma el placer de la vida y el dolor de la muerte, en la última, la voz lírica es capaz de autoanalizarse como desde fuera de sí misma y de confirmar con resignación estar preparada para luchar contra un destino ineludible al que se ve arrastrada incluso por sí misma: “Pero mi Yo consciente contempla, cara a cara, / el decisivo juego, a sangre fría; / mi espíritu a la lucha se prepare / contra la suerte que mis pasos guía” (1935, p. 21). Esa batalla interna que libra el sujeto lo conduce en otros poemas de la segunda parte del libro a declarar haber perdido el rumbo. En una de estas conmovedoras composiciones, sin título, la voz lírica se pregunta patéticamente: “¿En dónde estoy que ya no estoy en mí?” (1935, p. 33), lo que sirve a Falena para manifestar de forma paladina la crisis de identidad que atraviesa en el momento de escritura de *Rumbo*.

## CONCLUSIONES

En definitiva, el viaje hacia la recuperación de la identidad perdida, anulada durante el periodo de auge de una pasión que se describe como avasalladora y torturante, queda en suspenso. Por eso la composición con la que se abre el libro “Soy... lo que no soy” se podría entender como la constatación de ese fracaso amoroso que ha desestabilizado emocionalmente al sujeto lírico. La alusión a la rotura de una de las alas del animal, el inventario de faltas, así como la declaración de la ausencia de fuerza vital parecen indicar que, aunque ese poema se sitúe en primer término, en realidad es el que muestra el estado del sujeto lírico cuando termina el proceso amoroso que se analiza en forma de cancionero en *Rumbo*. Recordemos que la composición finaliza con la constatación de una derrota: “Soy lo que no soy porque soy incierta, / soy arcilla viva con el alma muerta” (1935, p. 9), interpretable también como un desafío, un rechazo a recortar aquellas esquinas del yo que impiden al sujeto encajar en la imagen arquetípica de mujer que imperaba en la sociedad zaragozana de los años treinta.

Maruja Falena, estéticamente vanguardista e ideológicamente progresista, poeta perteneciente a uno de los círculos más avanzados de la capital aragonesa, el reunido alrededor de la revista *Noreste*, en la que desempeñó un papel relevante, se muestra en sus versos como una mujer culta, lúcida y moderna. Asimilando la tradición poética amorosa e incorporando las innovaciones desarrolladas por el vanguardismo, crea una obra poética llena de originalidad, valentía y expresividad. Su poemario, articulado a la manera de los cancioneros clásicos, analiza con detalle las fases del proceso amoroso. Mediante un lenguaje sencillo, pero plagado de metáforas y símbolos, el sujeto lírico en el que se refleja narra una expedición que indaga en las profundidades de la identidad.

Esa identidad femenina, combativa y consciente, incluso en ciertos momentos incluso violenta, es también sincera en sus contradicciones o vulnerabilidades. Si, por un lado, muestra su valentía a la hora de manifestar su discordancia con los imperativos sociales, el medio que la rodea o los convencionalismos que pautan el silencio sobre la vida sexual femenina; por otro, muestra las dificultades para conquistar una fuerza de voluntad que ha naufragado en la hoguera de la pasión amorosa. Esa indecisión se plasma en la ambigüedad con la que se resuelve ese poema final marcado por la duda y la inseguridad, clímax de un conflicto interno que ha dividido al sujeto a lo largo de todo el poemario.

Ello está en consonancia con los modos de canalización de la búsqueda identitaria que aparecen con recurrencia en la poesía escrita por

mujeres durante este periodo. Como en los versos de sus contemporáneas, Falena muestra su “ansiedad de autoría” (Gilbert y Gubar (1998, p. 63) a través de la identificación con espacios naturales mudables, plantas desprovistas de agencia y animales heridos o maltrechos. Asimismo, manifiesta su disconformidad con el medio que la rodea a través de la formulación de su sentimiento de aislamiento y extranjería, lo que se concreta en algunos de los poemas, sobre todo en los de la segunda parte del poemario, en el deseo de huir. Su estancamiento personal y la pérdida de horizontes vitales la llevan a anhelar emprender un viaje marítimo hacia la lejanía. No obstante, por su negativa a aceptar el papel pasivo que la sociedad le asigna como mujer, en vez de identificarse en la plasmación poética de este deseo con una simple turista, lo hace con los marineros y los piratas, emblemas masculinos de la autonomía y la libertad. De esta manera, evidencia su necesidad de situarse en un espacio de independencia, en el que pueda vivir sin sujeción a las leyes sociales y los convencionalismos, connotaciones que también asigna en sus versos a la naturaleza, contrapuesta en diversas ocasiones a la ciudad, que ella entiende como opresiva y asfixiante.

Lo curioso es que, en este caso, las contingencias de género no llevan a la autora a anular una voz que, por su valentía al tratar temas considerados tabú como el sexo, se destaca por su originalidad. En este sentido, es especialmente relevante que, aun asumiendo su incapacidad para separarse de un amante cuyos comportamientos y vacilaciones le provocan al yo lírico un dolor aniquilante, el sujeto, femenino, siempre adopte en los poemas amorosos, que son mayoritarios en *Rumbo*, una actitud activa. Cuestionando la asunción de que el deseo sexual es una prerrogativa masculina, la autora manifiesta de forma carnal y encendida la pujanza de una pasión cuanto más ardiente más destructiva. Y, para ello, no evita apoyarse en metáforas como la que asocia el amor con la enfermedad y con la locura para evidenciar hasta qué punto sus sentimientos la han conducido a un punto de no retorno. Esto es evidente en los poemas en los que el sujeto lírico, una variación de la clásica *femme fatale*, se muestra como un ser agresivo, indolente e irracional. Por lo tanto, actualiza mediante su actitud transgresora uno de los grandes temas universales, el del amor.

En fin, tanto por este acento de novedad como por los numerosos aciertos estéticos que contiene, *Rumbo* se muestra como una obra de gran interés para conocer en toda su complejidad ese periodo de los años treinta

en el que la poesía española escrita por las mujeres alcanzó algunas de sus más altas cimas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Barreiro, Javier (2005). “La palabra oculta de Aragón. Cinco escritoras aragonesas del siglo XX: Sol Acín, Lola Aguado, María Dolores Arana, Maruja Falena y Mayrata O’ Wisiedo”. *Criaturas saturnianas*, 3, pp. 93-105.
- Beauvoir, Simone (2013). *El segundo sexo*. México D. F.: Random House Mondadori.
- Bellver, Catherine G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg / London / Ontario: Lewisburg / Bucknell University Press / Associated University Press.
- Biografía de Tomás Seral y Casas*. Real Academia de la Historia: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/42096-tomas-seral-y-casas> [09/01/2025].
- Cacciola, Anna (2019). *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 doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cano Ballesta, Juan (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2023). *Diccionario de símbolos*. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.). Barcelona: Herder.
- Domínguez Lasiera, Juan (1987). *Revistas literarias aragonesas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Establier Pérez, Helena (2023a). “Cuerpo y sensualidad en la poesía escrita por mujeres (1900-1968). Introducción”. En Helena Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía*

*Española escrita por mujeres (1900-1968)* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 9-45.

Establier Pérez, Helena (2023b). “*Je est... une autre? Identidad femenina y voz lírica en la poesía escrita por mujeres*”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 913-914, pp. 2-4.

“Falena, Maruja” (María Ferrer Llonch) (1935). *Rumbo*. Cierzo.

Gil, Ildefonso-Manuel (1981). “Prólogo. A *Noreste* (1932-1935)”. Edición facsimilar. Zaragoza: Torre Nueva Editorial y Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza-Delegación de Cultura Popular y Festejos, s. p.

Gil, Ildefonso-Manuel (2000). *Memorias (1926-2000): Vivos, muertos y otras apariciones*. Zaragoza: Xordica.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid / Valencia: Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.

Hernández Guerrero, José Antonio (1983). *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista Isla*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les éditions de minuit.

Johnson, Roberta (2019). *Major Concepts in Spanish Feminist Theory*. New York : State University of New York Press.

Lasala, Magdalena (2021). *Legados de mujeres aragonesas de los siglos XIX y XX. Volumen I. Escritoras e intelectuales, artífices de la palabra*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza-Servicio de Mujer e Igualdad.

Leuci, Verónica y Giménez, Facundo (coords.) (2022). *La loca de los versos: voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Es Pulpa Ediciones.

- López Martínez, María Isabel (2023). “Figuraciones de la mujer en la poesía de María Elvira Lacaci”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 913-914, pp. 48-50.
- Mainer, José-Carlos (1983). “Para la otra entrega de Noreste”. *Galeradas de Andalán*, 338 (938), pp. II-XV.
- Mainer, José Carlos (1983). “Noreste, nº 13”, *Galeradas de Andalán*, 338 (938), pp. II-XV.
- Mainer, José Carlos (1990). “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)”. En VV. AA (eds.). *Homenaje a María Teresa León. Cursos de verano de El Escorial* (pp. 13-49). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mainer, José-Carlos (1995). “Obertura para las luces de una ciudad (adagio, andante, agitato)”, en *Luces de una ciudad. Arte y cultura en Zaragoza (1914-1936)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 2-26.
- Mangini, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Méndez, Concha (2019). *Entre sombras y sueños. Antología poética*. Edición de James Valender. Sevilla: Renacimiento.
- Merlo, Pepa (ed.) (2022a). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Vandalia / Fundación José Manuel Lara.
- Merlo, Pepa (ed.) (2022b). “Maruja Falena”. En *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Vandalia / Fundación José Manuel Lara, pp. 437-446.
- Osuna, Rafael (2006). *Semblanzas de revistas durante la República*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Pérez Rodríguez, Carmen (2023). “La mujer y el agua en las canciones de tradición oral: un estudio aproximativo de los personajes femeninos relacionados con el agua dulce en la poesía cancioneril hispánica y

- francesa”. En Alfonso Falero y David Doncel Abad (coords.). *Eurasia. Vol: 2: Mujer y agua*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 138-154.
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2016) *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Atenea / Universidad de Málaga.
- Plumwood, Val (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. London / New York: Routledge.
- Serrano Asenjo, Enrique (ed.) (2000a). *Fragmentos de la modernidad (antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Serrano Asenjo, Enrique (2000b). “Introducción” en *Fragmentos de la modernidad (antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. XI-CXX.
- Sobrino Vegas, Ángel Luis (2012). *Las revistas literarias en la II República*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Soria Olmedo, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Itsmo.
- Ugalde, Sharon Keefe (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- VV. AA (1981). *Noreste (1932-1935)*. Edición facsimilar. Prólogo de Ildfonso-Manuel Gil. Zaragoza: Torre Nueva Editorial y Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza-Delegación de Cultura Popular y Festejos.
- VV. AA (1936). *Noreste*, 14. Hemeroteca Municipal. Ayuntamiento de Madrid.