

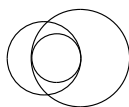


VOCES DE MUJER EN LA PRENSA HISPÁNICA
(SIGLOS XIX, XX Y XXI)

HELENA ESTABLER PÉREZ, LAURA PALOMO ALEPUZ
& **DOLORES THION SORIANO MOLLÁ** (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

VOCES DE MUJER
EN LA PRENSA HISPÁNICA
(SIGLOS XIX, XX Y XXI)



VOCES DE MUJER
EN LA PRENSA HISPÁNICA
(SIGLOS XIX, XX Y XXI)

Helena Establier Pérez, Laura Palomo Alepuz
& Dolores Thion Soriano Mollá (eds.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Voces de mujer en la prensa hispánica (siglos XIX, XX y XXI)

Collection Universitas, num. LXXXI

Primera edición : mayo 2025

Este volumen se ha realizado con financiación de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA) y del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, a través del proyecto de investigación "Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX" (PoGEsp), con referencia PID2020-113343GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.



RÉGION
**Nouvelle-
Aquitaine**



Imagen de cubierta:

Mujer escribiendo a máquina. Colección PN. París, Francia, 1920.

Colección particular (en depósito en el Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM)

© Los autores, 2025

© Éditions Orbis Tertius, 2025

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-438-2

ISSN : 2265-0776

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.website

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

ÍNDICE

VOCES DE MUJER EN LA PRENSA HISPÁNICA (SIGLOS XIX, XX Y XXI)

INTRODUCCIÓN

*Helena Establier Pérez, Laura Palomo Alepuz,
Dolores Thion Soriano Mollá*

11

PRIMERA PARTE

A LA CONQUISTA DE LA PRENSA Y LA RENOVACIÓN DE GÉNEROS PERIODÍSTICOS (XIX-XXI)

ROBUSTIANA ARMIÑO AL FRENTE DE *ECOS DE AUSEVA / LA FAMILIA*

Pilar Vega Rodríguez

23

EN LAS REDES DE BLANCA DE LOS RÍOS Y DE LA REVISTA *VOLUNTAD*

Dolores Thion-Soriano Mollá

53

LA PERCEPCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUJER EN LA PRENSA

DE LA II REPÚBLICA: LA VOZ DESCONOCIDA DE MARÍA BRISSE

Ambra Pinello

77

UNA POETA HABLANDO DE POETAS:

EL PERIODISMO LITERARIO DE MARÍA ENCISO EN EL EXILIO

Isabel Navas Ocaña

99

LA VOZ DE PAPEL DE CARLOTA O'NEILL EN LOS AÑOS 50

Fleur Duplantier

129

AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIA EN LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

DE MERCEDES PINTO

Celia García Davó

145

LA VOZ ILUSTRADA: NÚRIA POMPEIA EN LA REVISTA <i>TRIUNFO</i> <i>Assunta Polizzi</i>	167
CONCHA CASTROVIEJO, UNA NOVELISTA Y PERIODISTA OLVIDADA <i>Marisa Sotelo Vázquez</i>	185
“UNA MUJER EN GUARDIA”: APROXIMACIÓN A LA VOZ DE CARMEN KURTZ EN LA PRENSA DEL TARDOFRANQUISMO <i>Inmaculada Rodríguez Moranta</i>	201
HACIA UNA EVOLUCIÓN DE LAS MENTALIDADES: LA LABOR DE CONCHA ALÓS EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60 Y 70 <i>Noémie François</i>	223
MONTSERRAT ROIG, PERIODISMO Y LITERATURA. LOS AÑOS DE APRENDIZAJE (1970-1978) <i>Claire Furlan Deloeuil</i>	245
IRENE VALLEJO: EL COLUMNISMO COMO ESCENARIO DE UNA VOZ HUMANISTA <i>Alejandro López Verdú</i>	265

SEGUNDA PARTE
VERSOS VOLANDEROS CON FIRMA DE MUJER.
DEL 27 A LA POSGUERRA

VERSOS DE PAPEL: COLABORACIONES POÉTICAS DE ROSA CHACEL APARECIDAS EN REVISTAS LITERARIAS HISPÁNICAS (1928-1976) <i>Laura Palomo Alepuz</i>	289
BÚSCAME EN LO INFINITO: LAS POESÍAS DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN EN LA PRENSA MEXICANA DEL PRIMER EXILIO (1940-1948) <i>Helena Establier Pérez</i>	315
GLORIA FUERTES EN LOS SEMANARIOS INFANTILES DE POSGUERRA. VOCES DE LIBERTAD ENTRE VERSOS Y VIÑETAS <i>Eva Álvarez Ramos</i>	339
ANGELINA GATELL EN LA PRENSA LITERARIA: HUELLA Y VISIBILIDAD DE SU POESÍA EN LA POSGUERRA <i>Rosa M. Belda Molina</i>	361
AURELIA RAMOS Y LA RESEMANTIZACIÓN LÍRICA Y FEMINISTA DE CAPERUCITA ROJA EN <i>LA ESTAFETA LITERARIA</i> (1944) <i>Anna Cacciola</i>	387
POETAS OLVIDADAS EN <i>LA ESTAFETA LITERARIA</i> (1944) <i>Ana Isabel Ballesteros Dorado</i>	409
REDES DE MUJERES POETAS EN LA REVISTA <i>AL-MOTAMID</i> (1947-1956) <i>María Isabel López Martínez</i>	429

INTRODUCCIÓN

El periodo que se abre a partir de la segunda mitad del siglo XIX se ha considerado con razón el de apogeo de la prensa periódica. En España, un país en el que a principios del siglo XX el índice de alfabetismo superaba el 60%, los periódicos y revistas se convirtieron en los principales medios de difusión de la información y la cultura (Rebollo Sánchez, 1998; Martínez Martín, 2001). En la proliferación de iniciativas y el aumento de las tiradas desempeñó un papel fundamental la actividad periodística de los intelectuales. El aumento en el número de lectoras, el acceso de las mujeres a una educación de mayor calidad y su decidida incorporación al ámbito profesional provocaron que las empresas periodísticas se fueran abriendo paulatinamente a su participación en la prensa. Así, en el umbral entre los dos siglos, surgen las revistas especializadas y los principales diarios insertan columnas dirigidas a un público femenino (Roig Castellanos, 1977).

Los capítulos que conforman este libro analizan la colaboración de diferentes escritoras e intelectuales españolas en medios periodísticos contemporáneos iberoamericanos. Sus autoras participan en dos proyectos de investigación que tienen entre sus objetivos el de visibilizar la producción literaria de las creadoras: “Au-delà des Pyrénées: Patrimoines d’encre transfrontaliers, de l’Aquitaine à l’Espagne”, financiado por la Región Nouvelle Aquitaine en colaboración con la Universidad de Pau et des Pays de l’Adour (Laboratorio ITEM) y dirigido por la profesora Dolores Thion-Soriano Mollá; y «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera

mitad del siglo XX» (AEI/10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y dirigido por la profesora Helena Establier Pérez, el cual está a cargo del grupo de investigación PoGEsp (Poesía Española y Género) y tiene su adscripción en el Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género (IUIEG) de la Universidad de Alicante.

El volumen contempla dos secciones, en función de la naturaleza de las contribuciones estudiadas: la primera, conformada por doce trabajos, se dedica a explorar la participación de las mujeres en la conquista de la prensa y la renovación de los géneros periodísticos desde el siglo XIX al XXI; por su parte, los siete capítulos que integran la segunda parte del libro se centran de forma específica en el estudio de la labor de las poetas españolas en este medio durante las décadas centrales del siglo XX.

En concreto, el volumen se inicia con dos trabajos dedicados a figuras destacadas dentro del periodismo decimonónico: Robustiana Armíño y Blanca de los Ríos. La labor editorial de la poeta asturiana es el objeto de estudio de Pilar Vega Rodríguez en “Robustiana Armíño al frente de *Ecós de Auseva* / *La familia*”, donde la autora analiza el itinerario de la publicación, dirigida por Armíño casi en solitario, desde 1864 hasta 1871. Para ello, la investigadora señala el principal objetivo que propició su creación —la implicación de las clases acomodadas en la obra de beneficencia—, identifica algunos de sus rasgos caracterizadores —como su ideología conservadora— y resume el contenido de sus secciones y contribuciones principales, articuladas en torno a temáticas sociales, educativas y morales.

Como su coetánea Robustiana de Armíño, Blanca de los Ríos también desempeñó labores de dirección editorial. En el siguiente capítulo, “En las redes de Blanca de los Ríos y de la revista *Voluntad*”, Dolores Thion Soriano-Mollá indica que, además de editar *Raza española*, con toda probabilidad la escritora sevillana pudo tener un papel relevante dentro del comité editorial de *Voluntad*. Y, para ello, aporta evidencias espigadas en el epistolario compartido entre Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán, datos sobre la localización oficial de las redacciones de *Raza española* y *Voluntad*, y similitudes y confluencias entre las dos revistas. Asimismo, el análisis de la línea editorial y del contenido de ambas sirve de punto de partida a

la autora para analizar la transcendencia de sendas empresas editoriales dentro de la conformación de las redes intelectuales conservadoras y católicas asentadas hacia el último tercio del siglo XIX, así como para demarcar la aportación de la segunda al desarrollo del feminismo católico durante este periodo.

El trabajo que sigue a estos dos, “La percepción mediática de la mujer en la prensa de la II República: la voz desconocida de María Brisso”, escrito por Ambra Pinello, ya nos traslada al periodismo del siglo XX. En él su autora nos presenta a una escritora que en los años treinta gozó de cierta visibilidad en los medios de prensa, pero después quedó relegada. En concreto, el capítulo estudia el papel que Brisso desempeñó en *Cultura Integral y Femenina*, revista a cuyo comité editorial perteneció y en la que publicó una serie de artículos de temática feminista mediante los cuales abogó por los derechos de las mujeres. Al denunciar el trato sexista al que estas eran sometidas y defender la cultura y la educación como medios de emancipación intelectual femenina, Brisso se convirtió en una adalid de la causa de las mujeres en el fugitivo resplandor de la II República.

A continuación, se incluyen tres capítulos en los que se presenta la producción periodística de tres escritoras españolas en el exilio. En el primero de ellos, “Una poeta hablando de poetas: el periodismo literario de María Enciso en el exilio”, Isabel Navas Ocaña nos proporciona información sobre la biografía y la trayectoria intelectual de otra poeta poco conocida, María Enciso. Para ello, nos da noticia de la recopilación *Raíz al viento*, donde la propia escritora recoge los artículos que publicó en la prensa colombiana y mexicana de los años cuarenta. De estos trabajos destaca el interés de la poeta por divulgar entre un público amplio los méritos literarios de grandes escritores contemporáneos, mayoritariamente españoles, pero también hispanoamericanos, como Lorca, Miguel Hernández, Alberti, Machado, Maragall, Rosalía de Castro, Bécquer, Concepción Arenal, Galdós o Gabriela Mistral, entre otros.

Fleur Duplantier también se centra en la producción del exilio de otra transterrada, en este caso, Carlota O'Neill, en “La voz de papel de Carlota O'Neill en los años 50”. Este trabajo pone el foco en la etapa venezolana de O'Neill, un momento especialmente productivo en el que la escritora, utilizando el pseudónimo Laura de Noves,

que había empezado a emplear durante la posguerra en España para protegerse de las posibles represalias del franquismo, no solo colaboró como periodista en la prensa escrita, sino que también condujo varios programas divulgativos tanto en la radio como en la televisión. Al analizar el contenido de estas contribuciones, la investigadora demuestra que, si bien la escritora hubo de acceder a colaborar en programas aparentemente frívolos, su compromiso ideológico con los valores de la II República seguía incólume. En aquellas, el elemento autobiográfico está muy presente, algo que también ocurre con los ensayos publicados en el destierro por Mercedes Pinto, la escritora a la que dedica Celia García Davó su capítulo. En “Autobiografía y memoria en los artículos periodísticos de Mercedes Pinto”, García Davó explica las causas por las que Pinto se vio obligada durante la dictadura de Primo de Rivera a trasladarse al otro lado del Atlántico. Centrándose en los artículos en los que las referencias memorialísticas son más explícitas, la investigadora categoriza estas colaboraciones atendiendo al tipo de referencias autobiográficas que Pinto introduce en ellos.

Siguen a estos trabajos otros cinco dedicados a analizar la obra periodística de varias profesionales que alcanzaron reconocimiento durante el tardofranquismo: Núria Pompeia, Concha Castroviejo, Carmen Kurtz, Concha Alós y Montserrat Roig. De entre todas ellas, la única que se dedicó a la ilustración fue la primera. En “La voz ilustrada: Núria Pompeia en la revista *Triunfo*”, Assunta Polizzi delinea su trayectoria profesional, crítica con los convencionalismos sociales imperantes durante la dictadura y comprometida con las reivindicaciones de las mujeres. Como ejemplo de su quehacer periodístico, la investigadora elige las series *Las metamorfosis* y *La educación de Palmira*, complementadas por los textos de Manolo V el Empecinado, pseudónimo de Manuel Vázquez Montalbán, y aparecidas en la revista *Triunfo* entre finales de la década de los sesenta y comienzos de la de los setenta.

En el capítulo que aparece a continuación, “Concha Castroviejo, una novelista y periodista olvidada”, Marisa Sotelo Vázquez rescata la controvertida figura de una intelectual que, por su compromiso republicano, tuvo que enfrentarse no solo a los convencionalismos que imperaban en el conjunto de la sociedad, sino también a los que

reinaban en el seno de su propia familia. Para ello, Sotelo Vázquez centra su análisis en la parte de la producción de Castroviejo que vio la luz en la revista *Ínsula* entre 1967 y 1973, caracterizada por el interés en la literatura española e hispanoamericana.

Aunque tampoco ha sido suficientemente valorada ni estudiada, la obra periodística de la autora a la que dedica su trabajo Inmaculada Rodríguez Moranta, Carmen Kurtz, sí fue reivindicada por los novísimos, especialmente por Ana María Moix. En “‘Una mujer en guardia’: aproximación a la voz de Carmen Kurtz en la prensa del tardofranquismo” se incide en la labor cultural y educativa que desempeñó Kurtz tanto como autora de novelas y relatos infantiles cuanto por su compromiso periodístico con la transformación social en la que se embarcó España hacia el final de la dictadura franquista.

También mantuvo una posición opuesta a la política de la Sección Femenina Concha Alós, una autora poco estudiada a la que Noémie François dedica el capítulo titulado “Hacia una evolución de las mentalidades: la labor de Concha Alós en la prensa española de los años 60 y 70”. En él, François se centra en los trabajos periodísticos que Alós publicó en cabeceras como *Diario Femenino* y *La Vanguardia*, en los que presentó modelos femeninos heterodoxos y discutió sobre temas especialmente controvertidos como la discriminación de género, la emancipación femenina, la incorporación laboral de las mujeres y los medios para controlar la natalidad.

Aunque compaginó el periodismo con la literatura, igual que Kurtz y Alós, Montserrat Roig siempre negó que existiera relación entre los dos tipos de labores que desempeñó. Pero en “Montserrat Roig, periodismo y literatura” Claire Furlan Deloeuil demuestra que ambas facetas de su producción están estrechamente conectadas. Ello se refleja en los reportajes y entrevistas a escritores publicados por Roig en diferentes medios en la década de los setenta, que se presentan como trabajo de campo del que la autora se nutre a la hora de abordar la creación de su propia obra.

Cierra este primer bloque el capítulo “Irene Vallejo: el columnismo como escenario de una voz humanista” en el que Alejandro López Verdú analiza los artículos publicados en prensa por la reputada autora de *El infinito en un junco*. Para ello, establece dos etapas bien diferenciadas dentro del conjunto de su producción

periodística que coinciden con su adscripción a dos cabeceras distintas: *Heraldo de Aragón* y *El País*. Y, aunque señala algunas diferencias entre las dos fases —la ausencia de subjetividad y una estructura tripartita más marcada, en la primera, frente a un feminismo más combativo, la presencia de la autoficción, la aparición más frecuente de marcas autoriales y la disposición en espiral, en la segunda— percibe como un elemento que caracteriza toda su producción el esfuerzo por rescatar la cultura clásica y conectarla con el mundo contemporáneo a través del diálogo con la tradición y la memoria colectiva.

La segunda parte de *Voces de mujer en la prensa hispánica (siglos XIX, XX y XXI)*, dedicada a las composiciones líricas que las poetisas publicaron en las revistas literarias, se abre con un par de capítulos que analizan los poemas que dos escritoras vinculadas con el 27, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcin, dieron a conocer en estas tan fulgurantes como efímeras empresas culturales. En “Versos de papel: colaboraciones poéticas de Rosa Chacel aparecidas en revistas literarias hispánicas (1928-1976)”, Laura Palomo Alepuz estudia el conjunto de la producción lírica de Chacel que vio la luz en las revistas literarias. Teniendo en cuenta tanto las circunstancias biográficas de la escritora como su evolución estética, la investigadora establece cuatro etapas que permiten vislumbrar la evolución de una voz poética que, partiendo del vanguardismo y pasando por el compromiso y el desarraigo provocado por el exilio, acaba encontrando su lugar en el espacio literario de la transición.

Marcada, asimismo, por la experiencia del transterramiento, Ernestina de Champourcin, la autora a la que dedica Helena Establier Pérez el capítulo siguiente, “Búscame en lo infinito: las poesías de Ernestina de Champourcin en la prensa mexicana del primer exilio (1940-1948)”, interrumpió durante dieciséis años, los que van desde 1936 a 1952, la publicación de poemarios. Sin embargo, dio a conocer durante ese periodo treinta poemas en la prensa mexicana. En el capítulo, Establier Pérez recupera estas composiciones que vieron la luz en revistas dirigidas por los grupos de intelectuales españoles expatriados. Concretamente, estudia la manera en la que estos poemas reflejan el esfuerzo de transformación de un sujeto histórico y poético que, si bien en un principio se muestra sometido a las zozobras íntimas provocadas por la conciencia de su vacío existencial, termina

por sobreponerse a ese presentido acabamiento empujado por la intuición de un refugio en el que puede realizar su deseo transcendente de proyectarse sobre lo absoluto.

Continúa el libro con cuatro capítulos que analizan la producción lírica que varias autoras españolas dieron a conocer en medios periodísticos de los años cuarenta. Así, Eva Álvarez Ramos en “Gloria Fuertes en los semanarios infantiles de posguerra. Voces de libertad entre versos y viñetas” explica de qué manera la poeta madrileña conjugó la adaptación a las demandas ideológicas de la prensa infantil franquista —modelada por el afán de adoctrinamiento del nuevo régimen— y la utilización de mecanismos de subversión como los recursos humorísticos, la experimentación y la interpelación, empleados para fomentar la curiosidad, la creatividad y la formación de un pensamiento crítico en sus jóvenes lectores.

También Rosa M. Belda Molina, en “Angelina Gatell en la prensa literaria: huella y visibilidad de su poesía en la posguerra”, analiza la colaboración de la poeta catalana en algunas revistas de alcance nacional e internacional entre los años cincuenta y los sesenta. Para ello, distingue dos grandes clases de contribuciones, los poemas y las reseñas críticas, y valora la importancia que ambos tuvieron en su desarrollo como poeta: si los primeros le sirvieron para mostrar al mundo su evolución como creadora, las segundas se convirtieron en un medio de divulgar la poesía escrita por las mujeres y de reivindicar a las artistas que habían quedado relegadas por cuestiones extraliterarias.

Es precisamente una poeta poco conocida, Aurelia Ramos, la figura sobre la que pone el foco Anna Cacciola en el siguiente trabajo, “Aurelia Ramos y la resemantización lírica y feminista de Caperucita Roja en *La Estafeta Literaria* (1944)”. Tras haber estudiado pormenorizadamente las reescrituras en clave femenina que enriquecieron a lo largo del siglo XX el cuento de Perrault, la autora da noticia de la aparición en la revista *La Estafeta Literaria* de la versión de Ramos, “Los tiempos cambian”, insólita no solo por la adaptación a un nuevo género, el poético, y a unas coordenadas ideológicas, las feministas, postergadas durante el periodo de hegemonía del franquismo, sino por ser su autora la Regidora de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina alicantina.

La misma revista en la que publica Aurelia Ramos su relectura de *Caperucita Roja* es el objeto de estudio de Ana Isabel Ballesteros Dorado en “Poetas olvidadas en *La Estafeta Literaria* (1944)”. En este capítulo, su autora recupera los nombres de varias artistas colaboradoras de esta publicación cuya obra no ha obtenido visibilidad posteriormente por diferentes motivos, como la modestia excesiva, la falta de ambición, la carencia de estímulos o de apoyos familiares, la autocensura y la autoanulación como consecuencia del peso apabullante de los rigores domésticos.

Finalmente, el libro se cierra con el capítulo de María Isabel López Martínez, “Redes de mujeres poetas en la revista *Al-Motamid*”, en el que la investigadora señala la importancia que adquirió en el Marruecos español la empresa auspiciada por la poeta alicantina Trina Mercader, que aunó la difusión de la poesía española contemporánea con la de la literatura árabe, y contó entre sus colaboradores con ilustres personalidades dentro del mundo de las letras. Para ello, la autora centra su atención en la red de poetas que Mercader tejó a su alrededor, y, después de mencionar algunos de los objetivos que guiaron su labor editorial, destaca las líneas temáticas predominantes en los poemas firmados por escritoras que aparecieron en esta revista. Todo ello le sirve para demostrar que las redes intelectuales femeninas no solo no existieron durante la posguerra, sino que con núcleos como el de *Al-Motamid* enriquecieron el panorama poético español durante la época más férrea de la represión franquista.

Helena Establier Pérez,
Laura Palomo Alepuz
Dolores Thion Soriano Mollá

PRIMERA PARTE

A LA CONQUISTA DE LA PRENSA
Y LA RENOVACIÓN DE GÉNEROS PERIODÍSTICOS
(XIX-XXI)

ROBUSTIANA ARMIÑO AL FRENTE DE *ECOS DEL AUSEVA* /
LA FAMILIA

Pilar Vega Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

DE *ECOS DEL AUSEVA* A *LA FAMILIA*

Es común decir que Robustiana de Armiño fue la primera mujer en dirigir en España una publicación periódica,¹ concretamente *Ecos del Auseva*. Pero lo cierto es que no disponemos de ningún estudio específico sobre su trabajo al frente de esta publicación, salvo algunas consideraciones de tipo general que van repitiéndose de unos autores a otros, con algunos datos erróneos e imprecisos. Por ello, el objetivo de nuestro trabajo aquí será el análisis de la labor editorial y periodística de Robustiana Armiño durante el itinerario de esta publicación.

Ecos del Auseva fue un semanario que desde su inicio apareció los días 8, 16, 24 y último de cada mes. Empezó a publicarse el 8 de julio de 1864, no el 8 de junio como ha descrito Jiménez Morell.² Tampoco constaba de una columna sino de dos. A partir de enero de 1865

-
- 1 Un suelto en *La Discusión* asegura que Armiño proyectó la dirección de otro semanario, del que no he podido obtener más noticias, titulado *Eco de la Aurora*. Tal vez se trate de una confusión en cuanto al nombre y el periódico se refiera *Ecos del Auseva*. “Según lo anuncia un prospecto que ha venido á nuestras manos, también está en vísperas de publicarse un nuevo semanario con el título *Eco de la Aurora*, bajo la dirección de la conocida escritora la señora doña Robustiana Armiño de Cuesta”. (*La Discusión*, 8/5/1864, nº2.570, 4).
 - 2 Inmaculada Jiménez Morell. (1992). *La prensa femenina en España: (desde sus orígenes a 1868)*. Vol. 16. Madrid: Ediciones de la Torre, 172.

pasó a denominarse “La Familia” y, nuevamente, otro dato aportado por la bibliografía, la afirmación de que desde 1866 fue dirigido por Enrique Ruiz Salazar, lo desautoriza la consulta física de los ejemplares. También vale la pena notar que la propia Armiño previno a sus lectores para que no confundieran su periódico con otro del mismo título que se publicaba por entonces; que tal vez pudo ser el que dirigía Ruiz Salazar. Osorio y Bernard³ fijaba la existencia de *Ecos del Auseva / La Familia* hasta 1869. Pero es posible consultar ejemplares, con Robustiana Armiño como directora, al menos hasta 1871.

El objetivo de la publicación de Armiño era implicar a las clases acomodadas en la obra de la beneficencia. El número 1 del semanario se inició con un artículo titulado “El Auseva” escrito ex profeso para la inauguración y, como se verá cuando el semanario cambie de nombre, verdaderamente programático. El monte Auseva había simbolizado para Armiño la reconquista de la corona perdida en Guadalete, por tanto la hidalguía y la religión, y la religión el arma que había logrado “emancipar al siervo, vestir al desnudo y dar de comer al hambriento”. El objetivo principal de los *Ecos del Auseva* será este mismo.

La gijonesa Robustiana Armiño dio comienzo a *Ecos del Auseva* para cumplir una promesa que se había hecho tras una experiencia biográfica personal. Desde niña había estado en contacto con el ámbito sanitario, puesto que era hija de un farmacéutico. En 1848 se casó con un médico, el salmantino Juan de la Cuesta Cherner (Ckaerner, se consigna en textos de la prensa) y se trasladó a vivir a esa ciudad. Poco se sabe de su estancia en esas tierras pero, por lo que refiere la narración autobiográfica “El ángel de la inclusa”, el matrimonio vivió algún tiempo en Almonacid de Zurita, Guadalajara, cuando tenía entonces dos hijos. Allí apadrinaron a Epifanio, un niño huérfano que había sido acogido por un matrimonio sin hijos. Poco tiempo después, la familia Cuesta dejó Almonacid, para desplazarse a la Mancha, y más tarde se trasladó a Madrid. Entre tanto, fallecieron los padres adoptivos de Epifanio, y el niño fue a vivir con

3 Manuel Osorio y Bernard. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Vol. II, Madrid, Imprenta y Litografía de J. del Palacio 24-25.

los Cuesta en Madrid; pero por alguna razón pasó una temporada en el hospicio de San Luis de los Franceses donde enfermó y murió.

Al perder a Epifanio, Robustiana se propuso hacer todo lo posible por luchar contra la indigencia infantil, de ahí su decisión de fundar un periódico que informase e impulsase las campañas de beneficencia y en especial el bienestar de los niños. Por eso el semanario llevaba el subtítulo “revista de caridad, amenidad, instrucción, moralidad y beneficencia” y los temas de salud, higiene y consejos médicos serán muy frecuentes en la sección de variedades o en artículos específicos, así como los ensayos y noticias relacionados con la educación de la mujer y la protección de la familia.

De hecho, el periódico arranca con una serie de artículos que dan a conocer la Obra de la Infancia, retrotrayéndose a la situación que los primeros misioneros del siglo XVI encontraron en China, donde el infanticidio de las niñas era una práctica habitual. Para combatirla, y con la ayuda los cristianos de Filipinas, el padre Víctor Riccio fundó un hospital que acogía a las niñas, y su ejemplo sirvió para que algunas familias del lugar optasen por entregar a sus hijas al hospicio antes de darles muerte. Esta obra se extendió con la colaboración de las misiones francesas y fueron surgiendo otras instituciones similares en China, como el hospicio de las hermanas de la Caridad en Hong Kong y Ning-Po, y otras iniciativas para la protección de la infancia auspiciadas desde Europa.⁴ Armiño se detiene en sus artículos en el caso español y en las iniciativas desarrolladas en Toledo y Madrid, con la fundación, en 1857, de un hospicio en el Hospital de San Luis de los Franceses y de la Casa de la Infancia, un año más tarde.

Por ello, todas las noticias relacionadas con iniciativas para recabar fondos dedicados a la beneficencia, la instalación de cocinas económicas, las campañas de alfabetización y lectura para la clase obrera, y el elogio de las personas o instituciones que se comprometen

4 Armiño manifiesta un gran interés por desarrollo de las comunidades cristianas en China (*La Familia*, 8/12/1865, n.º 58,1-2).

en causas benéficas o que realizan importantes donativos,⁵ tanto en España como en el extranjero, encontrarán en *Ecos del Auseva* un importante altavoz. En estrecha relación con la mejora de las instalaciones de beneficencia, defenderá Armiño que los empleados de estas instituciones deben ser bien pagados, ya que cobraban sueldos irrisorios.⁶

Armiño será también una activa impulsora de campañas para recogida de fondos para damnificados ante catástrofes naturales como las inundaciones de Valencia (noviembre de 1864) o el terremoto de Manila, el mismo año (16 de noviembre, número 18, 1). Un momento especialmente dramático fue el verano de 1865, cuando menudearon en Madrid los casos de cólera.⁷ Su periódico fue una de las sedes de cuestión de las que habla en una columna:

El entusiasmo se propaga de una manera eléctrica: las redacciones se convierten en centros de cuestión y en improvisadas casas de socorro; los periodistas pasan las noches enteras cuidando de los coléricos y hasta conduciéndolos a las enfermerías; los estudiantes de medicina se ofrecen a servir como enfermeros de los hospitales, mujeres, débiles desprovistos de todo abrigo, se lanzan denodadamente a los focos de infección, pereciendo algunas veces en tan heroica lucha. Las hermanas de la Caridad, algunas de ellas jóvenes, que se encuentran en la aurora de la vida, después de desafiar al cólera en los hospitales, en los hospicios y en las casas de misericordia, corren a encerrarse en el apestadado convento de las monjas Teresas donde la muerte había levantado su trono.

5 Entre ellas la reina, que solía dar importantes cantidades a la beneficencia con motivo de su cumpleaños o del cumpleaños de sus hijos, y que decidió desamortizar una buena parte de su patrimonio, donando las tres cuartas partes de la venta al Estado. (*La Familia*, 24/11/1864, n.º 19, 8).

6 *Ecos del Auseva*, 16/07/1864, n.º 2, 4.

7 *La Familia*, “El pueblo de Madrid y la caridad”, 24/10/1865, n.º 52, 1-2; 31/10/1865, 1-2; 8/11/1865, n.º 54, 1-2; 18/11/1865, n.º 55, 1-2.

Pasado el peor momento, *Ecos del Auseva* encabezará el agradecimiento público a los benefactores y a los médicos e informará extensamente de la celebración de una ceremonia de acción de gracias, con la celebración de un Te Deum en la Iglesia de la Almudena.⁸

El nuevo rótulo para su periódico, *La Familia*, vino inspirado por el deseo de expresar más adecuadamente el contenido de la publicación, interesada por objetivos humanitarios universales. La razón del cambio de título del semanario fue la rápida extensión que había alcanzado el periódico, con lectores en Francia, Inglaterra, Irlanda, Italia, Suiza, Baviera, las ciudades hanseáticas, las dos Américas, Rusia e incluso Asia. Esto, explicaba Armiño, exigía un rótulo más general. Y Armiño entiende que la familia es la institución más trascendental para prevenir y resolver los problemas de los desfavorecidos en la sociedad, que tienen su origen en las desventajas en la educación. La familia es clave para la promoción del individuo y para la correcta actuación moral: gracias a ella la religión no degenera en idolatría, la historia en leyenda o la obediencia en servilismo. De ahí que concluya con entusiasmo: “Todo por la familia y para la familia”.⁹ De todas formas, *La Familia* anotará el antiguo título en el encabezado, entre paréntesis, hasta julio de 1865.

La sección de beneficencia ocupará también en esta nueva singladura un lugar principal. Despiertan la indignación de Armiño conductas inhumanas y crueles, como las exhibiciones de discapacitados en las ferias de atracciones en Londres.

Ha llegado a Londres dice una carta de aquella capital, unos bichos raros, unas bestias feroces, metidas en una jaula de hierro, que están excitando en uno de los mil teatros de esta capital, la curiosidad del público. No crea V. que son marmotas, ni puercoespines; no señor, son hombres, son prójimos, son hermanos nuestros. Estas cinco infelices criaturas han sido cazadas en el norte de Japón por un buque inglés, y hace siete meses que están metidas en un jala de hierro de doce pies de largo. Nadie entiende su

8 *La Familia*, 24/11/1865, nº65, 1.

9 *La Familia*, 8/7/1865, nº26, 1.

lengua, pero a palos, que es un lenguaje natural y perfectamente inteligible para todo el mundo, les han enseñado a que bailen sus bailes sagrados y guerreros cuando son exhibidos ante este pueblo que se llama libertador de esclavas y civilizador del mundo.¹⁰

Y reclama Armiño que se prohíba el trabajo infantil encubierto. Por entonces, era una costumbre habitual que los niños que sobresalían en su talento musical, de entre los educados en establecimientos de la beneficencia, fuesen empleados en las bandas de los regimientos militares. Pero este trabajo era excesivamente fatigoso para su corta edad, lamentaban los directores de los hospicios. Armiño se unirá a la petición de que esta práctica sea prohibida.¹¹

La publicación de Armiño logró interesar a las clases más acomodadas, alcanzando una amplia red de suscripciones e involucrando a escritores reconocidos en sus páginas. Entre sus colaboradores más frecuentes se encontraron Antonio Corzo, Sofía Tartilán, Román Dolán, Basilio Sebastián Castellanos, Enriqueta de Vilches, Antonino Cuesta Armiño, Rafael Otero, Adalio Scola y Basilio Sebastián Castellanos. Firmaron también en la revista otros escritores tan reputados como José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Juan Eugenio Hartzenbusch, Pedro Antonio de Alarcón, José Selgas, Luis Eguilaz, Eulogio Florentino Sanz, Gaspar Bono Serrano, Juan Valera y Andrés Bello. Entre las mujeres escritoras, publicaron poemas en sus páginas Enriqueta Lozano, Faustina Sáez de Melgar, Emilia Mijares, Carlota Ruiz de Gibert y Antonia Díaz Lamarque. Se publicaron también ensayos, crónicas y revistas de Carolina Coronado y Emilia Serrano de Wilson.

LA LÍNEA EDITORIAL

La dirección del semanario (*Ecos del Auseva* y *La Familia*) fue un trabajo unipersonal, solo ayudado de vez en cuando por su esposo y

¹⁰ *La Familia*, 16/11/1865, nº55, 8.

¹¹ *La Familia*, 1/11/1866, nº87, 8.

su hijo. Al comienzo de su andadura, *Ecos del Auseva* reeditó algunos capítulos del libro *Días Geniales* de Juan de la Cuesta,¹² y posteriormente algunos de sus artículos de cariz médico o higiénico.¹³ Antonino Cuesta Armíño, su hijo, colaboró también con poemas, traducciones y relatos. Pero fue Robustiana Armíño quien se ocupó de la selección de temas, el encargo de las colaboraciones, las noticias de actualidad, muchas veces tomadas de otros periódicos o recabadas por telégrafo, la publicación de sueltos, el comentario sobre espectáculos o bibliografía, y la sección de variedades; atenta, como hemos dicho, a la obra de la beneficencia, pero con interés en una cuestiones de dimensión nacional e internacional. Por eso no faltaron en su periódico noticias sobre los descubrimientos en Pompeya, sobre la reforma del jardín de las Tullerías en París o la terrible noticia del asesinato de Abrahán Lincoln,¹⁴ junto con la reproducción de un largo artículo sobre sus funerales tomado de la *Edinburgh Review*. Pero también se hace eco Armíño de asuntos más locales, como la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción, una gran nevada caída en Madrid, una reseña sobre las excavaciones arqueológicas en el puerto de Tarragona, la inauguración en Córdoba del cementerio protestante o la triste contumacia de un condenado a muerte en Andújar.

Como es habitual en la prensa por entonces, abundan en el periódico las curiosidades, tomadas de otros periódicos, sobre una infinidad de asuntos: el modo de impartir la justicia en algunos pueblos de la Bretaña, costumbres japonesas, nuevos inventos comerciales,

12 “El baile de los inocentes”, “Las Águedas”, “El día de la fiesta sacramental”, “El victor”.

13 “Sobre los baños públicos”, *La Familia*, 24/4/1865, nº38, 7.

14 En la prensa española no se encuentran noticias del asesinato hasta el 26 de abril, ni siquiera en medios ingleses. La legación de Estados Unidos en Madrid no había recibido ninguna noticia, ni siquiera por despacho telegráfico, pero por mediación de la agencia francesa Havas llegó el comunicado del asesinato de Lincoln el 26 de abril. *El Independiente*, diario político de la mañana (26/04/1865, nº 489, 3), anuncia la noticia mediante despacho telegráfico de última hora. Sin embargo, la noticia no había sido confirmada aún dice *El contemporáneo* un día después (27/04/1865, nº1328, 3).

etc. Y por supuesto, la crónica social: salones, estrenos teatrales, condecoraciones, nombramientos eclesiásticos,¹⁵ eventos de la casa real, española o extranjera ...¹⁶

Con relación a *Ecos del Auseva*, *La Familia* incorporó ilustraciones e inició la sección “Revista de Madrid”, a cargo de Margarita López de Haro y “Revista de París”, por la baronesa de R. En 1867 se introdujo la revista musical, a cargo de L. Garrido.

La publicación elige en ocasiones una línea más continuada, en especial cuando se propone abordar un tema de cierto peso filosófico o moral, como puede ser la transcripción de las lecciones impartidas en el Ateneo por el profesor Agapito González o los artículos sobre educación de la mujer, redactados por Armiño en la línea de lo propuesto por Louis Aimé Martin¹⁷.

Concretamente, en esta serie Armiño se propone investigar sobre las carencias en el sistema de educación de las mujeres de la clase media, que tan directamente influyen sobre su felicidad cotidiana.¹⁸ La conclusión a la que llega es que la transformación social originada por el crecimiento de las ciudades, la diversificación del trabajo y el desarrollo de las comunicaciones ha influido directamente en el modo de vida en el hogar, y esto ha hecho que los lazos familiares se hayan debilitado. La casa ha dejado de ser el reducto prioritario de la confortabilidad. Las costumbres se han ido internacionalizando, perdiendo el sabor propio, y cada vez con más frecuencia la mujer tiene que hacer frente en solitario a aspectos para los que no está preparada (organizativos, económicos, educativos). Es por ello

15 Tomas de posesión, por ejemplo, de la abadesa de las Huelgas (*Ecos del Auseva*, 31/10/1864, nº16, 8).

16 Armiño siente debilidad por la emperatriz Eugenia: informa de su visita a una cárcel francesa, de sus recomendaciones a las damas francesas de que solo vistan paño de lana, con objeto de frenar el lujo y la ostentación (*La Familia*, 30/11/1865, nº57, 7-6).

17 *De l'éducation des mères de famille ou De la civilisation du genre humain par les femmes, ouvrage couronné par l'Académie française* (Paris, 1834, 2 vol. in-12).

18 *La Familia*, 30/1/1865, nº29, 1-2.

por lo que necesita de una instrucción más profunda si quiere cumplir con su papel.

Otro problema que le interesa especialmente es el de la denominada “emancipación femenina”, del que se ocupa en varios editoriales. Como es frecuente en sus trabajos, suele remontarse a una explicación histórico-cronológica que permita comprender la situación presente a través de recorridos que implican fuentes enciclopédicas. Por eso Armiño remonta el inicio de esa emancipación de las mujeres, ni más ni menos, que a la valentía de las mujeres mártires, y su vida sobria, valerosa, dispuesta a desprenderse de todo por su fe. A continuación, Armiño se pregunta en qué consiste la verdadera emancipación de la mujer y llega a la conclusión de que no tiene nada que ver con el descuido de sus propias responsabilidades o la lucha irracional contra el varón. Para Armiño, una mujer emancipada es la que por su desarrollo intelectual y moral puede convivir en plano de igualdad con el varón; un ejemplo contemporáneo de este tipo de mujer sería Elisa Try, la violonchelista que por esos días visitaba Madrid.

En la sección de variedades no dejará de tomar apunte de todas las noticias que le resultan interesantes o que pueden servir de acicate a la causa de la emancipación de la mujer. Por ejemplo, la llegada en octubre de 1866 de un yate holandés al puerto de Mahón, capitaneado por una mujer de veintiséis años, Miss Tinne. Por lo mismo, manifiesta Armiño su admiración por la libertad de movimiento de que gozan las mujeres en Estados Unidos, cuando reseña una noticia trágica ocurrida en Nueva Orleans. Un hombre ha sido condenado a muerte por el rapto de una joven, y explica la escritora:

Para comprender esto es necesario saber de la libertad que goza la mujer en los Estados Unidos. Allí la mujer casada lo mismo que la soltera, la anciana del mismo modo que la joven circulan libremente por la ciudad, por el campo, por los ferrocarriles, por los buques de vapor, en una palabra por todas partes sin que nadie se atreva a causarle la más mínima molestia ni aún hablarle, como no sea en caso de extrema necesidad.¹⁹

19 *La Familia*, 24/10/1866, nº86, 8.

Al mismo tiempo, la ley es siempre favorable a la mujer, quizá de modo extremo, parece dudar Armiño. En el caso del rapto, lo aplicado en la mayoría de los Estados es la pena de muerte.

[...] el simple juramento de una mujer de buena conducta acompañado de una prueba o un indicio, basta para llevar a la penitenciaría a un hombre por romper su palabra de casamiento, o por abuso en el curso de las relaciones.²⁰

En otra serie larga de artículos, Armiño aborda cuestiones filosófico-morales de cierta densidad. Se propone analizar la escritora los deberes del ser humano con Dios, con los demás y consigo mismo. Más allá de su fondo doctrinal, deben ser vistos estos trabajos como una muestra de autoafirmación femenina, ya que los textos de contenido teórico y teológico no son los esperables en la firma de una mujer, menos preparada que el varón para abordar estas cuestiones. La historia está acelerándose, irrumpen nuevas ideas y nuevas costumbres, y parece que el siglo tiene mucha prisa en demoler las tradiciones. En este contexto, la sociedad se siente desorientada y busca el equilibrio, la ponderación. Con ese objetivo inserta Armiño sus artículos sobre virtudes morales y sociales.²¹

En estos artículos, publicados entre agosto y octubre de 1867, la escritora diserta con desenvoltura sobre la existencia de Dios, la inmortalidad del alma, la vida futura, la estructura de la conciencia, las virtudes morales (entre ellas la humanidad, en el sentido de equidad y justicia y la política, entendida como el cumplimiento de los deberes sociales para fomentar la armonía en la convivencia humana y el respeto mutuo).

Sin conocer la fuente que sigue Armiño no es posible atribuir a sus “Estudios morales” el dualismo, no excesivamente ortodoxo desde el punto de vista doctrinal, que inspira sus explicaciones filosóficas. El hombre es espíritu unido a un cuerpo, dice Armiño, un alma que gobierna un conjunto de órganos. Se compone de dos sustancias, alma

20 *La Familia*, 16/5/1867, n°113, 8.

21 “Las virtudes capitales”, *La Familia*, 24/3/1867, n°105, 1-2.

y cuerpo, que viven mientras ambas se mantienen unidas. Puesto que el alma es espiritual, cuando se separa del cuerpo no puede corromperse, a diferencia de este, que recupera las condiciones de lo que es, materia. Y una de las razones más persuasivas de que el alma pueda sobrevivir en la vida futura es la necesidad de que exista una justicia posterior a nuestra existencia, pues, de lo contrario, habría delitos impunes, sin castigo, pues es posible engañar a los jueces y también que ellos se corrompan. Y porque quien comete un crimen puede haberse acostumbrado al mal de tal forma que ni siquiera se sienta juzgado por el primer tribunal a que nos enfrentamos, la conciencia, que actúa sin necesidad de público. Si la bondad no tiene justificación en este mundo, y si la maldad resultará impune en cualquier caso, la vida humana cae en el absurdo. Por eso tiene que existir un Ser Supremo que pueda sentenciarnos después de la muerte.

Armiño utiliza términos deístas, propios de la época, sin extrañarse en disquisiciones teosóficas, aunque cifre la justicia a la actuación de un Ser Supremo. En esa vida futura se resuelve todo lo que quedó pendiente en esta, allí el inocente encontrará la justicia que le negaron la corrupción y la indiferencia de este mundo. Porque hay una ley que cualquier ser humano puede reconocer en su conciencia: que está llamado a hacer el bien y evitar el mal. En esto consiste precisamente la obra de la beneficencia, en hacer el bien al prójimo, especialmente al más desvalido y necesitado. Hacer el bien, perdonar las injurias, mostrar humanidad, son las obras de misericordia que Armiño va repasando en sus artículos morales. Son estas las nociones básicas que debería enseñarse a los niños en su educación, y la autora se dirige a ellos, en ese artículo que difícilmente un público semejante puede comprender, diciendo: “aprovechadlas, niños, estáis en esa edad dichosa en que el hombre empieza a pensar, pero con un corazón puro y tranquilo todavía”.²²

Las fiestas cristianas son objeto principal de algunos números, según se solía hacer en el momento. Era lo que en distinta proporción revisaban todas las publicaciones de la época. Los editores asumían

22 “Estudios morales. Goces y remordimientos de la conciencia”. *La Familia*, 8 y 15 agosto, 1867, nº123 y 124, 2.

el sentir de sus lectores, que consideraban esas fechas exclusivas para la meditación y el recogimiento. Por eso se consagran números enteros a la Semana Santa²³ y la Pascua, y artículos específicos a la Navidad, la Epifanía, o la Fiesta de todos los Santos. En estos artículos Armiño trata de reconstruir los avatares de la fiesta desde su institución, detallar el modo en que estas efemérides se celebran en los santos lugares, y explicar, cuando es preciso, el itinerario de cristianización desde las celebraciones paganas, como en el caso de la fiesta del Año Nuevo.

No faltan noticias sobre bibliografía extranjera, en especial cuando guardan relación con algún tema hispánico, como se hace en el comentario del poema titulado *Pelayo*, de la escritora angloamericana Elizabeth Porter Beach, ni se pierde la oportunidad de ensalzar o informar sobre la obra de mujeres artistas que exponen en París. Sobre publicaciones coetáneas también se interesa Armiño (como la valoración de las doloras de Campoamor) y sobre eventos de actualidad, entre ellos, el regreso de Zorrilla a Madrid²⁴, que fue objeto de un caluroso recibimiento popular.

La “Revista de Madrid” es fluctuante. Hay pocos artículos y se concentran sobre todo en el año 1866. Consciente del tipo de lectores de esta sección, Armiño describe Madrid como un laberinto confuso en el que ocurren cosas continuamente y que, visto a ojos de los que viven a muchas leguas de la capital, puede resultar extravagante y hasta increíble. Pero en absoluto podría decirse de esta ciudad lo que comentó Martínez de la Rosa en una de sus comedias, que es un “lugarón de la Mancha” donde no se sabe cómo entretener el tiempo. Armiño hace la crónica de los estrenos en el Teatro Príncipe y Jovelanos; se refiere a todo lo escenificado en el resto de los teatros (El Circo, Bufos Madrileños, Novedades, pantomimas de Buena Vista y funciones bailables); hace la crónica de las sesiones en la Biblioteca

23 Con este motivo recuerda Armiño la celebración de la semana Santa en Gijón, sus funciones sagradas y las procesiones que recorren las calles. (*La Familia*, 31/3/1867, nº107,3).

24 *La Familia*, 16/10/1866, nº87, 7-8.

Nacional; del primer concierto de Barbieri en Madrid;²⁵ de la visita y recepción de los embajadores de Rusia en Madrid;²⁶ de las veladas literarias en la casa del poeta Antonio Corzo; de las funciones teatrales en la casa de la duquesa de la Torre;²⁷ ofrece noticias sobre los papeles póstumos de Ventura de la Vega; o sobre la estancia de los duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda;²⁸ y hace la crónica del bautizo de Francisco de Asís Leopoldo María Enrique, etc.²⁹

El rótulo “Noticias”, más próximo a lo que hoy entendemos por información periodística, aparece por primera y única vez en el número 71, en marzo de 1866.³⁰ Sin embargo, lo aportado aquí no difiere demasiado de lo que suele incorporar Armiño a la sección de “Variedades”. En este caso se trata de hacer constar la sensación que ha causado en París un nuevo talento lírico, la joven Mela. Se añade también que ha habido una modificación en la bandera nacional del gobierno del rey Jorge I en Grecia, anuncia Armiño el posible nombramiento de nuncio de Roa en Londres, e informa de una iniciativa en San Petersburgo que se plantea enviar como donativo para los pobres el dinero que se gasta habitualmente en las felicitaciones de Navidad. Esta sección, por otra parte, comienza con la reseña de la celebración de la fiesta de los Inocentes en el ducado de Luxemburgo o la noticia del pañuelo que ha bordado para la reina Josefa de Vilches. Es decir, bajo un título prometedor, el sustantivo “Noticias” continúa significado variedades o curiosidades.

En la sección de “Variedades” se destacan noticias curiosas, sobre hallazgos arqueológicos, fiestas y ceremonias reales, costumbres exóticas, y se incluyen leyendas, e incluso algún cuento fantástico. Se aportan datos sobre personajes célebres como Beethoven, Verdi, o Rossini (las 500 representaciones en la ópera de París de *Guillermo*

25 *La Familia*, 8/3/1867, nº104, 8.

26 *La Familia*, 18/11/1866, nº98, 8.

27 *La Familia*, 8/11/1866 nº88, 8.

28 *La Familia*, 18/12/1865, nº59,8.

29 *La Familia*, 6/12/1866, nº66, 1-2 ; 8/02/1866, nº66, 1-2.

30 *La Familia*, 16/3/1866, 7-8.

Tell)³¹, con atención a un tópico de época, como es la descripción del taller del artista, en este caso el gabinete de Víctor Hugo.³² También se da noticia de los objetos que han sido entregados como última voluntad del emperador Maximiliano a varias personas, de la suerte que ha corrido la emperatriz Carlota de Méjico y junto a esto, se agregan curiosidades, tales como el origen de la lotería,³³ diversas informaciones sobre horticultura, edificios singulares, o ciudades lejanas, etc. Todos ellos, asuntos habituales en las publicaciones de la época.

Armiño da cuenta en ocasiones de sus fuentes, variadas, de ámbito nacional e internacional. Es posible que no siempre se hayan consultado directamente pero, en cualquier caso, son buena muestra de la amplitud de miras de la escritora y de su afán de mantenerse al día de la actualidad. Al hilo de lo que solía hacerse en el momento, la información se toma de otros periódicos, más próximos al lugar de los hechos o que disponían de buenos corresponsales. Entre ellos, Robustiana Armiño menciona el periódico mejicano *Era Nueva*; *La Gironde*, *Gaceta Medical de l'Orient* y *La Sainté* de París; la *Revista católica*, de Troyes; *La Nazione* de Florencia; *La independencia* de Berlín; y otros muchos periódicos, ingleses, brasileños, belgas, y suecos. Y entre los españoles alude a *El Porvenir de Vich*, *La escena* (Madrid), *La Educación* (Madrid), etc.

En cuanto a los textos propios que Robustiana Armiño publicó en su periódico, hay que decir que, en comparación a lo que suele ser habitual en una publicación que se dirige y en la que hay que atajar ausencias y espacios disponibles, no son excesivos, lo que habla de la buena acogida del semanario y de la importante red de contactos que la escritora fue capaz de tejer. Reeditó algunos capítulos de los libros ya publicados en *Flores del Paraiso* y *Fotografías sociales*, insertó numerosos poemas, muchos de ellos inéditos, adaptó en prosa poemas de Víctor Hugo y Lord Byron, tradujo numerosos folletines franceses y publicó nuevamente relatos de este tipo ya traducidos para otras publicaciones. Y se ocupó personalmente de toda la

31 *La Familia*, 1/4/1868 n°154, 7.

32 *La Familia*, 8/5/1867, n°111, 8.

33 *La Familia*, 8/12/1866, n°92, 8.

sección de variedades y Revista de Madrid, espacios en los que dio muestra de sus intereses y curiosidades personales a la par que buscaba atraer a su público lector.

DIRECTORA Y PROPIETARIA

Robustiana fue no solo directora sino también propietaria de *Ecos del Auseva*.

Seguramente el semanario tuvo que atravesar dificultades de toda índole, también económicas, ya que la edición del periódico no era barata. Se imprimía en papel de calidad, un pliego en folio con 16 columnas de impresión, y además otras 8 páginas de novela, en octavo, que podrían ser encuadernadas aparte para formar la biblioteca de la familia. El precio de suscripción por un mes era de 6 reales, por 1 año de 66. Lo imprimía Zoilo Cuesta, pariente del marido de Robustiana.

El periódico trató de cumplir con puntualidad su cita con los lectores y suscriptores, salvo en un par de interrupciones. A una de ellas se refería *La Correspondencia de España*,³⁴ en octubre de 1866, al elogiar la puntualidad con que *La Familia* cumplió su cita semanal con el público salvo un paréntesis causado por “una dolorosa pérdida”. Fue aquella la muerte del padre de Robustiana, el 25 de agosto de 1866; esa fue la razón por la que no volvió a publicar nada desde el 8 de junio de 1866, en que anunció la incorporación a la redacción del semanario del marqués de La Constancia. Regresaba en octubre Armiño a su periódico sincerándose con los lectores:

Mal repuesta todavía de mi aflicción, hoy vuelvo a reanudar con vosotros esa dulce correspondencia que hace seis años sostengo, a defender como hasta aquí las doctrinas morales y religiosas, que son la base de la felicidad doméstica y decidida a introducir en

34 *La Correspondencia de España*, 17/10/1866, nº3197, 2.

mi revista cuantas mejoras sean compatibles con la índole de la publicación.³⁵

El comentario es sorprendente ya que *Ecós del Auseva* había hecho aparición sólo dos años antes, aunque la autora dice que lleva seis años de relación estrecha con su público. En el número 84, Armiño compensa a sus lectores con un volumen extraordinario. El periódico había guardado silencio durante dos meses.

Otro número extraordinario ve la luz en enero de 1866; un volumen en compendio que va desde el número 61 al 65, pues el periódico, dice la autora, ha sido interrumpido por causas completamente ajenas a su voluntad (los originales se extraviaron por alguna razón que no explica).

Armiño se relacionaba con sus lectores con total franqueza. Solía darles cuenta de los ajustes sobrevenidos al plan editorial por diversas razones. Por ejemplo, en el número 24 les explica que el retraso del número se debió a no haber llegado a su tiempo la “Revista de París”; en el 79 les pide disculpas porque, por dificultades en el suministro de papel, debía dilatarse la publicación de la novela en curso. O les explica también que en el ejemplar en curso se omitirá la “Revista de Madrid”, recuperada más tarde, porque debe darse espacio a un artículo sobre el día de todos los Santos.³⁶

Como reclamo publicitario, el periódico anunciaba de vez en cuando nuevas secciones que no siempre llegaban a materializarse (como la biografía del cardenal Wisemann, recién fallecido, o el capítulo sobre reinas de España) o que no lograban superar la primera entrega, como el proyecto del comentario artístico, concluido en el artículo sobre Paul de La Roche.³⁷ También recurrió al sistema de compensaciones y regalos a su público: por ejemplo, de láminas de botánica para facilitar el estudio de la ciencia y servir como modelos para el bordado. Los grabados se insertaron en el periódico desde

35 *La Familia*, 8/10/1866, nº84, 4. La escritora anuncia que se ofrecerá el periódico gratuitamente a los suscriptores en los siguientes tres meses.

36 *La Familia*, 8/11/1866, nº88, 7.

37 *La Familia*, 24/3/1865, nº35, 1-2.

abril de 1865, y son los mismos que produce *El Periódico Ilustrado*, con el que *La Familia* había llegado a un convenio. Los esfuerzos de Armiño por mejorar la publicación fueron continuos.³⁸ En la sección de variedades se incluyeron colecciones de máximas, listados de plantas, remedios para el mareo e incluso alguna vez instrucciones para labores de punto. *La Familia* editaba también su almanaque anual, en el cual eran consignadas las fiestas, correspondencia de medidas, y otras noticias variadas, además de artículos literarios y “datos interesantísimos no publicados aún en España en ningún libro de esta clase”.³⁹

Se añadió a estas maniobras de mejora y saneamiento económico la apertura, en marzo de 1866,⁴⁰ de una agencia en la capital para recibir encargos de libros, estampas fotografías, recogida de plantas, etc. una especie de gestoría para comisiones que pudieran solicitar tanto individuos particulares como oficinas. Todos los pedidos los llevaba directamente Robustiana.

Como se ha dicho, la publicación contaba con la protección de la reina Isabel. Teniendo en cuenta el perfil de su público, las reseñas de las visitas que la directora hacía al Palacio Real también servían de recomendación de la cabecera. Una de ellas, en marzo de 1867, cuando Armiño le llevó ejemplares de su nueva novela, *Contra soberbia, humildad*. La reina le animó a continuar con su labor de difundir doctrinas religiosas y morales, fundamento de la felicidad en la familia.⁴¹ Unos meses después de nuevo visitó Robustiana Armiño a los reyes para dedicarles la leyenda que acababa de escribir, “Nuestra Señora de Madrid”.

En definitiva, Robustiana Armiño trabajó al frente de su periódico con todas las armas de que pudo disponer: su larga formación autodidacta, su conocimiento de varios idiomas, que le había permitido consultar una extensa bibliografía, y la extensa red de contactos que la difusión de su obra literaria le había ido abriendo, junto con

38 *La Familia*, 18/3/1867, nº 104, 8.

39 *La Familia*, 8/12/1865, nº 58, 8.

40 *La Familia*, 24/3/1866, nº 35, 8.

41 *La Familia*, 31/3/1867 nº 106, 7.

el apoyo de su familia y conocidos en Madrid y en Asturias. En el contexto de la abundantísima y efímera producción de periódicos y revistas en la época, su semanario se sostuvo muy dignamente. Fue la obra de una mujer decidida, perseverante, e infatigable trabajadora por los derechos de los más débiles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AIMÉ MARTIN, Louis. (1834). *De l'éducation des mères de famille ou De la civilisation du genre humain par les femmes, ouvrage couronné par l'Académie française*. 2 vols. Paris: Méline, Camps et com.
- JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. (1992). *La prensa femenina en España:(desde sus orígenes a 1868)*. Vol. 16. Madrid: Ediciones de la Torre.
- OSORIO Y BERNARD, Manuel. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. del Palacio, Vol. II.

ANEXO

TEXTOS FIRMADOS POR ROBUSTIANA ARMIÑO EN *ECOS DEL AUSEVA* / *LA FAMILIA*

1. Reedición de artículos tomados de *Flores del Paraíso* (1860)

“El limbo. (Un recuerdo de mi niña Conchita)”. Canto segundo, de “El Bautismo”, *Ecos del Auseva*, 8/8/1864, nº4, 3-4. [Inspirado en Casimir Delavigne. También en *La Moda elegante*, (Cádiz) 14/4/1883, nº, 14107,110].

“Leovigildo, San Hermenegildo y Recaredo”, *Ecos del Auseva*, 17/10/1864, nº15, 1-3.

2. Reedición de artículos tomados *Fotografías sociales* (1861)

“Una historia de Pascua”, *Ecos del Auseva*, 31/12/1864, nº23, 3-4; *La Familia*, 16/1/1865, nº25, 2-3; *La Familia*, 30/1/1865, nº27, 3-4; *La Familia* 16/2/1865, nº29, 7-8; *La Familia*, 24/2/1865, nº32, 5-6; *La Familia*, 8/3/1865, nº33, 5-6; *La Familia*, 16/3/1865, nº34, 5-6; *La Familia*, 31/3/1865, nº35, 5-6. [Antes en *La fuerza de un pensamiento* nº2, 1862, 56 y 85; *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, nº 481, 4-5; nº482: 10-11; nº483, 20-21; nº484, 28-29], en 1863.

“Duelos de amor”, *Ecos del Auseva*, 24/10/1864, nº15, 6-7; 31/10/1864, nº16, 5-6; 8/11/1864, nº17, 5-6; 16/11/1864, nº18, 5-6; 24/11/1864, nº19, 5-6; 8/12/1864 nº21, 5-6; 16/12/1863 nº22, 3-4.

“Un fragmento de Giaour”, *La Familia*, 16/11/1866, nº89, 6-7. [tomado del poema “El Renegado” de Lord Byron, prosificación].

3. Relatos traducidos

“Episodios de un médico en la revolución francesa”. *Ecos del Auseva*, 8/7/1864, nº1, 3-4; 16/07/1864, nº2, 2-4; 24/7/1864, nº3, 2-4; 31/07/1864, nº4, 4, firmados por T. de F.

“Lágrimas y espinas de la casa de Orleans”, *Ecos del Auseva* 16/8/1864, nº6, 4.

“Glorias de la mujer. La esposa de Caín”, “Traducción de Lord Byron”; *Ecos del Auseva*, 16/8/1864, nº5, 3-4; 24/8/1864, nº7, 4-5; 31/8/1864, nº8, 3-4; 8/9/1864, nº9, 3-4; 16/9/1864, nº11, 3-4. [Antes en *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, 8/3/1855, nº105; 16/3/1855, nº106; 31/3/1855 nº108; 24/3/1855, nº107].

“Glorias de la mujer. Las Winsberianas”, *Ecos del Auseva*, 24/9/1864, nº12, 4-5. [Antes en *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, traducción libre del italiano, 16/4/1855, nº110, 107-108].

“Tradiciones. El judío errante”, *Ecos del Auseva*, 31/10/1864, nº16, 1-2.

“Tradiciones italianas. Jesucristo en el limbo. Canto III”, *La Familia*
16/1/1865, nº27, 6-7.

“Las violetas”, *La Familia*, 8/2/1865, nº30, 7-8.

“La ofrenda de las rosas”, *La Familia*, 8/7/1865, nº46, 1-2; 16/7/1866
nº47, 1-2; 24/7/1865, nº49, 1-2. [Antes en *Álbum de señoritas y*
Correo de la moda 30/11/1854, nº92 y 8/12/1854/ nº93].

“Marietta Tintorella”, *La Familia*, nº49; 30/9/1865, 5-6. [Antes “La
mujer del tintorero”, en *Álbum de señoritas y Correo de la moda*
16/8/1853, nº30; 31/8/1853, nº32].

“El ojo de la conciencia”, *La Familia*, 8/11/1865, nº54, 3-4.

“La canonessa”, *La Familia*, 30/11/1865, nº57, 4-5; 8/12/1865, nº58, 5-6;
16/12/1865, nº59, 5-4; 24/12/1865, nº60, 6-7.

“Tradiciones italianas. Vanina”, *La Familia*, 31/12/1865, nº25, 5-6.

“Un momento lúcido”, *La Familia*, 24/04/1866, nº76, 1-2 ; 15/05/1866,
nº79, 3-5; 24/05/1866, nº80, 1-3; 31/05/1866, nº81, 1-3;
8/06/1866, nº82, 1-3; 30/06/1866, nº83, 1-3; 8/10/1866, nº84,
1-4.

“Las dos Marías”, *La Familia*, 1/10/1866, nº51, 4-5; 8/10/1866, nº51,
5-7; 31/10/1866, nº53, 8; 8/11/1866, nº54, 8-9.

“La planta maldita”, *La Familia*, 8 y 16 /7/1867, nº119-120, 10-12; 24 y
30/7/1867 nº121 y 122, 8-9.

4. Estudios sociales y morales

“La obra de la Santa Infancia”, *Ecos del Auseva*, 16/7/1864, nº2, 1-2;
24/7/1864, nº3, 1-2; 31/7/1864, nº4, 1-2, firmado por Armiño;
8/8/1864, nº5, 1-2, firmado por Chekner; 16/8/1864, nº9, 1-2;
24/8/1864, nº10, 1-2, firmado por Armiño.

“Beneficencia”, *Ecos del Auseva*, 16/7/1864, nº2, 8; 24/7/1864, nº3, 8;
31/7/1864, nº4, 7-8; 16/11/1864, nº18, 1.

“Los niños vagabundos en Inglaterra”, *Ecos del Auseva*, 8/8/1864, nº5,
5-6; 16/8/1864, nº6, 4-5. [Antes en *La fuerza de un pensamiento*,
1/1862, nº1, 57-62].

“Una buena acción”, *La Familia*, 30/9/1864, nº14, 7-9.

“Exposición de labores en la casa de la Misericordia de Madrid”, *La Familia*, 16/1/1865, nº27, 1-2.

“Los sordomudos”, *La Familia*, 16/1/1865, nº27, 7-8.

“La educación de la mujer”, *La Familia*, 24/1/1865, nº28, 1-2 y
30/1/1865, nº29, 1-2; 8/2/1865; 16/2/1865, nº30, 1-2.

“Educación de la mujer. *La Familia* en el siglo XIX”, *La Familia*,
8/2/1865, nº30, 1-2; 24/2/1865, nº32, 1-2; 3/3/1865, nº33, 1-2;
8/4/1865, nº34, 1-2.

“Rifa a beneficio de los pobres”, *La Familia*, 3/3/1865, nº33, 8.

“La mujer emancipada”, *La Familia*, 16/4/1865, nº37, 1-2; 24/4/1865,
nº38, 1-2; y 31/4/1865 (sic), nº39, 1-2; 7/5/1865, nº40, 1-2 (Cfr.
Boletín oficial del Gran Oriente de España, 15/11/1872, nº38, 11).

“Carolina Coronado y el triunfo de los Estados Unidos”, *La Familia*,
31/4/1865 (sic), nº39, 4. Firmado por Aguenayba.

“El serrallo”, *La Familia*, nº45, 30/6/1865, 5-6; 8 /7/1865, nº46, 5-6.

“El pueblo de Madrid y la caridad”, *La Familia*, 24/10/1865 nº52, 1-2; sobre la sociedad “Los amigos de los pobres”, *La Familia*, 31/10/1865 nº53, 1-2; 8/11/1865, nº54 1-2; 16/11/1865, nº55, 1-2.

“Asilo taller de Nuestra Señora de las Mercedes”, *La Familia*, 30/11/1865, nº57, 1-2.

“La primera piedra de la Iglesia Católica en Cantón”, *La Familia*, 6/12/1865, nº58, 1-2.

“Estudios morales. Existencia de Dios”, *La Familia*, 8/06/1867, nº115, 1-2.

“Estudios morales. Existencia y espiritualidad del alma”, *La Familia*, 16/06/1867, nº116, 1-2.

“Estudios morales. De la inmortalidad del alma”, *La Familia*, 24 y 30 /06/1867, nº117 y 118, 1-2.

“Estudios morales. De la vida futura”, *La Familia*, 8 y 16/ 7/ 1867, nº119 y 120, 1-2.

“Estudios morales. De la conciencia moral y de las sanciones de la ley natural”, *La Familia*, 24 y 30 /7/1867, nº121 y 122, 1 -3.

“Estudios morales. Goces y remordimientos de la conciencia”, *La Familia*, 8 y 15 /7/1867, nº123 y 124, 1-2.

“Estudios morales. Los deseos”, *La Familia*, 24 y 30 /8/ 1867, nº125 y 126, 1-2.

“Estudios morales. La beneficencia”, *La Familia*, 8 y 16/9/1867, nº127-128, 1-3.

“Estudios morales. De la amistad”, *La Familia*, 8 y 16/10/1867, nº131 y 132, 1-2.

“Cartas filosóficas sobre los conocimientos humanos y análisis de las pasiones nobles. A mi hermano Antonino Armíño. Introducción. Los 20 años”, *La Familia*, 8, 24 y 30/12/1867 y nº 140 a 142, 1-2.

5. Costumbres y fiestas

“La Inmaculada Concepción”, *Ecos del Auseva*, 8/12/1864, nº21, 1-2.

“Ecos de las montañas de Belén”, *La Familia*, 24/12/1864, nº 94, 1-2.

“El Aguinaldo”, *La Familia*, 8/1/1865, nº 1, 1.

“Costumbres populares. “Partir la vieja”, *La Familia*, 16/3/1866, nº71, 2.

“El Miserere”, *La Familia*, 31/3/1866, nº 73, 1-2 [Viernes Santo].

“El domingo de ramos”, *La Familia*, 24/5/1866, nº72, 1.

“Te-Deum”, *La Familia*, 24/11/1866, nº56, 1-2.

“El Año Nuevo”, *La Familia*, 31/12/1866, nº95, 1-2 [inspirado en el artículo de “El día del año en China”, *Semanario Pintoresco Español*, 4/11/1855, nº355, 354-355, con un remate cristiano].

“Las fiestas del año nuevo”, *La Familia*, 8/1/1867, nº143, p. 1-2.

“La fiesta de la Epifanía”, *La Familia*, 8/1/1867, nº96, 1-2.

“La Pascua de Resurrección en Oriente y en Occidente”, 8/4/1867, nº 107, 1-2.

“Historia de la Cuaresma”, *La Familia*, 24 y 31/3/ 1868, nº153-154, 6-8.

“Semana Santa en Jerusalén”, *La Familia*, 8/4/1868, nº155, 1-2.

6. Santos Lugares

“La Semana Santa en Jerusalén” (I), *La Familia* 8/02/1865 n° 34, 1-2;
“La Semana Santa en Jerusalén” (II), *La Familia*, 31/3/1867, n°
106, 1-2, y “La Semana Santa en Jerusalén” (III), 8/8/1868 n°155,
1-2.

“Jerusalén”, *La Familia*, 8/3/1865, n°33, 1-2.

“Variedades. Descubrimientos é invenciones: Retrato de nuestro Señor
Jesucristo hecho por Publius Lentulus, siendo gobernador de
Judea. En carta escrita al Senado Romano en el tiempo en que la
fama del Redentor empezaba a esparcirse por el orbe. El Calvario:
La gruta de Getsemaní: Sentencia dictada contra Nuestro Señor
Jesucristo”, *La Familia*, 8/3/1865, n°33, 1-2.

7. Personajes célebres

“A la Emperatriz Matilde”, *Ecos del Auseva*, 8/7/1864, n°1, 7 y
16/7/1864, n°2, 6-7.

“Estudios biográficos. María Carlota Amelia Augusta. Emperatriz de
México”, *Ecos del Auseva*, 8/10/1864, n°13, 2-3; 16/10/1864, n°14,
3-4; 8/11/1864, n°17, 1-2; 18/11/1864, n°18, 2-3; 25/11/1864, n°
19, 1-3; 30/11/1864 n°20, 1-3.

“Odeta de Champ-Divers. La demencia de Carlos VI”, *Ecos del Auseva*,
n°11, 6-7 y 8/10/1864, n°12, 6-7.

“Mademoiselle Elisa de Try”, *La Familia*, 16/4/1865, n°37, 6-7 [Artículo
para preparar la visita de la violonchelista].

“Pío IX”, *La Familia*, 24/5/1865, n°42, 1-2.

“Estudios biográficos. Madame Stael Holstein”. *La Familia*, 8/1/1866, n°
61, 1-4.

“Hazaña de Garcilaso de la Vega”, *La Familia*, 16/10/1866, nº85, 1-3.

“La prima de honor”, *La Familia*, 8/11/1866, nº88, 1-2 [sobre una anécdota ocurrida a Pío IX durante una de sus audiencias].

“La emperatriz Josefina”, *La Familia*, 24/11/1866, nº90, 1-3 y 30/11/1866, nº91, 1-9.

8. Arte, patrimonio, ciudades y viajes

“El Castillo de las siete torres en Constantinopla”, *Ecos del Auseva*, 8/8/1864, nº5, 6-7.

“La torre de los Lujanes”, *Ecos del Auseva*, 24/10/1864, nº15, 1-3. [Antes en *La Aurora de la vida*, 24/10/1861, nº40, 1].

“Arte cristiano. Paul de La Roche”, *La Familia*, 24/3/1865, nº35, 1-2.

“Ischia en el golfo de Nápoles”, *La Familia*, 14/5/1865, nº41, 4-5.

“Venecia. Artículos históricos”, *La Familia*, 30/9/1865, nº50, 1; 1/10/1865, nº51, 1.

“La Hungría”, *La Familia* 30/9/1865, nº49, 26-27.

9. Conocimientos y variedades

“Las violetas”, *La Familia*, 8/2/1865, nº 30, 7-8.

“Reloj floral”, *La Familia*, 24/7/1865, nº 49, 8.

“Receta para limpiar los guantes de piel”, *La Familia*, 24/10/1865, nº52, 8.

“La bodega municipal de Bremen”, *La Familia*, 30/11/1865, nº57, 7.

“Cultivo de los espárragos”, *La Familia*, 30/11/1865, nº57, 7.

“Arqueología”, *La Familia*, 24/12/1865, nº60, 8.

“Matusalem”, *La Familia*, 24/12/1865, nº 60, 8.

“Las golondrinas”, *La Familia*, 24/12/1866, nº95, 7; “Historia de las golondrinas. Leyenda”; 24/01/1867, nº98, 5-7 y 31/01/nº99, 7-8; *La Familia*, 24/02/186, nº102, 6-7.

“Historia natural. La angélica”, *La Familia*, 24/02/1867, nº102, 1-2.

10. Sucesos

“Viajes. El monte Blanco”, 24/5/1866, nº72, 78.

“Incendio en la iglesia de la Compañía de Chile”, *La Familia*, 8/12/1866, nº92, 1-3.

11. Revista

“Revista de Madrid”, *La Familia*, 16/10/1866, nº85, 7-8; 24/10/1866, nº86, 7-8; 31/10/1866, nº87, 7-8; *La Familia*, 24/11/1864, nº90, 7-8; 16/12/1866, nº93, 8.

12. Poemas

“La sonrisa de mi hijo”, *Ecos del Auseva*, 8/7/1864, nº1, 4.

“A un torreón feudal. El torreón de Prades”, *Ecos del Auseva*, 30/07/1864, nº4, 4-5.

“La vida es sueño”, *Ecos del Auseva*, 24/8/1864, nº7, 8-9.

“Una hoja de Azahar”, dedicada a la vizcondesa de Manzanera por la pérdida de su hija, *Ecos del Auseva*, 27/9/1864, nº11, 2-3.

“A María”, *La Familia*, 30/9/1864, nº49, 7-9.

“Una flor en la tumba de mi madre”, *Ecos del Auseva*, 31/10/1864, nº16, 3-4.

“María”, *La Familia*, 8/11/1864, nº54, 3.

“La fe”, *Ecos del Auseva*, 8/12/1864, nº21, 2-3.

“A la eminente actriz. Doña Matilde Díaz”, *Ecos del Auseva*, 24/12/1864, nº24, 4.

“Carnaval-Ceniza”, poema, *La Familia*, 24/2/1865, nº32, 3.

“Jerusalém”, *La Familia*, 16/3/1865, nº34, 6-7.

13. Relatos originales

“El Auseva”, *Ecos del Auseva*, 8/7/1864, nº1, 1-2.

“El triunfo del Ave María”, *La Familia*, 8/3/1866, nº70, 1-2.

“La noche de todos los santos”, *La Familia*, 30/09/1867, nº130, 4; 8 y 16 octubre, 1867, nº131 y 132, 4-8.

EN LAS REDES DE BLANCA DE LOS RÍOS
Y DE LA REVISTA *VOLUNTAD*

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau, Université Rennes 2

En una carta del epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos, que data del 11 de agosto de 1919, la escritora gallega aludía a las actividades periodísticas de su amiga en los términos siguientes: “Veo que continúa la Revista muy bien y con mayor interés a cada paso y estoy esperando, con curiosidad explicable, la aparición de *Voluntad*. Si encuentra usted un momento para ello, dígame su impresión acerca de esta otra tentativa”¹. Se estaba refiriendo en primer lugar a *Raza Española*, que apenas contaba con una trayectoria de siete meses y que gozaba de una excelente acogida. La dirigió Blanca de los Ríos durante más de diez años, desde enero de 1919 hasta diciembre de 1930². También la segunda, *Voluntad*, despertó nuestra curiosidad, ya que nos preguntamos qué significaba aquello que resultaba “explicable” sobre esa “otra tentativa”. Nuestras primeras indagaciones, obligatorias en su día para construir el aparato crítico de la correspondencia entre ambas escritoras, nos animaron a seguir indagando sobre *Voluntad*, una revista que salió a la luz unos meses después de aquella carta, el 12 de octubre de 1919, y que hasta

-
- 1 Ana M.^a Freire, Dolores Thion Soriano-Mollá. (2016). *Cartas de buena amistad: Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán*, Madrid/Frankfurt: Ed. Iberoamericana-Vervuert, p. 194.
 - 2 Antonieta González López. (2012). “Índice de la revista *Raza Española* (1919-1930)”. *Revista de Literatura*. 63. 126. p. 535—582. Sobre el periodismo de Blanca de los Ríos: Ángeles Carmona González. (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz e Instituto Andaluz de la Mujer. p. 218-224; y Antonieta González López. (2001). *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*. Madrid: 2001.

la fecha nunca ha sido estudiada. En estas páginas ofreceremos un somero acercamiento, puesto que se dirigió, de modo singular, a un público femenino.

VOLUNTAD, EN EL CAMPO DE COMUNICACIÓN DE *RAZA ESPAÑOLA*

Confirmaron nuestras primeras intuiciones sobre el relativo protagonismo que le conferían a la escritora sevillana las palabras de su amiga y consejera, y en especial, un dato factual: la dirección de *Voluntad* estaba ubicada en la calle Columela de Madrid, donde también residían Blanca de los Ríos y su esposo, el arquitecto Vicente Lampérez. Esta fue la causa de nuestra inicial confusión: mientras *Raza Española* hacía dirigir todo el correo a Columela, 4, *Voluntad* anunciaba como dirección el número 8 de la misma calle. Los censos de Madrid solo se realizaban cada cinco años. El de 1920 nada documenta sobre *Voluntad* en Columela 8; además, algunos números en las calles cambiaban continuamente por apertura de nuevas puertas u otros motivos.

Al margen de esos aspectos urbanísticos, hay que reconocer que, salvadas las distancias, *Voluntad* se creó con unos contenidos y pausas bastante cercanos a los de *Raza Española*, por lo que de alguna manera tuvo que orientar o intervenir Blanca de los Ríos a tenor de la carta de Emilia Pardo Bazán. Ella ya contaba con la experiencia de codirectora, junto con Ramón Domingo Perés, de la sección de Literatura de *Cultura Española* en 1909 y con los meses de dirección de *Raza Española*. ¿Fue Blanca de los Ríos su directora, a pesar de no firmar ningún artículo de la revista? Poco probable parece, si tenemos en cuenta los esfuerzos que tuvieron que hacer todas las escritoras para formar parte del campo de la cultura y de la comunicación. En junio de 1920, precisamente, *Voluntad* le dedicaba a ella y a su marido el artículo “Españoles ilustres: Doña Blanca de los Ríos y Don Vicente Lampérez y Romea”³, lo que tampoco permite ni

3 “Españoles ilustres: Doña Blanca de los Ríos y Don Vicente Lampérez y Romea”. *Voluntad*. 17. 15-7-1920.

descartar, ni documentar nada dado el constante ocultamiento del equipo de dirección en la revista. Esperamos, no obstante, encontrar alguna respuesta porque una directora tuvo *Voluntad*. El 15 de junio de 1920, la revista daba noticia de una carta en la que el Papa Benedicto XV les notificaba su bendición para el Consejo de Dirección y para la enigmática “Muy distinguida señora”.⁴

Las plantillas de escritores y colaboradores, anunciados o reales, de *Voluntad*, coinciden en gran medida en las cabeceras mencionadas. Se perfila en ellas una intensa red de relaciones entre algunas figuras de la intelectualidad conservadora de la época y sus aportaciones al proceso de incorporación de la mujer al periodismo de estirpe regeneracionista tradicionalista.

Raza Española fue una revista mensual de pequeño formato con alrededor de noventa páginas de extensión, vendida a 1.50 pesetas el ejemplar; *Voluntad*, de manera complementaria, una revista quincenal y de formato algo mayor pero más breve, que osciló a lo largo de su trayectoria entre las 45 y 75 páginas aproximadamente a dos pesetas. A pesar de sus elevados precios, ambas revistas perseguían un alcance nacional e hispanoamericano. Si *La Raza* se vendía a 1.50 pesetas, *Voluntad* alcanzó las dos pesetas cuando un ejemplar de *La Esfera* se vendía unos días después a 60 céntimos y un salario femenino, valorado como bajo en 1920, andaba por las 2.50 pesetas y los más altos, por los 5, lo que restringía el lectorado de las dos publicaciones hermanas de calle a las élites de la sociedad, a la alta burguesía y la aristocracia. Mientras la primera se definía como la “Revista de España y América”, la segunda simplemente como una “Revista quincenal”; del carácter erudito de la primera heredó *Voluntad* aquella “Gran revista nueva”, el sentido historicista, literario y artístico, al margen de la política. La dirección de *Voluntad* aunaba la divulgación cultural con asuntos de actualidad social y crematística, con “comentarios de actualidad, secciones femeninas, álbum musical, estudios científicos de amena y elegante divagación”, propios de la prensa femenina contemporánea y que, pasado el tiempo, siguen resultando atractivos por su belleza gráfica.

4 “Día de júbilo de la Casa de Voluntad”. *Voluntad*. 15. 15-6-1920.

El equipo que fundó *Voluntad* se posicionó en el espectro de los crecientes medios gráficos destinados de manera exclusiva a las élites españolas, que ellos quisieron masculinas y femeninas, según rezaban sus textos de presentación, aun cuando se promocionaban como “la revista de la Mujer, la enciclopedia del Hogar, la bandera de los ideales de la Raza. Tiene el doble interés del libro y del periódico, de la revista docta y del órgano popular”⁵, todos ellos sometidos a partir de 1920 a la censura eclesiástica. En efecto, el eclecticismo y la heterogeneidad pudieron ser una de las claves de su diseño, por lo que constituye un interesante corpus para los estudios sobre periodismo y comunicación; y, asimismo, por sus contenidos, para los estudios sobre las relaciones de las élites con la religión, en sus llamados procesos de feminización y remasculinización en la España de principios del siglo XX.

Voluntad no compartió imprenta con estas publicaciones, ni con *Cultura Española* ni *La Raza*, pero sí gran parte de la nómina de colaboradores, en general del entorno maurista. De hecho, algunos de ellos estaban siguiendo la estela de Blanca de los Ríos desde *Cultura Española*⁶ hasta *Voluntad*. Recordemos entre otros nombres a los gestores de la primera de ellas: los catedráticos de la Universidad de Zaragoza Eduardo Ibarra Rodríguez, de Historia General, y su maestro, Julián Ribera Tarragó, de Árabe y de Civilización de moros y judíos de la Universidad Central en 1905. Habían sido a su vez fundadores de la *Revista de Aragón*. Todas estas cabeceras, como estudió Dolores Albiac, fueron precedentes del Centro de Estudios Históricos creado en 1910. Figuraron asimismo como colaboradores más o menos esporádicos de estas tribunas otros intelectuales y escritores de tendencia liberal-conservadora: Eduardo Gómez de Baquero, Severino Aznar, Elías Tormo y Monzó, Miguel Asín Palacios, Vicente Lampérez y Romea y Gabriel Maura Gamazo, algunos de ellos

5 “*Voluntad*”. *La Época*. 21-8-1919.

6 María Dolores Albiac. (2010). “Un antecedente del Centro de Estudios Históricos la revista «Cultura española», *El Centro de Estudios Históricos (1910) y sus vinculaciones aragonesas: (con un homenaje a Rafael Lapesa)*; coord. por José Carlos Mainier. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, p. 33-78.

compañeros de Blanca de los Ríos en la dirección de las distintas secciones de *Cultura Española*.

En última instancia también compartieron las páginas de *Raza Española* un notable número de colaboradores de *Voluntad*, entre los que destacan, a modo de ejemplo, otras figuras de catedráticos y profesores de historia y de derecho, tales como Antonio Ballesteros, Adolfo Bonilla, Juan Zaragüeta, Manuel de Sandoval, Juan de Contreras y López de Ayala, conocido como Marqués de Lozoya, junto con Jerónimo López de Ayala Álvarez de Toledo y del Hierro, Conde del Cedillo, entre otros intelectuales y políticos, como Severino Aznar, Antonio Monedero⁷, Juan Vázquez de Mella y José Calvo Sotelo, también conservadores, algunos procedentes del regeneracionismo aragonés y excarlistas⁸.

Según rezaban los anuncios previos a la salida de *Voluntad*, “para formar sus listas de colaboradores efectivos ha seleccionado los nombres de mayor prestigio entre los artistas y escritores ya consagrados y los jóvenes de más brillante reputación”⁹. Entre ellos recordemos los nombres de Santiago Ramón y Cajal, y entre los numerosos escritores y periodistas de edades diversas, algunos ya citados, a Armando Palacio Valdés, José Ortega Munilla, Ramón María del Valle Inclán, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Enrique Menéndez Pelayo, Eduardo Marquina, Gabriel Miró, Pedro Muñoz Seca, Ricardo León y los hermanos Álvarez Quintero.

La novedad más importante de *Voluntad* respecto de sus revistas casi hermanas era la incorporación de colaboradoras femeninas, no siempre conocidas por actividades literarias o científicas. Si bien anuncian los nombres de Blanca de los Ríos y de sus íntimas amigas, Emilia Pardo Bazán y de Carmen Castellví, condesa de Castellá

7 Antonio Monedero fue presidente de la Federación católico-agraria de Palencia. Fue gran promotor del cooperativismo y del asociacionismo católico, según se indica en Antonio Monedero. (2003). *Siete años de propaganda*. (“*Crónicas de Juan Hidalgo*”). *Estudio introductorio de Manuel Revuelta*. Palencia: Instituto Téllez de Meneses.

8 Algunos de ellos durante la dictadura de Primo de Rivera formaron parte de la Asamblea Nacional Consultiva y de la Unión Patriótica.

9 “*Voluntad*”. *La Época*. op. cit.

—ambas presentes en las otras dos cabeceras—, integran los nombres de Concha Espina, Sofía Casanova, María de Echarri, Carmen Cuesta, María Cruz de Ebro, Carmen Karr, Dolores Monedero, Dolores Moya de Marañón, María de Perales, María Rodrigo, Soledad Ruiz de Pombo, Víctor Catalá —Catalina Albert—, Inés Aguirre y Salomé Núñez y Topete. Con este amplio elenco de escritores de desigual nombradía y comprometidos de manera muy distinta con la causa femenina, los sectores de la alta cultura conservadora española y la aristocracia quisieron ocupar un espacio comunicativo que juzgaron entonces vacío, para contrarrestar la secularización de la sociedad y la expansión del socialismo, del anarquismo y del laicismo.

El 12 de agosto de 1919 anunciaba *La Época* la salida de *Voluntad*, revista quincenal en castellano, “llamada a tener gran importancia dentro de la prensa que en España y América” circulaba. Entre sus líneas editoriales pretendían hacerse eco de la evolución de “los hechos y las ideas en todo el mundo y cuidadosa de reflejarlo en sus páginas”, motivo por el cual *Voluntad* “consagrará especial atención a cuantos asuntos de actualidad y problemas de carácter social se relacionen con la mujer y por ella con la familia de acuerdo con la moral cristiana”.¹⁰

Antes de su orto, *Voluntad* ya se presentaba como una “revista literaria y social, de acción femenina”¹¹, que esperaba crearse un espacio propio en la prensa nacional, con el fin de contrarrestar el trato pueril y superficial con el que se trataban los asuntos femeninos en el espacio comunicativo, conforme a la imagen que de ella prevalecía:

Muy pocas veces, por no decir ninguna, consagraron los hombres en la Prensa al alma de la Mujer otros más puros deleites que la murmuración y el galanteo, las frívolas artes de la moda —una moda sensual y forastera—, las crónicas de salón, de juegos y deportes, los truculentos folletines de la realidad o de la fantasía.¹²

10 “*Voluntad*”. *La Época*. *op. cit.*

11 *Ibid.*

12 “Tanto Monta”. *Voluntad*. I. 12-10-1919.

A diferencia de *Raza Española*, de naturaleza cultural, erudita y asexualada, *Voluntad* era una revista de divulgación, de opinión y de información de carácter misceláneo, pero sobre todo grato, ameno y distraído¹³, uno de los puntos esenciales de este nuevo tipo de periodismo accesible a un público selecto, femenino y masculino,¹⁴ pero lo más amplio posible. Según rezaba el anuncio:

Dedicará abundantes páginas a las informaciones gráficas de arte, deporte, cuestiones sociales, modas y vida femenina. Y por el esmero con que estará compuesta o impresa, será digna de figurar entre los objetos artísticos de los hogares elegantes y merecedora de la atención de los bibliófilos.¹⁵

Voluntad adoptó una estructura más ligera, con puntuales y cambiantes secciones más acordes con las revistas de entretenimiento: “Acta de la quincena”, “La vida en el extranjero”, “La actualidad”, “De visita en casa de...”, “Labores”, “Decoración”, “Páginas del hogar”, “Encartes artísticos”, entre otros, con sus viñetas de humor y anuncios de índole diversa. Algunos colaboradores mantuvieron una línea bastante constante en diversas entregas, lo que incrementaba el sentido de continuidad: las tres colaboraciones de Pardo Bazán adquirirían sentido de continuidad con “Hombres de antaño” o

13 Andrés Alberto González Segura. (2007). “La condición del periodista católico en las Asambleas de la Buena Prensa (1904-1924)”. *El Argonauta español*. 4. <http://journals.openedition.org/argonauta/1275>.

14 “Revista, en fin, que sirva también para recreo y enseñanza del hombre, que lleve a su hogar, con acento español y cristiano, ideas generosas y fecundas, castos y píos sentimientos, móviles sanos de actividad y virtud, aderezado todo ello con arte, con el primor y elegancia de las más bellas publicaciones de ahora: he aquí un programa que es, juntamente, una profesión de fe”. Para ello requería “el auxilio divino y la solicitud cariñosa de todos los hombres de ‘buena voluntad’ y de maduro consejo. A los hombres, en igual medida que a las mujeres —tanto monta—, y a la Prensa de idioma castellano, a cuantos luchan por la verdad y el amor, se dirige al nacer, pidiendo albricias e indulgencias la nueva Revista”; “Tanto Monta”. *op. cit.*

15 “*Voluntad*”. *op. cit.*

“Pedagogía: La enseñanza superior y las clases populares. Estudio por E. Ibarra y J. Rodríguez”. Todo ello quedaba puntuado con los constantes cuentos de Concha Espina o de Sofía Casanova, las crónicas viajeras de José Ortega Munilla, las poesías y relatos de Wenceslao Fernández Flórez, o las escenas de los hermanos Quintero, Benavente o Marquina. La revista adquirió y publicó seriadamente: *La novela de un novelista*, obra inédita de D. Armando Palacio Valdés, y el ensayo *La Cumbre Mística*, por Ricardo León.

Los artículos eran variados y amenos, originales, literarios, todos magistralmente ilustrados, maquetados e impresos a todo lujo, con páginas en color, con textos orlados, con láminas montadas y hermosos fotgrabados, con prolijas ilustraciones y grafías¹⁶ en papeles de buena calidad y algunas páginas de reportajes en couché. Adoptaron la línea de la prensa gráfica española, desde la pionera *Blanco y Negro* (1891-2000) hasta las coetáneas *Nuevo Mundo* (1894-1933), *Mundo Gráfico* (1911-1936) y, en particular, la célebre revista gráfica y de actualidad, *La Esfera* (1914-1931), en la que volvemos a encontrar muchas de las firmas de los escritores, dibujantes e ilustradores. Por este motivo, *Voluntad* fue catalogada como propiedad de la empresa de Prensa española y de la Papelera de Nicolás Urgoiti.

16 Con dibujos, ilustraciones y obras de Fernando Álvarez Sotomayor, Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Daniel Vázquez Díaz, Mateo Inurria, Fernando Labrada, Miguel Benedito, Moya del Pino, Robledano (humor), entre otros muchos. Sus entregas están entre las 44 y las 74 páginas, y al cabo de un año, la revista, concebida como una “obra de fe, de caridad y de cultura”, destinada a “instruir a la mujer” con el propósito de “unir con vínculos de piedad y comprensión a todas las clases sociales” y “con censura eclesiástica”, en su número 24, del primero de noviembre de 1920, anuncia su suspensión temporal, después de haber adquirido e instalado imprenta propia con una maquinaria moderna inglesa, de la que saldrán las obras de la editorial que adoptará su mismo título: *Voluntad* en 1922, en manos de José Luis Oriol.

OBJETIVOS DE *VOLUNTAD*

El objetivo de los fundadores de *Voluntad* residía en conciliar la ética católica, la fe religiosa y la actualidad social. La revista se caracterizaba por su finalidad educadora y modernizadora. Abogaba por un feminismo social y cultural a primera vista, ya que las perspectivas que se anunciaban parecían bastante abiertas y neutras, según reza el anuncio publicado:

Voluntad aspira a ser el núcleo inicial de una serie de obras sociales protectoras de la mujer, fomentadoras de la cultura, defensoras de sus reivindicaciones justas, capaces de prepararla para la conquista de su independencia económica y de su personalidad moral.¹⁷

Ahora bien, la declaración de intenciones de *Voluntad*, titulada con el célebre lema “Tanto-monta”, afirmaba un arraigado catolicismo como signo distintivo de la revista, y este, en aquel contexto, monárquico y conservador:

UNA FELIZ INSPIRACIÓN, UN VIVO AMOR DE CARIDAD, encendidos en almas fervorosas de mujer al golpe de los duros odios en que batalla nuestro siglo, donde toda impiedad tiene su asiento, dan hoy a luz esta Revista.

Nace, por dichosa ventura, de claro y limpio solar, de añejos y gloriosos timbres, pues nace cristiana y española, con pura vocación de misionera, el día de la Virgen del Pilar, nuestra Señora y Capitana, en cuya ardiente devoción se unge; más, conforme a los tiempos rigurosos en que viene al mundo, sale de punta en blanco, escoltada por nobles caballeros, dispuesta a correr por esos caminos, como las santas y las princesas de su alcuernia, brisas féminas andantes de la Corona y de la Cruz, y trae por nombre VOLUNTAD, que si a juicio del vulgo es privilegio de varón,

17 “*Voluntad*”. *La Época*. *op. cit.*

tuvo siempre en la historia, y singularmente en España, nombre y virtudes de mujer.¹⁸

Desde sus primeras páginas, la revista queda arropada por importantes figuras eclesiásticas, fuese cual fuese su adscripción dentro del Catolicismo y aunque contara con el apoyo del cardenal Guisasaola. Recordemos a Juan Zaragüeta¹⁹, uno de los fundadores junto con Severino Aznar de Democracia Cristiana en 1919, una agrupación apolítica constituida asimismo por regeneracionistas aragoneses. También formaron parte, al menos nominal, del prolijo listado de “Colaboradores literarios” de *Voluntad*, destacados eclesiásticos de distintas órdenes: los jesuitas historiadores y pedagogos o cercanos a la revista de su orden, *Razón y Fe*, tales como Constancio Eguía Ruiz, Carlos Gálvez, Alfonso Torres Fernández y Ramón Ruiz Amado, quienes se encargaban de comentar aspectos de la vida cotidiana; Manuel de Cossío y Gómez-Acebo, colaborador de los salesianos; el padre agustino Graciano Martínez, quien era director de la revista *España y América* y se mostró siempre sensible a la causa femenina²⁰; el dominico Albino Menéndez de Reigada, una figura destacada del catolicismo social y de Acción Católica en Córdoba, junto con el padre Zacarías Martínez, obispo de Huesca a la sazón. De esta nómina, solo tres de ellos colaboraron efectiva y puntualmente en la revista, p. Zacarías Martínez, Albino Menéndez de Reigada y Ramón Ruiz Amado, que eran los más sensibles a los asuntos pedagógicos, a la cuestión social y al feminismo cristiano. Todo ello circunscribe *Voluntad* al ámbito de la Buena Prensa²¹, a la Acción Católica

18 “Tanto Monta”. *op. cit.*

19 También publicó: Juan Zaragüeta (1920). “La Liga de las Naciones en San Sebastián: Dos recuerdos oportunos”. *Voluntad*, 22, 1-10.

20 También en Columela 12 en 1918. Publicó *El libro de la mujer española. Hacia un feminismo cuasi dogmático*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1921.

21 Isidro Sánchez. (2005). “El pan de los fuertes. La Buena Prensa en España”, en Julio de la Cueva y Ángel Luis López Villaverde (coord.). *Clericalismo y asociacionismo en España. De la Restauración a la Transición. Un siglo entre el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 57.

de Mujeres²² y a la Acción Católica, fundada en 1919 y cuya sede se ubicaba también en Columela 12. De este entorno formaban parte algunas de las mujeres más representativas del feminismo católico y cuatro de las mujeres que figuran en la lista de colaboradoras de *Voluntad*. Ellas fueron vocales de la junta directiva de las Asambleas de la Prensa Católica (1904-1924) en la tercera de ellas, celebrada en Toledo en 194: Blanca de los Ríos, en tanto que directora de *Raza Española*, María de Echarri, directora de *La Mujer y el Trabajo*, María de Perales de *La Unión de Damas Españolas*, y María Sepúlveda del *Boletín de Acción Católica de la Mujer*.

Pese a su corta vida y a sus veinticuatro números, *Voluntad* fue un crisol que reunió distintas tendencias del feminismo católico, al menos en sus hojas de papel couché, desde el más popular hasta el más aristocrático, el científico y el católico. Muestra de ello es el primer número del 12 de octubre. “Tanto-Monta”, antes ya citado, apelaba a la acción como medio imprescindible de progreso.

El carácter femenino de la revista era, en realidad, la indispensable respuesta para paliar la crisis social, en la que no se atribuye la imprescindible importancia y se descuida “el problema de la mujer”. Su equipo directivo lo observaba en sus diversos estatutos y funciones, maternas y matrimoniales, como problema en realidad “de los hijos, el porvenir de los hombres, la suerte futura de la humanidad”²³. La educación de la mujer como individuo en pleno sentido, al margen de las consideraciones utilitarias y pragmáticas, “como simples hembras, como flores de harén o de salón, como objetos de comercio y de lujo, y, en el caso más honroso, como máquinas domésticas al servicio exclusivo del varón y de la prole, serán posibles todas las catástrofes”.²⁴

22 Rebeca Arce Pinedo (2006), *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria. Mercedes García Basauri. (1979). “El feminismo cristiano en España (1900—1930)”. *Tiempo de historia*. V. 57. 1 de agosto, p. 22-33

23 “Tanto-Monta”, *op. cit.*

24 *Ibid.*

El problema de la educación de la mujer exigía para la revista soluciones urgentes, ya que:

cuando logra salir de esa penumbra, como le falta a la mujer preparación y apoyo, es muy frecuente verla romper todas las trabas, lanzarse a todos los acasos y convertirse en una parodia del hombre, en una criatura sin sexo donde reviven la soberbia, la presunción y fealdad del ángel caído.

Construir un eje de acción y pensamiento católicos para encauzar esos ímpetus, para ilustrar y dirigir esas modernas ambiciones, y traerlas al servicio de Dios, al progreso de la especie humana; crear una Revista para la mujer, para la mujer que no aspire a dejar de serlo sino a serlo cada vez más, con toda la plenitud de su corazón, de su voluntad e inteligencia.²⁵

Este eje de “acción y de pensamientos católicos” que tenía que orientar a las mujeres encontró apoyo contundente en un primer artículo de Ramón y Cajal titulado “La capacidad intelectual de las mujeres: Opiniones de Santiago Ramón y Cajal”²⁶, sumamente didáctico. De manera esquemática y sencilla ofrecía argumentos para “defenderse contra anatómicos, filósofos y literatos” y sus estereotipados y pseudocientíficos criterios machistas. En cuatro “razones irrefutables” los resume el científico: la escasa diferencia en peso en los contrastes de encéfalos, la herencia física y moral que los varones “de superior talento” deben a sus madres, por lo que resulta —afirma Cajal— “inverosímil admitir que la mujer sea susceptible de transmitir a la prole excelencias de que carece”, y obviamente, en la línea de *Voluntad*, el peso de la “educación divergente”, ante el cual las mujeres feministas siempre podían argüir, recogiendo sus palabras:

Esperad que la sociedad conceda a todas las jóvenes de clase media el mismo tipo de educación e instrucción que al hombre,

25 *Ibid.*

26 “La capacidad intelectual de las mujeres: Opiniones de Santiago Ramón y Cajal”, *Voluntad*, 1 y 7; 12-10-1919 y 15-2-1920.

dispensando además a las más inteligentes de la preocupación y cuidado de la prole, y entonces hablaremos. La capacidad intelectual de las mujeres.²⁷

De signo católico era el siguiente artículo de Juan Zaragüeta, “Feminismo Filosófico”, en el que asimismo reivindica la igualdad de ambos sexos, las artificiosas diferencias que las costumbres sociales y las instituciones jurídicas han atribuido a la diferencia de sexos e intenta convencer a la mujer de su capacidad para una actividad filosófica moderna, a la especulación realmente vinculada a la vida integral. El eclesiástico concluía su artículo inquiriendo así a sus lectores:

¿Por qué no habría de participar de este movimiento de progresiva renovación el alma femenina, imprimiéndole el sello de su peculiar y encantadora modalidad?

El nombre de *VOLUNTAD*, titular de esta Revista, pudiera a este propósito representar, para el público femenino español, un estímulo a la vez que una orientación.²⁸

Valgan estas muestras para ilustrar algunas de las tendencias que en un principio albergó *Voluntad*, las cuales se fueron consolidando en sus quincenales apariciones. Las distintas agrupaciones católicas que al menos nominalmente compartieron el objetivo de mejorar la educación y el nivel intelectual y laboral de las mujeres para que fueran autónomas. Asumieron, como era propio del catolicismo social de la época, una actividad informativa que quisieron activa y eficaz.

La difusión de un feminismo igualitario orientando a la instrucción de la mujer en los “nuevos y complejos modos de actividad a que la llama el siglo” y promoviendo un modelo de mujer de “robusta educación cristiana y española; incorporar sus aptitudes y sus bríos a las vivas corrientes universales y modernas; ejercitarla en las luchas de la caridad y la fe; traerla a intervenir, con apostólicos fervores, en

27 *Ibid.*

28 Juan Zaragüeta. (1920). “Feminismo Filosófico”. *Voluntad*. 1. 12-10.

los destinos humanos en el porvenir de la patria”²⁹ resultaban proyectos de miras tan amplios como vagos. *Voluntad* redundaba así en las funciones tradicionalmente asignadas a la mujer de esposa y madre abnegada al cuidado de los demás, a lo que se asociaban funciones patrióticas en la esfera pública, de modo que cualquiera de los sectores conservadores pudiese sentirse involucrado en esta “Obra de fe, de caridad y de cultura”.³⁰

A los objetivos instructivos y vulgarizadores se sumaban las funciones benéficas, sociales y apostólicas que el Catolicismo desarrolló a principios de siglo promoviendo un discurso en el que se ensalzaban los rasgos maternos de la mujer para disolver las tensiones entre las clases sociales y limar las asperezas que produce la distribución de la riqueza y el acceso a la cultura merced al apostolado y a las actividades benéficas. A imagen de la mujer, «limpia de exclusivismos y de odio, pues la mujer es el perdón, la sensibilidad y la ternura»³¹, *Voluntad* podía ser “rotunda y valerosa, como la madre que defiende a sus hijos, como quien vela por su honor y el de su raza”.

unir con vínculos de piedad y comprensión a todas las clases sociales, ir de la ciudad al campo, de la corte a la aldea, de la torre de marfil al pueblo, a la multitud, a los mercados y las fábricas; acudir a los pobres y a los débiles, a los viejos, a las mujeres y a los niños, a cuantos sufren inclemencias de la vida o del hombre; hacer campañas inflexibles contra las muchas y pertinaces formas de explotación y esclavitud.³²

La solidaridad, ya fuese socialista o cristiana y social como la que nos ocupa, fue un marbete que dominó en los discursos públicos a pesar de las diferencias ideológicas que los vieron nacer. Dada la división de las organizaciones católicas y la independencia con la que obraban las distintas congregaciones, juntas, asociaciones y

29 “Día de júbilo de la Casa de Voluntad”. *op. cit.*

30 “*Voluntad*, revista quincenal”. 15. 15-6-1920.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

agrupaciones sociales, *Voluntad* lanzó una campaña informativa con fines estadísticos e informativos sobre las instituciones existentes en la geografía española y su funcionamiento. A través de sus páginas, profusamente ilustradas, pensaban desarrollar la solidaridad cristiana y social, y “ampliar la ejemplaridad de esas fundaciones, de manera que sirva de estímulo para la creación de otras nuevas”³³. Cabía en ella cualquier institución dedicada a las personas propias de las esferas femeninas y de sus funciones maternas o de asistencia:

Obras de asistencia a los niños pobres, a los ancianos, a las mujeres inválidas o dedicadas al trabajo industrial, asilos y hospitales; asociaciones de beneficencia domiciliaria; instituciones anejas a las escolares; cooperativas de producción y consumo, sociedades mutuales de socorros y seguros contra la enfermedad, la vejez o el paro forzoso; todas las organizaciones que respondan a esos fines, y muy especialmente las que se propongan la protección y educación de la infancia desvalida, y las que tengan por finalidad el amparo a las mujeres jóvenes, prestándoles ayuda y capacitándolas mediante alguna suerte de preparación técnica para emanciparse económicamente, serán objeto preferente de estas informaciones.³⁴

Aunque la Iglesia utilizase a la mujer, esposa y madre uniendo la religiosidad con el activismo social suficientemente controlado para asegurar su poder e influencia frente a la creciente secularización, *Voluntad* generalizaba su compromiso activo con ideales y finalidades patrióticas, nacionales e incluso universales. No es extraño, pues, que el apostolado y la acción benéfica femeninas acabaran redundando en la incorporación de la mujer en las esferas públicas y en el desempeño de cargos que hasta entonces le habían sido vetados³⁵. Por ello, abundan en la revista numerosos artículos de índole

33 “Informaciones sociales”, 2, I-II-1919.

34 *Ibid.*, 2, I-II-1919.

35 Inmaculada Blasco. (2018). *Mujeres, hombres y catolicismo. Nuevas visiones de la historia*. Valencia: Tirant Lo Blanc.

le social en *Voluntad*, mostrando su política pragmática en favor de la instrucción de la mujer y la mejora de las condiciones de trabajo y de vida, en particular, de las obreras en las diferentes asociaciones e instituciones lideradas por algunas de sus colaboradoras con vocación socio-apostólica.

Dados los objetivos de *Voluntad*, de su definición como revista femenina y a pesar del largo listado de colaboradoras antes citado, la presencia masculina en *Voluntad* fue predominante en todos los números, ya que la media de artículos firmados por cada periodista no suele exceder de los cuatro, salvo en el caso de Sofía Casanova, que estuvo presente durante toda la trayectoria de la revista con seis creaciones en prosa y en verso, suma que es prácticamente irrelevante frente a las veintidós de José Ortega Munilla, responsable de numerosas crónicas. Ciertamente es, por otra parte, que la mayoría de los textos de la revista aparecen sin firmar.

Por otra parte, cabe pensar que la dirección encargaba contribuciones con protagonistas y contenidos relativos a las funciones que la Iglesia atribuía a su modelo de mujer. Los colaboradores varones que publicaron en sus páginas, a menudo invitados por ser médicos, jurisconsultos, historiadores, arqueólogos y eclesiásticos, opinaron sobre un amplio elenco de temas: desde las invocaciones a las mujeres a asumir su papel de españolas cristianas, a recuperar las raíces de la tradición —insertándose en la tradición iniciada por figuras como Santa Teresa de Jesús y la reina Isabel la Católica—, hasta la moda y la vestimenta de las mujeres —tema que planteó Benedicto XV³⁶ o la indumentaria de los niños—. También disertaron sobre las emociones, el ideal de la educación femenina, el ideario femenino, los tipos de mujeres regionales, la independencia económica de la mujer, entre otros temas³⁷. A partir de agosto de 1920, los eclesiásticos

36 “Palabras de nuestro Padre Benedicto XV: Acerca del ejemplo que ha de dar la mujer católica, con su manera de vestir”. *Voluntad*. 8. 1-3-1920.

37 Estos asuntos constan ya de una nutrida bibliografía. Entre otros: Blasco, Inmaculada. *op. cit.*, y en 2003. *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España* (1919-1939). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Mónica Moreno Seco. (2005). “Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico”, en Julio de la Cueva y Ángel Luis López Villaverde (coord.).

se inmiscuyeron directamente en la definición de unas orientaciones feministas distintas hasta que se anunció el cese temporal de la revista por motivos técnicos.

Desde los primeros números destacan, no obstante, las figuras de María de Echarri, María Sepúlveda e Inés Aguirre. Fueron las colaboradoras más activas en *Voluntad* en el ámbito social desde sus respectivos compromisos. Destaquemos en el breve espacio del que disponemos la figura de María de Echarri, teresiana y una de las fundadoras de la Acción Católica de la Mujer. Realizó una infatigable labor de promoción del sindicalismo obrero femenino y su activismo periodístico y propagandístico fue constante. En *Voluntad* presentó la Federación de Sindicatos obreros femeninos de la Inmaculada en Madrid, fundada en 1909, la cual había logrado asociar a los Sindicatos de modistas, de bordadoras, de costureras de ropa blanca y de oficios varios, junto con los de profesoras, de señoras de compañía y otras empleadas asesoradas por el padre José Solé y Mercadé, representante de la Rota de Madrid y asesor de la Nunciatura. La Federación de Sindicatos obreros femeninas contó con importantes logros a través de su Bolsa de Trabajo, una Caja de Ahorro y de préstamo, el Socorro para las sindicadas enfermas, una Cooperativa de venta, Obras de vacaciones para las obreras y “Clases de corte, de francés, de cuentas, leer, escribir, dibujo y religión”³⁸. Para María de Echarri la labor de la Federación de sindicatos fue haber dignificado los oficios femeninos, haber logrado la reducción de jornada de 11 a 9 horas, la creación de contratos de trabajo, y, en particular, haber logrado atraer a las obreras el interés y la simpatía de la clase pudiente, de la señora, desarrollando en esta, “así como en la obrera,

Clericalismo y asociacionismo en España. De la Restauración a la Transición. Un siglo entre el palio y el consiliario. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 107-132; Alejandro Camino. (2023). *Defensoras de Dios y de las Mujeres. Las activistas católicas en España (1900-1936)*. Granada: Comares.

38 María Echarri. (1920). “Acción social femenina”. *Voluntad*. 21. 15-9; y también: “El Movimiento católico femenino”. *Voluntad*. 15.15-6; “Una visita interesante”. 9. 15-3 y “La peregrinación a Limpias”.17. 15-7.

sentimientos de justicia y de amor, y conduciendo a una y a otra hacia los problemas sociales”³⁹.

Parte del éxito de *Voluntad* y de las asociaciones y sindicatos que nacieron en torno a la Acción Católica de mujeres fue considerar la palabra y la prensa como arma de propaganda y lograr involucrar a las mujeres, ricas y pobres, en la lucha hacia un feminismo que quiso ser rotundamente católico y social, sin que por ello obrasen, en primer plano, por la conquista de una verdadera y plena independencia.

CONCLUSIÓN

Concluyamos recordando que tanto *Raza Española* como *Voluntad* se consideraban órganos de los pensamientos cimentadores de la Fe y de los ideales de la raza hispana, y dado el espectro menos internacional de *Voluntad*, el amor a la Patria de las mujeres españolas aun cuando el periódico pensaba ser distribuido por América Latina. No por nada esta vio la luz simbólicamente un 12 de octubre y se abrían sus páginas con una cubierta ilustrada con el cuadro de Sassoferrato, “La Virgen Nuestra Señora”.

Si *Raza Española* nacía como revista cultural, cabría decir asexual, con el propósito de fomentar una visión romántica de raza, alejándose del cientificismo y del materialismo determinista, en aras de promover la raza española entendida como una entidad espiritual nacida de la diversidad, “que tuvo por unidad histórica su ardiente fe cristiana”⁴⁰. Aquella “familia no política ni circunstancialmente agrupada, sino engendrada en unidad por altas leyes de la Historia, de la generación de la fusión de los espíritus” podía asimilarse a *Voluntad*. Con mayor sentido de presente, y dirigiéndose a un público en particular femenino, *Raza Española* y *Voluntad* recurren a una simbología común, en torno a la idea de raza y de patria a partir del valor esencial de la historia de España. Monárquica, lujosa y cara, *Voluntad* se dirigía precisamente a las élites femeninas para instruir las y

39 María Echarri. (1920). “Acción social femenina”. *Ibid.*

40 Blanca de los Ríos. (1919). “Nuestra raza”. *Raza Española*. 1. 1-1.

educarlas según aquellos valores, que para los conservadores formaban la esencia de la tradición española; así como para sensibilizarlas en favor de la causa social.

Fuese parte del discurso de época o del discurso de alguna mujer del entorno de Blanca de los Ríos o de ella misma, lo interesante es el testimonio que nos deja *Voluntad* sobre la acción de las redes masculinas y femeninas católicas y conservadoras. Juntos obraron por promover un acercamiento humanista y espiritual con las clases trabajadoras y de las mujeres, los ancianos y los niños con necesidad de asistencia en España. Obvio es que la ética y la religión venían a cubrir las necesidades que otros sectores reclamaban en nombre de la igualdad social y de la distribución de riquezas o la lucha de clases, olvidándose, como denunciaría también Margarita Nelken⁴¹, de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

ALBIAC, María Dolores. (2010). «Un antecedente del Centro de Estudios Históricos: la revista *Cultura Española*», en José Carlos Mainer (coord.), *El Centro de Estudios Históricos (1910) y sus vinculaciones aragonesas (con un homenaje a Rafael Lapesa)*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, p. 33-78.

ARCE PINEDO, Rebeca. (2006). *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria.

BLASCO, Inmaculada. (2003). *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

41 Margarita Nelken (s.d.). *La condición social de la mujer en España. Su estado actual. Su posible desarrollo*. Barcelona: Editorial Minerva.

- . (2018). *Mujeres, hombres y catolicismo. Nuevas visiones de la historia*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- CAMINO, Alejandro. (2023). *Defensoras de Dios y de las mujeres. Las activistas católicas en España (1900-1936)*. Granada: Comares.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles. (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz e Instituto Andaluz de la Mujer, p. 218-224.
- ECHARRI, María. (1920). «Acción social femenina». *Voluntad*, n.º 21, 1 de noviembre.
- . (1920). «El Movimiento católico femenino». *Voluntad*, n.º 15 de junio.
- . (1920). «Una visita interesante». *Voluntad*, n.º 9, 15 de marzo.
- . (1920). «La peregrinación a Limpías». *Voluntad*, n.º 15 de julio.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a y Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2016). *Cartas de buena amistad: Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA BASAURI, Mercedes. (1979). «El feminismo cristiano en España (1900-1930)». *Tiempo de historia*, vol. 57, 1 de agosto, p. 22-33.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. A. (2001). «Índice de la revista Raza Española (1919-1930)». *Revista de Literatura*, vol. 63, n.º 126, p. 535-582.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Antonieta. (2012). *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*. Madrid.
- GONZÁLEZ SEGURA, Andrés Alberto. (2007). «La condición del periodista católico en las Asambleas de la Buena Prensa (1904-1924)». *El Argonauta Español*, n.º 4. <http://journals.openedition.org/argonauta/1275>.

- MONEDERO, Antonio. (2003). *Siete años de propaganda*. (“Crónicas de Juan Hidalgo”). Estudio introductorio de Manuel Revuelta. Palencia: Instituto Téllez de Meneses.
- MORENO SECO, Mónica. (2005). «Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico», en Julio de la Cueva y Ángel Luis López Villaverde (coords.), *Clericalismo y asociacionismo en España. De la Restauración a la Transición. Un siglo entre el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 107-132.
- NELKEN, Margarita. (s.d.). *La condición social de la mujer en España. Su estado actual. Su posible desarrollo*. Barcelona: Editorial Minerva.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago. (1920). «La capacidad intelectual de las mujeres: Opiniones de Santiago Ramón y Cajal». *Voluntad*, n.º 1 y 7, 12 de octubre y 15 de febrero.
- RÍOS, Blanca de los. (1919). «Nuestra raza». *Raza Española*, n.º 1, 1 de enero de 1919.
- SÁNCHEZ, Isidro. (2005). «El pan de los fuertes. La Buena Prensa en España», en Julio de la Cueva y Ángel Luis López Villaverde (coords.), *Clericalismo y asociacionismo en España. De la Restauración a la Transición. Un siglo entre el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 57-106.
- Voluntad*. (1919-1920). *Revista quincenal*.
- . (1919). «Tanto Monta». *Voluntad*, n.º 1, 12 de octubre.
 - . (1919). «Informaciones sociales». *Voluntad*, n.º 2, 1 de enero.
 - . (1920). «Españoles ilustres: Doña Blanca de los Ríos y Don Vicente Lampérez y Romea». *Voluntad*, n.º 17, 1 de junio.
 - . (1920). «Día de júbilo de la Casa de Voluntad». *Voluntad*, n.º 15, 15 de junio.
 - . (1920). «Palabras de nuestro Padre Benedicto XV: Acerca del ejemplo que ha de dar la mujer católica, con su manera de vestir». *Voluntad*, n.º 8, 1 de marzo.

ZARAGÜETA, Juan. (1919). «La Liga de las Naciones en San Sebastián:

Dos recuerdos oportunos». *Voluntad*, n.º 22, 1 de agosto.

—. (1920). «Feminismo filosófico». *Voluntad*, n.º 1, 12 de octubre.

La Época (1919-1920).

—. (1919). «Voluntad». *La Época*, 21 de agosto.

—. (1919). «Anuncio de la salida de Voluntad». *La Época*, 12 de agosto.

LA PERCEPCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUJER
EN LA PRENSA DE LA II REPÚBLICA:
LA VOZ DESCONOCIDA DE MARÍA BRISSE

Ambra Pinello
Università degli Studi di Palermo

Lejos de limitarse a informar ofreciendo datos y noticias, la prensa orienta la opinión pública y contribuye a la construcción del imaginario colectivo y de sus paradigmas. En este sentido, actúa como un doble espejo de la cultura de su tiempo, puesto que no solo transmite los hechos y las interpretaciones o valoraciones que la sociedad les atribuye, sino que moldea también la percepción de dichos hechos por parte del público al que se dirige. El macro-texto periodístico se convierte así en un patrimonio documental invaluable, que permite comprender de forma más rotunda la realidad sociopolítica y cultural de un periodo determinado. Su análisis hace posible trazar la evolución de las ideas, de los modelos y de los discursos a lo largo del tiempo, revelándose una fuente primaria en el estudio de las dinámicas culturales y su relación con el poder.

Bajo esta premisa, parece oportuno prestar especial atención a la primera mitad del siglo XX, cuando la prensa se reformula para responder a los parámetros de la reciente sociedad de la comunicación de masas. En este contexto, la narración de la mujer asume un papel destacadísimo, bien para asegurar el mantenimiento de lo existente, bien para transgredirlo al generar conciencias e identidades modernas e innovadoras. Evidentemente, si, por un lado, en algunas revistas tradicionales o de moda, hogar y entretenimiento, la prensa sigue proponiendo una visión paternalista y retrógrada del mundo femenino, por otro, hay experiencias que se rebelan contra la concepción conservadora de feminidad que había hasta entonces y promueven

el empoderamiento de la mujer con una mirada esperanzada hacia el futuro, como en el caso de las revistas de corte feminista.¹

Es sobre todo durante los seis años de la II República que, debido también al perfeccionamiento de los medios, se alcanza un nivel mayor de información y paralelamente se despiertan y desarrollan importantes asociaciones feministas que propician el avance de los derechos sociales de las mujeres.² Como revelan, entre otros, los monumentales estudios sobre la prensa femenina de Roig Castellanos³ y de Sánchez Hernández,⁴ las publicaciones periódicas de esta etapa reformista de la historia de España contribuyeron a moldear tanto la imagen pública de la mujer como su lugar en la sociedad, lo que favoreció su reivindicación a través de la cultura y del conocimiento. En este marco, el presente trabajo quiere ser una primera aportación que se encamine a un estudio holístico y sistemático de la intensa labor periodística y militancia feminista llevada a cabo por María Brisso. Queriendo abordar su figura casi desconocida, analizaremos un *corpus* seleccionado de artículos que la joven periodista publica entre enero y diciembre de 1933 en la revista *Cultura Integral y Femenina*, centrándonos en su narración de la mujer. El objetivo consiste en recuperar una voz olvidada de las letras españolas que, sirviéndose del canal privilegiado de la prensa, consigue abrir un espacio para el diálogo y la legitimación de la mujer en una época de profundos cambios sociales.

Antes de entrar en detalle, parece oportuno situarse en el contexto de la autora, mostrando la realidad de la mujer española de la II República y el poder mediático que la prensa ejerce sobre ella. En

-
- 1 María F. Sánchez Hernández. (2009). “Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 32.
 - 2 Victor M. Arbeola y Miguel de Santiago. (1981). *Intelectuales ante la Segunda República Española*. Salamanca: Almar.
 - 3 Mercedes Roig Castellanos. (1977). *La mujer y la prensa: desde el siglo XVII a nuestros días*. Madrid: Tordesillas; (1989). *A través de la prensa la mujer en la historia: Francia, Italia, España, siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.
 - 4 María F. Sánchez Hernández. (2009). *Op. cit.*, p. 32.

los primeros años treinta en España, de hecho, se inaugura una época nueva en las costumbres sociales, una época reformista durante la cual las mujeres descubren un espacio inédito para la vida y tienen la oportunidad de acceder a la formación cultural, a la actividad laboral e incluso a la actividad política. La esfera pública, en este momento histórico, abre una grieta por donde las mujeres van entrando, silenciosa y resueltamente, para reclamar, desde la nueva perspectiva de género adquirida, consideración, igualdad y autonomía. Al visibilizarse como agentes de cambio y no solo como receptoras pasivas de las decisiones tomadas verticalmente por los hombres, las mujeres pueden ocupar ese lugar inédito y organizarse en agrupaciones para alcanzar su objetivo común. En este contexto, las asociaciones y las publicaciones periódicas interactúan y sirven de puente para atraer a más mujeres de diferentes capas sociales y promover su participación activa en la vida política del país. Además, como directa consecuencia de ese creciente progreso, aumentan las revistas dirigidas específicamente a la mujer:

[...] las españolas crean las primeras asociaciones, con voluntad a la vez nacional, interclasista y, en algunos casos, internacionalista. Prensa y asociaciones se relacionan entre sí para mejor atraer a las mujeres a la unión y a la reivindicación de derechos: reforma de los códigos, igualdad de los sexos, elegibilidad, otorgamiento de sufragio; [...]. La Segunda República [...] mediante su esfuerzo educativo, representa para las mujeres el momento del aprendizaje cultural; muchas la recuerdan como la época del descubrimiento de la lectura; hasta la prensa de derechas se admira ante la novedad del fenómeno de las mujeres que leen en el tranvía. Es también el momento del auge de la prensa para mujeres, desde la extrema izquierda [...], hasta la extrema derecha.⁵

5 Danièle Bussy Genevois. (2015). “Las mujeres que actúan son peligrosas: ciudadanas en la España contemporánea” en Mercedes Yusta e Ignacio Peiró (eds.). *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas. Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 121.

En su conjunto, la prensa influencia de forma contundente la percepción mediática de la mujer y, como señalan Bernard y Rota, se configura como el canal privilegiado de comunicación y de autolegitimación femeninas:

La exigencia de difundir estas ideas y alcanzar capas sociales tradicionalmente alejadas de los medios culturales impulsó grupos políticos y asociaciones a trabajar intensamente en los medios de prensa. Revistas y periódicos fueron los vehículos privilegiados gracias a los que las nuevas ideas trataron de llegar a un público amplio de lectores y lectoras. El número elevado de las nuevas publicaciones que surgieron en diferentes ámbitos, también cuando sin explícitas connotaciones ideológicas, demuestra el interés por una transformación radical de la sociedad que no se refiere únicamente a las estructuras políticas, sino que afecta también todas las dimensiones de la vida individual en la esfera pública y privada.⁶

Desatendiendo las expectativas sofocantes de la sociedad machista, la mujer deja de encarnar el estereotipo remisivo de ángel del hogar y empieza a traspasar los límites impuestos sobre su educación, así como a su confinamiento al espacio privado y a su sometimiento patriarcal. La lucha por la paridad de género, de hecho, adquiere una nueva intensidad,⁷ con un incremento significativo en el número de mujeres que acceden a la educación superior, se involucran en movimientos feministas, ocupan posiciones de liderazgo en diferentes áreas y se incorporan, aunque solo de manera parcial, a la política española.

Además del sufragio, que es sin duda la mayor conquista del momento para las mujeres, se aprueban otras medidas que favorecen la igualdad de sexos y se presentan sustanciales programas de revisión del sector educativo y de algunas leyes discriminatorias en el ámbito

6 Margherita Bernard e Ivana Rota. (2015). *Mujer, prensa y libertad. (España 1883-1939)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 17.

7 Pilar Folguera. (2007). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, p. 88-90.

familiar, laboral y civil.⁸ La Segunda República, por lo tanto, marca un punto de inflexión en la historia de España, determinando un cambio social y cultural radical con respecto a las construcciones y percepciones de la identidad de la mujer, aunque entre múltiples contradicciones y muchas resistencias.

En este “período histórico clave que supuso concentración de transformaciones políticas y sociales fundamentales”⁹ y en el abanico de las revistas de la Segunda República, resulta paradigmático el caso de *Cultura integral y femenina*. Portavoz del asociacionismo feminista más señero y activo de la época, la revista se publica en Madrid a partir del 15 de enero de 1933 hasta el 15 de julio de 1936, para un total de 43 entregas mensuales. La colección de la Biblioteca Nacional de España está integrada sólo por los quince primeros números, excepto los de marzo y mayo de 1933, que, sin embargo, es posible consultar en los fondos de la Hemeroteca Municipal de Madrid. El proyecto editorial en la base de la publicación se origina a partir de una iniciativa tomada de manera conjunta por un grupo de asociaciones femeninas de Madrid y de Barcelona, con la explícita intención de dirigirse a todas las feministas, prescindiendo del nivel social o de la ideología política. El objetivo prioritario, así como lo declara el director Aubin Rieu-Vernet en el artículo que abre el primer número del 15 de enero de 1933, es el de permitir a las mujeres “escapar de esa cárcel [...] donde las han tenido encerradas [...]

8 Mary Nash. (2012). “De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español” en A.A.V.V. (eds.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Universidad Internacional de Andalucía, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 21-22.

9 Danièle Bussy Genevois. (1996). “Aproximación metodológica a la prensa ‘para mujeres’ en España (1931-1936)” en Carmelo Garitaonandia y Manuel Tuñón De Lara (eds.). *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspecto económicos y tecnológicos*. Bilbao: Servicio Editorial del País Vasco, p. 99.

y lanzar una ofensiva a fondo contra ese enemigo común, el más terrible de todos: la ignorancia”.¹⁰

Al reunir su evidente actitud científica con los rasgos y los contenidos propios de un magazine cultural, *La revista de unión social para una obra común de cultura integral femenina* —como expresa su subtítulo— se revela capaz de integrar aspectos muy variados de la vida de las mujeres promoviendo el saber científico, cívico, práctico y especulativo.¹¹ Con vistas a la promoción de la mejora de las condiciones civiles, económicas e intelectuales de las mujeres trabajadoras cultas y contando con el apoyo de las asociaciones feministas, el primer número de *Cultura* alcanza una tirada de hasta 24.200 ejemplares solo en Madrid, según nos informa el artículo firmado por María Brisso en el febrero de 1933. El notable éxito comercial, evidenciado por las cifras de venta, sugiere que la revista consigue captar y canalizar el interés de un amplio público y demuestra su impacto cultural en el debate sobre temas cruciales relacionados con la condición de la mujer. Se trata, asimismo, de una revista pacifista que manifiesta su oposición a la ideología nazi-fascista, mostrando cierto matiz subversivo. Durante sus últimos años, de hecho, *Cultura Integral y Femenina* dedica artículos a la historia de las mujeres alemanas, denuncia las leyes sexistas promulgadas por el régimen y transcribe y comenta amplios extractos de *Mein Kampf*.

Finalmente, a pesar de tener a un director hombre, el escritor, profesor y especialista en prensa médica José Aubin Rieu-Vernet, la revista en sus dos comités de redacción, el de Madrid y el de Barcelona, incluye casi exclusivamente a mujeres, todas representantes del mundo político e intelectual español, entre las cuales destacan: Clara Campoamor, Consuelo Berges, María Lejárraga, Isabel de Palencia, Halma Angélico y María Brisso.

10 José Aubin Rieu-Vernet. (1933). “En vez de crítica negativa, unión, entusiasmo y acción”. *Cultura Integral y Femenina*, 1, p. 3.

11 Ivana Rota. (2019). “Lugares para la promoción de la salud y de la higiene en el Madrid de los años 30 en la revista *Cultura Integral y Femenina* (1933-1936)” en Ana Mejón, David Conte y Farshad Zahedi (eds.). *La ciudad: imágenes e imaginario*. Madrid: Universidad Carlos III, p. 240.

El último nombre pertenece a la secretaria general y redactora-jefa de *Cultura Integral y Femenina*, es decir la figura largamente invisibilizada que este trabajo pretende recuperar. A pesar de las escasas informaciones sobre su trayectoria vital y profesional, se considera crucial promover su reconocimiento y subrayar el papel que desempeñó en la lucha por el empoderamiento de las mujeres. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, por lo tanto, nos centraremos en su colaboración en *Cultura Integral y Femenina* con la intención de contribuir a delinear un primer retrato fiel de su adelantada visión feminista.

Desafortunadamente, de su vida sabemos muy poco, puesto que todas las fuentes consultadas carecen casi completamente de información biográfica. Por cierto, podemos afirmar que, cuando emprende su colaboración en la revista, en 1933, es muy joven, núbil y esencialmente autodidacta. En palabras de Bussy Genevois, se distingue por ser “una de esas mujeres a quienes el advenimiento de la República brindó una promoción cultural, la dignidad del sufragio y sobre todo el sentido de la responsabilidad individual; para ella, la militancia feminista, la lucha política y la prensa son una misma cosa”.¹² Se compromete, de hecho, con la militancia y la lucha feminista y combate abiertamente el fascismo y todo tipo de manipulación.

En el artículo del 15 de mayo de 1935 que el director le dedica, titulado “Un triunfo de María Brisso”, encontramos testimonio de su fuerte independencia y del impresionante éxito tenido en aquellos años: “Todo lo que sabe María Brisso y todo lo que es intelectualmente, lo debe únicamente a su inteligencia, a su trabajo y a su esfuerzo”.¹³ Con su incansable trabajo y su preparación, la autora parece corresponder perfectamente al modelo de “periodista ilustrada totalmente entregada a su misión” y por esto, “en pocos años”,

12 Danièle Bussy Genevois. (2017). *La democracia en femenino: Feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, p. 174.

13 José Aubin Rieu-Vernet. (1935). «Un triunfo de María Brisso». *Cultura Integral y Femenina*, 24, p. 21.

alcanza resultados extraordinarios, hasta convertirse en “el resorte siempre vibrante y siempre tenso de la revista”.¹⁴

De los ocho artículos publicados por María Brisso, solo en el primer año de vida de la revista, este estudio propone, de forma emblemática, el análisis de los seis considerados más representativos por tratar, desde distintos enfoques y con gran eficacia, los temas tópicos de su producción y de la lucha feminista que la caracteriza.

En este *corpus* incluimos el artículo de enero de 1933 titulado “Mujeres, esta es vuestra revista”, no solo por ser el primero firmado por la joven periodista en la revista, sino también por ser el que abre el número inaugural de la publicación. El comienzo de la experiencia de *Cultura*, por tanto, es marcado por la presencia de una mujer combativa, la cual toma la palabra y se dirige a sus congéneres de forma directa y clara para explicarles la finalidad del proyecto que la ve en la primera línea. En el *incipit* de la octava página, la autora anuncia a todas las mujeres que la que tienen en sus manos “es la Revista que esperábamos todas para poder enfrentarnos con las realidades llevadas por el progreso social y para las cuales no estábamos preparadas”.

Aparece clara, desde el exordio, la intención de llevar a cabo un proceso de formación e información cultural dirigido especialmente a un público femenino y cuyo fin es acabar con la degradación ideológica de las mujeres. El libre acceso a la educación y al mundo laboral son derechos fundamentales para erradicar los valores de obediencia, sacrificio y abnegación que han sido inculcados por el sistema sociosimbólico patriarcal durante siglos. Por esto, María Brisso subraya la urgencia de desarrollar “más energías, más conocimientos y más capacidad. [...] porque somos mujeres, y ya es sabido que casi nadie se ocupa de las mujeres cuando se trata de enseñarles a sentir, a pensar y a tener voluntad”. La sociedad está prevalentemente compuesta por hombres tachados de responsables de la indiferencia y de la marginación sufrida por las mujeres y no existe ninguna solución, excepto la propuesta en el tercer párrafo del artículo, la cual de pronto se convierte en emblema y lema de la entera revista: “Vamos,

14 José Aubin Rieu-Vernet. (1935). *Op. cit.*, p. 21.

pues, a ocuparnos nosotras mismas de nosotras”. Para alcanzar este propósito colectivo, como señala la autora, hay que crear cultura. No en vano, la palabra cultura, escrita en mayúscula, identifica la revista y se repite cuatro veces a lo largo del texto, hasta el imperativo categórico de las conclusiones que es, al mismo tiempo, un mensaje promocional para la revista: “Para vuestra salud y para vuestra redención cerebral y económica, mujeres, leed CULTURA”.

Esta cultura, nos explica la autora, va a integrar ámbitos y cuestiones muy distintas entre ellas, tratando materias que van desde la puericultura y la medicina práctica hasta las lenguas y la ciencia, pasando por el arte, la literatura y el cuidado del cuerpo. El diseño es amplio y heterogéneo, de acuerdo con una visión global de apertura, amor por el conocimiento y promoción cultural. Y se delinea ya de forma definida el *leitmotiv* de la producción de María Brisso, que se ubica en esa defensa del género femenino, frente a la tendencia generalizada a cosificar su visión y reducir su actuación al ámbito privado.

Para aclararlo, proponemos el análisis del tercer artículo que la autora publica en la página 17 del cuarto número de la revista, aparecido en abril de 1933: “En lo que no suelen reparar los hombres”. El texto, que se incluye en la sección *Pinceladas*, se abre describiendo a los hombres como incapaces de reparar “en la evolución profunda que ha sufrido la mentalidad femenina en los tiempos actuales”. A continuación, se propone una descripción pormenorizada de la mujer de la época, que habiendo “perdido ya su legendaria debilidad”, se revela idónea para dirigir cualquier tipo de oficio, comercio o administración “con la misma pericia que las riendas del hogar”. La descrita a lo largo del artículo, es una mujer que, al ocuparse del trabajo en casa y en el taller, sufre un “doble cansancio”, pero no lo demuestra. A pesar de que su esfuerzo fuera del espacio doméstico es igual que el del hombre, cuando su marido vuelve a casa, ella “le acoge con la sonrisa y el cariño de siempre, sin muestra de fatiga, como si fuese incansable”. La mujer lleva, a escondidas, un “peso enorme”, dando prueba de una “energía a veces sobrehumana”.

Aunque haya crecido moral e intelectualmente y consiga compaginar su trabajo y el cariñoso cuidado de todos los seres queridos que la rodean, su rol en la sociedad “no se analiza con bastante exactitud y justicia”. La lente deformadora del patriarcado la obliga

a ocultarlo todo con vistas a complacer a su hombre —y a la sociedad en su complejo—, y siempre tiene que recurrir a su sonrisa como un disfraz que usa para disimular toda su angustia y dolor. Como subraya polémicamente la autora: “una mujer desgraciada no debe parecerlo, sobre todo si es casada y si no quiere correr el riesgo de no gustar a su marido. Ni aun si ese marido es la causa de esas desgracias” y concluye: “Sólo las mujeres saben lo que cuesta, a veces, dar ánimos y alientos cuando una misma los ha perdido”.

Aunque las pautas se están reformando, se trata de un proceso que requiere tiempo, y, por esto, la mujer que María Brisso nos presenta sigue manteniendo su estrecha relación con la idea de abnegación tradicionalmente atribuida al género femenino. Sin embargo, la narración propuesta refleja la voluntad de romper con las normas establecidas y con los roles que la sociedad solía asignar a las mujeres, para ampliar sus funciones sociales y ocupar un espacio relevante fuera de lo familiar. Frente a la visión androcéntrica del mundo, que relega a las mujeres al rol de reproductoras y cuidadoras, impidiendo o invisibilizando sus logros fuera del espacio restringido del hogar, aquí la periodista ironiza, critica y se hace testigo independiente, polémico y sagaz de una realidad ante la que no contempla resignarse. María Brisso se encarga de ofrecer a las lectoras un testimonio del gradual surgimiento de un modelo nuevo de mujer, que empieza, no sin dificultades, a desvincularse de la carga de prejuicios estereotípicos que la oprimen.

La misma mirada inconformista de la autora se manifiesta en el artículo que aparece en la página 19 del sexto número de *Cultura Integral y Femenina*, en junio de 1933. Como es evidente ya a partir del título, “¡Concursos de belleza!” lleva a cabo una feroz crítica social contra el sexismo que se esconde detrás de esos certámenes dedicados a las mujeres. María Brisso denuncia la cosificación de las mujeres, al considerarla un instrumento más del patriarcado para seguir controlándolas, tratándolas como productos y eclipsándolas de la esfera pública. De acuerdo con el reciente estudio sobre el tema propuesto por Gil Martín, de hecho, los primeros concursos de belleza modernos nacionales tienen sus orígenes en los años 20 y muestran la tendencia a propagar “los estereotipos de género para subyugar y discriminar a las mujeres sometiéndolas a algunos roles sociales de género

excluyentes o menos valorados. [...] para mantener el patriarcado y su sistema sociopolítico de dominación masculina”¹⁵.

La introducción del texto se tiñe de un claro matiz irónico con el cual la periodista se dirige a las muchas chicas que han desfilado por España y Portugal para felicitarse. Sin embargo, más tarde define sus triunfos “efímeros” y les dirige una larga pregunta retórica, invitándolas a darse cuenta del significado real del evento en el cual tomaron parte:

¿os habéis dado cuenta de que todos esos concursos no son más que un pretexto para lucir vanidades masculinas, y que, víctimas en vez de victimarias, llevadas en rebaño como hermoso reclamo, habéis sido la pantalla detrás de la cual grandes Empresas han hecho pingües negocios?

La áspera crítica sigue a través del empleo de dos metáforas, la primera perteneciente al mundo vegetal y la segunda al mundo animal, que sirven para confirmar la falta de sentido de dichos concursos. Frente a las muchas conquistas sociales y a la libertad que anima la lucha de las mujeres, este tipo de actividad no es más que la expresión más inmoral e intolerable de la explotación de su cuerpo:

¡Concursos de belleza femenina! Eso es lo único que se le ocurre al hombre cuando se trata de la mujer. No ve más que eso: su cuerpo. No piensa más que en eso: exhibirla, explotarla. No siente más que eso: vanidad, interés, sensualismo. Y para él, la mujer es un pretexto o un fin material. No: nuestras aspiraciones son distintas y son más altas. Mujeres, ni debemos servir de pantalla a los negocios de los hombres, terminando en anuncio de casas de jabones o de cremas, ni dejar creer que ciframos nuestro mérito en nuestras líneas externas. Si el hombre quiere continuar apriándonos en la vanidad del cuerpo, debemos evadirnos de esa

15 Azahara Gil Martín. (2023). *Concursos de belleza o la competencia patriótica desde el sexismo, Reflexiones críticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 11-12.

cárcel de inferioridad que nos alfombra con flores, cuyo perfume pagamos muy caro, y poner nuestro orgullo en el fondo cerebral y no en la forma externa.

Si algo hay que premiar en las mujeres —precisa la autora— es su labor solitaria, su inquebrantable esfuerzo y su valiosa dedicación al trabajo. De ellas hay que alabar la inexorable obstinación con la cual se oponen al sistema para conocer más, formarse mejor y levantar su voz:

¿Por qué no organicéis el concurso de la abnegación o [...] del trabajo? [...] ¿por qué no premiar a la más hábil de las obreras, a la más enterada de las campesinas, a la más aprovechada de las estudiantes, a la mujer del trabajo que por su talento ha sabido recorrer más camino en la trayectoria de la vida, a la autodidacta que más alto puesto ha sabido conquistar en la sociedad? [...] la existencia de concursos más justos y exaltadores de todas las fuerzas buenas que llevamos adentro. ¡Qué admirables concursos de belleza, de belleza moral, la única que vale algo y la única que merece premiarse, puesto que ella sola es el resultado de un esfuerzo y de una voluntad constante!

El mismo trato sexista, discriminatorio y estereotipado de la mujer en los concursos de belleza forma el telón de fondo del artículo “El veraneo, el desnudo y el mar”, publicado en la página 18 del número noveno de la revista. María Brisso aquí defiende la moda recién nacida del bañador, que, al sustituir la usual ropa de baño —pantalones largos, medias y camisolas— escandaliza y divide a la opinión pública española del tiempo. La sociedad machista lo etiqueta como un “pecado y engendrador de pecados”, mientras que la periodista lo define un “gesto libertador”, que tiene efectos positivos a nivel físico y cerebral, así como confirma la investigación médica, detenidamente citada en el texto. La periodista, de esta manera, intenta desmontar la que define “hipocresía del antidesnudo”, criticando también la idea común según la cual la costumbre en cuestión, al poner los cuerpos al desnudo, mataría al amor verdadero.

El modelo femenino narrado cambia a medida que las conquistas sociales de las mujeres avanzan, tanto en el acceso a la educación o en la esfera laboral, como en la moda, propulsora no solo de estilos y tendencias, sino también de ideales e imaginarios. Asistimos, una vez más, a la narración de una mujer moderna, que, en opinión de Cuesta Bustillo,¹⁶ aparece en el periodo republicano frente a la visión —que todavía sigue existiendo— de mujer madre, eterno emblema de pureza, candor y, paradójicamente, castidad. La mujer de María Brisso, que reclama el derecho a mostrar su cuerpo desnudo, se hace portavoz del cambio que se está produciendo.

El progreso femenino que se está realizando es un trabajo *in fieri*, que la periodista pretende definir y reforzar, sobre todo cuando su misión tiene que ver con el compromiso político, ineludible tarea de la mujer republicana. Los dos últimos artículos cuyo análisis proponemos, «A votar» y «Hemos votado», son representativos de estas dinámicas.

Como bien se deduce por el título, el primero, publicado en la página 29 del número 11 de la revista, exhorta a las lectoras para que, en ocasión de las elecciones generales de 1933, ejerciten por primera vez su derecho al voto. La exhortación de Brisso se origina en la reflexión sobre las consecuencias nefastas que, hasta aquel momento, ha tenido la falta de la expresión de la opinión femenina en la política española. La periodista afirma que la eventual abstención en la votación en la que ahora son llamadas a participar las mujeres tendría efectos análogos y que, por esto, llevarla a cabo sería imperdonable:

¿Os duelen las injusticias de ayer? Pues a votar para que no se reproduzcan. ¿Padecéis las injusticias del presente? Pues a votar para que se aminoren. Si no lo hacéis así, habréis perdido todo derecho a la crítica de los hechos del mañana.

Sin embargo, prefiere no dar instrucciones de voto dejando sin respuesta la pregunta con la que titula el segundo párrafo del

16 Josefina Cuesta Baustillo. (2003). *Historia de las mujeres en España: Siglo XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.

artículo, “¿Lo que debéis votar?”. La tolerancia, para ella, es prioritaria —“Tengo en demasiado aprecio mi libertad para intentar influir en la vuestra”— y, según el espíritu de la revista, pretende apoyar el desarrollo de un pensamiento crítico autónomo de las mujeres, sin condicionar sus decisiones u obstaculizar su libre albedrío, puesto que, muy humildemente, concluye: “Ninguna creemos tener el monopolio de la Verdad”. Sin embargo, al final, después de haber puesto en guardia a las electoras contra los consejos de aquellos hombres que suelen considerarlas inferiores por falta de cultura o de preparación, Brisso vuelve a subrayar la responsabilidad cívica de cada una: “Os diré, en fin, que votar, de ‘derecho’ se ha transformado en ‘deber’”. Se pone así, por su fuerza y obstinación, al lado de las más señeras precursoras del sufragio femenino activo como Clara Campoamor, María Lejárraga y Hildegart Rodríguez.

El último artículo del primer año de la revista se titula “Hemos votado” y se abre reiterando el concepto con el cual se cerraba la precedente contribución: “Hemos cumplido nuestro deber”.¹⁷ María Brisso, desengañada por el resultado de las elecciones, desea que una tangible intervención de las mujeres en la vida política del país pronto pueda realizarse e influir en la formación de las nuevas generaciones. Ahora, nos explica, la mujer, en la expresión de su voluntad política, sigue dejándose llevar por los hombres —maridos, hermanos, padres— y por sus sentimientos e instintos, así que “con su voto, [...] no hace más que amplificar el movimiento pendular de una opinión; amplificarlo sólo”,¹⁸ duplicando el voto expresado por la fuerte mayoría masculina. Aún peor es lo que ha pasado a muchísimas mujeres que no han podido salir de casa para ir a votar por miedo a las violencias y a las amenazas de sus familiares varones. Es el enésimo silenciamiento de las mujeres perpetrado injustamente por los hombres, un silenciamiento al cual se opone la voz de María Brisso, que se levanta como un poderoso grito de libertad y de esperanza:

17 María Brisso. (1933). “Hemos votado”. *Cultura Integral y Femenina*, 12, p. 18.

18 *Ibidem*.

[si hasta ahora los maridos han sabido convencer a sus mujeres] eso fue ayer, que es decir aún hoy. Un “hoy” tal vez un poco dilatado; pero mañana, el mañana por el que luchamos y hacia el cual nos encaminamos más de prisa de lo que se cree, mañana no ocurriría así. La superioridad política (para llamarla de algún modo), que hoy tiene el hombre, irá desapareciendo. Desaparecerá con nuestra cultura; y entonces será la mujer la que convencerá a menudo a los que la rodean en el hogar, porque a su inteligencia, que no es inferior, une una sensibilidad y una intuición que son exclusivamente suyas.¹⁹

Intensificar la cultura, añade, es la única base inmovible donde sentar la ascensión político-social de la mujer. Una vez más, María Brisso tiende la mano en señal de amistad, intentando animar a las compañeras que luchan en su misma batalla a tomar conciencia de sus derechos, obligaciones y posibilidades para invitarlas a actuar contra los dictámenes machistas de la sociedad patriarcal.

En definitiva, echando una mirada al conjunto de la colaboración de la autora en *Cultura Integral y Femenina*, nos damos cuenta de que, si bien la percepción mediática de la mujer que María Brisso ayuda a formar no puede plenamente situarse en la vanguardia de los discursos y de la retórica feminista contemporánea, resulta ser pionera en su época.

Cuando la periodista describe a una mujer digna de respeto o admiración principalmente por ser capaz de abnegación, de anularse a sí misma en favor del bienestar de la familia e, *in primis*, de los maridos, el mensaje subyacente parece carecer de actualidad y alejarse de las libertades individuales de las que puede justamente gozar la mujer en la sociedad de hoy. Sin embargo, es importante no limitarse a una observación superficial y parcial y contextualizar de forma correcta su figura, situándola en la fase crucial de transición en la que vive. La mujer, eje central, protagonista absoluta y única referente de las contribuciones de María Brisso en *Cultura Integral y Femenina*, se va desligando de las ocupaciones y de los intereses tradicionalmente

19 *Ibidem*.

asociados a su figura y exige ser informada, preparada e independiente. La que María Brisso propone como modelo es una mujer emancipada o, al menos, en vías de emancipación: es una mujer trabajadora, la cual, al mismo tiempo, sigue siendo ama de casa y ángel del hogar. Una mujer que, a pesar de enfrentarse a un “doble trabajo”, padeciendo un “doble cansancio”,²⁰ alcanza sus objetivos y desempeña un papel imprescindible para la supervivencia de aquellos hombres por los que se preocupa y a los que se ocupa de consolar, asistir, cuidar, mimar y, a veces, incluso sustituir.

La de María Brisso, por lo tanto, se configura como una narración contramodélica del paradigma femenino dominante hasta las primeras décadas de los años veinte y que volverá a imponerse más tarde; es una narración que rechaza la preservación del *status quo* e intenta favorecer la incorporación plena de la mujer al ejercicio del poder en la vida pública. La joven periodista, en sus escritos niega toda creencia o costumbre que invisibiliza las capacidades de sus congéneres o que contribuye a mantener la idea de su limitada competencia, aptitud o interés para participar en la vida sociopolítica del país. En este sentido, investigar sobre la producción de María Brisso se revela de extrema utilidad para trazar un mapa de aquel patrimonio de referencias, noticias y productos culturales que confluyeron en la representación y percepción mediática de la mujer durante los años de la Segunda República. Asimismo, su labor periodística se califica como generadora de imágenes, propulsora de conciencias, de identidades, de planteamientos ideológicos e incluso de comportamientos prácticos. Como afirma Fuentes Hernández:

En los medios suelen proyectarse imágenes estereotipadas que influyen en la percepción de los receptores respecto a determinados grupos humanos. Esto es particularmente relevante en el

20 María Brisso. (1933). “En lo que no suelen reparar los hombres”. *Cultura Integral y Femenina*, 4, p. 17.

caso de los estereotipos de género que se transmiten a través de los medios.²¹

La importancia del estudio de los medios de comunicación, y de la prensa *in primis*, se deriva, una vez más, de la influencia que estos tienen en expresar, reafirmar o variar las pautas socioculturales y la ideología en un espacio y tiempo determinados. Al hacerse intérprete y creadora a la vez de los paradigmas culturales de su época, la obra de María Brisso merece ser valorada y reconocida no solo para entender el pasado, sino para mejor comprender el presente. Recuperarla permite conocer más en profundidad las ideas, los mitos y las formas de ver el mundo y de representar a la mujer en aquel momento histórico y, por consiguiente, favorece un proceso de decodificación de las narraciones del pasado que, a su vez, puede ayudarnos a enfrentar con mayor conciencia la sociedad actual. Solo mediante esa deconstrucción será posible desvelar los mecanismos de persuasión y manipulación que siguen empleándose hoy, a veces de forma oculta, y promover una lectura crítica de los discursos de la comunicación mediática, sentando las bases para la creación de nuevas epistemologías.

BIBLIOGRAFÍA

ARBEOLA, Víctor M., SANTIAGO, Miguel de. (1981). *Intelectuales ante la Segunda República Española*. Salamanca: Almar.

AUBIN RIEU-VERNET, José. (1933). “En vez de crítica negativa, unión, entusiasmo y acción”. *Cultura Integral y Femenina*, 1.

—. (1935). “Un triunfo de María Brisso”. *Cultura Integral y Femenina*, 24.

21 Esther Fuentes Hernández. (1994). *Espacios e imagen de la mujer en la prensa*. Santiago de Chile: Instituto de la mujer, p. 19.

BERNARD, Margherita y ROTA, Ivana. (2015). *Mujer, prensa y libertad. (España 1883-1939)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

BUSSY GENEVOIS, Danièle. (1996). "Aproximación metodológica a la prensa 'para mujeres' en España (1931-1936)" en GARITAONANDIA, Carmelo y TUÑÓN DE LARA, Manuel (eds.). *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspecto económicos y tecnológicos*. Bilbao: Servicio Editorial del País Vasco, p. 99-109.

—. (2015). «Las mujeres que actúan son peligrosas: ciudadanas en la España contemporánea» en YUSTA, Mercedes y PEIRÓ, Ignacio (eds.). *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas. Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 117-126.

—. (2017). *La democracia en femenino: Feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza.

BRISSE, María. (1933). "Mujeres, esta es vuestra revista". *Cultura Integral y Femenina*, 1, p. 8.

—. (1933). "En lo que no suelen reparar los hombres". *Cultura Integral y Femenina*, 4, p. 17.

—. (1933). "¡Concursos de belleza!". *Cultura Integral y Femenina*, 6, p. 19.

—. (1933). "El veraneo, el desnudo y el mar". *Cultura Integral y Femenina*, 9, p. 18.

—. (1933). "A votar". *Cultura Integral y Femenina*, 11, p. 29.

—. (1933). "Hemos votado". *Cultura Integral y Femenina*, 12, p. 18.

CUESTA BUSTILLO, Josefina. (2003). *Historia de las mujeres en España: Siglo XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.

FUENTES HERNÁNDEZ, Esther. (1994). *Espacios e imagen de la mujer en la prensa*. Santiago de Chile: Instituto de la mujer.

FOLGUERA, Pilar. (2007). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

- GIL MARTÍN, Azahara. (2023). *Concursos de belleza o la competencia patriótica desde el sexismo, Reflexiones críticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GUTIÉRREZ ROMERO, María de los Ángeles. (2021). “Las dos caras de la subversión. El caso de la prensa femenina en la Segunda República española”. *Sens Public*, 1, 30, p. 161-196.
- NASH, Mary. (2012). “De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español” en A.A.V.V. (eds.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Universidad Internacional de Andalucía, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 18-41.
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes. (1977). *La mujer y la prensa: desde el siglo XVII a nuestros días*. Madrid: Tordesillas.
- . (1989). *A través de la prensa la mujer en la historia: Francia, Italia, España, siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- ROTA, Ivana. (2019). “Lugares para la promoción de la salud y de la higiene en el Madrid de los años 30 en la revista *Cultura Integral y Femenina* (1933-1936)” en MEJÓN, Ana, CONTE, David y ZAHEDI, Farshad (eds.). *La ciudad: imágenes e imaginario*. Madrid: Universidad Carlos III, p. 238-247.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María F. (2009). “Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 32, p. 217-244.

UNA POETA HABLANDO DE POETAS:
EL PERIODISMO LITERARIO DE MARÍA ENCISO
EN EL EXILIO*

Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

MARÍA ENCISO, ESA DESCONOCIDA

Son pocos los datos sobre la biografía de María Enciso de que disponemos y en su mayor parte proceden de la obra de Arturo Medina, *María Enciso, escritora almeriense del exilio. Estudio y antología*, publicada en 1987,¹ así como de los testimonios aportados por Manuel Andújar² (1949 y 1982) y Aurora de Albornoz (1977),³ y también de las investigaciones que sobre Enciso realizó en su momento Antonina Rodrigo mientras trabajaba en *Mujer y exilio 1939* (2003).⁴

Enciso nace en 1908 en Almería, donde transcurre su infancia y adolescencia, hasta que en 1923 se traslada a Barcelona para terminar sus estudios de Magisterio. Allí estuvo vinculada a la Residencia de

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

-
- 1 Diputación Provincial de Almería.
 - 2 Manuel Andújar. (1949). “María Enciso”. *Las Españas*, 12, p. 15; Manuel Andújar. (1982). “María Enciso: el misterio de lo humano y lo humano del misterio” en María Enciso. *De mar a mar*. Madrid: Molinos de Agua, p. 5-10.
 - 3 Aurora de Albornoz. (1977). “Poesía de la España peregrina: crónica incompleta” en José Luis Abellán (dir.). *El exilio español de 1939, IV. Cultura y Literatura*. Madrid: Taurus, p. 21.
 - 4 Antonina Rodrigo. (2003). “María Enciso: ignorada en el olvido”. *Mujer y exilio 1939*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, p. 111-119.

Estudiantes de Río Rosas, donde conocería, entre otras personalidades relevantes del momento, a Gabriela Mistral y a un joven Eugenio D'Ors. Se casó en 1932 con Francisco del Olmo, joven de posición acomodada, con el que tuvo una hija, Rosario del Olmo Pérez, pero el matrimonio, al parecer, no funcionó y se separaron. Desde la proclamación de la República, Enciso mantendrá una intensa actividad política. De hecho, se afilió al PSUC y al sindicato UGT. Trabajó como inspectora de trabajo dentro del Servicio Social y fue una de las dirigentes de la Unió de Dones, desempeñando un papel destacado en el Institut d'Adaptació Professional de la Dona, creado en 1937, que llegará a dirigir.⁵ Ofreció una entrevista a finales de diciembre de 1938 sobre la campaña llevada a cabo por el Institut “para promover la incorporación de las mujeres al trabajo remunerado”.⁶ La victoria del bando franquista la obliga a exiliarse en 1939. Cruza la frontera por Cervere con su hija. El gobierno de la República la había nombrado Delegada de Evacuación en Bélgica y tiene la misión de recoger a niños de los campos de concentración franceses para llevarlos hasta Bélgica. La ayuda en esta misión la diputada Isabelle Blume. Pasa un tiempo en Bélgica vinculada al Cuerpo Diplomático Suramericano hasta que los alemanes invaden territorio belga. Se marcha entonces a Francia el 13 de mayo de 1940, consigue un pasaje para Inglaterra y desde Liverpool embarca hacia América, adonde llega en junio, concretamente a Colombia. Allí se instala con su hija y empieza a trabajar en la prensa. Sabemos que fue redactora del semanario *Sábado* y colaboró en las revistas *El tiempo* y *Revista de las Indias*.⁷ Mientras permanece en Colombia publica *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra* (1941), donde relata su experiencia en la evacuación de niños españoles, y en 1942 ve editado también el

5 Marina Sola Alonso. (2023b). “Cartas de mar a mar: la autodescripción de María Enciso como escritora en su correspondencia con Gabriela Mistral” en Salvatore Bartolotta y Mercedes Tormo-Ortiz (eds.). *Escritoras en la Querelle des Femmes*, Madrid: UNED, p. 339-350.

6 Mary Nash (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, p. 190-196.

7 Antonina Rodrigo (2003). “María Enciso: ignorada en el olvido”. *Mujer y exilio 1939*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, p. 115.

que fue su primer poemario: *Cristal de las horas*. Que sepamos estos poemas no se habían publicado antes. Como bien indican Ma^a José Jiménez Tomé y Blas Sánchez Dueñas, Enciso, cuya producción es tardía, ya en el exilio, no figurará en las primeras antologías de la generación del 27, aunque por cronología podría adscribirse a ella.⁸ Sí estará presente en *Litoral femenino*.⁹ Por razones que se desconocen, decide trasladarse a Cuba en 1945, donde colabora en el *Diario de la Marina*, en la sección de modas, y ese mismo año marcha a México, que será el destino definitivo. En México, publica en la revista popular *Paquita del Jueves* y también en el suplemento cultural de *El Nacional*, así como en la revista *Las Españas*, creada por el jiennense Manuel Andújar.¹⁰ Consigue por estas fechas publicar otro poemario: *De mar a mar*. Se lo edita en 1946 Manuel Altolaguirre en su imprenta Isla con unas seguidillas de Concha Méndez como prólogo. Al año siguiente, en 1947, reúne en el volumen *Raíz al viento* los ensayos que ha ido publicando durante estos años en la prensa colombiana y mexicana.

María muere en 1949 a consecuencia, al parecer, de las complicaciones del postoperatorio tras una intervención de apendicitis. Tenía sólo 41 años. La revista *Las Españas* dio cuenta del fallecimiento en

-
- 8 María José Jiménez Tomé. (2010). “¡Mar bravo, mar verde, mar espumante! María Enciso: más mares que vida” en Ma^a José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (eds.). *Escritoras andaluzas y exilio*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Universidad de Córdoba, p. 221; Blas Sánchez Dueñas. (2010). “María Enciso: una rezagada voz literaria hecha carne en América” en Joaquín Roses Lozano (ed.). *El 27 en América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 369.
 - 9 Lorenzo Saval y Jesús García Gallego (eds). (1986). “María Enciso”. *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, 169-170, p. 63-65.
 - 10 Antonina Rodrigo. (2003). “María Enciso: ignorada en el olvido”. *Mujer y exilio 1939*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, p. 116; Francisca Montiel Rayo. (2022). “Participación de las escritoras del exilio republicano español de 1939 en las publicaciones periódicas de su tiempo editadas en México”. *Pasado y Memoria*, 25, p. 31-62.

su nº 12, correspondiente a abril de 1949, con una sentida nota redactada por Manuel Andújar.¹¹

Con los años ha ido creciendo el interés por la figura de María Enciso y prueba de ello son los estudios de Mary Ann Dellinger (2001, 2004 y 2006), James Valender y Gabriel Rojo (2006), Asunción Bernárdez (2021), María José Jiménez Tomé (2010), Blas Sánchez Dueñas (2010), Antonio Sevillano Miralles y Antonio Torres Flores (2012), Reyes Vila-Belda (2021), Virginia Fernández Collado (2022), Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato (2023), Marina So-la Alonso (2023), etc.¹² No obstante, quedan aún por dilucidar muchos aspectos de su obra y de su biografía. Uno de ellos es el que se refiere a su producción crítica, que desarrolló en la prensa colombiana y mexicana del momento, y que María Enciso reunió en el volumen *Raíz al viento*, apenas dos años antes de morir.

EL PERIODISMO LITERARIO. LOS ARTÍCULOS DE *RAÍZ AL VIENTO*

Raíz al viento es una colección de textos en prosa, fechados en su mayoría entre 1943 y 1946,¹³ que vio la luz en México en 1947. De las tres secciones que lo componen (“Ensayos”, “Crónicas” y “Notas”), la primera contiene una serie de semblanzas literarias y artículos críticos que versan sobre Machado, Galdós, la canción popular en España, Concepción Arenal, la poesía y la guerra, Rosalía de Castro y Juan Maragall. La tercera sección, titulada “Notas”, también incluye algunas contribuciones literarias como la dedicada a Gabriela Mistral, a los poetas colombianos León de Greiff y Porfirio Barba Jacob, y a Miguel Hernández y el *Quijote*.

11 Antonina Rodrigo. (2003). “María Enciso: ignorada en el olvido”. *Mujer y exilio 1939*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, p. 118.

12 Remito a la bibliografía final para la cita de estos trabajos.

13 María José Jiménez Tomé. (2010). “¡Mar bravo, mar verde, mar espumante! María Enciso: más mares que vida” en M.^a José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (eds.). *Escritoras andaluzas y exilio*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Universidad de Córdoba, p. 247.

Antonio Machado, el poeta del pueblo

Raíz al viento se abre con “Sombra y presencia de Antonio Machado”, una semblanza del poeta sevillano que, según indica la propia Enciso, leyó en el Ateneo Republicano Español de Bogotá en febrero de 1944.

La devoción por la obra machadiana es una constante en la trayectoria literaria de Enciso. Como veremos, Machado es para ella “mentor literario y compatriota ejemplar”.¹⁴ De hecho, en el primer libro que publica, *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra* (1941), prácticamente recién llegada a Colombia, le dedica la tercera estampa, la titulada “Un poeta”, que es una elegía¹⁵ y, por supuesto, un homenaje.¹⁶ El texto comienza con la evocación de una “carretera que sale al mar”, “una carretera de veraneantes” que, sin embargo, “hoy no es la misma”, porque llueve torrencialmente, hace frío y, en lugar de alegres turistas, hay “un hervidero humano que se escapa”, una multitud de personas que huye.¹⁷ Así describe María Enciso el éxodo de miles de españoles hacia la frontera francesa en el año 1939, con ese gráfico contraste entre los “afortunados” veraneantes de antaño, montados en “vocingleras tartanas”, camino de los “pintorescos” pueblos de la Costa Brava, para disfrutar de los “rumores de las olas” y los “reflejos dorados” de la luz sobre “el azul del mar”,¹⁸ y estos otros viajeros, que se desplazan a pie, sucios del polvo del camino, cansados, soportando las inclemencias del tiempo invernal. Así

14 Mary Ann Dellinger. (2004). “Los tres exilios de María Enciso”. *Hispanófila*, 140, p. 73.

15 Mary Ann Dellinger. (2004). “Los tres exilios de María Enciso”. *Hispanófila*, 140, p. 73.

16 Asunción Bernárdez Rodal. (2021). “*Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra*. María Enciso (1908-1949)” en Carmen Mejía Ruiz y María Jesús Piñeiro Domínguez (eds.). *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, p. 216.

17 María Enciso. (1941). *Europa fugitiva. 39 estampas de la guerra*. Barranquilla: Litografía Barranquilla Impresores, p. 21-22.

18 *Ibidem*, p. 21.

describe, con esas sencillas y certeras imágenes, la desbandada de los vencidos en la Guerra Civil durante enero de 1939. Pero Enciso pone enseguida el foco de atención en dos ancianos, madre e hijo, que, mezclados con la muchedumbre, caminan lentamente, apoyándose el uno en el otro. Parecen exhaustos, tanto que el hombre decide parar un momento. “Vamos a descansar”, dice.¹⁹ Enciso no desvelará sus nombres hasta las últimas líneas de la semblanza, hasta que haya relatado cómo llegan por fin “al destino cruel que les recibe glacialmente” —el dardo lanzado aquí contra Francia es claro—, hasta que haya relatado cómo mueren los dos en una tierra “extranjera de lengua, de ambiente, de corazón”, en una “tierra que no es la suya, que no es la que el hombre amó y cantó entrañablemente” como poeta.²⁰ A estas alturas no se le escapa ya a quien lee estas líneas que se trata de Antonio Machado, aunque Enciso nos escamotee su nombre. La estampa se cierra con unos versos del célebre poema “A don Francisco Giner de los Ríos”, que Machado dedicó a quien fuera su maestro en 1915 con ocasión de su fallecimiento y que, como indica oportunamente Rubio Jiménez, pertenece a “la mejor tradición elegíaca moderna española”²¹: “Oh, sí, llevad amigos, / su cuerpo a la montaña, / a los azules montes / del ancho Guadarrama. / Allí, hay barrancos hondos, / de pinos verdes, / donde el viento canta. / Su corazón repose / bajo una encina casta / en tierra de tomillos / donde juegan / mariposas doradas...”. Esta evocación de la Sierra de Guadarrama tiene un sentido simbólico que se concreta en los dos versos finales del poema, curiosamente no citados por María Enciso: “Allí el maestro un día / soñaba un nuevo florecer de España”.

19 *Ibidem*, p. 22.

20 *Ibidem*, p. 23.

21 Jesús Rubio Jiménez (2015). “El adiós de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez a don Francisco Giner de los Ríos”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 40, núm. 1, p. 378. El poema se publicó en el número 5 de la revista *España*, correspondiente al 26 de febrero de 1915, y fue incluido luego en la sección “Elogios” de *Campos de Castilla*, tal como indica Rubio Jiménez (p. 379). El autógrafo del poema, datado en Baeza el 20 de febrero de 1915, se incluyó en el monográfico que la revista *Peña Labra* dedicó a Machado en el verano de 1975, núm. 16, p. 23-24.

Quizás no los cite porque en estos momentos, muy reciente aún la terrible experiencia de la Guerra Civil y el exilio —recuérdese que *Europa fugitiva* se publica en 1941—, con Europa sumida también en otra guerra, el pesimismo la embarga y probablemente no ve posible ni el ansiado regreso ni mucho menos el renacer, el “florecer de España”. Lo cierto es que no ha nombrado a Machado en toda la semblanza y sólo lo hará ahora, al final, tras estos versos y de manera muy escueta, apenas dos líneas: “Es el poeta que ha muerto y canta. Es nuestro poeta: Es Antonio Machado”.²² Se llega así al clímax. Enciso logra con gran economía expresiva un fuerte impacto emocional. Lo logra, de hecho, a lo largo de toda la estampa: primero, con esas imágenes luminosas y veraniegas del paraje por donde discurre la carretera, que son imágenes del pasado y contrastan vivamente con el presente invernal y desolador de los vencidos, de esos dos ancianos fatigados, de ese poeta que termina muriendo; por último, intensifica la emoción con esta concisa, y como tal descarnada, declaración sobre la identidad del poeta, un poeta que comparte el destino de su pueblo, del pueblo español, es decir, el exilio y la muerte.

Volverá a evocar el fallecimiento de Antonio Machado en “Sombra y presencia de Antonio Machado”, el primer artículo del volumen *Raíz al viento*, que fue, como ya dijimos, un discurso pronunciado en el Ateneo Republicano Español de Bogotá en febrero de 1944 para conmemorar el quinto aniversario de la muerte del poeta sevillano.²³ Enciso comienza tildando a Machado de “gran poeta” y, como tal, su poesía está dominada por los “eternos problemas” que acucian al ser humano: “amor, dolor, angustia y muerte”.²⁴ Es, por tanto, un escritor universal, aunque esto supone al mismo tiempo “condensar esa universalidad en una sola palabra, la única que expresa el sentir del poeta: España”.²⁵ Con esta simple ecuación proclama María Enciso la universalidad y al mismo tiempo la españolidad

22 María Enciso. (1941). *Europa fugitiva*. 39 estampas de la guerra. Barranquilla: Litografía Barranquilla Impresores, p. 23.

23 Machado murió en Colliure el 22 de febrero de 1939.

24 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento*. Ensayos. México: EDIPASA, p. 9.

25 *Ibidem*, p. 9.

de Antonio Machado, haciendo un guiño al auditorio que tiene ante sí, compuesto presumiblemente de españoles transterrados como ella, aunque también habría público de nacionalidad colombiana, y de ahí esa insistencia en la imbricación de lo universal con lo español. Según Enciso, Antonio Machado “expresa exactamente la realidad del alma española” y lo hace además con una “diáfana sencillez” que “nos lleva directamente a la emoción, sin rebuscamientos literarios”.²⁶ La poesía de Machado es “sobria, austera y profundamente humana”, “clásica por su ritmo, por su impecable factura, por su delicada música”, “a veces culta, a veces popular”, pero sobre todo humana, expresión del “alma desnuda del hombre de ese paisaje, que canta o llora”, del paisaje español.²⁷ Teniendo en cuenta los poemarios que Enciso va a escribir y publicar por estos años, no hay duda de que, al hablar en estos términos de la lírica machadiana, está también definiendo su propia poética. Los suyos son versos sencillos, de raigambre popular, como los de Machado, y cantan a través del paisaje lo que Enciso considera la esencia del alma española. Así sucede en *Cristal de las horas*, publicado en Bogotá en 1942, y en *De mar a mar*, editado ya en México en 1946.²⁸

Precisamente algunos elementos característicos del paisaje de su añorada España le van a servir a Enciso para ir desgranando los principales episodios de la biografía machadiana: los olivares y los cortijos blancos de Andalucía, cantados por Machado en numerosas ocasiones, son el marco de la infancia y la adolescencia del poeta, mientras que las encinas se erigen, según Enciso, en el símbolo de Castilla, del “paisaje castellano, enjuto y fatalista”, del “paisaje áspero, yermo, de Soria”.²⁹ Son encinas “quijotescas”, dice, “como

26 *Ibidem*, p. 10.

27 *Ibidem*.

28 María Enciso. (1942). *Cristal de las horas*. Bogotá: Editorial Cultura; María Enciso. (1946). *De mar a mar*. México D. F.: Isla. Véase Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato. (2023a). “*De mar a mar* de María Enciso. Paisaje, memoria y cuerpo” en Caterina Duraccio (ed.). *Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)*. Madrid: Dykinson, p. 346-368.

29 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 13.

el hombre que bajo ellas vive y sueña”,³⁰ como el Machado joven y enamorado de entonces. Pero la muerte de Leonor lo aboca a la soledad. Enciso recrea esta circunstancia a través del paisaje de Baeza, una tierra que es ahora “fría, inhóspita, triste, casi de lo más triste de España”, en consonancia con el estado de ánimo del poeta, sumido en el dolor por la ausencia de su esposa.

Enciso esboza la trayectoria vital de Machado a partir de la sucesión de paisajes, con una técnica que podríamos denominar pictórica: de la Andalucía de los primeros años, de la Andalucía luminosa, de cortijos blancos y olivos centenarios “resquebrajados por el sol”,³¹ a esa Castilla adusta, de recias encinas, columna vertebral de España, donde el poeta encontró el amor, para regresar de nuevo, abatido, solo, a una Baeza inhóspita, enemiga.

Sin embargo, Enciso abandona pronto las evocaciones paisajísticas y entra de lleno en el terreno político. Lo hace de la mano de Juan de Mairena, cuyas disquisiciones sobre la necesidad de escribir para el pueblo y sobre el arte proletario desembocan en una enérgica condena del falso patriotismo de los señoritos:

La Patria, es en España, un sentimiento esencialmente popular del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances más duros, los señoritos la invocan y la venden, el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera. Si algún día tuviereis que tomar parte en una lucha de clases, no vaciléis en poneros del lado del pueblo, que es el lado de España, aunque las banderas populares ostenten los lemas más abstractos. Si el pueblo canta la Marsellesa, la canta en español; si algún día grita: ¡Viva Rusia! pensad que la Rusia de ese grito del pueblo, si es en guerra civil, puede ser mucho más español que la España de sus adversarios.³²

30 *Ibidem*, p. 14.

31 *Ibidem*, p. 11.

32 El texto lleva por título “La patria grande” y se incluye en “Sigue hablando Mairena a sus discípulos”, publicado en *Hora de España*, vol. III, marzo de 1937, p. 11-12. Repite algunas de estas ideas sobre el “señoritismo” en su “Carta a

Estas palabras vendrían a refrendar con rotundidad, sin margen alguno para la duda, la adhesión de Antonio Machado a la República. Téngase en cuenta que ya en 1940 Dionisio Ridruejo había intentado “rescatar” a Machado para la causa nacional, presentándolo como un hombre bueno, ingenuo, fácilmente influenciable, que se habría dejado engañar, y sería a la postre una especie de “secuestrado moral” del bando republicano.³³ Enciso cita también un fragmento de “Meditación del día”, en el que Machado acusaba a los señoritos de haber vendido España a los alemanes y los italianos, y defendía el gobierno legítimo de la República.³⁴ Su intención es presentar a Machado no como un político —ella se muestra convencida de que no lo era—, como tampoco lo eran los milicianos que acudieron al

David Vigodsky”, incluida en el volumen *La guerra*. Madrid: Espasa Calpe, p. 57-85.

- 33 Gonzalo Santonja. (1994). “Antonio Machado y ‘su recuperación’ durante los primeros tiempos del franquismo” en Paul Aubert (ed.). *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Madrid: Casa de Velázquez; Javier Muñoz Soro y Hugo García Fernández. (2010). “Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición”. *Hispania*, vol. 70, núm. 234, p. 137-162; Araceli Iravedra. (2020). “El poeta zarandeado (1939-1949): Antonio Machado entre la censura y la rendición”. *Ínsula*, 879, p. 7-12.
- 34 Antonio Machado. (1937). *La guerra*. Madrid: Espasa Calpe, p. 54-55. El texto de Enciso es el siguiente: “[...] en primer lugar, por los treinta dineros de Judas, quiero decir por las miserables ventajas que obtendrían ellos, los pobres traidores a España, en el caso de una plena victoria de las armas de Italia y de Alemania en nuestro suelo. En segundo lugar, por la rencorosa frivolidad, no menos judaica, que no mide nunca las consecuencias de sus actos. Ellos se rebelaron contra un Gobierno de hombres honrados, y atentos a las aspiraciones más justas del pueblo, cuya voluntad legítimamente representaban. ¿Cuál era el gran delito de este Gobierno lleno de respeto, de mesura y de tolerancia? Gobernar en un sentido de porvenir, que es el sentido esencial de la historia. Para derribar a este Gobierno, que ni había atropellado ningún derecho ni olvidado ninguno de sus deberes, decidieron vender a España entera a la reacción europea. Por fortuna la venta se ha realizado en falso, como siempre que el vendedor no dispone de la mercancía que ofrece. Porque a España, hoy como ayer, la defiende el pueblo, es el pueblo mismo, algo muy difícil de enajenar” (p. 18-19).

frente para salvaguardar la legalidad republicana,³⁵ sino como un “combatiente más”.³⁶ Machado, que por cronología pertenece a la generación del 98, se mantuvo fiel al pueblo español, a diferencia de otros escritores de esa generación. Enciso es muy taxativa al respecto llegando a afirmar que “la generación del 98 casi sin excepción ha traicionado íntegramente al pueblo español”.³⁷ Aunque no alude a él directamente, es probable que sus dardos estén apuntando, entre otros, a Miguel de Unamuno, quien apoyó en un momento inicial la rebelión de los militares golpistas. Machado, en cambio, como “voz y palabra eternas del hombre de España [...], cuando ese hombre y ese paisaje sintieron su carne desgarrada, [...] puso su pluma, su pensamiento y su corazón, al servicio del pueblo”.³⁸ Enciso subraya la ejemplaridad del comportamiento de Machado, lo defiende con pasión y lo convierte en el poeta nacional por excelencia. Por eso, no duda en afirmar que “Antonio Machado no ha muerto para nosotros”, ya que, además de haber escrito una obra lírica excepcional, “ha dejado el magnífico ejemplo de su existencia sencilla de hombre íntegro, de español estoico, que llega hasta el heroísmo callado”.³⁹

El discurso de Enciso concluye con un deseo, el del regreso de Machado a España, el traslado de sus restos desde Colliure a Soria, para que descanse con su amada Leonor. Enciso confía en que allí lo llevará el pueblo al que él acompañó “en su injusto éxodo”, el pueblo que ahora malvive en las cárceles franquistas y en los campos de concentración.⁴⁰

35 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 19.

36 *Ibidem*, p. 20.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*, p. 23. Estas palabras las volvería a repetir en el volumen *La voz eterna de Antonio Machado*, publicado en México D. F. por la Secretaría de Educación Pública en 1947, en la colección “Biblioteca Enciclopédica Popular”. Se trata de una antología de la obra de Machado preparada por Enciso, que redactó además para la ocasión un estudio biográfico a modo de introducción.

40 “Y a la orilla del Duero lo llevará su pueblo. Ese pueblo oprimido, hoy muerto en vida, que soporta “con la suprema dignidad del hombre” todos los

Los poetas del 27, en primera línea de combate

El poeta combatiente, que lucha al lado del pueblo contra el fascismo y cuyo mayor exponente sería, según Enciso, Antonio Machado, reaparece en el artículo titulado “La poesía y la guerra”, fechado en 1943 e incluido también en el volumen *Ratíz al viento*. En esta ocasión son los escritores de la llamada generación del 27 los presentados por Enciso como paradigma del poeta soldado. Más jóvenes que Machado, que sólo pudo combatir por su edad con la pluma, algunos de ellos sí empuñaron las armas en el frente, en las trincheras, para defender la República.

Enciso se va a ocupar de su poesía de guerra y, en concreto, de los versos que Rafael Alberti y Emilio Prados escribieron sobre la defensa de Madrid, que fue especialmente encarnizada en noviembre del 36. Tanto Alberti como Prados merecen, por ello, los elogios de Enciso, que considera a Alberti “una de las voces más puras de la poesía española”,⁴¹ y se refiere a Emilio Prados como “poeta vigilante sobre el corazón de su patria”,⁴² cantor de algunas hazañas militares épicas, entre las que destaca la protagonizada por Antonio Coll, soldado de infantería de marina, muerto en combate tras haber destruido cuatro tanques enemigos en el Cerro Blanco. Coll se convirtió en un héroe de la resistencia republicana y la ciudad de Madrid le rindió homenaje dando su nombre a la Carrera de San Jerónimo. Enciso menciona además el poema de José Moreno Villa “El hombre del momento”, que no es otro que un soldado, así como el romance que Manuel Altolaguirre dedicó “A Saturnino Ruiz, obrero

sufrimientos: el pueblo de las cárceles, el de los campos de concentración, el del destierro, el que todavía “muele el fruto de los olivares, y ayuna, y labra, y siembra, y canta y llora” (María Enciso. (1947a). *Ratíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 23).

41 *Ibidem*, p. 69.

42 *Ibidem*, p. 70.

impresor”,⁴³ que Enciso describe como “uno de los más populares de la producción poética de guerra”.⁴⁴

Termina María Enciso este artículo con un recuerdo emocionado para Miguel Hernández, joven poeta combatiente, él mismo “viento del pueblo”, tal como reza uno de sus poemarios más célebres, que “ha muerto cautivo —como ruiseñor encadenado— en una cárcel de Franco”.⁴⁵ Enciso concluye, a tenor de lo sucedido con Hernández, que “los poetas de los pueblos en guerra, maduran su poesía en el límite del heroísmo y de la muerte”.⁴⁶ En la sección de “Notas”, que figura al final de *Raíz al viento*, concretamente en la titulada “La esfinge y don Quijote”, hay también unas palabras para Miguel Hernández, preso, enfermo, “víctima de malos tratos y privaciones” que han terminado por llevarlo a la tumba.⁴⁷ Enciso hace de él, del poeta cautivo, un Quijote encadenado, y a ambos (a Miguel Hernández y a don Quijote) los convierte en símbolos de la España oprimida de Franco y de la España del exilio:

Por las tierras de América palpita la vida accidentada de don Quijote; en la rojiza tierra de Castilla palpita también, pero cautivo, el eterno don Quijote de los caminos. En el mundo, su voz es dolorida expresión. Un día habrá de resurgir con dignidad, la justicia en su lanza, y entonces será el reconocimiento pleno hacia esta solidaridad de México, que don Quijote recordará siempre en lo más íntimo de su corazón.⁴⁸

También en la sección de “Notas” dedicará María Enciso unas palabras a Federico García Lorca y lo hará, como en el caso de Miguel Hernández, a propósito de las cárceles franquistas, donde están

43 Incluidos ambos en el *Romancero de la guerra española* editado en 1937 en Santiago de Chile por la Editorial Panorama, p. 60-61 y 18-19, respectivamente.

44 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 72.

45 *Ibidem*, p. 74.

46 *Ibidem*, p. 75.

47 *Ibidem*, p. 194.

48 *Ibidem*, p. 196.

presas tres mujeres de reconocida trayectoria política: Mercedes Gómez Otero, Isabel Sanz Toledano y María Teresa Toral. Su reclusión y condena alcanzó eco internacional⁴⁹ y María Enciso, comprometida con la causa republicana, rompió una lanza por ellas en “Tres nombres de mujer”, convirtiéndolas en mártires de la libertad, como lo fue Mariana Pineda. Los versos que Lorca puso en boca de la heroína granadina poco antes de ser ajusticiada⁵⁰ los evoca ahora Enciso, al tiempo que tiene un recuerdo emocionado para él, para el poeta —“amigo del pueblo” — vilmente asesinado:

Nuevamente Mariana Pineda se yergue en los cielos de España, con su bandera de la libertad y canta sobre la tumba florecida de su poeta, el que pagó con la vida el delito de ser genial y amigo del pueblo —grave delito en una España analfabeta— y voces que vienen de muy lejos dicen de nuevo:

*“Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol.
El hombre es un cautivo y no puede librarse.
¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
enciende para mí tus estrellas distantes”.*

Y con esta voz y por estos labios, hablan las mujeres cautivas de España.⁵¹

49 Irene Abad. (2009). “Las dimensiones de la “represión sexual” durante la dictadura franquista”. *Revista de Historia Jenónimo Zurita*, 84, p. 65-86; Antonina Rodrigo. (2012). *Una mujer silenciada. M^a Teresa Toral, ciencia, compromiso y exilio*. Barcelona: Ariel.

50 Federico García Lorca (2005). *Mariana Pineda*. Ed. Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Ediciones Cátedra.

51 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 177-178.

ESPAÑA DIVERSA

Joan Maragall, el alma de Cataluña

La idea del poeta como el cantor del espíritu nacional, que tan importante ha sido en el artículo sobre Machado, reaparecerá en los que dedica a Rosalía de Castro y Joan Maragall. En los dos casos se parte del reconocimiento de la singularidad nacional tanto de Galicia como de Cataluña.⁵² De hecho, en el artículo sobre Maragall, titulado significativamente “Juan Maragall o el alma de Cataluña”, Enciso comienza con una afirmación rotunda respecto al carácter diferencial de los catalanes: “En el conjunto de pueblos que denominamos España, se destaca el perfil definido de Cataluña. Su paisaje, sus costumbres, su hablar, tienen características esenciales que la diferencian de los demás pueblos hispánicos”.⁵³ Esta concepción de España como un conjunto de pueblos diferentes choca con la idea de nación que la dictadura franquista ha impuesto por la fuerza y sostendrá durante cuarenta años. Enciso, de origen andaluz, aunque ha vivido mucho tiempo en Barcelona, tiene en una alta consideración a Cataluña llegando incluso a afirmar que “el catalán es de tan altas cualidades morales que, en conjunto, forma un pueblo perfecto”.⁵⁴ ¿Y en qué estriba esa perfección para ella? En primer lugar, en su progresismo: “Progresista, siempre a la vanguardia de las reacciones populares contra cualquier sistema de gobierno”; en segundo, por su desarrollo industrial: “posee las fábricas y organizaciones industriales de mayor perfección de la Península”; en tercer lugar, porque “sus ciudades, especialmente Barcelona, son de las más avanzadas del mundo”; y en cuarto y último, porque, gracias a su situación geográfica privilegiada, a través de la frontera francesa, le llegan las

52 Enciso incluyó en la sección de “Notas” un sentido homenaje al que fuera el último presidente de la Generalitat catalana, Lluís Companys, con el título “La sombra erguida de Luis Companys” (*Ibidem*, p. 186-189).

53 *Ibidem*, p. 84.

54 *Ibidem*, p. 85.

novedades culturales procedentes de Europa, y por el mar, las novedades de otros continentes.⁵⁵

A continuación, Enciso se demora en la descripción del paisaje catalán y de su singularidad: “No es la cegadora luminosidad de Andalucía o Levante, ni las brumas nórdicas, ni la áspera llanura de Castilla, sino un paisaje suave, de luces claras, en donde la mano del hombre ha modificado, en algunos casos, su perfil”.⁵⁶ El mar Mediterráneo, las montañas del Bruch, Montserrat y los Pirineos son algunos hitos de la geografía catalana que María Enciso evoca con nostalgia.

Pues bien, el poeta que ha sabido expresar mejor el alma de Cataluña es, a juicio de Enciso, Joan Maragall, y lo ha hecho, como en el caso de Machado, poniendo el foco de atención en el paisaje catalán y en el ser humano que habita ese paisaje. Particularmente atractivos le resultan los versos que Maragall dedica al amor de la esposa, el “amor tranquilo”, sin “resonancias de pasión ni de tragedia”, que tan bien encaja con “el paisaje suave de la dulce Cataluña”;⁵⁷ y considera igualmente afortunados los poemas en los que Maragall da cuenta de bailes populares como la sardana⁵⁸ o aquellos que son un canto a la bandera⁵⁹ y sobre todo a la libertad. Por todo esto, Maragall se erige en “poeta del paisaje y del pueblo, alma de Cataluña”.⁶⁰

Rosalía de Castro, el alma de Galicia

Con Rosalía de Castro sucederá algo similar. Enciso también comienza con una descripción del paisaje gallego: las montañas de Galicia precipitándose al mar, los valles siempre verdes, la lluvia sempiterna, las rías bajas, los caminos enlodados, la vegetación frondosa

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 92-93.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 94.

⁶⁰ *Ibidem.*

de pinares, encinas y castaños, los hórreos, los rebaños de ovejas, el olor a tierra mojada.⁶¹ Esta singularidad de la naturaleza gallega es una muestra de la diversidad geográfica de España: “[...] Galicia. La alborada de España, porque así como la región andaluza es un encendido mediodía y Cataluña un atardecer sereno, en Galicia siempre parece como si amaneciera con su paisaje envuelto en la suave neblina, diluida de orvallo”.⁶²

La poesía de Rosalía de Castro nace estrechamente vinculada a esa Galicia de luz de amanecer, a las calles estrechas de sus ciudades “bordeadas por soportales oscuros, iglesias, clérigos y mujeres enlutadas, mujeres tristes y solas” y “el incesante doblar de las campanas”.⁶³ Unos versos de Rosalía pertenecientes a los *Cantares gallegos* (1863) —*Campanas de Bastabales / cando vos oyo tocar/ mórrome de soidades*— ilustran esta imagen y le sirven para perfilar la que, a su juicio, es el alma de Galicia: “esta es el alma de Galicia, la soledad y la melancolía” que emana de “la gris tonalidad del cielo, la silenciosa dulzura de las rías bajas, la belleza delicada de sus mujeres”.⁶⁴ De esta manera va preparando Enciso al lector para presentarnos a Rosalía: “Campanas de Padrón, el pueblecito que lleva la nostalgia dolorida al triste espíritu de Rosalía de Castro, enferma de soledad”.⁶⁵

Comienza entonces a desgranar la biografía de Rosalía, no sin antes establecer algunas coincidencias entre la poeta gallega y el sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, nacidos los dos el mismo año (1837), que fue también el de la muerte de Larra. Frente a los versos engolados de sus contemporáneos, Bécquer y Rosalía popularizaron el poema breve, de rima asonante, de lenguaje sencillo, para ser escuchado a media voz, protagonizando así un cambio trascendental en la poesía española de la época y aproximándose, según Enciso, a la sensibilidad contemporánea:

61 *Ibidem*, p. 77.

62 *Ibidem*, p. 76.

63 *Ibidem*, p. 77.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

Ambos fueron ignorados por sus contemporáneos. Aquellos poetas que hacían versos largos y soporíferos, ostentosos, de cuidadas rimas, no podían ver en ellos sino a unos poetas sin relieve, autores de pequeños poemas asonantes, de un modernismo absurdo y desconocido, empeñados en cantar las pequeñas cosas eternas con lenguaje sencillo, captando la emoción a través de cortas poesías en las que la calidad superaba a la cantidad de palabras y expresión.

Y sin embargo... ellos han sido los maestros de nuestra sensibilidad, más cerca de nosotros que todos esos poetas sin temblor de auténtica y verdadera poesía. Bécquer, es el romanticismo pasional del amor, para leerlo enamorados, cuando se da “por una mirada un mundo, por una sonrisa un cielo”. Rosalía para comprenderla cuando el amor dejó de ser ilusión para convertirse en recuerdo.

[...] Ambos, Rosalía y Bécquer, para ser escuchados a media voz.⁶⁶

La imagen de Rosalía en su casa de Padrón durante una “noche húmeda y fría de invierno gallego”, mientras escribe dominada por una profunda tristeza, es la estampa que sigue. Inmediatamente después son las “calles tortuosas de Santiago de Compostela” también en “una noche oscura y lluviosa” las que dan la bienvenida a una Rosalía recién nacida, quien, sin el apellido de su padre y sin la madre, está “predestinada a una existencia entre el dolor y la soledad”, que hará de ella “la poetisa más profunda de habla española y de su época”.⁶⁷ La poesía de Rosalía de Castro es, según Enciso, “sencilla”, “de tono menor”, “popular”, escrita “en la dulce lengua gallega, con el sentimiento y la melancolía de su raza”,⁶⁸ y, ante todo, profundamente enraizada en el paisaje gallego.

66 *Ibidem*, p. 78.

67 *Ibidem*, p. 80.

68 *Ibidem*.

LA MADRE AMÉRICA

Gabriela Mistral

Gabriela Mistral será la otra poeta de la que Enciso se ocupe en *Raíz al viento*. El texto que le dedica tiene mucho de autobiográfico porque Enciso rememora cómo conoció a Mistral en Barcelona, en la Residencia de Estudiantes de Ríos Rosas, cuando ella era estudiante. Por eso, comienza describiendo la casa de tres plantas, llena de “reproducciones de artistas famosos en las paredes” y el jardín, con sus “rosales florecidos”, sus “acacias y madre selvas”. Dirigida por el poeta mallorquín Miquel Ferrá, Enciso da cuenta de los intelectuales asiduos de la residencia: el también poeta mallorquín Gabriel Alomar, el helenista Luis Nicolau d’Olwer, los doctores Augusto Pi i Sunyer y Jesús Bellido, el arquitecto José Ráfols, así como Eugenio D’Ors, a quien lanza una severa crítica: “el Xenius de entonces, catalanista y pedante, hoy, catalán renegado, pedante y filósofo de cabecera del generalísimo”.⁶⁹ Puntualiza María Enciso que, de esta pléyade de intelectuales, están prácticamente “todos, excepto muy pocos, fuera de la Cataluña dominada por Franco”.⁷⁰ La propia residencia ya no es tal, sino que se ha convertido en una fábrica de hilados.

La evocación del pasado se hace en estos textos siempre desde el presente y el presente de María Enciso es el del exilio, el de la guerra reciente, el de la confrontación, la pérdida y el éxodo. De ahí que salgan enseguida a colación cuestiones de orden político. Por lo demás, Enciso presenta a Gabriela Mistral como “la voz lírica de América”, como la portadora del “mensaje espiritual de América”,⁷¹ en consonancia con la idea que es el motor de su pensamiento poético: la consideración del poeta como el portavoz del pueblo. Enciso subraya además la dimensión internacional de Mistral como escritora:

69 *Ibidem*, p. 158.

70 *Ibidem*, p. 157-158.

71 *Ibidem*, p. 159.

“Hoy, Gabriela es Premio Nobel, y su figura americana se ha hecho gigante por los cielos del mundo”.⁷²

Dos poetas colombianos: León Greiff y Porfirio Barba Jacob

En *Raíz al viento* hay también una breve semblanza de dos poetas colombianos, León de Greiff y Porfirio Barba Jacob. La muerte de este último en México obliga a León de Greiff a viajar al país azteca para llevar de vuelta a Colombia los restos mortales del amigo. Enciso da cuenta de esta noticia y, como es habitual en ella, comienza su semblanza con una evocación de Antioquía, el lugar donde ambos nacieron, y concretamente de Medellín y Santa Rosa de Osos, tierra “de intrincadas serranías, de valles extensos y peñascales por donde discurren ríos tumultuosos”.⁷³ Pues bien, en consonancia con esa naturaleza salvaje, Enciso nos presenta a Porfirio Barba Jacob como un “alma atormentada”, de “vida andariega, turbulenta”, y a León de Greiff como un “satírico”, cuya poesía “dramática y humorística” tiene “un eco amargo y desolado”.⁷⁴

EL FEMINISMO DE MARÍA ENCISO

Por lo demás, hay otras figuras femeninas de relevancia en *Raíz al viento*, como la de Concepción Arenal o las de los personajes femeninos de Galdós. Los textos que Enciso les dedicó evidencian una de las facetas más interesantes del pensamiento literario de María Enciso: su feminismo. La técnica cinematográfica de aproximación,⁷⁵

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 190.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁷⁵ Mary Ann Dellinger. (2001). *Tres mujeres españolas “sin España”: María Enciso, Dolores Ibárruri y María Zambrano*. Arizona State University, p. 56. Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato. (2023b). “María Enciso” en *María Enciso, Ensayos*. Madrid: Dykinson, p. 19.

empleada en la semblanza de Concepción Arenal es similar a las que hasta aquí hemos visto. Al empezar el relato de la biografía de Arenal, se demora en los acontecimientos más destacados del año 1820, que es el de su nacimiento, concretamente el levantamiento de Riego contra el absolutismo de Fernando VII. Evoca, a continuación, el paisaje del Ferrol, de la Galicia natal de Arenal, y luego se demora en Lebeña de Liébana, en Cantabria, donde Arenal vivió también unos años hasta su traslado a Madrid.

En la capital, asistirá a las clases de la Universidad vestida de hombre, se casará con el periodista Fernando García Carrasco y fundará con él el periódico *La Iberia*. Enciso no duda en afirmar que “los artículos de fondo de *La Iberia*, firmados por él, han sido casi siempre escritos por Concepción”.⁷⁶ Subraya además el carácter transgresor de Arenal, a quien “no le importa romper los moldes trillados para la mujer” para intentar “ser algo más que un objeto”, para atreverse a pensar por sí misma.⁷⁷ Pergeña así la imagen de una mujer iconoclasta, moderna, que encaja muy bien con el “modelo de mujer republicana” que la propia Enciso encarna.⁷⁸ No en vano considera a Arenal “voz de justicia y libertad”.⁷⁹

De hecho, tras la muerte del marido, Arenal se traslada con sus hijos a Potes y desde allí escribirá algunas de sus principales obras, como *El visitador del pobre*, *Cartas a los delincuentes*, *Cartas a un obrero*, etc., que ponen sobre la mesa su filantropía y su lucha contra las injusticias. Especial atención le presta Enciso a *La mujer del porvenir*, uno de los ensayos más célebres de Arenal, en el que se reivindica la educación en igualdad para las mujeres y, por supuesto, la posibilidad de ejercer todas las profesiones y oficios para ganarse la vida con dignidad. Enciso considera además a Arenal “la precursora indudable del servicio social moderno”⁸⁰ y concluye que “tenía la

76 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 58.

77 *Ibidem*, p. 57.

78 Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato (2023b). “María Enciso” en *María Enciso, Ensayos*. Madrid: Dykinson, p. 26.

79 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 54.

80 *Ibidem*, p. 64.

capacidad intelectual de un hombre muy inteligente y el sentimiento de una mujer muy delicada, y de esta fusión de elementos surgía su admirable alma”.⁸¹ Problemática desde la perspectiva de hoy, aunque también comprensible, resulta esta declaración de una Enciso bienintencionada, a quien no se le puede escamotear, dada su trayectoria, el calificativo de feminista, pero que no logra escapar a los estereotipos de género dominantes en la época. Obsérvese en su descargo que aboga por una esperanzadora síntesis de la inteligencia masculina y el sentimiento femenino, síntesis que se ha hecho carne en una mujer: Concepción Arenal.

En cuanto al ensayo sobre “Las mujeres en las novelas de Galdós”, Enciso lo publicó primero en *Raíz al viento* y al año siguiente salió una versión más breve en la revista *Mujeres Antifascistas Españolas*.⁸² Tres personajes femeninos galdosianos tienen para Enciso una significación especial: Benina, la protagonista de *Misericordia*, que es, en su opinión, “la figura simbólica de la mujer del pueblo español, humilde, grande y bondadosa”;⁸³ Fortunata, a la que considera “mujer pasión, pueblo auténtico”; y sobre todo Tristana. No oculta Enciso la “cruel decepción” que experimentó con el final de la novela, al ver cómo la joven se ve “encadenada de por vida al viejo protector don Lope” y a una “vida mediocre como única y perdurable realidad”.⁸⁴ Tiene ecos esta crítica de la que en su momento

81 *Ibidem*, p. 63.

82 Número 21, 1 de junio de 1948, p. 11. Véase el trabajo de María José Jiménez Tomé. (2010). “¡Mar bravo, mar verde, mar espumante! María Enciso: más mares que vida” en *Escritoras andaluzas y exilio*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Universidad de Córdoba, p. 253 y 255. *Mujeres antifascistas españolas* fue el boletín de la organización Unión de Mujeres Españolas (UME) y se publicó en París entre 1946 y 1950, como indica Mercedes Yusta Rodrigo. (2008). “Género e identidad política femenina en el exilio: Mujeres Antifascistas Españolas (1946-1950)”. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7, p. 143-163.

83 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 27.

84 *Ibidem*, p. 32.

le hiciera al autor canario doña Emilia Pardo Bazán.⁸⁵ Frente a estos personajes femeninos positivos, que están en consonancia con los planteamientos ideológicos de Enciso, la novelística de Galdós da expresión a otros que son símbolo de lo que la autora almeriense considera lacras de la sociedad española: el fanatismo religioso (doña Perfecta), la aristocracia inútil (doña Paca, la señora de Benina) y los prejuicios de la clase media (las señoritas de Porreño en *La fontana de oro*). El tema de las dos Españas está, por tanto, muy presente en este atinado y sugestivo análisis de las mujeres galdosianas, “tan humanas —apostilla Enciso— que nos parece que las hemos conocido toda nuestra vida y hasta que en cada una de ellas vibra un hábito de nuestro propio existir”.⁸⁶

LA CRÍTICA LITERARIA MILITANTE. A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo cierto es que Enciso habla con frecuencia de la España contemporánea, de la que a ella le ha tocado en suerte —la de la Guerra Civil y el exilio—, y lo hace a partir de la revisión, de la puesta al día, del pasado inmediato. La España del XIX, la del absolutismo de Fernando VII, la de los levantamientos liberales, la de la Restauración constituyen el telón de fondo de sus artículos sobre Concepción Arenal y Galdós, artículos en los que se imbrican dos de sus principales intereses: la militancia política y el feminismo.

Es la suya sin lugar a dudas una crítica militante. No en vano las biografías de escritores reconocidos como Galdós, Machado, Alberti, Lorca, Miguel Hernández, etc., se convierten, gracias a la pluma de Enciso, en símbolos de la lucha antifranquista. Y figuras como las de Rosalía de Castro y Concepción Arenal se vuelven espejos en los que se mira la Enciso poeta, la moderna, la feminista.

85 Emilia Pardo Bazán. (1892). “Tristana”. *Nuevo Teatro Crítico*. Véase Isabel Navas Ocaña. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos, p. 156.

86 María Enciso. (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIPASA, p. 36.

Enciso se aproxima a estas vidas ejemplares a partir de la rememoración del paisaje español, de la tierra española, una tierra que se sabe lejos pero se siente cerca, una tierra que se evoca una vez y otra con detalle para no olvidarla, para que perviva en la memoria, una tierra que es la raíz vigorosa de quienes, como Enciso, padecen el exilio y viven con amargura el desarraigo.

Se trata, en suma, de mostrar las “raíces al viento”, de mostrarlas al mundo, de reinterpretarlas desde la dolorosa experiencia del destierro, y sobre todo de no perderlas, de que perduren a pesar de la lejanía, la separación, la distancia de la madre patria.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Irene. (2009). “Las dimensiones de la “represión sexual” durante la dictadura franquista”. *Revista de Historia Jenónimo Zurita*, 84, p. 65-86.
- ALBORNOZ, Aurora de, (1977). “Poesía de la España peregrina: crónica incompleta” en ABELLÁN, José Luis (coord.). *El exilio español de 1939, IV. Cultura y Literatura*. Madrid: Taurus, p. 11-108.
- ANDÚJAR, Manuel. (1949). “María Enciso”. *Las Españas*, 12, p. 15.
- . (1982). “María Enciso: el misterio de lo humano y lo humano del misterio” en ENCISO, María. *De mar a mar*. Madrid: Molinos de Agua, p. 5-10.
- ARRIAGA, Mercedes y CERRATO, Daniele. (2023a). “De mar a mar de María Enciso. Paisaje, memoria y cuerpo” en DURACCIO, Caterina (ed.). *Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)*. Madrid: Dykinson, p. 346-368.
- . (2023b). “María Enciso” en ENCISO, María. *Ensayos*. Madrid: Dykinson, p. 7-43.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. (2021). “Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra. María Enciso (1908-1949)” en MEJÍA RUIZ, Carmen

y PIÑEIRO DOMÍNGUEZ, María Jesús (eds.). *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, p. 209-225.

- DELLINGER, Mary Ann. (2001). *Tres mujeres españolas “sin España”: María Enciso, Dolores Ibárruri y María Zambrano*. Arizona State University.
- . (2004). “Los tres exilios de María Enciso”. *Hispanófila*, 140, p. 61-79.
- . (2006). “Espacios en el tiempo: la poesía de María Enciso”. En Manuel Aznar Soler (ed.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, p. 865-872.
- ENCISO, María. (1941). *Europa fugitiva. 39 estampas de la guerra*. Barranquilla: Litografía Barranquilla Impresores.
- . (1942). *Cristal de las horas*. Bogotá: Editorial Cultura.
- . (1946). *De mar a mar*. México D. F.: Isla. Manuel Altolaquírrre Impresor.
- . (1947a). *Raíz al viento. Ensayos*. México: EDIAPSA.
- . (1947b). *La voz eterna de Antonio Machado*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública, colección “Biblioteca Enciclopédica Popular”.
- . (1982). *De mar a mar*. Madrid: Molinos de Agua. Colección “España Peregrina”.
- . (2022). *Poesía completa*. Prólogo de Virginia Fernández Collado. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- . (2023). *Ensayos*. ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y Daniele CERRATO, Daniele (ed. crítica, introd. y notas). Madrid: Dykinson.

FERNÁNDEZ COLLADO, Virginia. (2022). “Introducción. María Enciso, poeta del testimonio” en ENCISO, María. *Poesía completa*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, p. 15-25.

GARCÍA LORCA, Federico. (2005). *Mariana Pineda*. MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

IRAVEDRA, Araceli (2020). “El poeta zarandeado (1939-1949): Antonio Machado entre la censura y la redención”. *Ínsula*, 879, p. 7-12.

- JIMÉNEZ TOMÉ, María José. (2010). “¡Mar bravo, mar verde, mar espumante! María Enciso: más mares que vida” en PORRO HERRERA, Ma José y SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (eds.). *Escritoras andaluzas y exilio*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Universidad de Córdoba, p. 215-256.
- MACHADO, Antonio. (1937). *La guerra*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (1941). *Poesías completas*. Prólogo de Dionisio Ridruejo. Madrid: Espasa Calpe.
- MEDINA PADILLA, Arturo. (1987). *María Enciso, escritora almeriense del exilio. Estudio y antología*. Almería: Diputación Provincial de Almería.
- MONTIEL RAYO, Francisca. (2022). “Participación de las escritoras del exilio republicano español de 1939 en las publicaciones periódicas de su tiempo editadas en México”. *Pasado y Memoria*, 25, p. 31-62.
- MUÑOZ SORO, Javier y GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo. (2010). “Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición”. *Hispania*, vol. 70, núm. 234, p. 137-162.
- NAVAS OCAÑA, Isabel. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- NASH, Mary. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- RIDRUEJO, Dionisio. (1940). “El poeta rescatado”. *Escorial*, 1, p. 93-100.⁸⁷
-
- 87 Publicado primero en la revista *Escorial*, este trabajo de Ridruejo aparecería poco después como prólogo a la edición de las *Poesías completas* de Antonio Machado publicadas por Espasa Calpe en 1941.

- RODRIGO, Antonina. (2003). “María Enciso: ignorada en el olvido” en RODRIGO, Antonina. *Mujer y exilio 1939*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2ª edición, p. 111-119.
- . (2012). *Una mujer silenciada. Maª Teresa Toral, ciencia, compromiso y exilio*. Barcelona: Ariel.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2015). “El adiós de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez a don Francisco Giner de los Ríos”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 40, núm. 1, p. 377-391.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. (2010). “María Enciso: una rezagada voz literaria hecha carne en América” en ROSES LOZANO, Joaquín (ed.). *El 27 en América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 363-380.
- SANTONJA, Gonzalo. (1994). “Antonio Machado y ‘su recuperación’ durante los primeros tiempos del franquismo” en AUBERT, Paul (ed.). *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- SEVILLANO MIRALLES, Antonio y TORRES FLORES, Antonio. (2012). *María Pérez Enciso: una poeta en el olvido*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- SAVAL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, Jesús. (1986) (eds.). “María Enciso”. *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, 169-170, p. 63-65.
- SOLA ALONSO, Marina. (2023a). “‘Una española al servicio de mi España, que no es la de Franco’: cultura, política y rebeldía en Europa fugitiva de María Enciso” en DURACCIO, Caterina (ed.). *Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)*. Madrid: Dykinson, p. 213-228.
- . (2023b). “Cartas de mar a mar: la autodescripción de María Enciso como escritora en su correspondencia con Gabriela Mistral” en BARTOLOTTA, Salvatore y TORMO-ORTIZ, Mercedes (eds.). *Escritoras en la Querelle des Femmes*, Madrid: UNED, p. 339-350.

VALENDER, James y ROJO LEYVA, Gabriel. (2006). "María Enciso". *Poetas del exilio español. Una antología*. México: El Colegio de México, p. 321-327.

VILA-BELDA, Reyes. (2021). "María Enciso (1908-1949)" en VILA-BELDA, Reyes (ed.). *Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la guerra civil (Antología 1936-2013)*. Sevilla: Renacimiento, p. 91-103.

YUSTA ROGRIGO, Mercedes. (2008). "Género e identidad política femenina en el exilio: *Mujeres Antifascistas Españolas (1946-1950)*". *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7, p. 143-163.

ZAMBRANO, María. (1937) (ed.). *Romancero de la guerra española*, Santiago de Chile: Editorial Panorama.

LA VOZ DE PAPEL DE CARLOTA O'NEILL
EN LOS AÑOS 50

Fleur Duplantier
Universidad Pau et des Pays de l'Adour

Carlota O'Neill (Madrid, 1905-Caracas, 2000) fue una escritora polígrafa republicana (novelista, periodista, dramaturga y poeta) que sufrió la Guerra Civil española, la cárcel y la represión franquista antes de exiliarse a Venezuela. Descubriremos en este estudio a una mujer adaptada a la cultura venezolana a través de sus actividades artísticas. Nos centraremos en la voz de papel de Carlota O'Neill en los años cincuenta. Intentaremos analizar su involucración en la prensa venezolana de aquellos años a través de su abundante y variada producción artística en los medios de comunicación. Aunque estudiaremos sobre todo el papel que desempeñó en la prensa, también destacaremos su trabajo en la radio y la televisión.

Antes de empezar el estudio, nos parece de interés mencionar que Laura de Noves es el pseudónimo usado por Carlota O'Neill en la década de los cuarenta, cuando todavía luchaba por sobrevivir en la España de posguerra, y, asimismo, el que seguirá empleando en la primera etapa del exilio, antes de recuperar su verdadera identidad en México.

LAURA DE NOVES Y *EL NACIONAL*

Antecedentes

El exilio tardío de Carlota y sus dos hijas (Mariela y Lotti) se inicia en 1949 en Caracas con la ayuda de su amigo Mario Arnold, el

cual le consigue un permiso de trabajo como redactora en el periódico *El Heraldo*, de Caracas. Así es como el 8 de julio de 1949 Carlota pisa por primera vez la tierra venezolana que se convertirá en su país adoptivo. Allí empieza a trabajar como periodista tal y como relata en su novela autobiográfica *Los muertos también hablan*: “[...] las dos niñas eran estudiantes y seguirán estudiando. Yo era escritora y seguiré escribiendo. El mismo director de *El Heraldo*, de Caracas, Don Pedro Sotillo, me había firmado el contrato; estaba bien claro todo”.¹ Siendo víctimas de la Guerra Civil y de la posguerra, Carlota y sus dos hijas no tenían nada que perder:

Sola yo, ‘en medio del camino de la vida’. Realidad del Infierno, como Dante. Infierno peor que acaba de abandonar de la cárcel; porque no hay peor cosa que la de verse vencida rodeada de los vencedores.²

Se siente ‘desterrada de la vida’ —usando sus propias palabras— en su propio país donde cohabitan los vencidos con los vencedores. El franquismo no deja sitio a los vencidos. No hay otra opción que abandonar España, es una evidencia. Piensa encontrar en América la seguridad perdida en España: “América apareció de repente como una promesa en el horizonte, como una ilusión, como un destino”.³ Con la ayuda de un amigo, consigue visados y un contrato de trabajo que le permiten exiliarse a Venezuela.

1 Carlota O’Neill. (1971). *Los muertos también hablan*. México: Populibros-La Prensa, p. 129-130.

2 Carlota O’Neill. (1973). *Op. cit*, p. 109.

3 Carlota O’Neill (1977). “Un velero blanco en la bahía” en *Circe y los cerdos; Cómo fue España encarcelada*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADC, p. 265.

Laura de Noves y el Nacional

Carlota empieza trabajando como periodista en 1949 en Caracas. A lo largo de los años 50 escribe varios artículos para los periódicos *El Heraldo*, *El Nacional*, *El Universal* y *Revista Elite*. Gracias a la preciosa ayuda de su nieta Laura, conseguimos el listado siguiente de sus publicaciones:

Artículos para el periódico *El Heraldo* de Caracas:

- “Mujeres y Alhahas”, julio de 1949.
- “¿Cuánto le duran a usted un par de medias?”, julio de 1949.
- “Venezuela y Venecia”, agosto de 1949.
- “Parnaso Femenino Venezolano”, agosto de 1949.

Artículos para el periódico *El Nacional* de Caracas:

- “Guerra de la Espiroqueta Pálida”, septiembre de 1949.
- “Estudiantes que trabajan para sí y para los que vengan”, septiembre de 1950.
- “Ellos Velan, los otros Duermen. Los Panaderos”, octubre de 1950.
- “Mientras dormimos. La vida y la muerte pendiente de Los Telegrafistas”, noviembre de 1950.

Suplemento semanal *Estampas* para el periódico *El Universal*:

- Redacción de una página semanal *Entre Nosotras*, 1954, 1955, 1956

Artículo para el periódico *Elite*:

- “Ante el Centenario de Goethe”

“Mientras dormimos. La vida y la muerte pendiente de Los Telegrafistas” es un artículo escrito por Laura de Noves y publicado el lunes 13 de noviembre de 1950 por el periódico *El Nacional* de Caracas. En este artículo, Laura de Noves describe el trabajo nocturno de los telegrafistas de la central radiotelegráfica de Caracas. Comienza con una presentación general de los telegrafistas, sigue con

un intercambio con el equipo nocturno, para focalizarse, por fin, en un empleado peculiar al que se refiere como “Un héroe anónimo”.

Presentación general de los telegrafistas

Por la noche, las noticias circulan a la velocidad de un relámpago:

En la noche, las noticias circulan por el espacio, transmitidos a cientos, a miles de kilómetros a la velocidad casi de la luz. [...] Se muere a medianoche; se nace también; se ama; se mata; se odia; y las noticias anunciando uno de estos acontecimientos, se lanzan de uno a otro ángulo del planeta a la manera que atraviesan por el éter las estrellas fugaces...⁴

Estas noticias están enviadas por los telegrafistas, los radiotelegrafistas y los telefonistas cuyo trabajo, poco ordinario y útil a la sociedad, Laura de Noves admira. Según ella, tienen mérito los que trabajan por la noche: “este grupo de mujeres y hombres que aportan a su profesión algo más que el trabajo rutinario: amor a ella y espíritu de sacrificio [...]”.⁵

Este equipo de noche de la Central radiotelegráfica de Caracas, se compone de un personal reducido que cuenta con tres operadores, un técnico, dos distribuidores de circulación, dos mensajeros y dos recepcionistas. La central funciona las veinticuatro horas: el turno de noche empieza a las 21:30 y acaba a las 7:30. Después de esta breve presentación, Laura de Noves abre un diálogo con los trabajadores de noche, lo que aporta a su trabajo gran dinamismo. En efecto, el estilo directo da vivacidad al artículo y ritmo a la lectura.

4 Laura de Noves. (1950). “Mientras dormimos. La vida y la muerte pendientes de los telegrafistas”, *El Nacional*, Caracas, 13 de noviembre, p. 1.

5 *Idem*.

Intercambio con el equipo nocturno

Este diálogo entre los trabajadores y Laura de Noves se compone de cinco preguntas y de cinco respuestas. Las preguntas son de orden básico en cuanto al funcionamiento de la central. Las respuestas son de los trabajadores en general y no de uno en particular; no menciona ningún nombre.

La primera pregunta trata de la repartición de la carga de trabajo a lo largo de la noche. Resulta que los trabajadores están más solicitados entre las nueve de la noche y la una de la mañana, luego llega la calma y las horas se hacen pesadas. Las preguntas segunda y tercera se centran en los días más productivos de la semana, que son los viernes y los sábados, y en los meses más difíciles que son los meses de diciembre y de enero, ya que todo el mundo quiere felicitar el año nuevo: “En esta época, el tráfago de noticias es sencillamente horrendo [...]. Y es que, todo el mundo viene a felicitar [...] ¡aunque a nosotros no nos felicita nadie...sino todo lo contrario!”.⁶ La cuarta pregunta se relaciona con la cantidad de los mensajes recibidos en diciembre y en enero. La central envía unos veinticinco mil mensajes en veinticuatro horas. El turno nocturno se pone como objetivo que no quede ningún mensaje en espera para el día siguiente. Por eso, el servicio funciona día y noche sin interrupción. La última pregunta se relaciona con la carrera que hay que seguir para ser radio telegrafista. Consiste en entrar en la Escuela de Telecomunicación durante dos años y a continuación apuntarse a un curso especializado para los telegrafistas. El título de telegrafista internacional obtenido dará la posibilidad de trabajar en el mundo entero.

Para acabar su artículo, Laura se interesa por un trabajador, que lleva treinta y cuatro años en la central, que la autora califica de “héroe anónimo”.

6 *Idem.*

Un héroe anónimo

Realiza un retrato físico muy detallado de este hombre que define como humilde y discreto:

Tengo la oportunidad de hablar con el señor Dovalés: hombre alto, magro: cabello blanco, tez blanca: quizás recuerda a Don Quijote. Sus modales como tenía su persona, es modesta: casi insignificante: está ligeramente cargado de espaldas. Me habla de todos, pero omite, creo que deliberadamente ocuparse de él. Poco a poco, como sin querer pregunto: y el honorable señor va envidándose en los puntos de la pluma...⁷

Afirma que cuando empezó a trabajar, no había escuela, esta profesión se heredaba de padre a hijo, pertenecía a la familia, formaba parte de ella, se apropiaba y se amaba. En su familia hubo unos quince telegrafistas en total: “Trabajé de día y de noche... ¡en tantos años he tenido tiempo para hacer de todo!”.⁸

En este pasaje del artículo, destacamos la facilidad de la periodista para relacionarse con cualquiera, instaurando un clima de confianza hacia una persona un poco apartada, probablemente debido a su timidez y humildad. Tiene una manera fluida de escribir, agradable al leer. Siendo sensible, humana y con empatía hacia los demás, Laura de Noves juega de maravilla su papel de periodista al ofrecernos una descripción elogiosa de esta profesión que destaca las cualidades de este oficio.

Recordamos que fundó una revista femenina en 1931 y que redactó numerosos artículos en varios periódicos a lo largo de los años treinta y cuarenta. Por eso, se le da tan bien este ejercicio de periodista, puesto que tiene años de experiencia en ello. Como ya hemos mencionado, Laura de Noves trabajó de periodista en *El Heraldo* de Caracas, *El Universal* y en la revista *Elite*. A continuación, presentaremos el suplemento semanal “Estampas” del periódico *El Universal*.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

SUPLEMENTO SEMANAL “ESTAMPAS”
DEL PERIÓDICO *EL UNIVERSAL*

*Redacción de una página semanal “Entre Nosotras”:
1954, 1955, 1956*

A partir de 1954, Laura de Noves redacta una página para el periódico *El Universal*, que aparece en su suplemento semanal *Estampas*, publicado todos los jueves.

La familia de Carlota O'Neill nos dejó unas copias de sus artículos, pero por desgracia la ínfima calidad del soporte impide descifrar su contenido. Afortunadamente, los títulos se distinguen, así como los dibujos, la publicidad y un cupón completable de la marca *Exquisite Form* que despierta nuestra curiosidad. En efecto, en cada página de *Exquisite Form* del programa “Entre Nosotras”, figura debajo de la página a la izquierda un cupón para rellenar que resulta ser un sondeo para averiguar qué radio, que difunde el programa, obtiene la mayor cantidad de oyentes.

A continuación, incluimos una selección de los títulos de los artículos “Entre Nosotras” escritos por Laura de Noves para *Estampas*, el suplementario semanal del periódico *El Universal*:

—“¿Es la Belleza la Enemiga Número Uno para la felicidad en el matrimonio?”, *Estampas*, jueves 24 de diciembre de 1955, p. 5.

—“¿Es este su retrato moral?” *Estampas*, jueves 2 de febrero de 1956, p. 5.

—“¿Es usted coqueta?” *Estampas*, jueves 9 de febrero de 1955, p. 5.

—“Todas podemos y debemos ser bellas”, *Estampas*, jueves 16 de febrero de 1955, p. 5.

—“¿Cómo sienten los hombres el amor?”, *Estampas*, jueves 23 de febrero de 1955, p. 5.

—“La corbata... ¡para él!”, *Estampas*, jueves 22 de marzo de 1955, p. 5.

—“La mujer ante su conciencia”, *Estampas*, jueves 29 de marzo de 1955, p. 5.

—“El amor y sus costumbres”, *Estampas*, jueves 12 de abril de 1955, p. 5.

— “Lecciones de buen amor”, *Estampas*, jueves 19 de abril de 1955, p. 5.

— “La mujer y sus problemas”, *Estampas*, jueves 17 de mayo de 1955, p. 5.

Como podemos apreciar, estos títulos hablan por sí mismos en cuanto a sus contenidos. Laura de Noves redacta una página destinada a las mujeres —aunque algunos hombres puedan tener curiosidad por leerla— que trata de temas femeninos que interesan a las mujeres en general, pero en particular a las mujeres de la alta sociedad, dado que estas tienen más tiempo libre para dedicarse a temas frívolos como lecciones de amor, coquetería y otras cosas del estilo. Puesto que los artículos están escritos en un lenguaje simple, podrían ser destinados a cualquier mujer que desee leer para distraerse un poco. La periodista trabaja para una cultura popular moderna que se apropia los medios para transmitir información a las mujeres. Laura de Noves participa también en la modernización de las mujeres y de la moda femenina.

Se nota también la similitud, pero intercambiada, con los manuales de comportamiento y de buenos modales escritos por Laura de Noves unos diez años antes —en los años 45— bajo el franquismo, en la España de Posguerra. Hacemos referencia, en concreto, en los manuales siguientes: *Chiquita se casa*,⁹ *Chiquita modista*¹⁰ y *Chiquita en sociedad*,¹¹ publicados en 1945. ¿No sería una revancha tomada sobre el ambiente represivo del franquismo?

En cuanto a la página titulada “Entre Nosotras”, que también firma Laura de Noves, podríamos pensar que el encabezado tiene que ver con la revista femenina *Nosotras* creada y dirigida por Carlota O’Neill en 1931. Podría ser un ‘rappel’, tal como la revista *Entre Nosotros* de César Falcón. Sin embargo, aunque haya similitudes

9 Laura de Noves. (1945). *Chiquita se casa*. Barcelona: Ameller.

10 Laura de Noves. (1945). *Chiquita modista*. Barcelona: Ameller.

11 Laura de Noves. (1945). *Chiquita en sociedad*. Barcelona: Ameller.

en los títulos, los contenidos no se parecen en nada.¹² Sin embargo, sería pertinente interrogarnos en cuanto a la elección del título que seguramente no sea anodina viniendo de una escritora que nunca abdicó. Si bien es cierto que durante una temporada redactó cosas ligeras, sin importancia, para subsistir, por saber que no era el momento adecuado para divulgar otros contenidos —dictadura del presidente Marcos Pérez Jiménez— su lado comprometido está siempre presente y podríamos interpretar el título de su página, “Entre Nosotras”, como un recuerdo a esta mujer libre que fue en los años treinta. En nuestra opinión, poner a la mujer en primer plano podría ser una manera de no darse por vencida.

Nos parece relevante mencionar su colaboración en la Radio y la Televisión en paralelo con su trabajo de periodista. Como señalamos al principio, Carlota hizo un trabajo de gran relevancia en los medios de comunicación venezolanos. Trataremos de presentar un breve resumen de su trabajo que se podría incluir en su faceta de creadora considerando que escribió sus propios guiones de programas de radio y televisión.

Aparece también un anuncio publicitario del mismo programa de televisión *Entre Nosotras* (escrito y presentado por Laura de Noves) —del cual hablaremos más adelante— arriba a la derecha de cada artículo —en un cuadro parecido a un cartel publicitario— en el cual resaltan títulos como, por ejemplo: “TV sintonice: canal 4”; “el programa *Entre Nosotras* (los miércoles a las 7:30) con ‘Grandes Premios’”; “Philips; en su tienda favorita...los finos brassieres Pida Exquisite Form”. Son títulos y frases cortas, de caligrafía variada, con el fin de atraer a la lectora.

Debajo del cartel publicitario, se ve otro cuadro, más pequeño, anunciando que el programa *Entre Nosotras* está emitido en varias frecuencias como por ejemplo en Radio Continente, Radio de la Cruz, Radio Monogos. Al total, el programa está emitido en nueve radios venezolanas.

12 Puesto que tanto *Entre Nosotras* de César Falcon como *Nosotras* de Carlota O'Neill eran revistas de orientación política y revolucionaria.

DE LA VOZ DE PAPEL A LOCUTORA Y A LA PANTALLA

La radio:

Laura de Noves colaboró en varias emisoras, como Radiodifusora Nacional, Radio Caracas, Radio Continente. Su colaboración se centró en particular en el ámbito musical.

Radiodifusora Nacional:

—Un programa semanal: *Canciones de España*, y un ciclo de conferencias de música española.

Radio Caracas, Radio Continente (programas semanales):

—*Teatro Universal*.

—*Pentagrama de América*.

—*Usted puede aprender a viajar mejor*.

—*Teatro de Misterio*.

—*Revista Sonora*.

Como podemos apreciar, colaboró en varias emisoras componiendo *scripts*, destinados a programas musicales y humorísticos, transmitidos por Radiodifusora Nacional (un programa semanal: *Canciones de España*); Radio Caracas y Radio Continente (varios programas semanales entre los cuales podemos nombrar el programa *Teatro Universal* y el programa *Revista Sonora*).

En los años cincuenta, trabaja igualmente al lado del escritor Alejo Carpentier para la emisora Radio Publicidad Ars adaptando grandes obras del Teatro Universal —en español, en inglés y en italiano—, elaborando folletos y presentándolos en el programa *Gran Teatro Ars*.¹³ También en aquel tiempo colaboró en la radio como crítica musical.

A continuación, nos centraremos en su programa semanal titulado *Canciones de España*, que se emitía en colaboración con Radiodifusora Nacional, dado que llama particularmente nuestra atención por ser un documento inédito y relacionado con su país. Es un programa escrito por Laura de Noves en 1951 y presentado por ella

13 Información obtenida el 23 de mayo de 2016 en Madrid en un intercambio con su hija Carlota Leret.

misma y sus dos hijas, las cuales interpretan las canciones, introducidas por Laura, acompañadas por un pianista, todos los domingos de las 21:30 a las 22:00 horas. Se trata de un *script* de seis páginas que parece un borrador. Ha sido escrito a máquina y contiene anotaciones manuscritas añadidas posteriormente.

A lo largo de las descripciones de Laura de Noves, descubrimos sus conocimientos en historia de la música española, que resultan evidentes puesto que era pianista y pertenecía a una familia de músicos. Su padre era profesor de canto; su madre pianista y su marido violinista. Recordamos que en esta época trabajaba como crítica musical con Alejo Carpentier en un programa radio (*Gran Teatro Ars*). Además, redactó, en los años cuarenta en Barcelona, la biografía del famoso tenor, Lázaro Hipólito, así como dos novelas rosas tituladas *El amor imposible de G. Adolfo Bécquer*¹⁴ y *La triste romanza de amor de Franz Schubert*.¹⁵ Estos elementos reunidos, nos permiten afirmar que Laura de Noves es una experta en historia de la música española, y nos ayudan a entender la elección de la temática para su programa de radio.

Las canciones españolas la invitan a reconciliarse con sus orígenes. La música de su país natal recuerda seguramente a Carlota O'Neill a sus seres queridos y difuntos (su marido y sus padres) con quien compartía su pasión por la música. La nostalgia de España, de su cultura y de su folklore se nota en las descripciones de las canciones que presenta. Así, afirma, por ejemplo, que “La música popular española, está conceptuada como la más rica del mundo”. La música es parte de su vida y de su familia. Es una manera de no olvidar sus orígenes, ni su país natal ni tampoco a sus seres queridos.

Es reveladora aquí la huella de los jóvenes escritores e intelectuales de la “generación del 98” que se dedicaban a describir su país natal y en particular Castilla. Esta temática identitaria tiene un papel central de la misma manera que en la de Carlota O'Neill que seguramente

14 Laura de Noves. (1942). *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Hyma.

15 Carlota Lionell (1942). *La triste romanza de amor de Franz Schubert*. Barcelona: Hyma.

habrá leído en su juventud a Azorín, Miguel de Unamuno, Rubén Darío y Pío Baroja, entre otros.

El programa *Canciones de España* adquiere cierta fama a principios de los años cincuenta, lo que podría ser sorprendente para tres mujeres recién llegadas a tierras venezolanas. Sin embargo, nos permite poner en evidencia su facultad de adaptación a un país extranjero en el cual supieron defenderse y en cuyo mundo laboral pudieron encontrar su sitio.

En paralelo a su programa de radio, Laura de Noves, siempre acompañada de sus dos hijas, organiza, en Caracas, un ciclo de conferencias, dedicadas a la música española, donde recoge muchas de las canciones presentadas en su programa radiofónico.

Televisa, Canal 4:

—*Momentos de la Literatura Venezolana* (carta de la escritora Teresa de la Parra que se encuentra en Suiza en un sanatorio para los tuberculosos, en el gran Hotel de Leysin, escribe a un amigo en 1932. Laura De Noves lee la carta).

—*Entre Nosotras*, 1956.

Carlota O'Neill —que emplea la década de los cincuenta todavía su seudónimo, Laura de Noves— crea su propio programa de televisión con sus dos hijas, Mariela y Lotti. El programa *Entre Nosotras* ve la luz en 1956 en el *Canal 4* de la cadena Televisa, que resulta ser la primera cadena de televisión venezolana. Los temas abordados son de interés femenino y el programa está presentado en vivo, formato muy frecuente en aquella época. Se trata de un programa semanal, que tiene lugar todos los miércoles de las 19:30 a las 20:00 horas de la tarde. El programa está esponsorizado por la famosa cadena de tiendas Selemar —parecida al *Corte Inglés* de hoy— con fines comerciales. Tiene bastante éxito y atrae a una gran audiencia.

La originalidad de este programa reside en tres puntos: es el primer programa de televisión presentado por mujeres (Mariela y Lotti); es el primer programa de televisión destinado a un público femenino; es el primer programa de televisión escrito por una mujer

(Laura de Noves). Mariela y Lotti presentan el programa y las prendas. Sin embargo, en mayo de 1956 se suspende por la censura del Ministerio de Comunicaciones debido a que se había presentado ropa interior en un mostrador.

PARA CONCLUIR

Aunque la colaboración de Laura de Noves en la prensa trataba, en su mayoría, de temas frívolos y ligeros, podemos afirmar que su producción fue reveladora debido a que tuvo bastante éxito y visibilidad en la capital venezolana. Gracias a su determinación y su fuerza de voluntad, su voz de papel consiguió salir a la luz a través de la radio y la televisión, lo que podemos considerar como un gran éxito sabiendo que pocos años antes se encontraba en la sombra y había sido invisibilizada durante la posguerra.

Esta mujer polígrafa nos sorprende adaptándose a todas las actividades artísticas que se propone. Contribuye con su trabajo periodístico y mediático (*Entre Nosotras*) a vehicular la imagen de la mujer y de la feminidad. Así, en *Canciones de España* nos desvela sus conocimientos musicales y en *Momentos de literatura venezolana* su talento literario. Su instinto comprometido y revolucionario —que había silenciado, aunque sin abdicar del todo— vuelve a aparecer más adelante en su próxima obra de teatro inédita sobre la revolución cubana. En 1957 recupera su propia identidad y su verdadero ser al pedir la nacionalidad mexicana (que le pertenece por tener abuelos mexicanos). A partir de entonces vuelve a ser Carlota O'Neill.

BIBLIOGRAFÍA

- DE NOVES, Laura. (1950). "Mientras dormimos. La vida y la muerte pendientes de los telegrafistas". *El Nacional*, Caracas, 13 de noviembre. p. 1.
- . (1942). *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Hyma.

- . (1945). *Chiquita modista*. Barcelona: Ameller.
- . (1945). *Chiquita en sociedad*. Barcelona: Ameller.
- . (1945). *Chiquita se casa*. Barcelona: Ameller.

DUPLANTIER, Fleur (2021). *Carlota O'Neill : l'épineux parcours d'une polygraphe espagnole (1924-1982)*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour. Thèse de doctorat.

- . (en prensa). “La Revista Femenina *Nosotras* de Carlota O'Neill, 1931” en *Mujeres modernas*.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1977). “Un velero blanco en la bahía” en Carlota O'Neill, *Circe y los cerdos; Cómo fue España encarcelada*. Madrid: ADC, p. 265.

LIONELL, Carlota. (1942). *La triste romanza de amor de Franz Schubert*. Barcelona: Hyma.

O'NEILL, Carlota. (2015). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Huerga y Fierro.

- . (1971). *Los muertos también hablan*. México: Populibros-La Prensa.

AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIA
EN LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE MERCEDES PINTO*

Celia García-Davó
Universidad de Alicante

SOBRE MERCEDES PINTO, LO AUTOBIOGRÁFICO Y LA PRENSA

La vida y la obra de Mercedes Pinto (La Laguna, 1883-Ciudad de México, 1976) están, como apunta Alicia Llarena, “indisolublemente unidas, es más, están voluntariamente emparentadas, hasta el punto de que las huellas de su agitada biografía pueden seguirse en cada uno de sus textos”.¹ Por esta razón, antes de presentar el análisis de los artículos objeto de nuestro estudio, consideramos imprescindible ofrecer unas pinceladas biográficas sobre la autora canaria, ya que no podemos estudiar la presencia del autobiografismo en su producción periodística sin conocer previamente lo fundamental de su trayectoria vital.²

Mercedes Pinto fue una escritora y activista española que supo combinar su faceta literaria como narradora, poeta y dramaturga

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

-
- 1 Alicia Llarena. (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel, (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 248.
 - 2 Para profundizar en la vida y obra de M. Pinto, véanse Pilar Domínguez Prats. (1991). “Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica” en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria; y Alicia Llarena. (2003). *Yo soy la*

con las de articulista, conferenciante y locutora de radio para poder labrarse una carrera profesional exitosa. Su asombrosa biografía se desarrolla fundamentalmente al otro lado del Atlántico con motivo del destierro que sufrió en 1923, tras pronunciar en la Universidad Central de Madrid su polémica conferencia: “El divorcio como medida higiénica”, basada en su experiencia personal. En una España católica, gobernada por el dictador Primo de Rivera, no podía permitirse que el atrevimiento de Pinto quedase impune, pues en su discurso se manifestaba partidaria del divorcio como una forma de liberación para la mujer maltratada física y/o psíquicamente. Con todo, según Domínguez Prats, aunque sus biógrafas sostengan que la causa principal de su partida fue su actividad desarrollada como feminista, “parece más verosímil que pesaran más en la decisión del exilio las circunstancias personales de su matrimonio, las negras perspectivas de vida que tenía en España si volvía al hogar, frente a una vida libre en América”.³

Durante su exilio americano, la escritora mantiene su labor literaria y pedagógica en Uruguay, Chile, Cuba y México, países en los que reside y alcanza una enorme popularidad. En ese contexto, Pinto publica sus dos novelas de corte autobiográfico, *Él* y *Ella*. La primera, escrita en España, se edita en Montevideo en 1926, y relata los diez años de tortura matrimonial que sufrió con su primer esposo, Juan de Foronda, diagnosticado de esquizofrenia celotípica.⁴ En la novela *Ella*, publicada en Santiago de Chile en 1934, la autora rememora sus felices vivencias de infancia y primera juventud en las Islas Canarias hasta el momento en que contrae matrimonio con *Él*, Juan de Foronda, suceso que le cambiará la vida. Asimismo, sabemos que tenía pensado escribir un tercer tomo, titulado *Nosotros*,

novela: vida y obra de Mercedes Pinto. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

3 Pilar Domínguez Prats. (1991). “Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica” en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1988), vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 315.

4 La narración de esta odisea sirvió de base a Luis Buñuel para la creación de su película *Él*, estrenada en México en 1953.

donde diese cuenta de sus experiencias con su segundo marido, Rubén Rojo, y de las peripecias de su exilio americano, pero esta obra finalmente no llega a producirse.⁵

La literatura, la prensa y, más tarde, la radio fueron los medios aliados de aquellas mujeres que, como Pinto, apelaban a la igualdad y promovían la difusión de las ideas del feminismo. Para Díaz Nosty, el género periodístico “será, junto a la enseñanza, una de las vías más eficaces para promover horizontes alternativos al patrón masculino”, ya que contó con un valor pedagógico añadido “que trascendió el estándar informativo vigente, como fue la construcción de un discurso sobre la normalización de la presencia femenina en un plano tendente a la igualdad”.⁶ Los artículos de Mercedes Pinto son prueba de ello, en tanto que sirvieron a su autora para abordar, entre otros asuntos, cuestiones relacionadas con la educación y la defensa de los derechos y libertades de las mujeres y los más desfavorecidos.

La relación de la escritora canaria con el periodismo no se inicia con su exilio,

pues empezó en su adolescencia, cuando los diarios de Santa Cruz de Tenerife le abrieron las puertas a sus versos y a sus primeras composiciones en prosa.

Pero su vínculo con la prensa se acentúa cuando sus conflictos matrimoniales la conducen a Madrid, a principios de la década de los años veinte, [donde] traba amistad con los intelectuales notables del momento, entre ellos Ortega y Gasset, Cristóbal de Castro o Carmen de Burgos (“Colombine”), que la recomiendan a la prensa de Madrid y Barcelona.⁷

5 Alicia Llarena. (2016). “Prólogo” en Mercedes Pinto. *Ella*. Islas Canarias: Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, p. 22.

6 Bernardo Díaz Nosty. (2020). *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XIX nacidas antes del final de la guerra civil*. Sevilla: Renacimiento, p. 39.

7 Alicia Llarena. (2021). “Introducción” en Mercedes Pinto. *Al volar: ‘El País Gráfico’, La Habana, 1950-1951*. Sevilla: Renacimiento, p. 9-10.

Su experiencia en los periódicos españoles,

aunque breve, resulta fructífera cuando la escritora llega a Montevideo en 1924, la ciudad que la acoge en su urgente exilio y le da espacio en los diarios y revistas del país, en parte por las cartas de recomendación que llevaba consigo de reputados políticos e intelectuales españoles.⁸

Será precisamente durante la etapa del destierro donde Pinto produzca su vasto trabajo periodístico, caracterizado, sobre todo, por su fuerte carácter autobiográfico, como mostraremos a lo largo de este ensayo.

La presencia de Pinto en la prensa hispanoamericana ha sido estudiada por Llarena (2001 y 2021), Olmedo (2006) y Díaz Nosty (2020), cuyas investigaciones prueban el éxito de la escritora en el extranjero, así como la gran variedad temática de sus artículos. En esta ocasión, nos interesa examinar el contenido autobiográfico de dichos textos, ya que este sería, desde nuestro punto de vista, el eje vertebrador de la producción literaria y periodística de la escritora. Con este objetivo, hemos consultado, por un lado, los estudios anteriormente citados, las novelas autobiográficas de Pinto (*Él*, 2022, y *Ella*, 2016) y su biografía (Llarena, 2003), y por otro, los dos volúmenes que recuperan su participación en la prensa: *Al Volar* (2021), donde se recogen los 86 escritos que la autora publica cada domingo en *El País Gráfico* de La Habana entre 1950 y 1951; y *Ventanas de colores* (2001), que reúne los 161 artículos que publica semanalmente y de forma ininterrumpida en *Los Jueves de Excelsior*, revista suplemento del veterano diario mexicano, bajo el título genérico de “Ventanas de Colores”. Esta serie se inicia el 30 de agosto de 1973 y se extiende hasta el 28 de octubre de 1976, e incluye varios de los artículos que se habían publicado previamente en otros medios y países.⁹

8 Alicia Llarena. (2021). “Introducción” en Mercedes Pinto. *Al volar: ‘El País Gráfico’, La Habana, 1950-1951*. Sevilla: Renacimiento, p. 11.

9 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 29.

Tras haber cotejado cada una de las columnas contenidas en ambos volúmenes, el propósito de este trabajo es ofrecer algunos ejemplos concretos de cómo se presenta en ellas el componente autobiográfico, partiendo de la hipótesis de que Mercedes Pinto confecciona su discurso en la prensa empleando técnicas similares a las utilizadas en la escritura de autobiografías y memorias.

A lo largo de este ensayo, no nos limitaremos a presentar un muestrario que refleje los datos biográficos de Pinto en sus artículos, sino que llevaremos a cabo la búsqueda de los rasgos típicos de la literatura del yo en sus textos. De ahí que, para el análisis del corpus, tomemos como punto de partida los principales presupuestos teóricos expuestos por la Crítica Literaria sobre el género autobiográfico¹⁰ y también los estudios del profesor López-Pan¹¹ sobre las estrategias narrativas y argumentativas en el artículo periodístico.

EL COMPONENTE AUTOBIOGRÁFICO EN LAS COLUMNAS PERIODÍSTICAS DE MERCEDES PINTO

Como es sabido, uno de los principios del periodismo es dar a conocer los hechos de interés colectivo —ya sea en el ámbito social, cultural o político—. Según la intención de quien escribe, los artículos periodísticos pueden clasificarse en diferentes tipos: analíticos, de opinión, literarios, etc. En este sentido, el caso de Mercedes Pinto resulta especialmente llamativo, ya que sus columnas —además

10 Nora Catelli. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen; Philippe Lejeune. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion; Francisco Ernesto Puertas Moya. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones; y José María Pozuelo Yvancos. (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

11 Fernando López-Pan. (2005). “El *ethos* retórico, un rasgo común a todas las modalidades del género columna”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 703-704. Madrid, p. 12-15; y Fernando López-Pan. (2011). “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”. *Anàlisi*, 41, p. 47-68.

de tratar diversos temas sobre sociología, educación, cultura, etc.— poseen un sello muy personal, al estar centradas, en su mayoría, en narrar anécdotas biográficas de la propia autora, a través de un tono íntimo y confesional. Sus textos periodísticos cuentan con un elevado grado de narratividad y descripción, y se fundamentan en la experiencia personal de la articulista. Por esta razón, siguiendo las teorías de López-Pan, pueden incluirse bajo el marbete de “narrativas de tipo anecdótico”.¹² Sin embargo, consideramos que la exacerbada manifestación del yo de la autora en sus columnas obstaculiza su catalogación.

Partiendo de esta particularidad, y según el nivel de autobiografismo presente en su contenido, proponemos la subdivisión de dichos artículos en: textos “enteramente autobiográficos” o “con tintes autobiográficos”, “anécdotas ejemplarizantes” y “semblanzas”.

En la primera categoría se insertan aquellas columnas en las que Pinto cuenta una experiencia vivida o reflexiona sobre alguna de sus vivencias sin relacionarlas con ningún tema de actualidad. Los ejemplos en este caso son abrumadores, pero, entre ellos, destacamos los escritos “Bajo el cielo de Cuba” (1951), “Con una gran escritora” (1951) y “Yo no sabía inglés” (1973).

La segunda se corresponde con los artículos donde la columnista aborda un determinado asunto sobre su propia vida, como puede ser, por ejemplo, su divorcio, pero no lo explicita. Es decir, solo quienes conozcan su biografía podrán saber que hace referencia a sí misma (“Lágrimas y sonrisas”, 1974).

Bajo la etiqueta de “anécdotas ejemplarizantes” podría incluirse la mayoría de los artículos, pues es habitual que la autora parta del relato de una experiencia personal pasada para reflexionar sobre un hecho presente. En este tipo de textos, Pinto rememora una anécdota que le sirve como introducción o confirmación de una idea, para concluir siempre con una moraleja explícita o implícita, como se observa en “¡Las cosas de Bismarck!” (1976):

12 Fernando López-Pan. (2005). “El *ethos* retórico, un rasgo común a todas las modalidades del género columna”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vols. 703-704, p. 12.

Nosotros tenemos nuestra caja de estampas, y las sacamos todos los días para ofrecérselas a los que fían en nosotros, para mejor afirmar la prédica, para dejar caer con las tintas de nuestras estampas algo permanente que pueda afianzar doctrina y consejo, enseñanza y advertencia, que de todo ha de tener la labor sociológica, si ha de ser efectiva...

La estampa que sacamos hoy es muy lejana, pero está llena de color... era una época de nuestra infancia llena de movimiento y de acción...¹³

Por último, encontramos una serie de “semblanzas” que, a modo de homenaje, narran las vivencias de la autora con personalidades relevantes dentro del ámbito artístico, intelectual o político. “Recordemos que, en calidad de escritora, periodista, embajadora cultural, conferencista y trabajadora del gobierno, la escritora canaria tuvo la oportunidad de acceder a muchos de los talentos de la época, y de vivir junto a ellos originales anécdotas”,¹⁴ que traslada a algunos de sus textos: “Pablo Neruda, mi amigo” (1973) o “Alfonsina” (1975).

Si bien, entre todas las columnas publicadas entre 1951 y 1952 — incluidas en *Al Volar* —, en esta ocasión destacamos las producidas durante su viaje a España en 1951 (“Una visita emocionante”, “Verano en Madrid”, “Sombras y sol”, etc.), puesto que permiten a la autora actualizar al público cubano sobre su visión de Madrid. La ciudad en la que había padecido no pocas fatalidades, ocupa ahora un espacio feliz en su memoria y así lo transmite en los textos de la serie.¹⁵ Pinto llega a advertir a su público lector de que los artículos de la etapa madrileña,

13 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 371.

14 Alicia Llarena. (2001). “Introducción” en Mercedes Pinto. *Ventanas de Colores*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 34.

15 Alicia Llarena. (2021). “Introducción” en Mercedes Pinto. *Al volar: ‘El País Gráfico’, La Habana, 1950-1951*. Sevilla: Renacimiento, p. 23.

por razones fáciles de comprender, no tratarán de ningún género que no sea el panorama que se despliega a la vista del escritor, como despliegan sus colores el valle y la montaña, la cascada y el río ante el lienzo del pintor viajero que no quiere olvidar las bellezas que se le ofrecen para su inspiración...¹⁶

En dichas columnas predomina, al igual que en numerosos relatos autobiográficos, el carácter descriptivo, empleado por Pinto para dar cuenta tanto del paisaje exterior como de los sentimientos que este produce en su persona. Por esta razón, la forma de estos escritos recuerda —más que a una columna periodística— a un diario o un cuaderno de viajes.

Sin embargo, es en *Ventanas de colores* donde encontramos una mayor presencia del componente autobiográfico. De entre todos los artículos que conforman la serie, resaltamos cinco tipos concretos: en primer lugar, los que la propia autora denomina “estampas de una época”, que reflejan su pasado insular (“Por ser año santo”, 1973, “Sueño y realidad”, 1973, etc.). En ellos, Pinto recuerda los momentos felices de su infancia y primera juventud en Tenerife y Gran Canaria: “Y de pronto, recordé mi casa lejana y, como una visión encantadora, se me apareció de nuevo mi huerto, silencioso y perfumado, [...] Huerto donde la niña juega, cose, lee y sueña...”.¹⁷ En segundo lugar, destacan los artículos que son directamente extractos de su novela autobiográfica, *Ella*, o versionan alguna de las anécdotas recogidas en esta obra (“Cuello y corbata”, 1973, “Locos y cuerdos”, 1974, “Fragmentos”, 1976, etc.). Esta práctica la llevaron a cabo otros escritores y escritoras de la talla de Rafael Alberti, Francisco Ayala, Rosa Chacel o Francisco Umbral, quienes incluyeron también en las páginas de importantes periódicos como *El País*,

16 Mercedes Pinto. (2021). *Al volar: “El País Gráfico”, La Habana, 1950-1951*. Alicia Llerena (ed.). Sevilla: Renacimiento, p. 364.

17 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llerena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 50.

ABC, *La Vanguardia* o *Diario 16* fragmentos de sus discursos autobiográficos.¹⁸

Del mismo modo, Pinto redacta dos columnas biográficas, “Mi hermana” (1976) y “La inolvidable” (1976), donde emplea el estilo de la biografía con dos objetivos: dar cuenta de la vida de su hermana, Ana María y, a su vez, definirse a sí misma en contraste con ella: “[a diferencia de Ana María] Yo hacía sufrir a los míos. Mi mente excesivamente libre pensadora para las características familiares, mis preguntas continuas... mi afán de hacer cosas que los demás no hacían...”.¹⁹

También resultan llamativas las columnas que están conformadas íntegramente por alguna de sus composiciones poéticas (“Con amor”, 1975) o que presentan partes de sus poemas relacionados con el tema que está abordando en el momento de la escritura, como se observa en el siguiente fragmento de “La bella Chelito” (1974):

Y estas ideas me hicieron recordar una estrofa de un poema mío que dice así: ‘Tengo un enorme orgullo de todas mis acciones / y venero los pasos que he dado en el camino. / Los admiro uno a uno, / me exalto al recordar, / y todos los daría de volver a empezar...’.²⁰

En último lugar, resaltamos las seis entregas periodísticas publicadas en 1975 (“Río abajo”, “Interrogante en mi vida”, “Luces y sombras”, “Luz inesperada”, “El ‘Krefeld’” y “Sarandí”), que poseen el formato del folletín y que pueden definirse, en nuestra opinión, como las páginas más autobiográficas de todas. En ellas, Pinto

18 Para profundizar en esta cuestión, véase Pablo Núñez Díaz. (2014). “Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)”. *Signa*, 23, p. 661-686. Este trabajo estudia la presencia que han tenido en la prensa las autobiografías, las memorias y la producción diarística de los escritores españoles desde 1975 hasta 2010.

19 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llerena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 460.

20 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llerena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 111.

sintetiza diferentes episodios autobiográficos que, en su totalidad, podrían formar parte de una autobiografía convencional, en tanto que relatan cronológicamente diferentes sucesos biográficos, como, por ejemplo, la manera en que logra salir de España, la imprevista muerte de su hijo en Portugal, el nacimiento de un nuevo hijo a bordo del barco que la conduce a Montevideo o sus primeras andanzas en Sudamérica.

El ethos discursivo y el ethos retórico

Además del contenido autobiográfico y del carácter descriptivo, los artículos de la escritora canaria comparten con la literatura del yo otra de sus características fundamentales: el desdoblamiento del sujeto autorial.²¹ Mercedes Pinto se construye en su discurso periodístico retrospectivamente, a través de estrategias similares a las presentes en sus novelas autobiográficas. En sus artículos proyecta, mediante la rememoración y la verbalización del recuerdo, un yo personaje que no se corresponde con la persona real que escribe desde el presente.

Martínez Solís,²² partiendo de las denominadas pruebas aristotélicas, propone el término “*ethos* discursivo” para referirse a esta construcción textual, que equivale a la imagen de sí o la personalidad que el enunciador o enunciadora plasma en su discurso, siendo esta un efecto del mismo. Sin embargo, esta estrategia no es exclusiva de los artículos de Pinto, ya que, como señala López-Pan, en general, la columna periodística basa su fuerza persuasiva en la personalidad del

21 Para saber más sobre la construcción y el desdoblamiento del sujeto autobiográfico consúltense, por ejemplo, Nora Catelli. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen; Laura Scarano. (1997). “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. *Orbis Tertius*, vol. 2, núm. 4, p. 1-10; y Francisco Ernesto Puertas Moya. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.

22 María Cristina Martínez Solís. (2015). “El *ethos* discursivo: valores, razones y emociones como efectos de discurso”. *ALED*, vol. 15, núm. 2, p. 139-157.

articulista, y entre los medios a disposición para construir su *ethos*, se encuentra el de aparecer como personaje dentro de su texto.²³

El desdoblamiento de la autora canaria se refleja en sus artículos a través de la dualidad de yoes. Por una parte, se transforma en un yo personaje (objeto del enunciado), que comprende a la persona que creyó ser en el pasado (la niña precoz con vocación literaria, la chica “rara” y solitaria, la joven rebelde preocupada por los más desfavorecidos, etc.);²⁴ y por otra, conforma un yo narrador (sujeto de la enunciación), que constituye a la que es, o cree ser, en el presente: una intelectual, activista, idealista y, ante todo, mujer valiente que lucha por su libertad —como prueban su divorcio y su exilio—, por lo que puede dar ejemplo a través de su testimonio.²⁵ Pinto es consciente de su popularidad y del carácter excepcional de su historia, y así lo plasma en sus artículos.

Asimismo, podemos señalar que sus columnas poseen —al igual que las autobiografías— un carácter bifronte, en tanto que son un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo; pero, a su vez, son un acto de comunicación, de justificación del yo frente al público.²⁶

Como adelantábamos en el epígrafe introductorio, Mercedes Pinto fue escritora y oradora, y esta última condición se manifiesta en su producción periodística, donde configura un *ethos* que le concede credibilidad, convicción y confianza sobre la audiencia a la que

23 Fernando López-Pan. (2011). “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”. *Anàlisi*, 41, p. 47.

24 “Me voy a remontar mucho... A mi edad de 12 años. Niña inquieta y ‘noveladora’ como está dibujada en mi novela ‘Ella’, todo lo perseguido tenía en mí su defensora inmediata”. Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 138.

25 “Y un día decidí con todas mis fuerzas anímicas, que serviría a mis semejantes de algo, de consuelo y esperanza, de alegría y de amor...”. Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 284.

26 José María Pozuelo Yvancos. (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, p. 52.

pretende persuadir. Para López-Pan, autor de quien tomamos prestado el término de “*ethos* retórico”,

aunque la retórica clásica y el análisis del discurso se centran en lo oral [...] los mecanismos retóricos funcionan de modo análogo en todo tipo de textos escritos [...] y, entre ellos, de un modo intenso, en las columnas periodísticas, donde la libertad de temas, de ideas, estructura, formas expresivas y estilo dibuja una imagen textual del articulista [...] que se convierte en un polo de atracción para los que sintonizan con él, en un referente, en alguien digno de confianza.²⁷

Como periodista y conferenciante, Pinto tuvo el propósito de influir sobre su entorno, y el componente vivencial de sus artículos es, en parte, un recurso que aproxima al público a su persona y facilita el calado de su mensaje. Ella es consciente y lo explicita en diversas ocasiones: “para que esta nota de hoy tenga una mayor fuerza de veracidad, diremos que la recién casada con el esposo comprensivo es Pituka de Foronda [su hija], [...] ¿No es verdad que así tiene el ejemplo algo más de interés?”²⁸

La columnista nos ofrece su particular punto de vista sobre asuntos que la inquietan y eso es precisamente lo que el público lector busca en su prosa periodística;

no un acercamiento crítico ni científico a la realidad, sino una aproximación afectiva que enlace la teoría sociológica con la vida real, una voz sincera capaz de analizar la materia humana con la habilidad de un naturista, y valiente para exponerse a pesar de

27 Fernando López-Pan. (2011). “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”. *Anàlisi*, 41, p. 53.

28 Mercedes Pinto. (2021). *Al volar: “El País Gráfico”, La Habana, 1950-1951*. Alicia Llerena (ed.). Sevilla: Renacimiento, p. 168.

modas y tendencias, a las que cuestiona tanto como a los preceptos más clásicos.²⁹

Su discurso no es teórico, “sino el destilado de una vida trágica, colmada de incidentes sociales y acciones políticas”.³⁰ La autora no se dirige a su audiencia desde un pedestal doctrinario o académico; sus palabras, en cambio, están inspiradas en la mujer que es y están dotadas de la audacia cotidiana que ha desarrollado hasta el momento.³¹ De esta forma,

disfraza sus exposiciones detrás del discurso de la experiencia personal. A través de un estilo directo, sus conferencias y artículos aparentan ser inofensivas narraciones de sucesos biográficos, y de pronto se vislumbra una crítica a una medida gubernamental desfavorable para las mujeres, el señalamiento de alguna idea que se debe cambiar, la crítica de las costumbres, de la tradición, y es entonces cuando parece claro que por medio de la sugerencia busca la enseñanza.³²

Mercedes Pinto pretende conectar con su público a través del relato de su propia intimidad. Busca que los lectores y lectoras empaten con ella, que se identifiquen con ese *ethos* que construye discursivamente, para que, en definitiva, sigan leyéndola, pues no debemos

29 Alicia Llarena. (2021). “Introducción” en Mercedes Pinto. *Al volar: ‘El País Gráfico’, La Habana, 1950-1951*. Sevilla: Renacimiento, p. 15.

30 Alicia Llarena. (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 249.

31 Alicia Llarena. (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 249.

32 Iliana Olmedo. (2006). “Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana” en Manuel Aznar (coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, p. 991.

olvidar que la escritora se dedica profesionalmente a la narración periódica de estas columnas y supo ver en su propia historia una fuente de material inagotable.

La memoria como protagonista

En las novelas, artículos periodísticos y conferencias de la escritora canaria, la memoria renace, siendo el análisis de su pasado uno de los temas fundamentales de su producción literaria y periodística. Al respecto, Olmedo señala que “la reincidencia en el recuerdo y la experiencia —sinónimo de aprendizaje— persiste, pero no como lamento, ya que Mercedes Pinto pudo realizar sus proyectos, antes limitados, en el exilio, que significó el fin del pasado y una segunda oportunidad”.³³

Al igual que en la narrativa del yo, la memoria —subjetiva, creativa y fragmentaria— ocupa en estas columnas un lugar destacado. La mayoría de los textos analizados son narraciones retrospectivas donde —al estilo de las autobiografías— encontramos expresiones que aluden al proceso memorístico, por ejemplo: “Y de pronto, recorde”³⁴ o “nos viene hoy a la memoria”.³⁵ Otro de los rasgos distintivos de la literatura personal que se observa en estos artículos son las promesas de sinceridad y verdad que la autora realiza ante el público: “este suceso —que fue así como lo he contado—”³⁶ o “nuestra

33 Iliana Olmedo. (2006). “Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana” en Manuel Aznar (coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, p. 993.

34 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 50.

35 Mercedes Pinto. (2021). *Al volar: “El País Gráfico”, La Habana, 1950-1951*. Alicia Llarena (ed.). Sevilla: Renacimiento, p. 58.

36 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 252.

pluma ha sido siempre sincera y nunca hemos tratado de engañar”,³⁷ que recuerdan al pacto autobiográfico que Lejeune (1994) atribuye como característica indispensable de la autobiografía. Este pacto de lectura se establece entre el destinatario y el autor o autora del texto y se caracteriza, sobre todo, por dos razones: por ser un contrato a través del cual el relato se percibe como un documento referencial y no ficticio —particularidad que lo diferencia del “pacto novelesco”— y porque se sobreentiende que el sujeto autobiográfico posee también la identidad de narrador y personaje, como ocurre también en estos artículos.

Del mismo modo, la columnista emplea otra de las estrategias propias del discurso autobiográfico, la del diálogo reproducido, para darle mayor credibilidad a su historia, y, también —por qué no decirlo— por falsa modestia, al introducir palabras halagadoras sobre su propia persona en boca de diferentes individuos: “Mi mujer desea conocerte, pues siente verdadera curiosidad por ver de cerca a la mujer que ha viajado tanto, escrito tanto y luchado tanto como tú”.³⁸

A todo ello se suman las múltiples reflexiones que Pinto introduce sobre el placer de recordar, además del artículo completo que la autora dedica a este asunto, titulado “Los recuerdos” (1975). En estas columnas encontramos auténticas odas al pasado y a la memoria como se observa en “Mi patio” (1976), artículo en el que la escritora rememora lo que significó para ella aquel lugar de su hogar infantil, o en “Serenidad” (1974), donde llega a exclamar lo siguiente:

¡No! ¡No quiero olvidar el pasado! ¡Ni borrar lo más importante, lo que hice para defenderme de los zarpazos de los lobos, [...] lo que logré yo sola, con pensamientos y acciones solamente míos, [...] sola como la peña de la costa frente al salvaje embate de las enfurecidas olas del mar, no puedo, ni quiero, ni lo haré, ir echando las brumas del olvido sobre el pasado, porque el pasado soy

37 Mercedes Pinto. (2021). *Al volar: “El País Gráfico”, La Habana, 1950-1951*. Alicia Llerena (ed.). Sevilla: Renacimiento, p. 337.

38 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llerena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 130.

yo, y en la hora presente me pongo a contemplar mi obra, como el pintor ante el mural que tantos insomnios le costó; y no he de permitir que se me borre como figura central de ese pasado.³⁹

Este fragmento resume a la perfección la que, en nuestra opinión, sería la intención principal de Pinto en sus artículos: plasmar sus vivencias sobre el papel para que el paso del tiempo no las termine borrando. Este es uno de los motivos típicos por los que se escriben memorias y autobiografías, y es una de las razones fundamentales por las que la narradora publicó también sus novelas autobiográficas, *Él* (1926) y *Ella* (1934).

En definitiva, podemos afirmar que Pinto emplea la memoria con el propósito de recuperar y trasladar a sus columnas aquellos recuerdos que le sirven como herramienta y ejemplo para facilitar la transmisión de su mensaje. Con todo, cabe señalar que el hecho de que la mayor parte de sus composiciones estén basadas en su experiencia personal no significa que la información que contienen sea de menor valor, puesto que, “en su trasfondo, se desvela una realidad a la que debemos prestar atención”.⁴⁰

CONCLUSIONES

Tras haber cotejado los artículos que Mercedes Pinto publica en la prensa durante su exilio americano, consideramos que —salvo escasas excepciones— están escritos mayoritariamente empleando las estrategias discursivas y el contenido autorreferencial típicos de las producciones memorialísticas, por lo que comparten numerosos rasgos atribuidos tradicionalmente al género autobiográfico

39 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 223.

40 Iliana Olmedo. (2006). “Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana” en Manuel Aznar (coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, p. 992.

(desdoblamiento del sujeto autorial, tono confesional, carácter descriptivo y dialógico, etc.).

Como apunta Llarena, probablemente, nadie como Pinto “había fundado su feminismo en la realidad, su pensamiento en la propia biografía, y su escritura en la materia imperecedera de una vida poco común”.⁴¹ Por ello, toda su obra literaria “está hecha con la sustancia de su historia personal”,⁴² desde sus novelas autobiográficas, *Él* (1926) y *Ella* (1934), hasta sus libros de versos, *Brisas del Teide*, (1924), *Cantos de muchos puertos* (1931) y *Más alto que el águila* (1968); sus famosas conferencias, entre la que destaca *El divorcio como medida higiénica* (1923); sus obras teatrales, *Silencio* (1929), *Un señor cualquiera* (1930) y *Una mujer, Ana Rosa* (1932); y, como no podía ser de otra forma, también su abundante prosa periodística.

Las columnas son un género de mayor autonomía que permite a la narradora, desde una posición de autoridad consolidada, sincerarse y expresarse con total libertad, siendo el recuerdo de lo vivido el eje central de su escritura, así como el refugio al que puede regresar en innumerables ocasiones. El carácter pedagógico de sus escritos deriva precisamente del relato de su propia historia, ya que las trágicas anécdotas que experimentó en su pasado pueden servir de ejemplo a su audiencia presente, aunque no debemos olvidar, como ella misma nos recuerda, que “estos trozos de mi vida y de mi época no han de dar tristeza a mis lectores, sino hacerles ver que no hay que perder nunca la fe, ni la esperanza”.⁴³

41 Alicia Llarena. (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 249.

42 Alicia Llarena. (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 249.

43 Mercedes Pinto. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 250.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

- PINTO, Mercedes. (2001). *Ventanas de Colores*. Alicia Llarena (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- . (2016). *Ella*. LLARENA, Alicia (ed.). Islas Canarias: Consejería de Turismo, Cultura y Deportes.
- . (2021). *Al volar: “El País Gráfico”, La Habana, 1950-1951*. LLARENA, Alicia (ed.). Sevilla: Renacimiento.
- . (2022). *Él*. LLARENA, Alicia (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

Fuentes secundarias

- CATELLI, Nora. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo. (2020). *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XIX nacidas antes del final de la guerra civil*. Sevilla: Renacimiento.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar. (1991). “Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica” en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1988), vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 309-326. <<https://revistas.grancanaria.com/index.php/CHCA/article/view/7583/6554>> (Consulta: 3 octubre 2024).
- LEJEUNE, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LLARENA, Alicia. (2003). *Yo soy la novela: vida y obra de Mercedes Pinto*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

- . (2005). “La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto” en QUEVEDO GARCÍA, Francisco Juan, SANTANA HENRÍQUEZ, Germán y SANTANA MARTEL, Eladio (coords.). *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. UPGC: Servicio de Publicaciones, p. 245-258.
- . (2016). “Prólogo” en PINTO, Mercedes. *Ella*. Islas Canarias: Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, p. 7-30.
- . (2021). “Introducción” en PINTO, Mercedes. *Al volar: ‘El País Gráfico’, La Habana, 1950-1951*. Sevilla: Renacimiento, p. 7-28.

- LÓPEZ-PAN, Fernando. (2005). “El *ethos* retórico, un rasgo común a todas las modalidades del género columna”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 703-704, p. 12-15. <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/35021>> (Consulta: 28 septiembre 2024).
- . (2011). “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”. *Anàlisi*. 41, p. 47-68. <<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34904/1/El%20articulista-personaje%20como%20estrategia%20ret%C3%B3rica.pdf>> (Consulta: 28 septiembre 2024).

- MARTÍNEZ SOLÍS, María Cristina. (2015). “El *ethos* discursivo: valores, razones y emociones como efectos de discurso”. *ALED*, vol. 15. núm. 2, p. 139-157. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5958946>> (Consulta: 2 octubre 2024).

- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo. (2014). “Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)”. *Signa*, 23, p. 661-686. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-muestras-de-literatura-autobiografica-en-la-prensa-espanola-1975-2010/>> (Consulta: 2 octubre 2024).

- OLMEDO, Iliana. (2006). “Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana” en AZNAR, Manuel (coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, p. 987-994.

POZUELO YVANCOS, José María. (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.

SCARANO, Laura. (1997). “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. *Orbis Tertius*, vol. 2, núm. 4, p. 1-10.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_089.pdf>
(Consulta: 4 octubre 2024).

LA VOZ ILUSTRADA:
NÚRIA POMPEIA EN LA REVISTA *TRIUNFO*

Assunta Polizzi
Università degli Studi di Palermo

Ilustradora, humorista gráfica, escritora y periodista, Núria Francesca Pompeia Vilaplana i Buixons, *nom de plume* de Núria Pompeia (Barcelona 1931-2016), llega al dibujo y a la historieta periodística con cierto retraso. Para entender mejor este dato, hay que recordar unos rasgos de su biografía, provechosamente resumida por su hija, Ana Pániker, en ocasión de la preparación del prólogo al catálogo de la exposición *Nuria Pompeia. Ayer, hoy y siempre*, que se celebró en 2023 en Alcalá de Henares:

[...] nació un 2 de mayo en suelo republicano. Literalmente. [...]. El médico no llegaba. [...] mi abuela, abrumada por las contracciones, no pudo llegar a la cama y se tumbó en el suelo para dar a luz. [...]. Podríamos afirmar, pues, que Núria llegó a este mundo con los pies en el suelo, de dónde nunca los apartaría. Le apasionaba el diseño de moda, de telas, de muebles, de cualquier cosa, y deseaba estudiar arquitectura, arte o historia, pero su padre, un hombre profundamente conservador que apenas se pronunciaba en las directrices de la vida familiar, en eso fue muy tajante: *no volem nenes sabies a la familia* (no queremos niñas sabias en la familia). Dado que mostraba traza para el dibujo cursó artes y oficios en la escuela Massana. [...]. A los 21 años se casó con Salvador Pániker. [...]. Con seis embarazos y cinco hijos, hubo un largo periodo de su vida que transcurrió entre pañales, tinta china, colegios, tatas, termómetros, rotuladores, pediastra, papillas, listas de la compra, pinceles, cenas de matrimonios

y acuarelas. [...]. De la mano de su marido, descubrió la Ibiza de los años 60. Ahí encontró el estilo de vida que a ella le gustaba. Algo ajeno a la convencional sociedad burguesa en la que vivía, sobre todo a su hipocresía. Ibiza era un oasis en la España de Franco, mantilla y pandereta. [...]. El feminismo iba tomando forma como una consecuencia directa de la vida. Uno de esos veranos acabó su primer libro que Pierre Tisné, un exquisito editor francés, publicaría bajo el título de *Neuf* (Nueve). Era el relato mudo de los 9 meses de embarazo de una mujer. Su asombro, sus miedos, su ternura, su soledad. Su cuerpo. Núria había dejado de ser la mujer de Pániker para ser Núria Pompeia. Tenía por fin una identidad al margen de la familia.¹

De hecho, su primer libro gráfico sin texto verbal fue *Maternasis*, publicado en Barcelona en 1967 por la editorial Kairós, que había fundado junto al marido, Salvador Pániker, dos años antes. Aquí, a través del tratamiento del tema de la maternidad en toda su amplitud, empieza a desmitificar varios postulados sociales acerca de la mujer y su papel en la sociedad, y encuentra en el dibujo un instrumento de acercamiento y crítica a la sociedad que le permite expresar con lucidez e ironía su compromiso intelectual en la España tardofranquista. En *Maternasis*, Núria Pompeia “ofrece una visión de la maternidad, más como una incitación a ese debate que como la búsqueda de implantar algún tipo de doctrina. [...] un volumen sin palabras, apenas sin más personajes que la mujer protagonista, realizado con trazo muy sintético [...] todo un ejemplo de la potencia que pueden conseguir las metáforas visuales”.² Luis Carandell, en la reseña del siguiente libro de Nuria Pompeia, *Y fueron felices comiendo perdices...* (1970) —que se centra aún más en las asignaciones de género y en el tema del matrimonio—, titula el artículo “El infortunio de ser mujer” y escribe sobre *Maternasis* que “revelaba ya una

1 Ana Pániker. (2003). “Prólogo” en *Nuria Pompeia. Ayer, hoy y siempre*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, p. 11-15.

2 Norman Fernández Tascón (2015). “Viñetas feministas”. *Perspectiva. Cómics: cultura y sociedad*, 16, p. 29.

dibujante sensible de una fuerte personalidad que aportaba una visión originalísima del mundo triste y mínimo, aunque supuestamente maravilloso, de la mujer española. [...] un libro tremendo, difícilmente digerible para el estómago de las convenciones nacionales”.³ Añade que el libro que acababa de aparecer continuaba “dentro de su línea subversiva”,⁴ puesto que Núria Pompeia, “que pertenece a la generación intermedia, a la generación pionera de las mujeres españolas emancipadas de la posguerra, escribe y dibuja con rabia, con la rabia que se siente ante el infortunio de ser, aquí, mujer”.⁵ Seguirán los volúmenes gráficos *Pels segles dels segles* (1971), *Mujercitas* (1975), *Cambios y recambios* (1991), *Mals endreços* (1997).

Los estudios que tienen en consideración las relaciones intermediales en los productos culturales-artísticos revelan, como punto de partida, una estrecha vinculación con el concepto de iconotextualidad. Este empezó a sustanciarse en el ámbito de los estudios literarios comparados, encontrando en la figura retórica de la écfrasis su ejemplificación más reconocible y en los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX su más provechosa producción. Sin embargo, su origen es muy arcaico y procede de las manifestaciones de las escrituras ideogramáticas y pictográficas y al mismo tiempo de la noción de ‘figurar’ a través de las palabras.⁶ En la modernidad, sin duda la iconotextualidad entre lo verbal y lo visual se convierte en posibilidad de permeabilidad entre géneros y medios de creación artística, ampliándose considerablemente las propuestas de productos artísticos que conjugan la literatura y las artes plásticas. Por un lado, la imagen se manifiesta como texto, con una gramática que se presta a ser

3 Luis Carandell. (1970). «El infortunio de ser mujer». *Triunfo*, 20 de junio, p. 24.

4 Luis Carandell. (1970). «El infortunio de ser mujer». *Triunfo*, 20 de junio, p. 24.

5 Luis Carandell. (1970). «El infortunio de ser mujer». *Triunfo*, 20 de junio, p. 25.

6 Marina Garone Gravier, María Andrea Giovine Yáñez. (2019). «Presentación» en Garone Gravier, Marina, Giovine Yáñez, María Andrea (eds.). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

analizada; por otro lado, el texto se sitúa plásticamente en la página y puede disponerse según una forma que sugiere un signo interpretativo. La interacción entre el entramado gráfico-verbal y la simultaneidad significativa de la imagen empieza así a formalizarse en estudios teóricos interdisciplinares, a los cuales se les debe el surgimiento de la noción de iconotexto, acuñada por Peter Wagner en 1996 en su ensayo *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*.⁷ Al mismo tiempo, siguiendo esta línea teórica, se llegará a entender como constitutivo de cada artefacto artístico lo heterogéneo o la hibridez de los medios verbales y visuales.⁸ Por consiguiente, hacia finales del siglo XX, empieza a notarse un desplazamiento de la perspectiva teórica desde el concepto de iconotextualidad al de intermedialidad, es decir, desde “un enfoque estético “entre-artes” hacia uno más semiótico y pragmático, “entre medios”, que involucraba la materialidad del discurso como un elemento significante de las obras”.⁹ De hecho, las fronteras entre los lenguajes artísticos y la misma consistencia de los productos se habían hecho más bien umbrales, territorios permeables y con continuos desplazamientos conceptuales al mismo tiempo que pragmáticos. También, ha sido necesario profundizar en la definición de imagen, puesto que está vinculada, como la palabra, al proceso de recodificación interpretativa consiguiente a su reconocimiento cultural colectivo, responde a variaciones en su producción, así como su recepción a lo largo de la historia. Entre los intentos de sistematización de las relaciones intermediales entre texto e imagen, la aportación de Claus Clüver, en su artículo

7 Peter Wagner. (1996). *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

8 William J. T Mitchell. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal*. Madrid: Akal.

9 Susana González Aktories. (2019). «Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias» en Garone Gravier, Marina, Giovine Yáñez, María Andrea (eds.). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinares sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 26.

“Intermediality and Interarts Studies”,¹⁰ resume útilmente las anteriores¹¹ en un esquema que tiene en consideración el tipo de relación (transmedial) y el tipo de discurso (multimedia, mixed-media e intermedial), además de los específicas funciones y características que intervienen en el proceso de intermedialidad (separabilidad, coherencia/autosuficiencia, politextualidad, producción simultánea, recepción simultánea, proceso, relación esquemática texto-imagen), acabando con unos ejemplos explicativos.

En el caso que aquí nos interesa especialmente, es decir las relaciones intermediales del iconotexto de la historieta periodística, dentro del macrotexto del periódico —*per se* iconotextual—, no es superfluo recordar la ya canónica definición que Román Gubern ofrece en su libro *El lenguaje de los comics*: “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”.¹² Así que, a partir de las peculiaridades del *corpus* de estudio de este trabajo, entre los ejemplos indicados por Clüver, nos centramos en la relación transmedial del discurso *mixed-media*, en el cual se subrayan las funciones de separabilidad entre el texto y la imagen, la producción simultánea, así como la recepción simultánea, la combinación como peculiaridad del proceso y, respecto a la relación esquemática, la secuencia imagen+texto. Al mismo tiempo, Masotta¹³ recuerda también que el iconotexto de la historieta se encuentra estrechamente ligado también con la evolución, en los años setenta, de los medios de comunicación y, sobre todo de los periódicos masivos, con su evolución de las técnicas

10 Claus Clüver. (2007). “Intermediality and Interarts Studies” en Arvidson, Jens, Askander, Mikael, Bruhn Jørgen, Führer Heidrun (eds.). *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press.

11 Leo H. Hoek. (1995). “La transposition intersémiotique: Pour une classification pragmatique” en Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (dirs.). *Rhétorique et image*. Amsterdam: Rodopi, p. 64-79; Eric Vos. (1997). “The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies” en Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Atlanta.

12 Román Gubern (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península, p. 107.

13 Óscar Masotta. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.

de impresión y de la composición de la página con las nuevas formas gráficas. Es en el medio periodístico donde la complejidad de las relaciones intermediales se enfatiza y, al mismo tiempo, afina útilmente su intensidad. Dentro del fluir de las páginas del texto multimedial del periódico, cada unidad iconotextual influye en las contiguas y en el sistema entero. Y en el medio periodístico, las tiras reciben una relevante vitalidad y evolución, puesto que la historieta “ofrece un cuerpo de creación variado que asume cada vez más a la vez temas complejos y formas de expresión más elaboradas”.¹⁴

La actividad gráfica en la prensa por parte de Núria Pompeia empieza en la revista *Oriflama* en 1969, y sus colaboraciones seguirán apareciendo en *Cuadernos para el diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Dúnia*, *Clij*, *Cuadernos de Pedagogía*, *Diari de Barcelona*, *El Món*, *L’Hora*, *Vindicación Feminista* y *Triunfo*, entre otras, y algunas publicaciones periódicas extranjeras, como la italiana *Linus*, la alemana *Brigitte* y la francesa *Charlie Hebdo*, llegando a ser redactora jefa de *Por favor* y *Saber*.

De forma emblemática, este estudio se centra en la producción de Núria Pompeia en la publicación periódica *Triunfo* (1946-1982). La revista *Triunfo. Semanario gráfico* apareció en febrero de 1946 en Valencia, fundada por José Ángel Ezcurra. Su aspiración era la de desempeñar un papel de información y crítica teatral y cinematográfica precisamente en los años en los que el joven régimen franquista arraigaba en la prensa en cuanto vehículo lucrativo de autolegitimación y de propaganda de modelos identitarios. Desde su traslado a Madrid en 1948, la revista fue ampliando sus intereses, insertando artículos sobre política interior y exterior, hasta que, en la década de 1960, se convirtió en el referente intelectual de la España antifranquista, recogiendo las firmas de los intelectuales más incisivos de izquierdas. Al mismo tiempo, *Triunfo* iba enfrentándose con secuestros y multas. En 1980 la periodicidad pasó a ser mensual hasta su último número, aparecido en agosto de 1982. El equipo de redacción inicial fue enriqueciéndose de intelectuales de diferentes ámbitos y de artistas

14 Pepe Gálvez. (2015). “Un mundo entre dos viñetas”. *Perspectiva. Cómics: cultura y sociedad*, 16, p. 3.

gráficos. Entre los primeros: Eduardo Haro Tecglen, Luis Carandell, Víctor Márquez Reviriego, Enrique Miret Magdalena, Fernando Savater, Ramón Chao, Ricardo Domenech, Fernando Lara, Montserrat Roig y Manuel Vázquez Montalbán. Entre los segundos: Quino, OPS, Chumy Chúmez y Núria Pompeia.

La colaboración de Núria Pompeia con *Triunfo* empieza en el número del 30 de marzo de 1968, cuando aparece la primera de una serie de 35 historietas, sin texto verbal, titulada *Las metamorfosis*.

La nota editorial que acompaña la primera entrega de la serie la presenta como una “nueva firma en el humor español: Nuria Pompeia, catalana, con una formación muy completa, que le sirve de plataforma para observar, con mirada original, el mundo actual, la problemática de la sociedad de masas. Su humor, incisivo y sintético resulta, además valorado por sus excepcionales dotes de dibujante”.¹⁵ Aquí, más que con trazos y líneas, la construcción gráfica —según una direccionalidad de lectura vertical y descendiente, dividida en cuatro o cinco secciones numeradas—, se funda en manchas negras, que dejan vislumbrar a las figuras que diferencian esencialmente hombres y mujeres visualmente homologables, como una multitud de seres parecidos. Son muy pocos los detalles individuales e incluso los espacios en los que se colocan las figuras, y, sin embargo, a pesar de quedarse indeterminados, consiguen informar acerca de una peculiar situación narrativa. Se trata de las metamorfosis individuales y colectivas que desvelan las visiones de la ilustradora acerca de la sociedad, su manera de enfocar y criticar las normas y conductas, a través de la fuerza narrativa de los trazos alusivos del dibujo. En el número del 21 de diciembre de 1968 (s. p.), la sección gráfica de *Las metamorfosis* se despide de sus lectores con ocasión de desearles felices fiestas navideñas con un llamativo efecto de *mise en abyme* del texto visual: una mano, en el acto de dibujar, se presenta en las cuatro secciones de la historieta y, después de representar mujeres cargadas de compras y una familia aparentemente feliz debajo

15 S.A. (1968). *Triunfo*, 30 de marzo, p. 67. Para visionar las ilustraciones publicadas en *Triunfo*, véase www.triunfodigital.com o el repositorio Gredos de la Universidad de Salamanca <https://gredos.usal.es/discover>.

de un árbol de Navidad, en la tercera sección la misma mano arruga una hoja de papel y luego traza las palabras inacabadas “felices fiest”.

Entre 1970 y 1971 se publicarán en *Triunfo* algunas célebres viñetas de Nuria Pompeia, en las que la aparición del código verbal describiendo la imagen visual, expresando la interioridad de los personajes dibujados o dándoles definitivamente la palabra, va estructurando textos intermediales complejos que se injertan en el macro-tejido comunicativo de la revista y en su multimedialidad. De esta manera, colabora, sin embargo, en el análisis y en la denuncia de los paradigmas políticos y sociales de la España de la Transición. La disposición gráfica se mantendrá vertical y descendiente, según planos visuales y narrativos de inmediata lectura; las líneas del dibujo apenas trazadas, siempre alusivas de espacios y situaciones, aunque fuertemente comunicativas, y las figuras encarnando pronto a los protagonistas de la narración. Así, por ejemplo, la viñeta del número del 31.10.1970 (48), en la que una mujer burguesa, entre sus miles de ocupaciones, como atender a los niños, hacer gimnasia, jugar al tenis, ir de compras o al peluquero, sufre la preocupación de no tener bastante tiempo para trabajar, según le había sugerido una amiga. O las viñetas de “El caso de los Ruiz visto por uno de derecha y uno de izquierda”, del 22.05.71 (40-41), que compone el retablo social de las dinámicas relaciones conflictivas del modelo “familia” a partir de la polarización política que la Transición provoca y alimenta.

Y entretanto, a partir del número del 21 de noviembre de 1970 (22), Núria Pompeia firma en *Triunfo* la serie de historietas *La educación de Palmira*, junto a Manolo V el Empecinado, heterónimo de Manuel Vázquez Montalbán. Se trata de un total de 47 tiras hasta el número del 22 de julio de 1972 (15), con muy pocos saltos de periodicidad, que, manteniendo la misma disposición gráfica del texto, sigue desarrollándose en vertical, siguiendo más bien la alusión visual del género periodístico de la columna. En *La educación de Palmira*, una vez más el trazo del dibujo se convierte en una marca específica del texto gráfico, una línea apenas alusiva de pocos elementos constantes de las figuras que acompañan a la protagonista, sus gafas redondas, su pelo corto y descompuesto, sus pantalones. Sin embargo, en el silencio constante de Palmira, la enorme expresividad de algunos trazos de su cara y una mirada que a menudo rompe

la cuarta pared de la página y busca el diálogo y el comentario cómplice con el lector del periódico. El espacio de fondo queda aludido, a menudo el ambiente doméstico, un sillón, una mesa, o, en todo caso, el interior de lugares de encuentro donde las figuras en realidad se adaptan al espacio gráfico de la columna de la viñeta en postura más bien informal. El espacio externo también aparece siempre aludido por unos pocos elementos en relación con el tiempo, difuminados detalles de la calle, etc. La narración no tiene una estrecha vinculación entre las historietas de la serie, desarrollando un recorrido cronológico de los acontecimientos de la biografía de Palmira. Cada una se presenta como un *storyboard* episódico, con su protagonista frente a, por lo menos, tres grupos fundamentales de personajes: los padres, de clara postura tradicional-conservadora; los amigos, progresistas en sus apariencias; y figuras de mujeres y hombres representativos de actitudes sociales variadas. Solo a partir de la historieta 43, del 24 de junio de 1972, aparece un personaje que se sitúa de modo permanente en el texto hasta el final: el supuesto novio de Palmira. La parte verbal del iconotexto mantiene la típica cadencia del discurso propia del género, con breves frases que acompañan las imágenes a menudo en cuatro segmentos narrativos y que son consecuentes con las expresiones gráficas de las figuras, según el esquema de presentación del tema, su desarrollo aparentemente coherente y cierre irónico y perturbador en contradicción con las premisas. Los leves cambios de los trazos del dibujo de la cara y de la postura de Palmira guían la lectura de la historieta, hasta su última reacción a menudo desconcertada. Ninguna actividad verbal por parte de Palmira; ella escucha, observa, es objeto de críticas, de reproches por parte de sus padres, o es destinataria silente de revelaciones, meditaciones y análisis sociales, filosóficos, e incluso antropológicos que capturan su curiosidad e interés, para luego acabar siempre por decepcionar sus expectativas de intentar aprehender el mundo por las experiencias y las visiones de los demás. Su silencio propicia la palabra de los otros, los cuales la utilizan para protagonizar con sus creencias el microcosmos de la historieta e ir hilvanando así la representación de la sociedad española de la década de los setenta, en plena crisis identitaria entre las revoluciones de costumbres que también han llegado a la España tardofranquista encaminada hacia la

Transición y, al mismo tiempo, zambullida en normas sociales conservadoras, elevadas a paradigmas individuales y colectivos por años de hegemonía autoritaria.

Acerca de la creación del personaje de Palmira, en la columna de la sección *La Capilla Sixtina* de *Triunfo*, titulada “Las ruinas de Palmira” y que aparece el 22 de julio de 1972 justamente en la misma página 15 y al lado de la última entrega de la serie de historietas, Sixto Cámara, probablemente el más noto heterónimo de Vázquez Montalbán en *Triunfo*, relata lo siguiente:

Nuria Pompeia y Manolo V el Empecinado me consultaron sobre su personaje Palmira antes de que la serie comenzara a publicarse en TRIUNFO. En un principio Palmira era Palmiro, es decir, el dibujo trataba de representar un extraño muchacho, tímido y sometido a la constante educación imperialista de los hombres y las cosas. Pero era tanta su perplejidad que saltaba a la vista una alarmante deficiencia en hormonas masculinas, y convinimos con Nuria y Manolo en que le iba mucho mejor el nombre de Palmira que el de Palmiro.

En un caso leemos en los bocadillos de la historieta al menos los pensamientos de Palmira,¹⁶ la cual se queda de hecho sola en la escena gráfica, en posición central en cada bloque narrativo, entre las pocas veces que se la ve de frente, con sus gafas, su suéter con pantalones y sus botas y sin la expresión de la boca trazada. Todo ello es así hasta la entrada del personaje de la madre que, con su canción popular, interrumpe, o mejor, corta las alas a ese intento de la protagonista de expresar, por fin, su propia visión del mundo, a través del fantasear acerca de unos planes atrevidos para su futuro. Los leves pero equilibrados cambios de postura de la figura de Palmira en el primer y en el segundo segmento visual, la alternancia de la posición de los brazos, esencialmente ven en el tercer segmento un más relevante cambio de postura, sobre todo la mirada hacia lo alto que acompaña el contenido del texto verbal que se refiere al despliegue

16 *Triunfo*. (1972). Núm. 29, 26 de febrero, p. 52.

hacia otros planetas de los sueños de la joven. El uso narrativo de la segunda persona hace patente la escisión que se condensa en la personalidad de Palmira, mejor ese verse vivir en una familia y una sociedad que no ven y no escuchan los cambios de la joven, proyección de toda una generación en conflicto.

La historieta número 44, del primero de julio de 1972,¹⁷ presenta un interesante caso de metadiscurso que complica la relación con el destinatario, el público lector de la revista. La figura que acompaña a Palmira, su novio, ha aparecido ya dos números antes, pidiéndole que se casara con él, y seguirá presente en los pocos restantes, hasta el último. El novio de la protagonista comparte con ella el mismo rasgo gráfico fundamental, el tipo de gafas, aunque no esa mirada tan comunicativa de Palmira. De hecho, él no es capaz de romper la cuarta pared y mirar al lector directamente, y, como todos los demás, se impone en el espacio de la historieta con su torbellino de palabras dirigidas a ella, repletas de consejos, amonestaciones, sugerencias, etc. Aquí, mientras los dos comparten un banco en un supuesto espacio exterior, él, con un periódico entre las manos, cita la revista *Triunfo* y recuerda las cosas interesantes que están en ella junto a las más importantes firmas, como la de Sixto Cámara.

Según la gramática de la historieta, los tres primeros segmentos iconotextuales presentan el discurso unidireccional del acompañante de Palmira, los trazos de su postura se mantienen casi fijos o varían levemente, mientras que enseñan perplejidad y poco interés y participación en lo expresado. Su mirada detrás de las gafas redondas cruza las tres direcciones del espacio, otorgando movimiento a la narración visual. En el último segmento, se observa la reacción de Palmira al cierre inesperado: toda la figura en un abandono de tensión por la decepción del comentario y sobre todo la mirada fija hacia adelante, rompiendo la frontera entre la página y la realidad extratextual y buscando la complicidad del lector.

Llegamos, unas pocas semanas después, al último número, el 47 de la serie de *La educación de Palmira*, del 22 de julio de 1972. Es el único en el cual Palmira reacciona gráfica y verbalmente, y marca el

17 *Triunfo*. (1972). Núm. 44, 1 de julio, p. 25.

final de ese proceso educativo al cual se ha sometido a la joven. Se ha tratado más bien de un proceso de des-educación, en el sentido de que Palmira ha ido aprendiendo a descodificar las contradicciones de las normas sociales y de las falsas posturas contraculturales de los paradigmas de comportamiento impuestos, bien por la tradición conservadora, bien por un régimen paternalista y machista que ha hecho propia esa tradición. Estos paradigmas han convertido lo popular en populismo y han colocado a la mujer en papeles predeterminados y aseverativos. El NO de Palmira, en el último segmento iconotextual de la última historieta, en realidad no es su única palabra, porque su silencio verbal ha dejado espacio y sentido a la relación intermedial con el trazo, la plasticidad de la imagen, lo esencial y simultáneo del medio gráfico, al lado de los miles de interrelaciones del mismo tipo que el iconotexto periodístico propicia.

En la columna «Las ruinas de Palmira» ya citada, Sixto Cámara transcribe un diálogo que podría haber tenido lugar en el encuentro entre él, Nuria Pompeia y Manolo V el Empecinado con ocasión de consultarle estos dos al gran columnista sobre el personaje de Palmira y sobre el proyecto de llevar adelante un relato iconotextual (a través de la historieta periodística) acerca de la condición femenina en España, protagonizado por la joven Palmira. En cuanto al tema sobre cómo tratar la condición femenina, con un cuidado distanciado y poco interesado y la posibilidad de destruir a las mujeres “al convertirlas en cajas de resonancia de las voces viriles”,¹⁸ quedan bien claras las posturas de la ilustradora y del autor del guion, que útilmente van a confluir en la dimensión de callada observadora de la protagonista de la tira, mientras desfila delante de ella un mundo contradictorio, conservador e incomprensible y sus figuras:

Nuria Pompeia fue muy sensible a esta argumentación. Manolo V el Empecinado nos dijo que también, pero que no había que exagerar. Que las mujeres tienen mucho cuento, mucho más cuento que antes de que se descubriera la condición femenina y

18 Sixto Cámara. (1972). «Las ruinas de Palmira». *Triunfo*, 22 de julio, p. 15.

todo ese inmenso negocio editorial que ha sido el tema de la liberación de la mujer.

—Pero, Manolo —trataba de razonar Nuria—, tú eres una persona abierta, racionalista. Puedes darte cuenta de que objetivamente existe una necesidad de emancipación femenina.

—Mira, yo en política soy «progre», y en relaciones entre sexos tiendo al fascismo, ¿qué quieres que te diga? [...].

—Mirad, yo me avengo a colaborar con Nuria en esta apología indirecta de la emancipación femenina. Pero la voy a hacer muy, muy indirecta.

—Pues yo, directísima —se encorajinó Nuria, que estaba algo cabreada.

—A ver quién puede más —desafió el muy bruto.¹⁹

A modo de conclusión e intentando reiterar los nudos de este recorrido en la vida y en las obras de Nuria Pompeia, se recuerda que, en ocasión de la exposición *Papel de mujeres* (1988), la ilustradora escribe sobre la necesidad con la que había llegado a encontrar en el dibujo su propia línea de expresión, dentro de una familia de origen extremadamente católica y conservadora que no le había permitido acceder a los estudios universitarios, una mujer que se había casado muy joven y había llegado a ser pronto madre de seis hijos:

Tal vez yo dibujo (o comencé a dibujar de un modo profesional) simplemente por falta de alternativas, porque no tenía estudios ni profesión y, menos, tiempo para alcanzarlos. En aquella época tenía bastantes hijos pequeños y la necesidad de expresar mi visión crítica de la realidad la encaminé a esta práctica de fácil compaginación con mis obligaciones domésticas y familiares.²⁰

19 Sixto Cámara. (1972). «Las ruinas de Palmira». *Triunfo*, 22 de julio, p. 15.

20 Núria Pompeia. (1988). *Papel de Mujeres*. Madrid: Instituto de la Juventud (InJuve), p. 40.

Y acerca de su visión del medio gráfico del dibujo, del cual procedería la posibilidad de una especial amplitud comunicativa respecto al medio verbal, añade:

Las palabras nos condicionan, nos obligan a una expresión determinada y el entendimiento es previsible. Las imágenes, los dibujos, tienen diferentes lenguajes (y lecturas), interpretaciones varias y una mayor libertad de comunicación, de expresión o de aproximación. [...] la interpretación de un dibujo es mucho más amplia e imprevisible, mucho más sugerente, porque la imposición de lo dicho —de lo dibujado— es menor.²¹

En el artículo/entrevista que Fernando Lara firma en *Triunfo* el 10 de marzo de 1973, “Núria Pompeia y la condición femenina”, el periodista recuerda que dentro “de una línea de humor, Nuria Pompeia ha logrado conformar un estilo personal, encuadrable en esa corriente de ‘ironía desesperada’ [...]. Con especial predilección por el tema de la mujer que vive, lucha, sufre y muere en el seno de la burguesía”.²² Y, más adelante en el mismo artículo, la ilustradora afirma: “Si publico, es para comprometerme, para decirme ‘estás metida, estás haciendo cosas de las que no estás satisfecha, pero así llegará el día en que hagas lo que quieres hacer’ [...]. Lo difícil es descondicionarse, romper el condicionamiento social y cultural que realmente te asfixia”. En el medio periodístico de los años de la Transición española, las relaciones intermediales adquieren gran vitalidad y activan procesos comunicativos complejos, aunque masivos, rellenando cada vez más espacios de contracultura. La silenciosa palabra intermedial de Palmira en *Triunfo*, al lado de las muchas Palmiras que van apareciendo en las ilustraciones de Núria Pompeia —entre otras publicaciones periódicas de la época— de hecho, colabora con la narración mediática de la sociedad española a caballo

21 Núria Pompeia. (1988). *Papel de Mujeres*. Madrid: Instituto de la Juventud (InJuve), p. 40.

22 Fernando Lara. (1973). “Núria Pompeia y la condición femenina”, *Triunfo*, 3 de marzo, p. 55.

entre los sesenta y los setenta, gracias a la capacidad visionaria y provocadora de la ilustradora, mientras que abre grietas de disentiimiento en la compatibilidad de los paradigmas sociales y culturales de la España franquista.

BIBLIOGRAFÍA

- CARANDELL, Luis. (1970). “El infortunio de ser mujer”. *Triunfo*, 20 de junio. p. 24-25.
- CLÜVER, Claus. (2007). “Intermediality and Interarts Studies”, en ARVIDSON, Jens, ASKANDER, Mikael, BRUHN Jørgen, FÜHRER Heidrun (eds.). *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press.
- FERNÁNDEZ TASCÓN, Norman. (2015). “Viñetas feministas”. *Perspectiva. Cómic: cultura y sociedad*, 16. <https://perspectiva.ccoo.cat/category/perspectiva-no-16-comics-cultura-y-sociedad/> [Consultado: 9 de noviembre de 2020].
- GÁLVEZ, Pepe. (2015). “Un mundo entre dos viñetas”. *Perspectiva. Cómic: cultura y sociedad*, 16. <https://perspectiva.ccoo.cat/category/perspectiva-no-16-comics-cultura-y-sociedad/> [Consultado: 9 de noviembre de 2020].
- GARONE GRAVIER, Marina, GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2019). “Presentación”, en GARONE GRAVIER Marina, GIOVINE Yáñez, María Andrea (eds.). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (2019). “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias”, en GARONE GRAVIER, Marina, GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea (eds.). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios*

interdisciplinarias sobre las relaciones entre textos e imágenes. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GUBERN, Román. (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.

HOEK, Leo H. (1995). “La transposition intersémiotique: Pour une classification pragmatique” en Leo H. HOEK et Kees MEERHOFF. *Rhétorique et image*. Amsterdam: Rodopi. p. 64-79.

LARA, Fernando. (1973). “Nuria Pompeia y la condición femenina”, *Triunfo*, 10 de marzo. p. 55.

MASOTTA, Óscar. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.

MITCHELL, William J. T. (2009), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal*. Madrid: Akal.

PÁNIKER, Ana. (2023). “Prólogo” en *Nuria Pompeia. Ayer, hoy y siempre*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. p. 11-17.

POMPEIA, Núria. (1988). *Papel de Mujeres*. Madrid: Instituto de la Juventud (InJuve).

WAGNER, Peter. (1996). *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

CONCHA CASTROVIEJO,
UNA NOVELISTA Y PERIODISTA OLVIDADA

Marisa Sotelo
Universitat de Barcelona

El trabajo que hoy presento está en proceso de elaboración, dada la gran cantidad de artículos publicados por Concha Castroviejo en revistas y prensa. En consecuencia debe ser leído como una primera aproximación al inventario y análisis de los mismos. La obra de Concha Castroviejo merece ser rescatada del olvido; carecemos de noticias precisas de algunos aspectos de su biografía y, sobre todo, de un inventario completo de sus colaboraciones periodísticas en distintas publicaciones como *Ínsula*, *La Estafeta Literaria*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Informaciones*, *Blanco y Negro* y *Grial*, entre otras.

A lo largo de mi carrera creo recordar que en algún momento me había topado con el nombre de Concha Castroviejo en alguna reseña literaria, pero de ahí no había pasado mi conocimiento de la autora. Fue el curso pasado que me volví a encontrar con su nombre gracias a la magnífica reedición de su novela más importante, *Víspera del odio* (2022), con prólogo de Ana Cabello en la colección Espuela de plata de la editorial Renacimiento. Leí entonces con interés esta novela de curioso título, pues parece la contra a otro título famoso de Pedro Salinas, *Víspera del gozo*¹, y mi curiosidad por la autora fue en aumento. Se trataba de saber más sobre esta mujer prácticamente

1 *Víspera del Gozo*, primera obra narrativa de Pedro Salinas, publicada en 1926. Serie de narraciones sobre un tema recurrente, la insistencia en la plenitud vital de la víspera, pero que puede deshacerse en el mismo umbral de lo deseado. Por su parte, Concha Castroviejo novela minuciosamente el placer de la víspera pero en el sentimiento contrario, el odio.

olvidada, que sin embargo tenía un apellido que la relacionaba con un autor gallego del que sí teníamos abundantes noticias tanto de su trayectoria ideológica desde el carlismo a la Falange, como de sus obras: José María Castroviejo², hermano de Concha.

¿Quién fue Concha Castroviejo? María de la Concepción Castroviejo Blanco-Cicerón, más conocida como Concha Castroviejo de Seijo, aunque adoptó el seudónimo de «Asela» en sus colaboraciones periodísticas, nació el 6 de diciembre de 1910 en Santiago de Compostela y murió el 9 de diciembre de 1995, en Madrid, de una enfermedad vascular degenerativa. Fue una escritora de la que tenemos pocos datos de su trayectoria vital e intelectual, a pesar de su extensa producción como periodista y el ejercicio de la crítica literaria que practicó durante largos años. Había nacido en el seno de una familia culta de Santiago de Compostela; su padre era Santiago Amando Castroviejo, catedrático de Economía Política y Hacienda Pública de la Universidad de Santiago, pero a pesar de ser un hombre universitario debía contar con ideas muy conservadoras, pues no consintió que su hija cursara estudios superiores -estudios que la autora solo pudo realizar tras la muerte de su padre-. Entonces completó el bachillerato y se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Santiago de Compostela, así como posteriormente también cursaría estudios de Literatura Francesa en la Universidad de Burdeos. Durante sus estudios universitarios conoce al republicano Joaquín Seijo Alonso, brillante estudiante y posteriormente licenciado en Derecho y Matemáticas, que en 1936, poco antes del estallido de la guerra civil, consiguió la cátedra de Geografía e Historia en el instituto Maragall de Barcelona. Además, Joaquín Seijo fue presidente de las Juventudes Socialistas y miembro de la UGT de la enseñanza. Concha y Joaquín tenían planeado casarse el 25 de julio de 1936, pero una serie de circunstancias se lo impidieron. El 18 de julio del mismo año se produjo el levantamiento nacional que dio origen a la

2 José María Castroviejo (Santiago de Compostela 1909- Tirán 1983) fue un poeta, escritor y periodista. Militante carlista en sus inicios y con posterioridad se pasaría a las filas de Falange. Durante la dictadura franquista colaboró en diversas publicaciones. A lo largo de su vida fue autor de numerosas obras que abarcan campos como la prosa o la poesía, llegando a recibir varios premios.

guerra civil y Seijo fue acusado de comunista y agitador de masas en diciembre de ese mismo año. Tras una serie de incidentes por la participación en el juicio en apoyo de Comesaña (compañero de Seijo) y aprovechando un viaje del industrial Massó, Concha Castroviejo se traslada a Burdeos, donde permanecerá unos meses trabajando como profesora de español a la vez que cursaba literatura francesa en la universidad de dicha ciudad. A finales del 1937 regresa a España y consigue reunirse con Joaquín Seijo en Valencia, donde contraen matrimonio civil. Este hecho fue el primer desafío de nuestra escritora a su conservadora familia, en la que destaca, como ya se ha dicho, la militancia primero carlista y posteriormente falangista de su hermano, el escritor José María Castroviejo. Pero dicho desafío no sería el único, pues en palabras de su sobrina Nanina Santos Castroviejo en su artículo «Unha muller na fronteira», la actitud vital y política de Concha Castroviejo fue un continuo desafío a las convenciones familiares y sociales de sus tiempo:

A tía Conchita desafiou e violentou coa súa vida conviccións políticas e relixiosas da casa: os estudos de bacharelato e na Universidade, o noivo marxista que botou e os círculos de amigos no que se movía, *deu o cante* nun xuízo defendendo un comunista en pleno fervor fascista, marchou a Bordeaux sen dicilo, pasou ao bando republicano e casou polo civil en Valencia [...], marchou ao exilio, onde pasou dez anos facendo o que puido, volveu cunha filla e volveu desafiar a mirada da súa familia [...] e desde logo da sociedade compostelá, á que un día pertencera³.

En 1939, el matrimonio Seijo-Castroviejo, a causa de sus ideas republicanas, tiene que exiliarse primeramente a Francia cruzando la frontera como tantos exiliados por Port-Bou; inicialmente se instalan en Burdeos, donde permanecerán unos meses hasta poder embarcar en el Normandía en el puerto de Le Havre rumbo a México, país en que nacería su única hija, María Antonia. Las relaciones que

3 Nanina Santos Castroviejo. (2010b). «Unha muller na fronteira». *Grial*. 188, p. 139.

establecen con destacados personajes de la intelectualidad hispanoamericana les ayuda a sobrevivir con diferentes trabajos a lo largo de los años de exilio, como lo demuestra la correspondencia de Concha Castroviejo con su buen amigo Guillermo de Torre, el escritor español casado con Nora Borges y afincado en Buenos Aires⁴.

Se desconocen los motivos que llevaron a la autora a separarse de su marido y regresar a España en 1949, solo acompañada de su hija, que entonces contaba ocho años. De Joaquín Seijo, que nunca regresó, solo tenemos el dato de su muerte en Venezuela en 1958.

A partir de ese momento la autora empieza a trabajar en el diario vespertino de Santiago de Compostela *La Noche*, donde escribe desde 1951 a 1953 bajo el seudónimo de «Asela». A pesar de las múltiples crónicas publicadas por Concha Castroviejo en dicho rotativo, en la documentación que figura sobre él en la red no se la menciona. También por estos años se licencia en Periodismo y se traslada a Madrid en 1953 colaborando en *Informaciones*, *La hoja del Lunes*, *Ínsula*, *La Estafeta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Blanco y Negro* y, en los últimos años de nuevo vuelve a colaborar en prensa gallega, en el diario *Atlántico* de Vigo. Esta ingente tarea en prensa que estamos en proceso de inventariar y analizar la convierte en una de las pocas mujeres que formó parte del Premio de la Crítica. Según Ana Cabello su presencia como integrante de dicho jurado se puede constatar hasta 1980⁵. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos Literarios, su carrera concluyó en la Agencia EFE.

Como he podido comprobar por la gran cantidad de artículos y reseñas hasta ahora localizados, se ocupó fundamentalmente de literatura hispanoamericana, contribuyendo decisivamente a la divulgación de los escritores del boom; también prestó especial atención a los escritores y pintores del exilio, singularmente gallegos, como Rafael Dieste, Arturo Cuadrado, Neira Vilas o el pintor Luis Seoane, y a otros autores españoles también exilados: Ramón J. Sender,

4 BNE [MSS/22821/28].

5 Ana Cabello. (2022). Edición y prólogo en Concha Castroviejo (2022). *Víspera del odio*. Sevilla: Renacimiento. Colección Espuela de Plata 140.

Francisco Ayala, Max Aub y Corpus Barga. Destaca además su interés por las obras de Pedro Laín Entralgo o Julián Marías. De las reseñas sobre obras de escritoras se deduce que una de sus preocupaciones fue promocionarlas y visibilizarlas; así escribió sobre las novelistas Carmen Laforet y Ana María Matute o la poeta Carmen Conde. Y más allá de las autoras españolas por su significación feminista, sobresale su artículo de *Ínsula* dedicado a Virginia Woolf, titulado «La mujer y la novela», en el que reflexiona sobre la presencia de la mujer en la literatura y reclama para ella ese espacio metafórico de libertad e independencia, esa «Habitación propia»:

Pero una habitación propia es un ámbito de independencia que hace posible el goce de la soledad, el sentido de la intimidad. De una habitación propia es de lo que carecieron las mujeres de la clase media -encasillado social que marca una etapa en la historia de la literatura femenina-, reducidas al espacio de la concurrida sala familiar para realizar su trabajo. La habitación propia adquiere además un sentido más hondo simbólicamente.⁶

En la trayectoria de Concha Castroviejo desde su regreso a España es necesario distinguir su producción narrativa y su amplísima producción periodística. Nos ocuparemos en primer lugar brevemente de la narrativa.⁷

6 Concha Castroviejo. (1968). «La mujer y la novela». *Ínsula*. 257. 4 de abril, p. 4.

7 Remitimos a los lectores a las menciones que de ella se realizan en los trabajos siguientes: Silvia Carballido Rebolledo. (2001). *Novela en pe de guerra. A guerra civil vista polos novelistas galegos en castelán*. Coruña: O Castro; Raquel Conde Peñalosa. (2004). *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos; Fernando Larraz. (2011). «“La operación retorno” de la narrativa en el exilio en la prensa del Franquismo (1966-1975). Los casos de ABC, Informaciones y Pueblo». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 29, p. 182-185; José Ramón Marra López. (1960). «Vispera del odio de Concha Castroviejo». *Ínsula*. 163. junio, p. 10; Clara Martínez Cantón y José Enrique Martínez. (2024). *Concha Castroviejo en la primera línea de la narrativa de posguerra*. León: Eola Ediciones; Nanina Santos Castroviejo. (2010a). «Concha Castroviejo. Crítica e escritora de moi singular dicir, acusada independencia

En 1957 Concha Castroviejo publica su primera novela en la editorial Planeta, a la que había cambiado el título, pues *Los que se fueron* (escrita ya en 1952) había sido presentada anteriormente al premio Nadal en la convocatoria de 1952 con el título *Las raíces y el tiempo*. Aunque fue finalista, en la votación final solo obtuvo dos votos y ganó el premio *Nosotros los Rivero* de Dolores Medio. *Los que se fueron* versa sobre las experiencias de la guerra civil y el exilio español, vinculadas a su propia vivencia personal. Así reseñó el profesor Varela Jácome la novela:

Las raíces y el tiempo, de Concha Castroviejo, distinguida con dos votos, refleja con extraordinario realismo la tragedia que empujó por el mundo a muchas familias europeas. Es la novela de los emigrados españoles, de la muchedumbre que se agolpó en la frontera francesa en febrero del 39, sufrió la dureza de la vida en los campos de concentración, y se esforzó por abrirse camino en París, en Burdeos y en América. En la segunda parte la autora nos introduce en el clima alucinante del trópico mejicano y nos enfrenta con la lucha, la pasión y la muerte que cerca a los personajes.⁸

De la recepción crítica de la novela se ocupó Carmen Bravo Villasante en la revista *Ínsula*, en 1957, con estas palabras:

La pluma ágil de Concha Castroviejo, acostumbrada a la observación de la vida diaria y al comentario atinado y preciso, logra en *Los que se fueron* una serie de excelentes crónicas con argumento novelesco, que impresionan al lector por lo que tienen de

e forte personalidad». *Album de mulleres*. <<http://culturagalega.gal/album/detalle.php?id=216&autor=Concha%20Castroviejo>> [consulta el 22-I-2025]; Ignacio Soldevila Durantes. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Castalia, p. 501-502.

8 Benito Varela Jácome. (1955). «Los novelistas gallegos en los premios Nadal». *Destino*. 908-912, p. 27.

testimonio histórico y documento de época. Y lo que es más difícil por la objetividad expositiva.⁹

Y muy elogiosamente subraya Leopoldo Panero en «La vida interrumpida» la singularidad de ésta entre las novelas que trataban el tema de la guerra civil, pero que habían dejado intacto el estremecedor sufrimiento que supuso la experiencia traumática del exilio «en masa de los vencidos: sus vidas rotas, sus azarosos e improvisados destinos, su drama colectivo»¹⁰. Panero elogia la valentía de la autora «al trasladar sus vivencias personales a la ficción narrativa de manera que la narración novelesca genuina resuma en la limpia palabra de Concha Castroviejo el humano sabor de la verdad y el temple de las cosas vividas, o poéticamente transvividas, que es lo mismo, porque la imaginación en eso consiste».¹¹ También se ocupó de la novela elogiosamente Juan Menéndez Arranz.¹²

Un año después de aquella novela valiente y desgarradora, en 1958, recibe el Premio Elisenda de Montcada por su segunda novela, *Vispera del odio*, que sería publicada en Barcelona por la Editorial Garbo patrocinadora del premio en 1959. Hubo posteriormente una segunda edición en 1976 en Madrid por el Círculo de Amigos de la Historia y en el 2022 por Renacimiento. Concha Castroviejo presentó la novela al premio Elisenda de Moncada -como era habitual entre las novelistas- bajo el seudónimo masculino de Pedro López. El Jurado del Premio totalmente femenino estaba formado por las

9 Carmen Bravo Villasante. (1958). «*Los que se fueron*». *Ínsula*. 144. 15 de noviembre, p. 6.

10 Leopoldo Panero. (1959). «La vida interrumpida». *Blanco y Negro*. 22 de febrero, p. 110.

11 *Ibid.*

12 Juan Menéndez Arranz. (1958). «*Vispera del odio* de Concha Castroviejo». *Índice*. 116-117.

escritoras: Carmen Laforet, Aurora Díaz Plaja¹³, Rosa María Cajal¹⁴, Eva Martínez Carmona¹⁵ y María Fernanda Gañán de Nadal¹⁶, directora de la revista femenina *Garbo*, patrocinadora del premio.

Vispera del odio es, sin duda, la mejor novela de la autora. La obra narra la historia de Teresa Nava, que escribe una carta a una amiga de significativo nombre Consuelo en la que le confiesa las razones de su terrible, meditada y lenta venganza contra su primer marido, que fue el causante de la muerte del segundo, el hombre del que ella estuvo realmente enamorada y con el que tendrá un hijo que morirá también prematuramente. La historia de Teresa es cruel, amarga y absolutamente desesperanzada. Y debe ser leída como un alegato feminista en un arco temporal que abarca la preguerra, la guerra civil y la inmediata postguerra. Tras esa historia de amor y de venganza late la problemática del divorcio. La denuncia de la situación de la mujer encadenada por un matrimonio de conveniencia a un

13 Aurora Díaz Plaja (1913-2003), bibliotecaria, con una fecunda trayectoria como traductora y escritora de literatura infantil y juvenil. Hermana de Guillermo y Fernando Díaz Plaja. Actuó como secretaria del jurado del Premio en la convocatoria de 1959.

14 Rosa María Cajal Garrigós (1920-1990) escribió su primera novela con tan solo 17 años. Frecuentó los ambientes literarios de Madrid como el Café Gijón, donde trabó amistad con Camilo José Cela, Miguel Delibes y Carmen Laforet. En 1947 fue finalista del Premio Nadal con *Juan Risco*, novela de estirpe barojiana. En 1951 fue también finalista del Premio Café Gijón y del Ciudad de Barcelona con la novela *Primero derecha*, publicada en 1955. Su pertenencia al jurado del premio Elisenda de Moncada está relacionada con el hecho de que en 1953 había ganado dicho premio con *Un paso más*.

15 Eva Martínez Carmona, fue Premio Elisenda de Moncada de 1955 con la novela *Cuerpo sin sombra*, publicado por Garbo en 1956.

16 Fernanda Gañán de Nadal, fundadora de la revista *Garbo* que se publicó ininterrumpidamente desde el 14-3-1953 al 13-7-1987. Revista dedicada eminentemente al público femenino, incluía, además de las secciones típicas sobre cocina, belleza, actualidad, una sección de cuentos y relatos en la que publicó Ana María Matute, Concha Alós y Carmen Kurtz. Patrocinó también el premio de novela corta Café Gijón presidido por Fernando Fernán Gómez. Fernanda Gañán estaba casada con Antonio Nadal Rodó fundador y director de *Fotogramas*.

hombre del que no solo no está enamorada sino que le repugna física y moralmente: «Yo no sé decirte, por ejemplo, por qué me casé o por qué dejé que me casaran. Sé que mi madre me lo impuso, pero no sé por qué cedí yo». ¹⁷ Y por ello acabará vengándose de una forma cruel en un proceso lento y premeditado que resulta muy inquietante. Las palabras de Teresa Nava la protagonista lo expresan con una frialdad y claridad meridiana: «Yo tuve sentimientos: amor y odio, odio sobre todo, porque el amor aún se llena y se cumple, y el odio no, y queda ahí vivo, siempre a la espera de desahogarse, siempre en la víspera» (106).

La novela plantea un caso particular pero refleja una situación social. La larga confesión de una mujer que, además de sufrir las circunstancias históricas que afectaron a las españolas de su tiempo, afrontó el acíbar de unas condicionantes personales muy extremas, que hicieron de su matrimonio impuesto por su familia un auténtico infierno, hasta que la muerte deshizo lo que la vida había anudado tan equivocadamente, como vio Torres Nebrera. ¹⁸

La pregunta que cabe hacerse tras leer *Víspera del odio* es cómo pasó la censura una novela con esa temática en plena posguerra, la década de los años cincuenta, y de la pluma de una exiliada. Cabe pensar en la influencia de su hermano, José María Castroviejo, afín al régimen, aunque la autora lo negaba siempre, así como negaba también que la novela tuviese tintes autobiográficos, como le responde en una entrevista al periodista de *La Vanguardia* con motivo de la concesión del premio Elisenda de Moncada: «La protagonista (de la novela) es uno de esos seres, humildes en apariencia, que no parecen dispuestos a hacer frente a graves conflictos y responden en toda dimensión humana». ¹⁹

17 Concha Castroviejo (2022). *Víspera del odio*. Sevilla, Renacimiento, p. 106. Las citas de la novela remiten a esta edición y a partir de esta referencia, aparecerá entre paréntesis solamente el número de página.

18 Gregorio Torres Nebrera. (2012). «La narrativa de Concha Castroviejo». *Anuario de estudios filológicos* 35. p. 215-233; p. 224.

19 Manuel del Arco. (1958). «Concesión del Premio Elisenda de Moncada». *La Vanguardia Española* (9-XII), p. 21.

También pudo tener que ver en la permisividad de la censura el hecho de que la escritora era mujer y publicada en una revista femenina, en consecuencia su obra se consideraba una literatura menor.

La recepción de la novela por parte de Guillermo de Torre es altamente elogiosa como se desprende de las palabras citadas por Ana Cabello en el prólogo a su edición:

En cuanto a *Vispera del odio*, se lo diré de una vez: me ha parecido una obra maestra. En ella se confirma una vez más paradójicamente que a mayor limitación de espacio, de tema, de personajes, mayores posibilidades de ahondamiento y perfección. Los caracteres poseen una intensidad inolvidable: se graban en la memoria y no desaparecen, como solamente sucede con los de algunos de los grandes novelistas del pasado: desde Dostoiewski a Galdós. ¿Por qué he recordado algunos personajes de otro, moderno Julien Green, tales como Adrienne Mesurat, los «Mont Cinère», quizá más ligeramente la Thérèse Duqueyrout de Mauriac, al conocer a su Teresa? Es curioso, mi querida y admirada Concha, que usted -mejor dicho su yo novelesco- que se mantiene tan objetiva, tan exenta de odio y rencor en la tragedia de la guerra, haya insuflado tan intensamente esas pasiones en un drama personal. Con ello se demuestra que usted, en cuanto novelista, siente y expresa mejor lo individual que lo colectivo.²⁰

Esta novela calificada por Juan Bonilla como «una de las historias de amor y venganza más brutales que uno haya leído» es también «la crónica de la violencia que marcó un tiempo y de la lucha a contracorriente de una mujer sometida y ninguneada, que lo perdió todo y del odio profundo e insaciable que generó en ella. La confesión de su venganza perpetrada a fuego lento y ejecutada de forma callada, y la petición de que sea contada y difundida justifican su plan, porque el odio se madura en soledad, pero la venganza no se goza en secreto, necesita pregón».²¹

20 Cito por Ana Cabello, *op. cit.*, p. 20.

21 Juan Bonilla. (2023). «*Vispera del odio*». *Libertad digital*. 18 de mayo.

Tras la publicación de *Víspera del odio* porque no chocaba contra ninguno de los presupuestos de la censura aunque era calificada por el informe censor de «novela en extremo desagradable», Concha Castroviejo se dedicó a la escritura de obras de literatura juvenil e infantil. En 1961, publica *El jardín de las siete puertas*, compuesta por catorce cuentos y una obra teatral, por la cual recibió el Premio Doncel de Literatura Infantil ese mismo año; asimismo, publicó dos cuentos en 1964, titulados “El zopilote presumido” y “Los piratas de «la terrible»”. Siete años después, gracias a una beca de la Fundación Juan March, escribió su tercera novela, *Los días de Lina* (Madrid, Magisterio Español, 1971) que fue reseñada por José Luis Cano en *Ínsula*, donde el crítico la calificó como «un relato poético, o mejor una serie de relatos encadenados con hálito poético al modo de *Platero y yo* de Juan Ramón o de *Las cosas del campo* de Muñoz Rojas», pues las cosas que se cuentan son «sencillas y misteriosas como la infancia misma»²². Y Lina, la protagonista, descubre la vida al mismo tiempo que el misterio, el lado extraño y mágico de la vida que hace menos monótona la existencia cotidiana; y, por último, cabría mencionar *En las praderas del Gran Manituí*, su cuarta y última novela —muy cercana a unas memorias—, que permaneció inédita hasta 2020.

La vertiente periodística y de crítica literaria de Concha Castroviejo se concentra a partir de su regreso a España en 1949, indudablemente como medio de subsistencia y de ahí la gran cantidad de colaboraciones en las publicaciones antes mencionadas. De lo que llevo localizado e inventariado me referiré básicamente a las colaboraciones en la revista *Ínsula*, en unos años en que se ocupan de la crítica literaria además de la autora gallega, José Luis Cano y Carmen Bravo Villasante. Concha Castroviejo publica fundamentalmente reseñas hasta un total de 54. Divididas en dos secciones, la de reseñas de libros recibidos (27 en total) que comienzan en julio-agosto de 1967 y terminan en noviembre de 1973. La temática de las mismas es fundamentalmente Literatura Hispanoamericana con trabajos sobre Alejo Carpentier, Vargas Llosa, Borges o Carlos Fuentes.

22 José Luis Cano. (1972). «*Los días de Lina*». *Ínsula* 303, p. 8.

Reseñas de obras de Literatura Española, de narrativa sobre obras de Ana María Matute y Carmen Laforet. De poesía sobre la obra de Carmen Conde. Reseñas de obras ensayísticas: José Cabezas, Martín de Riquer, Gómez Martín, el libro de los sermones de Jesús Aguirre (que sería después duque de Alba) y de Guillermo de Torre, gran amigo de la novelista. Reseñas de obras de Literatura europea: Gide, Bataille, Blake; Literatura gallega: López Salinas, Martín Barbeito, Neira Vilas.

Y en la sección «La flecha en el tiempo» de la misma revista aparecen 27 reseñas más entre julio-agosto de 1967 y agosto de 1978. En este caso presta una especial atención a la colección «El libro de bolsillo» y también a la aparición de nuevas colecciones como Castalia, así como un artículo a los volúmenes de la *Historia de la Literatura* de José Luis Alborg. En este caso predomina de nuevo las reseñas de obras de Literatura europea: Virginia Woolf, Hana Arendt, Goethe, D. Barrows, W. Morris, Sigmond Freud. Y en la Literatura española de nuevo también Carmen Conde, Julián Marías, Pérez de Ayala, Fray Luis de León, Serrano Poncela, José Antonio Llorente, etc.

A todo lo dicho hasta aquí, espero poder añadir en un futuro próximo el análisis de las colaboraciones en *Cuadernos Hispanoamericanos* que ya tengo en parte localizadas, para proseguir después con el resto de publicaciones. Creo que evidencian el interés que tiene el rescate de esta escritora, que debe ser tenida en cuenta junto a otras de su misma generación.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO VILLANTE, Carmen (1958) “*Los que se fueron*”, *Ínsula*, nº144 (15 de noviembre), p. 6.

BONILLA, Juan (2023) *Vispera del odio*, Libertad digital, 18 de mayo.

CABELLO, Ana (2022). Edición y prólogo de CASTROVIEJO, Concha, *Vispera del odio*, Sevilla, Renacimiento, “Colección Espuela de Plata, 140.

- CANO, José Luis (1972). “*Los días de Lina*”, *Insula*, 303, p. 8
- CARBALLIDO REBOREDO, Silvia (2001). *Novela en pe de guerra. A guerra civil vista polos novelistas galegos en castelán*, Coruña, O Castro.
- CASTROVIEJO, Concha (1968). “La mujer y la novela”, *Ínsula*, nº 257 (4 de abril), p. 4
- CONDE PEÑALOSA, Raquel (2004). *La novela femenina de la posguerra (1940-1960)*, Madrid, Pliegos.
- DEL ARCO, Manuel (1958). “Concesión del Premio Elisenda de Moncada” en *La Vanguardia* (9-12) p. 21.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. (1996). “Memoria de Concha Castroviejo”, *La voz de Galicia*, (15 de marzo), p. 8.
- LARRAZ, Fernando (2011). “La operación retorno” de la narrativa en el exilio en la prensa del Franquismo (1966-1975). Los casos de *ABC*, *Informaciones y Pueblo*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol.29, 182-185.
- MARRA LÓPEZ, J. R. (1960). “*Víspera del odio* de Concha Castroviejo”, *Ínsula*, nº 163, junio, p. 10.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara y MARTÍNEZ, José Enrique (2024). *Concha Castroviejo en la primera línea de la narrativa de postguerra*, León, Eola Ediciones.
- MENÉNDEZ ARRANZ, Juan (1958). “*Víspera del odio* de Concha Castroviejo”, *Índice*, nº 116-117.
- PANERO, Leopoldo (1959). “La vida interumpida”, *Blanco y Negro*, 22 de febrero, p. 110.
- SANTOS CASTROVIEJO, Nanina (2010a) “Concha Castroviejo. Crítica y escritora de moi singular dicir, acusada independència e forte

personalidade”, *Albun de mulleres* <<http://culturagalega.gal/album/detalle.php?id=216&autor=Concha%20Castroviejo>> [consulta el 22-I-2025]

—. (2010b). “Unha muller na fronteira”, *Grial*, nº 188, p. 139.

SOLDEVILA DURANTEZ, Ignacio (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Castalia, p. 501-502.

TORRES NEBRERA, Gregorio (2012). “La narrativa de Concha Castroviejo”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 35, p. 215-233.

VARELA JÁCOME, Benito, (1955). “Los novelistas Gallegos en los premios Nadal”, *Destino*, 908-912, p. 27.

“UNA MUJER EN GUARDIA”:
APROXIMACIÓN A LA VOZ DE CARMEN KURTZ
EN LA PRENSA DEL TARDOFRANQUISMO

Inmaculada Rodríguez-Moranta
Universidad Internacional de la Rioja

ECOS Y HUELLAS DE CARMEN KURTZ

Aunque somos muchos los que disfrutamos en nuestra infancia los relatos protagonizados por Veva —el bebé mordaz que opinaba sobre cuanto le rodeaba— y las cinematográficas aventuras de un niño llamado Óscar y de su oca Kina, la creadora de estos personajes, Carmen Kurtz, sigue siendo una escritora cuya obra, que abarca trece novelas y más de cuarenta relatos infantiles, no ha sido suficientemente valorada ni estudiada.¹ Además de su contribución a

1 Para una aproximación a la aportación de Carmen Kurtz a la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, debe verse la tesis inédita de Roberta Dee Gordonstein (1996). *The Novelistic World of Carmen Kurtz*. Michigan: UM, y Lucía Montejo (2006). «La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 719, p. 407-415.

Además, aparecen estudios parciales de su obra en: Francisca López (1995), *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos; Pilar Nieva de la Paz. (2004). *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*. Madrid: Fundamentos; Cristina López Pavía. (2007). «Las heroínas de Carmen Kurtz». *La Vanguardia*. 15 de agosto; y Patricia O'Byrne. (2014). *Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of the Historical Memory*. Suffolk: Boydell & Brew Ltd.

Más recientemente se han publicado estudios sobre su obra por parte de Santiago Sevilla. (2020). «Identidades sincréticas en la novela *Entre dos oscuridades* (1979) de Carmen Kurtz»; Santiago Sevilla y Jesús Guzmán. (2019).

la literatura infantil y juvenil y a la narrativa española de posguerra, también merecen ser rescatadas las ideas que difundió desde diferentes tribunas, incluida la del periodismo, con las que trató de empujar al cambio y la transformación social española en la segunda mitad del régimen franquista. El objetivo de este estudio es realizar una primera aproximación a esta última faceta, aún desconocida.

Carmen Kurtz nació en 1911 con el nombre de Carmen De Rafael Marés. Era hija de padre cubano y madre estadounidense, gozó de una esmerada educación en Inglaterra, contrajo matrimonio con un ingeniero alsaciano, Pierre Kurz (de quien tomó el apellido, quitándole la “t”), con quien tendría una hija —Odile, la ilustradora de casi todos sus cuentos— y residió en Francia entre 1935 y 1942. Vivió muy de cerca la II Guerra Mundial, pues su marido fue llamado a filas y luego enviado a un campo de concentración. El matrimonio pudo volver a España, aunque se separaría pocos años más tarde.

Al correr de los años, algunos escritores barceloneses —entre los que se encuentran Pere Gimferrer, Terenci y Ana M.^a Moix o Maruja Torres— reivindicaron su figura en un homenaje que le dedicaron pocos meses antes de su muerte, en 1998, en el Colegio de Periodistas de Barcelona.² En dicho acto, Ana María Moix —a quien

«El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, p. 107-124; y por parte de Inmaculada Rodríguez-Moranta. (2018). «*Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra». *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 13, p. 35-56; (2023a). «La mujer en las primeras novelas de Carmen Kurtz: entre el cautiverio y la subversión» en Miguel Soler y Teresa Fernández Ulloa (coords.). *Mujeres y escritura subversiva durante el franquismo*, Bern: Peter Lang, p. 207-226; (2023b). «La recepción del Premio Ciudad de Barcelona concedido a Carmen Kurtz» en Teresa Fernández Ulloa, Francisco Javier De Santiago y Miguel Soler (coords.). *Cine, literatura y otras artes al servicio de las ideologías*. Bern: Peter Lang, p. por 381-398; y (2024). «La forja de una nueva identidad adolescente femenina en el albor de la Transición a través de *Cándidas palomas* (1975) de Carmen Kurtz» en Pedro García Suárez (coord.). *La importancia de la lectura en la construcción de la identidad en la sociedad contemporánea*. Madrid: Dykinson.

2 AA. VV. (1999). *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999). Ponencias presentadas en el acto celebrado en el Col.legi de Periodistes de Catalunya el día 27 de mayo de*

Kurtz habría corregido sus primeros escritos— evocó la dimensión pedagógica de su obra y ensalzó la modernidad de su voz en el tardofranquismo:

Que ya en aquellos años una mujer estuviera a favor del divorcio, que aconsejara a las mujeres que trabajasen, que tenía muy claro, y así lo manifestaba, que la independencia de la mujer pasaba por el trabajo, tiene un mérito muy profundo que no apreciamos en profundidad.³

Por su parte, la escritora y periodista Maruja Torres consideró a Kurtz su “hada madrina”, por razones que descubriremos al final de este trabajo. Más tarde, le dedicó el Premio Planeta del año 2000 que ganó con *Mientras vivimos*, novela en la que da vida a un personaje inspirado en Carmen Kurtz. Así lo desveló durante la promoción de la novela:

[Teresa] es un homenaje a ella. Mientras escribía la novela en las conversaciones que mantuve con mi amigo Terenci Moix, Carmen aparecía una y otra vez, y al final me di cuenta de que un personaje basado en ella, era lo que le faltaba a la obra. Pero hay diferencias entre Teresa y Carmen. Carmen no fue una escritora fracasada, sino una de las mejores escritoras infantiles y juveniles españolas, y yo no me porté mal con ella ni olvidé ni traicioné la herencia de su sentido de la vida y de su ética que me dejó, como hace Regina con Teresa.⁴

1998. Barcelona: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña.

3 Ana María Moix. (1999). «La generosidad de Carmen Kurtz» en AAVV. *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)* en *Ponencias presentadas en el acto celebrado en el Col·legi de Periodistes de Catalunya el día 27 de mayo de 1998*. Barcelona: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, p. 13-15.

4 Ana Anabitarte. (2001). «Maruja Torres: ‘Siempre quise salvarme de la mediocridad a través de la escritura’». *Babab*, 6. S.p.

Sabemos que Carmen Kurtz frecuentaba a algunos integrantes del grupo barcelonés. Un pequeño testimonio de ello se encuentra en una crónica de Francisco Umbral publicada en 1971 en el *Heraldo de Aragón*: “Es la hora en que Juan Marsé pide una ginebra en la redacción de ‘Boccaccio’ y Jaime Delgado sale de su cátedra de Historia de América y Terenci Moix pasea por el Paseo de Gracia del brazo de Carmen Kurtz”.⁵

Más recientemente, otro novelista español recordaría a Kurtz en el fallo del Premio Nadal. Fue el escritor Alejandro Palomas —ganador del certamen en 2018—, cuando declaró que los personajes de la narrativa juvenil de Kurtz hicieron de su infancia “un lugar muy feliz”, refiriéndose a los libros de aventuras protagonizados por Óscar.⁶

UNA CALA EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE CARMEN KURTZ

Aunque no es objeto de este trabajo, es necesario trazar un somero repaso sobre su obra, ya que está estrechamente unida a las ideas que vehiculó a través de la prensa. De entre las etiquetas que recibió tempranamente la narrativa de Kurtz destaca la de “realismo poco femenino” que le asignó el *Heraldo de Aragón*.⁷ Ello se explica, probablemente, por la crítica a los patrones de mujer falangista que la escritora barcelonesa enuncia en las novelas que publica entre 1955 y 1965. En ellas, se vale de ciertos personajes femeninos —normalmente secundarios— que sí responden al canon de la novela rosa y encarnan a la mujer incorpórea, la mujer aniñada, sumisa y pasiva: es el caso, por ejemplo, de Mari-Fe, de *Al lado del hombre*, una joven brillante académicamente que abandona sus estudios para casarse con un hombre al que apenas conoce. Pero este tipo de personajes son retratados, bien desde el cuestionamiento a esos roles, bien

5 Francisco Umbral. (1971). «El desafío catalán». *Heraldo de Aragón*. 2 de mayo.

6 Laura Fernández. (2018). «El fenómeno Alejandro Palomas gana el Premio Nadal». *El Mundo*, 6 de enero.

7 S. Loren. (1956). «Entrevista al jurado del Premio Planeta. *Heraldo de Aragón*». 18 de octubre.

desde la mirada compasiva y crítica de quien aboga por una transformación social y legislativa para su país.

A sus heroínas, en cambio, las salva del estereotipo. En este sentido, vale la pena reparar en Pilar, de *Duermen bajo las aguas*, en Vicky, de *La vieja ley*, en Dominica, de *El desconocido*, en Carmela, de *Detrás de la piedra*, o en Carla, de *Al otro lado del hombre*.⁸ Todas ellas reaccionan frente a la infantilización de la mujer, la obligada reclusión femenina en la domesticidad, los tabúes referidos al cuerpo y al sexo en la educación de los jóvenes, el mito de la felicidad conyugal, la falta de derechos y libertades o la dominación masculina. Son mujeres que no consiguen integrarse en la sociedad y que suelen rechazar el contacto con sus congéneres, de acuerdo con el modelo de “la chica rara” que perfilara Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*.⁹

Ya en 1966 —con *Las algas*— Kurtz da vida a un personaje que guarda notables diferencias con sus predecesoras. Se trata de Gala, una mujer que se enfrenta a otros retos en el seno de un matrimonio en el que los roles están mucho más igualados y que es testigo de la pérdida de autenticidad de una Costa Brava invadida por el turismo, así como de la falta de ética de la nueva clase media, temas recurrentes en las colaboraciones periodísticas de nuestra escritora. Finalmente, en *Cándidas palomas* (1975), su última novela de adultos, rompe con el estereotipo fomentado por la Sección Femenina a través del diálogo intergeneracional entre Eulalia —una soltera que ha tratado de forjarse una identidad propia en el restrictivo marco del nacionalcatolicismo— y Lorena, una adolescente que representa el surgimiento de una nueva identidad femenina, en la que ha permeado la paulatina apertura a modos de vida europeos, el relajamiento de las costumbres, la pérdida de poder de la Iglesia y el rechazo a los tabúes en materia de educación sexual.

8 Carmen Kurtz. (1955). *Duermen bajo las aguas*. Barcelona: Planeta.

— (1956a). *La vieja ley*. Barcelona: Planeta.

— (1956b). *El desconocido*. Barcelona: Planeta.

— (1958). *Detrás de la piedra*. Barcelona: Planeta.

— (1961). *Al lado del hombre*. Barcelona: Planeta.

9 Carmen Martín Gaité. (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.

A partir de los años setenta, la crítica adscribió la narrativa de Kurtz a un “realismo irónico”¹⁰ y a la “novela testimonial”, según la clasificación de Conde.¹¹ Debe situarse, pues, en la nutrida galería de escritoras que, superada la primera década posterior a la guerra civil, contribuyeron a renovar la novela española desde posiciones opuestas a las de la novela rosa, tras el punto de inflexión que supuso la publicación de *Nada* de Carmen Laforet.¹²

CARMEN KURTZ EN LOS MEDIOS DEL TARDOFRANQUISMO

Aunque llevaba años escribiendo cuentos infantiles en la editorial El Molino, en 1954 Carmen Kurtz se dio a conocer gracias al Premio Ciudad de Barcelona que ganó con su *opera prima*, una novela de corte autobiográfico, *Duermen bajo las aguas*, cuyos derechos compró el editor José Manuel Lara antes de fallarse el galardón. Conviene recordar que este certamen se celebraba el 26 de enero, en conmemoración de la entrada de las tropas franquistas en la ciudad condal.

El Premio Ciudad de Barcelona fue la primera legitimación que Kurtz recibió por parte del Régimen Franquista. No obstante, un año después, su novela *La vieja ley*, que trata sobre las ocultas formas de prostitución en la Barcelona de la posguerra, fue denegada por el órgano censor y la escritora tuvo que realizar modificaciones y eliminar algunos pasajes para que fuera publicada. Ese mismo año consiguió el Premio Planeta con *El desconocido*, el segundo de una larga nómina de reconocimientos que le darían una notable proyección mediática.¹³ Pese a que, para la publicación de otras de sus

10 Antonio Iglesias. (1969). *Treinta años de novela española (1939-1969)*. Madrid: Prensa Española, p. 242.

11 Raquel Conde. (2004). *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos, p. 230.

12 María Dolores Asís. (1997). «Novela escrita por mujeres en la última década». *Crítica*, 843, p. 27-30.

13 En su trayectoria como novelista de adultos, Carmen Kurtz mereció el Premio Ciudad de Barcelona en 1954 por *Duermen bajo las aguas*, el Premio Planeta

posteriores novelas,¹⁴ también se vio obligada a modificar o a suprimir pasajes, se convirtió rápidamente en una escritora de éxito, muy reeditada. Impartía asiduamente conferencias, participaba en coloquios intelectuales, y su nombre y su imagen poblaban tanto las viñetas populares de *La Codorniz* como los acertijos de consumo popular; tanto la prensa oficial de *Arriba* como los reportajes de revistas femeninas, como *Mía* o *Lecturas*.

Con la llegada de los *mass media*, condujo y presentó el programa de radio *Carmen Kurtz al habla*, fue guionista e hizo una de sus causas la promoción de una producción cinematográfica española infantil y juvenil, de ahí que llegara a presidir el Jurado del Certamen Internacional de Cine infantil en Gijón.

Volviendo al auge de galardones literarios concedidos a escritoras en el franquismo, este debe enmarcarse en el contexto de una España que empezaba a despertar de la penumbra de la inmediata posguerra, cuando los editores supieron aprovechar comercialmente el florecimiento de una amplia clase media de mujeres lectoras, al mismo tiempo que el propio régimen era ya consciente de que debía promover —y controlar— la progresiva apertura de la mujer a la vida pública.¹⁵ De ahí que, además de propiciar la visibilización de la escritura femenina, también apuntalaran los códigos y estereotipos promovidos por el franquismo. Aunque se asumiera y hasta celebrara la incorporación de la mujer a la escritura, se concebía como un mero pasatiempo que restaba tiempo a las tareas domésticas.¹⁶ No es casual, pues, que desde *El Correo Catalán* se presentara a Carmen Kurtz en estos términos: “una vez más, una mujer ha dejado por una

con *El desconocido*, el finalista del Premio Café Gijón por *En la oscuridad*, el Premio Lazarillo en 1964 por la novela juvenil *Color de fuego* y, finalmente, en 1975, el Premio Ciudad de Barbastro por *Cándidas palomas*.

14 Es el caso de las novelas *Detrás de la piedra* (1958), *Al lado del hombre* (1961), *Las algas* (1966a) y *En la punta de los dedos* (1968).

15 Ana Cabello. (2018). «La visibilización de la mujer escritora en los años 50: del premio Eugenio Nadal al Elisenda de Montcada». *Páginas de Guardia*, 11, p. 63-77.

16 Rosario Ruiz Franco. (2007). *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

semana la calceta por la escritura”,¹⁷ o que, desde *Solidaridad Nacional*, se afirmara que la premiada “escribe porque le gusta más esto que hacer otra cosa, pero que lo hace dando preferencia a la marcha de su casa; por lo que *Duermen bajo las aguas* ha sido creada a ratos perdidos”.¹⁸ De ahí que, en sus primeras apariciones en prensa fuera entrevistada siempre junto a su marido y su hija en entrañables estampas familiares en las que ella misma se define según el precepto franquista.

En un inevitable espacio de reclusión y de progresiva apertura del Régimen, Kurtz empezó, muy pronto, a aprovechar las grietas que empezaban a abrirse con los movimientos migratorios y la apertura económica. En 1955 Carmen Kurtz achaca la irrupción de la mujer en la novela española a que, mientras el hombre está absorbido por mantener a su familia la mujer, desde “la retaguardia” dispone de tiempo libre.¹⁹ Pero solo un año después, en 1956, afirma: “El hombre puede decir cualquier cosa. Yo de mí puedo decirle que tal vez mis mejores páginas hayan ido a la papelera. Probablemente no me hubiera ocurrido lo mismo si fuera norteamericana”.²⁰

Su rebelión contra la desigualdad en el trato al novelista hombre y a la novelista mujer queda puesta de manifiesto cuando se le reprocha su actitud defensiva —una “mujer en guardia”—, a lo que ella contesta: “cuando una mujer escribe una novela se dice que no es de ella” (no faltaron artículos que atribuían su novela a la pluma de su marido). Y ya en 1965 declara en el *Noticiero* que “la mujer española lleva un retraso de más de 30 años”, y añade: “Hoy la mujer no puede inhibirse de la política, de la sociología, y sería absurdo eliminar a la mujer española de los caminos que están recorriendo la

17 C. Boada. (1955). «Vis a Vis. Carmen de Rafael y Marés de Kurz». *El Correo Catalán*, 27 de enero.

18 *Solidaridad Nacional*. (1954). «Anoche fueron adjudicados los Premios Ciudad de Barcelona». 27 de enero, p. 16.

19 *Ateneo*. (1955). «Los Premios Ciudad de Barcelona», 15 de febrero.

20 J. Costa. (1956). «La novelista Carmen Kurtz dice que ‘tal vez sus mejores páginas hayan ido a la papelera’». *La Región*, 2 de mayo.

mayoría de mujeres del mundo entero”.²¹ No es de extrañar que, en los setenta, Carmen Kurtz ya no se definiera como “una mujer de su casa”, sino como “un antihéroe que por error se vio colocado entre las tropas de choque y sabe que ha de avanzar so pena de recibir una ráfaga de metralleta por la espalda”.²² De este modo expresó el difícil equilibrio entre lo que una mujer podía hacer y decir y lo que le impelía a defender su talante progresista acorde con sus ideas —más europeas que españolas— y que empezaron a ser debatidas en nuestro país a partir del año 1955: la defensa del divorcio, la despenalización del aborto, la eutanasia, la limitada educación de la mujer y su acceso al mundo laboral —tema de debate y de reforma jurídica en los años 60—, o la necesidad de una renovación del código civil español, entre otros.

Así, en los años previos a la Transición su opinión es tenida en cuenta en debates en los que ella representa una visión más europea y progresista. En 1968, ante la consulta de *Diario Femenino* (7 de mayo de 1971) se manifiesta partidaria de la supresión del celibato sacerdotal. En 1974, participa en un número especial sobre la formación sexual de los jóvenes, donde se manifiesta contraria a los tabúes y defiende la naturalidad en el tratamiento de este tema en el contexto familiar:

La iniciación a los problemas del sexo ha de ser oral, desde que nace, las palabras que eran antes tabú como *embarazo*, *parto*, etc.... se ha de hablar igual que se podría decir *mesa*, *silla*, etc. [...] El tabú de conversación para luego verterse de golpe, de repente en un libro ilustrado sobre los problemas del sexo me parece fatal, pero aquí ya son los pedagogos los que tendrían que intervenir.²³

21 Carmen Kurtz. (1965). «La mujer española lleva un retraso de más de 30 años». *Noticiero*, 12 de noviembre.

22 F. Ruiz de la Cuesta. (1979). «Carmen Kurtz o la pasión hecha literatura». *El Correo de Andalucía*, 16 de agosto.

23 *Mundo Diario*. (1974). «En lo sexual, lo básico es la naturalidad». 21 de febrero.

Unos meses más después de la muerte de Franco, en diciembre de 1975, la revista *Blanco y Negro* pide su opinión sobre la eutanasia. Ante este dilema ético, la escritora se muestra a favor “solo en el caso de que se tratara de una criatura lisiada de nacimiento, que iba a estar condenada a una vida de soledad y aislamiento”.²⁴ Ya en 1983, *El País* se hace eco de las preguntas que surgieron en un coloquio que Kurtz había mantenido con los niños de un colegio a propósito de la publicación de *Fanfamús*, novela que la escritora había dedicado a los no nacidos, cuando ella expresa su apoyo a la despenalización del aborto.²⁵

Por último, y más allá de la presencia que Kurtz tuvo en diversos medios y debates, resulta necesario un estudio de sus contribuciones periodísticas, que esperamos acometer en un futuro. En esta primera aproximación, hemos recorrido algunas colaboraciones aparecidas en revistas y diarios en el periodo que va desde 1956 hasta los últimos años de los ochenta. La temática es heterogénea (literatura, educación, debates éticos, actualidad), pero en el tratamiento de los distintos asuntos siempre late una preocupación pedagógica y una mirada europeísta que, creemos, debe ser integrada en el perfil de la autora de *Duermen bajo las aguas*. A continuación, ofrecemos una pequeña cala en algunas de estas colaboraciones:

En lo que se refiere a sus artículos literarios, Carmen Kurtz se muestra partidaria de la novela social y testimonial y desmitifica el canon. Así, por ejemplo, ya en 1956 expresa una visión crítica del tratamiento de la mujer por parte de los escritores clásicos españoles:

Ciñéndome a España, te diré que el escritor no trata a la figura femenina con cariño. Las escritoras, por el contrario, sí. En la novelística masculina la mujer carece de consistencia, de sangre, de huesos. El mismo Cervantes, maestro siempre, la desdibuja.

24 Carmen Kurtz. (1975b): «Me siento vinculada a la novela social». *Mundo*, 13 de noviembre, p. 28.

25 *El País*. (1983). “El aborto”. 7 de junio.

Dulcinea es como un sueño. En nuestros libros, la mujer encuentra comprensión y consuelo.²⁶

En *Azor* enjuicia el tratamiento de esta figura en la literatura del realismo —crítica a las que denomina “mujeres endeble” de la obra de Juan Valera, Palacio Valdés o Pereda y salva de dicha nómina a las heroínas de Galdós y a personajes pardobazanianos como Asís (*Insolación*) y a Antonia (*El Indulto*). En la revista *Mundo*²⁷ defiende la novela que pretende ser “el reflejo de la forma de vivir y de la moral de un pueblo”. Además, aborda el retraso de España en el desarrollo de la literatura y el cine infantil y juvenil en un extenso trabajo en *La Estafeta Literaria*²⁸, al que añade su particular corpus de literatura infantil de posguerra, desde el punto de vista de la creación, la edición y la promoción de la lectura. Una década más tarde, se muestra esperanzada en el auge de este género: “Los niños de hoy son más felices que lo que fuimos nosotros —ha dicho— y, por esta razón, debemos tener grandes esperanzas. Ya hay en España datos que nos permiten adivinar en la literatura infantil un futuro prometedor”.²⁹

En los que se refiere a la temática social, nos hemos fijado en su ensalzamiento de la industria francesa y catalana en el diario barcelonés *La Prensa*³⁰ y en su temprana crítica a los efectos negativos del desarrollo del turismo en los pueblos de la Costa Brava en las páginas de *La Vanguardia*³¹.

26 Rafael Manzano. (1956). «Los novelistas españoles no saben comprender a las mujeres. Así habla Carmen Kurtz Premio Ciudad de Barcelona». *La Estafeta Literaria*, 55, p. 5.

27 *Mundo*. (1971). «Encuesta cultural», 1645, 13 de noviembre.

28 Carmen Kurtz (1971). «Sobre literatura infantil». *La Estafeta Literaria*. 15 de marzo.

29 Carmen Kurtz. (1981). “Cualquier tiempo pasado no fue mejor para los niños”. *La Provincia*, 9 de diciembre.

30 Carmen Kurtz. (1963a). “Las fábricas resucitan”. *La Prensa*. S.f.

31 Carmen Kurtz (1966b). «Carmen Kurtz denuncia la Costa Brava: Hemos perdido la costa, debido al turismo». *La Vanguardia*. 11 de noviembre.

Probablemente, la cuestión más tratada en sus colaboraciones sea la crítica a las limitaciones de la educación que los jóvenes (especialmente, *ellas*) recibían en España, que coincide con uno de los temas centrales de su narrativa. Carmen Kurtz critica la falta tanto de recursos de los centros benéficos del Estado como la de centros de enseñanza pública:

Cualquier chiquillo, pobre o rico, tiene el derecho de ser instruido por el Estado. Pero hasta el día en que estas escuelas o grupos escolares no terminen por completo con la instrucción privada —lo que ocurre en los países de más alto nivel social de vida en Europa— es conveniente que las escuelas del Estado se reserven para aquellos cuyas condiciones económicas no les permitan pagar una enseñanza particular.³²

Pero, sin duda, su aportación más relevante en la prensa del tardofranquismo fueron las más de 140 colaboraciones del consultorio sociológico que Kurtz mantuvo en el diario vespertino barcelonés *La Prensa*, entre 1964 y 1969. Como es sabido, el género del consultorio femenino tuvo una edad dorada en los años cuarenta con la aparición del de Montserrat Fortuny en Radio Barcelona el año 1945, que pervivió hasta el fin del franquismo. Le siguieron, en 1946, “Hablando con la Esfinge” en Radio Madrid, conducido por el periodista José de Juanes, y el más popular, el de Elena Francis, que se radió desde noviembre de 1948 hasta bien entrada la democracia.³³

En la dinámica del intercambio de cartas de estos consultorios, las mujeres no esperaban tanto resolver sus problemas como encontrar compañía y sentirse reforzadas, pero los consejos que les destinaban constituyeron un eficaz medio propagandístico, legitimador

32 Carmen Kurtz (1969). «Los otros niños». *Nuestra Ciudad*. 1 de marzo.

33 Armand Balsebre y Rosario Fontobra. (2018). «El consultorio de Elena Francis. El discurso religioso como elemento de control de la conducta femenina». *Alcores*, 22, p. 89-109.

y difusor de los valores del nacionalcatolicismo.³⁴ El hecho de que el diario falangista *La Prensa* encargara a Carmen Kurtz un consultorio, evidencia, por una parte, el perfil público del que gozaba la escritora en esas fechas, y, por otra, una cierta voluntad de apertura del medio. Debe tenerse en cuenta, claro está, que en estos años se estaba consolidando el paso hacia una sociedad de consumo y la Sección Femenina había emprendido una reforma interna, convencida de que necesitaban adaptarse a los nuevos tiempos si no quería perder toda influencia. Por eso empezó a redefinir su concepto de feminidad y promovió un modelo de mujer que, sin perder los valores tradicionales, estuviera mejor formada y pudiera ingresar en el mercado laboral. En ese contexto, la recta formación moral de los jóvenes era un reto difícil en un régimen crecientemente permeable, por lo que una figura como Carmen Kurtz —suficientemente legitimada y, al mismo tiempo, abanderada de la modernidad y el europeísmo— pudo ser considerada como un referente fiable para colaborar en esa labor.

Aunque nunca traspasó los límites expresivos propios de una dic-tadura, la línea ideológica del consultorio de Kurtz fue notablemente distinta a la de Francis (recuérdese cómo esta alentaba a sobre-llevar el adulterio e incluso el maltrato). Esta diferencia es lógica si tenemos en cuenta la denuncia implícita al modelo femenino falan-gista que deslizó en todas sus novelas. En su consultorio, Kurtz ase-soraba sobre cuestiones sentimentales, familiares e incluso laborales, normalmente marcadas por algún dilema moral, aunque también tenían cabida temas culturales, sobre todo literarios y cinematográ-ficos. En sus respuestas, vemos cómo recomienda huir de los matri-monios tempranos, rechaza que una mujer no pueda salir por la no-che sola (“no puedo concebir esa mentalidad de mucho antes de la guerra”, afirma), recomienda a la mujer “insistir, trabajar, indepen-dizarse” y “hacer buen uso de la libertad concedida o conquistada”.³⁵ A una adolescente que ha dejado de asistir al colegio para ayudar en

34 Gérard Imbert. (1982). *Elena Francis, un consultorio para la Transición. Contribución al estudio de simulacro de masas*. Barcelona: Península.

35 Carmen Kurtz. (1964a). «Carta de A. L. T.». *La Prensa*, 9031, 13 de enero.

su casa, le insta a que siga sus estudios “al precio que sea”,³⁶ y ante el caso de un hombre que le pide consejo sobre una clásica desavenencia entre suegra y nuera, le pide que “redoble sus atenciones para con su mujer”.³⁷

Curiosamente, en las más de 20 cajas de recortes de prensa que se guardan en su archivo, solo figura una de todas estas contribuciones. Según nos contó su hija Odile en 2018, la escritora barcelonesa las tiró todas al no sentirse orgullosa de ellas por su valor puramente crematístico. Nos llamó la atención esta circunstancia, pues Carmen Kurtz siempre presumió de haberse ganado la vida a través de sus diferentes oficios, desde la de secretaria del consulado francés, cuentista infantil, narradora, presentadora de radio, guionista o periodista. En su decisión, probablemente, pesaran otras dos circunstancias: 1) Era una colaboración en un órgano oficial del Régimen (*La Prensa* era, junto a *Solidaridad Nacional*, uno de los dos órganos falangistas de la ciudad condal); 2) Seguramente, muchas de las consultas eran ficticias: descubrimos que, a veces, aparecen temas, argumentos, personajes e incluso frases muy similares a los de sus propias novelas. Resulta interesante notar que, en estos casos, utiliza los argumentos del lector remitente, a veces ficticio, para criticar aspectos del modelo femenino falangista que también denuncian sus heroínas novelescas, y utiliza su respuesta, la de la verdadera Carmen Kurtz, para atemperar dichas posiciones.³⁸

36 Carmen Kurtz. (1964c). “Carta de E. V. I.”. *La Prensa*, 9049, 23 de enero.

37 Carmen Kurtz (1964d). «Carta de I. N. A.». *La Prensa*, 9048, 22 de enero.

38 En una de las cartas, una mujer de 24 años le confiesa su aversión al trabajo doméstico: “No encuentro nada inteligente el hecho de lavar las prendas sucias, ni de planchar, ni de limpiar la casa, ni de cocinar. Creo que todo tendría que estar organizado de otra manera para que las mujeres llevásemos otra vida menos sacrificada y monótona”. Carmen Kurtz. (1964b). «Carta de M. A. G.». *La Prensa*, 9043, 16 de enero.

Y en *Duermen bajo las aguas*, Pilar, la protagonista, afirma:

“Era cosa de empezar el día con alma de máquina, ¡hala, hala!, ahora la limpieza, ahora la copra, luego la comida, los platos, el zurcido, la colada, la cena, la cama... Y mañana vuelta empezar y así para siempre. TODA LA VIDA (...) No me gusta nada. Esta labor es estúpida, improductiva. A fuerza de hablar de cazuelas

Hemos afirmado más arriba que conservó una sola colaboración de su paso por *La Prensa*, nos referimos a una carta por la que llegó a ser procesada —luego absuelta— por injurias contra la autoridad: se la acusó de la autoría de dicha misiva, firmada con las iniciales O.P., en la que un anónimo remitente denunciaba la inoperancia judicial y policial ante la trata de blancas en Barcelona. Conviene tener en cuenta que el argumento central de su defensa jurídica no fue negar la autoría de dicha carta, sino la ausencia de delito en su contenido. De ahí que no es descabellado pensar que, efectivamente, pudo haberla escrito ella misma.

Pero también sabemos que sí contestaba a lectores de carne y hueso. Prueba de ello es que, a raíz de una polémica sobre la nueva identidad de la juventud española en los años sesenta, una Maruja Torres de solo diecinueve años escribió al consultorio. Su texto llamó la atención de Kurtz, que destacó las “excelentes dotes literarias”, “su penetración de juicio” y su “increíble madurez”.³⁹ De ahí que terminase por encargarle una serie de seis artículos sobre los problemas de la juventud de entonces, que se fueron publicando en sucesivos números. Fue así como Torres pasó a tener su primer empleo periodístico como secretaria de redacción de *La Prensa*, uno de los canales oficiales del Régimen. En 1998, definiría en estos términos la sección de Kurtz:

Era un consultorio sociológico, rabiosamente moderno e involucrado con los problemas de nuestra sociedad [...] Habría que recuperar toda lo publicado en el diario La Prensa para comprobar el espíritu de una librepensadora en el sentido más amplio del término, una liberal de las de antes, alguien que como lo demuestra también en *Duermen bajo las aguas* trataba de que leyéramos siempre el mismo mensaje “sé feliz, trabaja; avanza y no te tortures.”⁴⁰

me olvido de escuchar mis pensamientos”. Carmen Kurtz (1955). *Duermen bajo las aguas* (1955). Barcelona: Planeta, p. 157.

39 Carmen Kurtz. (1964e). “Carta de M. T. R.”. *La Prensa*, 7131, 27 de abril.

40 Maruja Torres. (1999). “Kurtz”. *El País*, 18 de febrero.

Aunque progresismo y dictadura es un oxímoron, esperamos, a través de esta breve aproximación, haber iluminado una de las voces literarias y periodísticas que, constreñidas en los límites que marcaba el régimen, cumplieron —no sin dificultades y riesgos— un papel pedagógico e inspirador fundamental para la generación posterior, que sí pudo expresar sus ideas en libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1999). *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999). Ponencias presentadas en el acto celebrado en el Col.legi de Periodistes de Catalunya el día 27 de mayo de 1998*. Barcelona: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña.
- ANABITARTE, Ana (2001). «Maruja Torres: 'Siempre quise salvarme de la mediocridad a través de la escritura'». *Babab*, 6, < https://www.babab.com/no06/maruja_torres.htm > [Consultado: 2 octubre 2024].
- Asís, María Dolores. (1997). «Novela escrita por mujeres en la última década». *Crítica*, 843, p. 27-30.
- Ateneo*. (1955). «Los Premios Ciudad de Barcelona». 15 de febrero.
- Azor*. (1961). «Figuras femeninas en la Literatura Española», 1, mayo-junio.
- BALSEBRE, Armand y FONTOBRA Rosario (2018). «El consultorio de Elena Francis. El discurso religioso como elemento de control de la conducta femenina». *Alcores*, 22, p. 89-109.
- BOADA, C. (1955). «Vis a Vis. Carmen de Rafael y Marés de Kurtz». *El Correo Catalán*. 27 de enero.

- CABELLO, Ana (2018). «La visibilización de la mujer escritora en los años 50: del premio Eugenio Nadal al Elisenda de Montcada». *Páginas de Guarda*, 11, p. 63-77.
- CONDE, Raquel. (2004). *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos.
- COSTA, J. (1956). «La novelista Carmen Kurtz dice que ‘tal vez sus mejores páginas hayan ido a la papelera’». *La Región*, 2 de mayo.
- FERNÁNDEZ, Laura. (2018). «El fenómeno Alejandro Palomas gana el Premio Nadal», *El Mundo*, 6 de enero. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/01/06/5a51131922601de1328b45d6.html> [Consultado: 3 septiembre 2024].
- GORDENSTEIN, Roberta Dee. (1996). *The Novelistic World of Carmen Kurtz*. Michigan: UMI.
- IMBERT, Gérard. (1982). *Elena Francis, un consultorio para la Transición. Contribución al estudio de los simulacros de masas*. Barcelona: Península.
- IGLESIAS, Antonio. (1969). *Treinta años de novela española (1939-1969)*. Madrid: Prensa Española.
- KURTZ, Carmen. (1955). *Duermen bajo las aguas*. Barcelona: Planeta.
- . (1956a). *La vieja ley*. Barcelona: Planeta.
- . (1956b). *El desconocido*. Barcelona: Planeta.
- . (1958). *Detrás de la piedra*. Barcelona: Planeta.
- . (1961). *Al lado del hombre*. Barcelona: Planeta.
- . (1962). «El Director». *La Prensa*, 5 de mayo.
- . (1963a). «Las fábricas resucitan». *La Prensa*, s. f.
- . (1963b). «Tema candente». *Pueblo*, 14 de junio.
- . (1964a). «Carta de A. L. T.». *La Prensa*, 9031, 13 de enero.
- . (1964b). «Carta de M. A. G.». *La Prensa*, 9043, 16 de enero.
- . (1964c). «Carta de E. V. I.». *La Prensa*, 9049, 23 de enero.
- . (1964d). «Carta de I. N. A.». *La Prensa*, 9048, 22 de enero.

- . (1964e). «Carta de M. T. R.». *La Prensa*, 7131, 27 de abril.
- . (1965). «La mujer española lleva un retraso de más de 30 años». *Noticiero*, 12 de noviembre.
- . (1966a). *Las algas*. Barcelona: Planeta.
- . (1966b). «Carmen Kurtz denuncia la Costa Brava: Hemos perdido la costa, debido al turismo». *La Vanguardia*, 11 de noviembre.
- . (1969). «Los otros niños». *Nuestra Ciudad*, 1 de marzo.
- . (1971). «Sobre literatura infantil». *La Estafeta Literaria*, 15 de marzo.
- . (1975). *Cándidas palomas*. Barcelona: Bruguera.
- . (1975b). «Me siento vinculada a la novela social». *Mundo*, 13 de noviembre, p. 28.
- . (1981). «Cualquier tiempo pasado no fue mejor para los niños». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 9 de diciembre.

LÓPEZ, Francisca. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.

LÓPEZ PAVÍA, Cristina. (2007). «Las heroínas de Carmen Kurtz». *La Vanguardia*, 15 de agosto.

LOREN, S. (1956). «Entrevista al jurado del Premio Planeta. *Heraldo de Aragón*». 18 de octubre.

O'BYRNE, Patricia. (2014). *Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of Historical Memory*. Suffolk: Boydell & Brewes Ltd.

País, El. (1983). «El aborto». 7 de junio.

MANZANO, R. (1956). «Los novelistas españoles no saben comprender a las mujeres. Así habla Carmen Kurtz Premio Ciudad de Barcelona». *La Estafeta Literaria*, 55, p. 5.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe.

MOIX, Ana María. (1999). «La generosidad de Carmen Kurtz» en AAVV. *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)*, en *Ponencias presentadas*

en el acto celebrado en el Col.legi de Periodistes de Catalunya el día 27 de mayo de 1998. Barcelona: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, p. 13-15.

MONTEJO, Lucía. (2006). «La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 719, p. 407-415.

Mundo. (1971). «Encuesta cultural». 1645, 13 de noviembre.

Mundo Diario. (1974). «En lo sexual, lo básico es la naturalidad». 21 de febrero.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (2004). *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*. Madrid: Fundamentos.

RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada. (2018). «*Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra». *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 13, p. 35-56.

—. (2023a). «La mujer en las primeras novelas de Carmen Kurtz: entre el cautiverio y la subversión» en SOLER GALLO, Miguel y FERNÁNDEZ ULLOA, TERESA (coords.). *Mujeres y escritura subversiva durante el franquismo*. Bern: Peter Lang, p. 207-226.

—. (2023b). «La recepción del Premio Ciudad de Barcelona concedido a Carmen Kurtz» en FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa, DE SANTIAGO, Javier y SOLER, Miguel (coords.). *Cine, literatura y otras artes al servicio de las ideologías*. Bern: Peter Lang, p. 381-398.

—. (2024). «La forja de una nueva identidad adolescente femenina en el albor de la Transición a través de *Cándidas palomas* (1975) de Carmen Kurtz» en GARCÍA SUÁREZ, Pedro (coord.). *La importancia de la lectura en la construcción de la identidad en la sociedad contemporánea*. Madrid: Dykinson.

RUIZ FRANCO, Rosario. (2007). *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- RUIZ DE LA CUESTA, F. (1979). «Carmen Kurtz o la pasión hecha literatura». *El Correo de Andalucía*, 16 de agosto.
- SEVILLA, Santiago. (2020). «Identidades sincréticas en la novela *Entre dos oscuridades* (1979) de Carmen Kurtz». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2, p. 161-177.
- SEVILLA, Santiago y GUZMÁN, Jesús. (2019). «El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, p. 107-124.
- Solidaridad Nacional*. (1954). «Anoche fueron adjudicados los Premios Ciudad de Barcelona». 27 de enero, p. 16.
- TORRES, Maruja. (1999). «Kurtz». *El País*, 18 de febrero.
- UMBRAL, Francisco. (1971). «El desafío catalán». *Heraldo de Aragón*, 2 de mayo.

HACIA UNA EVOLUCIÓN DE LAS MENTALIDADES:
LA LABOR DE CONCHA ALÓS
EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60 Y 70

Noémie François
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Cuando Concha Alós —nacida en 1922 en Castellón de la Plana— falleció en agosto de 2011, su nombre y su labor como escritora habían caído en un olvido generalizado. De hecho, al iniciar mis investigaciones ese mismo año solo existían dos monografías dedicadas a su obra: la de Fermín Rodríguez, *Mujer y sociedad: la novelística de Concha Alós* (1985), y la de Genaro J. Pérez, *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto* (1993), junto con una decena de artículos científicos.¹ Los historiadores de la literatura, por su parte, casi no le habían dedicado espacio en sus estudios.

-
- 1 Los diferentes estudios sobre Concha Alós se centraban exclusivamente en su narrativa y exploraban varias temáticas como su apropiación de las reglas de la novela social, el aspecto autobiográfico de sus obras, los temas desarrollados o el alcance peculiar de sus personajes femeninos. En su monografía, Genaro J. PÉREZ (1993) estudió de manera detallada las cinco primeras novelas de Concha Alós mientras que Fermín RODRÍGUEZ (1985), por su parte, examinó todas sus obras publicadas. Especial atención recibió su novela *Os habla Electra* (1975), pues cuatro investigadoras le dedicaron un artículo de investigación por su dimensión altamente feminista (Elizabeth J. ORDÓÑEZ con “The Female quest pattern in Concha Alós’ *Os habla Electra*” en 1980, Lucy LEE-BONANO con “Concha Alós’ “*Os habla Electra*”. The matriarchy revisited” en 1987, Pilar NIEVA DE LA PAZ analizó la obra junto con otra novela de Alós *Argeo ha muerto, supongo* en un libro titulado *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos* en 2004, y Helena ESTABLER PÉREZ con “*Os habla Electra*: identidad femenina y mito en la novela de Concha Alós”). También su libro de novelas cortas, *Rey de gatos: narraciones antropófagas* (1972) fue estudiado en

Aunque Concha Alós comenzó a escribir cuentos, novelas y algunos artículos en la década de los cincuenta, cuando aún residía en Mallorca con su marido, Eliseo Feijóo, su carrera literaria no despejó hasta 1962. Sin embargo, tras separarse de su esposo y mudarse a Barcelona con su amante, el joven Baltasar Porcel, su trayectoria tomó un notable impulso. Ese mismo año ganó el Premio Planeta con *Los enanos*, aunque la obra fue posteriormente descalificada por estar comprometida con otra editorial. A partir de ese momento, inició su etapa más prolífica: entre 1962 y 1969 publicó cinco novelas y, en 1964, volvió a ganar el Premio Planeta con *Las hogueras*. Estas primeras novelas, de corte social, encajaban con la corriente literaria de la época.

En cambio, su segunda etapa, entre 1972 y 1986, se caracterizó por una escritura más experimental y fue menos productiva, con tan solo tres novelas y una recopilación de cuentos. La crítica oficial empezó a desinteresarse de su obra y sus libros no tuvieron el mismo éxito que los primeros. Finalmente, pasó más de quince años en una residencia para enfermos de Alzheimer, lo que contribuyó a su progresivo olvido.

Ahora bien, casi quince años después de su muerte, su figura ha ido recuperando visibilidad y desde hace algunos años, proliferan los estudios que la analizan o la citan. Antes de la publicación de mi monografía, *La voix oubliée de Concha Alós. Création et engagement d'une écrivaine sous le franquisme* (2022), Amparo Ayora del Olmo ya le había dedicado un volumen: *Las guerras de Concha Alós: Castellón*,

varias ocasiones, por el poder impresionante que Alós le otorga a sus personajes femeninos y por su exploración de lo fantástico (Lynn K. TALBOT en 1988 con su artículo “La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós”, María Ángeles ENCINAR que incluyó uno de los relatos del libro, “La otra bestia” en su antología de treinta cuentos redactados por mujeres españolas entre 1957 y 1995, y Genaro J. PÉREZ que publicó un artículo titulado “Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: *Los enanos* (1962) y *Rey de gatos* (1972)” en 2009). Por último, cabe destacar el trabajo importante de Lucía MONTEJO GURRUCHAGA de 2004, en el que estudió la censura de la que sufrieron las cinco primeras obras de Alós (sus cinco novelas calificadas de sociales). Véase bibliografía final para referencias completas.

historia y relato (2015). Además, han surgido diversas tesis doctorales en torno a su obra (Verónica Bernardini, Eunhee Seo, Shaofan Ren, Luz C. Souto, Nieves Ruiz), lo que evidencia un renovado interés por su legado.

Entre los diferentes estudios, sus producciones fuera del ámbito considerado estrictamente literario no han sido detenidamente analizadas, a pesar de su relevancia tanto en cantidad como en calidad. Me refiero, en particular, a dos facetas: los guiones que escribió para Televisión Española y sus artículos publicados en la prensa española. A estos últimos les presté somera atención en la monografía citada *supra*, por lo que en este libro dedicado a las mujeres y la prensa, resulta especialmente pertinente rescatar y profundizar en el análisis de esta última producción de Concha Alós en la que aborda, precisamente, el tema de la mujer.

EL CORPUS: COMPOSICIÓN Y CONTEXTO

La producción periodística de la escritora cuenta con una centena de artículos, publicados en diversos periódicos o revistas como *Baleares*, *La Vanguardia*, *Blanco y Negro*, *Destino*, *Diario Femenino* o *La Estafeta literaria*, para citar los más famosos o aquellos en los que publicaba con cierta regularidad. Estos artículos se pueden separar en dos categorías distintas: los que tratan del mundo cultural en general (crónicas de eventos, análisis de literatura, retratos de personalidades de este mismo mundo, etc.) y los que examinan la sociedad contemporánea de las dos últimas décadas del franquismo. Estas últimas colaboraciones reúnen unos cincuenta textos,² los cuales se pueden dividir también en dos categorías: los artículos en relación con la actualidad social de la época (sea nacional o internacional), y los relativos a la mujer y su posición en la sociedad. Ya presente y

2 Estos textos fueron publicados en mayoría en *La Vanguardia* (veintiséis artículos) y *Diario Femenino* (nueve artículos), pero Alós también colaboró en otros periódicos como *Destino*, *Estafeta literaria*, *Baleares*, *Club Fémima*, incluso *Parques y jardines* o *Zoo*.

analicé de manera detallada dicho corpus y sus especificidades, así como las contribuciones de Alós relativas a la actualidad social en dos anteriores estudios.³ En el presente trabajo, me centraré en la perspectiva alosiana sobre la situación de la mujer en una época poco propicia a sus derechos. Una perspectiva que la escritora pudo exponer en diecinueve artículos, en los cuales alternaba entre pragmatismo y feminismo puro.

Concha Alós siempre mantuvo una relación peculiar con el feminismo: nunca se comprometió políticamente, pero siempre reivindicó su defensa de la causa femenina y su deseo de ver evolucionar la situación de la mujer. Es evidente que su propia experiencia como mujer contribuyó a forjar su sensibilidad feminista: de padre desconocido, educada por una madre soltera (que solo volvió a casarse unos diez años después de que ella naciera), ella también con un fracaso matrimonial y con grandes dificultades para separarse, fue una atenta observadora de las condiciones de vida de las mujeres bajo el Franquismo y tuvo que arrostrar críticas muy machistas sobre sus obras.

Al igual que en sus libros, incluso quizás más directamente y de manera más documentada, Alós expresó en sus artículos para la prensa una manera especial de ver las cosas, orientada hacia un didactismo fuerte. Apoyándose en referencias internacionales, tales como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Ménie Grégoire examinó la situación de la mujer en muchos ámbitos, con el objetivo de denunciar ciertas mentalidades y, sobre todo, una discriminación acentuada en todos los ámbitos. Sus influencias eran principalmente extranjeras y en relación directa con la segunda ola

3 Noémie François. (2022). “Archivos privados de Concha Alós: testigos de una vida y de una época. Su producción periodística” en Dolores Thion Soriano-Mollá, Oliwia Baginska y Eric Font (eds). *Literatura Patrimonio para todos*. Sevilla: Renacimiento, p. 65-77; Noémie François. (2024). “Concha Alós: testimonio de los años 60 en la prensa española” en THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, ESQUINAS Raphael, y RICHARD Juliette (eds.). *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación*. Palermo: Palermo University Press, p. 217-225.

del movimiento feminista internacional, pero España también se encontraba en una encrucijada respecto de los derechos de la mujer⁴ y muchos escritos, trabajos, traducciones de obras internacionales sobre los derechos de la mujer, así como revistas feministas, proliferaban. Fue en todo este contexto cuando Alós aportó sus contribuciones, y observaremos en este artículo cómo la escritora intentó a la vez inscribirse en el movimiento internacional y adaptarse a la situación peculiar de España para llegar a una evolución de las mentalidades.

Para empezar, para una primera aproximación al corpus, presentamos en la bibliografía final la lista de los diferentes artículos, cuyo tema es explícito con la simple lectura del título en la mayoría de los casos. Si se observa la cronología de esta lista, se constata que Alós publicó regularmente sobre este tema de la mujer entre 1964 y 1970, incluso se puede hablar, entre 1968 y 1969, de un verdadero *leitmotiv*, el cual se debe principalmente a su colaboración con *Diario Femenino*, pero que Alós extendió también a *La Vanguardia*.

Cabe señalar que varios artículos tienen muchas similitudes, incluso algunos fueron simplemente recuperados y modulados para ser publicados en otro periódico.⁵ En cuanto al contenido, si se aparta

4 En 1964 fue creado el *Movimiento Democrático de Mujeres*, una organización clandestina impulsada por Dulcinea Bellido, antifranquista y pionera en cuanto a reivindicación feminista. Una de sus acciones más relevantes fue la redacción de un manifiesto titulado *Por los derechos de las mujeres españolas*, firmado por 1518 mujeres (profesionales, universitarias, intelectuales) y mandado al presidente del gobierno. Este manifiesto reclamaba el final de la represión contra la mujer y de la discriminación laboral, con la elaboración de una nueva legislación, entre otras cosas.

5 El artículo “Belleza femenina” (23/11/1968) recupera en gran parte “La mujer en la sociedad. Los diques” (26/09/1967), pero de manera mucho menos desarrollada. Por otra parte, “Las jefes” (16/11/1968) y el artículo “Incorporación de la mujer en la actividad social” (01/11/1975) son copias exactas respectivas de “Las gobernadoras. Las mujeres no pueden hacerlo peor...” (26/08/1966) y del artículo-ensayo “El sexo de las artes” (16/05/1970). “La mujer en la sociedad” de 1967 también fue publicado de nuevo en 2002 en una sección especial titulada “Artículos del siglo” en el periódico *La Vanguardia*. Esta distinción pone en evidencia el valor del trabajo de Alós sobre el tema. Por último, el artículo

el artículo titulado “La mujer escribe al hombre. Carta a un hombre acostumbrado”,⁶ que difiere completamente de las otras contribuciones,⁷ se puede distinguir con nitidez una triple temática en estos artículos: la discriminación de género, la emancipación femenina y el trabajo de la mujer. Cada una de estas temáticas recupera las principales ideas del feminismo internacional de la época, lo que posicionó a Concha Alós como una verdadera difusora y pedagoga en una época de tardofranquismo, en la que las brechas empezaban a abrirse paulatinamente.

ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS POR ALÓS

La discriminación de las mujeres

En primer lugar, en la mayoría de sus contribuciones, Alós aborda la discriminación que sufren las mujeres y denuncia ciertos comportamientos machistas, tradicionalistas e intolerables. Para ello, suele apoyarse en la Historia misma y en la evolución del tratamiento de la mujer a lo largo de los siglos. En el primer artículo en el que trata el tema, “Llanto por Don Quijote”,⁸ recuerda que las mujeres eran históricamente seres robados, vendidos, sumisos a la esclavitud hasta que el cristianismo tomó su defensa. Sin embargo, para Alós, esta

dactilografiado “Mujer y literatura” es una mezcla de “El sexo de las artes” y de otro artículo, “Víctor Català. Sus palabras y sus objetos”, retrato de una escritora catalana.

6 Concha Alós. (1964). “La mujer escribe al hombre. Carta a un hombre acostumbrado”. *Club fèmina*, enero, p. 16.

7 Este artículo fue publicado en la revista *Club Fèmina*, cuyo subtítulo es “Revista del ama de casa”. Bajo la forma de una carta redactada a un hombre, Alós le atribuye en esta contribución un papel muy tradicional a la mujer, el de ama de casa, completamente dedicada a su marido. Es el único artículo que aborda el tema de la mujer así, lo cual se puede explicar por un pensamiento feminista aún poco maduro, o la voluntad de cuadrar con la línea editorial de esta revista muy comercial.

8 Concha Alós. (1959). “Llanto por Don Quijote”. *Baleares*, 29 de agosto, p. 12.

protección exagerada de las mujeres llevó, al fin y al cabo, a una desconsideración de su estatus, y afirma que la falta de respeto que conoce desde entonces se explica por la fragilidad que siempre se les atribuyó. En “Las gobernadoras. ‘Las mujeres no pueden hacerlo peor...’”, de 1966 —y su doble de 1968, “Las jefes”—, la constatación de Alós es tajante: “Si la mujer ha sido una ayuda para la marcha de la Humanidad, ha podido contar con la consideración de los hombres. Si ha constituido una rémora, se le ha sometido a la esclavitud y hecho blanco de burlas más o menos aparatosas”.⁹ La mujer no puede ser más que un ser útil al hombre y venerado, o inútil y despreciado.

También en su artículo-ensayo, “El sexo de las artes”, de 1970 —y su copia de 1975, “Incorporación de la mujer en la actividad social”—, muy inspirado por la obra *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir y su capítulo del primer tomo “Histoire”, realiza un verdadero panorama histórico de la consideración de la mujer a lo largo de la Historia, en particular en los ámbitos del arte y de la literatura. Después de utilizar varios ejemplos de mujeres notables (reinas, artistas, escritoras, científicas, actrices), concluye:

No se nace genio. Lo que sí se hereda es una predisposición genial que es idéntica para uno y otro sexo, según nos declara la genética. [...] el ambiente es el factor decisivo. Y volvemos a encontrarnos con el problema de la costumbre, de la educación.¹⁰

Afloran en esta argumentación algunas de las ideas defendidas por la tendencia reformista del feminismo, la cual señalaba la educación y la socialización como el origen de la opresión de la mujer. Más allá de sus conclusiones sobre la mujer en el arte, Alós amplía su compromiso hacia una igualdad universal, es decir, entre los sexos, pero también entre las clases sociales y las razas. Esta igualdad, según ella, solo se puede imaginar a través de una educación adaptada.

9 Concha Alós. (1966). “Las gobernadoras. ‘Las mujeres no pueden hacerlo peor...’”. *La Vanguardia*, 26 de agosto, p. 11.

10 Concha Alós. (1970). “El sexo de las artes”. *Destino*, 16 de mayo, p. 25-27.

Y, justamente, esta cuestión de la educación, la considera en el artículo “Cosa de niñas”, en el cual lamenta la discriminación de los juguetes para niños. En efecto, para ella, la condición femenina y la imagen muy tradicionalista que se le sigue atribuyendo en aquel momento encuentra en parte su origen en estos juegos de infancia: “Es tan antigua la división de los juegos como la reclusión femenil dentro del hogar y como su letargo social y creador”.¹¹ Evoca el hecho de que los juguetes siempre son específicamente femeninos (con alusiones sistemáticas a las actividades familiares) o específicamente masculinos (con una mayor libertad, más intelectual). Una tradición orientada que, para Alós, tiene graves repercusiones en el desarrollo de la mujer: “Una educación puramente femenina, encaminada a fabricar personas taradas, limitadísimas, con un pie metido, irremisiblemente, en la imbecilidad más absoluta”.¹²

Con este tono increíblemente acerbo, la escritora se posiciona con ideas claramente contrarias a la política de la Sección Femenina. Y continúa machacando: “[los] juguetes debían ser comunes a la niña y al varón. Tan comunes como han de ser el día de mañana todas las tareas: las del hogar, las de traer a casa el sueldo”¹³. Para Alós, la liberación de la mujer y la igualdad entre los sexos pasan por cada etapa de la educación, y por eso termina dirigiéndose directamente a su lectora: “Es en este preciso instante, sí, en esta víspera de Reyes, tan feliz para los hijos, cuando puede usted evitar esa cosa de niñas, uno de los más agudos cimientos: la discriminación femenina”.¹⁴ Muestra que el poder está directamente en manos de las mujeres, y, en particular, de las madres que pueden elegir cómo educar a sus niños, para un cambio profundo. Décadas después, vemos que este tema de juguetes diferenciados o no sigue animando mucho los debates, lo que pone de realce el nivel de conciencia y de conocimiento de Alós ya en 1969.

*

11 Concha Alós. (1969). “Cosa de niñas”. *Diario femenino*, 4 de enero, p. 4.

12 Concha Alós. (1969). “Cosa de niñas”. *Diario femenino*, 4 de enero, p. 4.

13 Concha Alós. (1969). “Cosa de niñas”. *Diario femenino*, 4 de enero, p. 4.

14 Concha Alós. (1969). “Cosa de niñas”. *Diario femenino*, 4 de enero, p. 4.

Dos artículos más exponen los problemas de discriminación de la mujer, en unos ámbitos bastante originales para la época: la criminalidad, en “Criminalidad y feminismo. Las rebeldías”, y el deporte, en “Vencer y llorar”.

En el primero, Alós intenta mostrar que la discriminación existe hasta en la delincuencia. Arguye que las mujeres, alienadas en sus deberes de madre y de ama de casa, no tienen tiempo para cometer delitos, y considera que el día en que el hombre y la mujer sean socialmente iguales, se compartirán equitativamente las fechorías. Aunque no desea tal delincuencia femenina (“no dejaría de ser un desastre, claro está”)¹⁵, estima que la libertad y la igualdad suponen asumir riesgos, y abarcar hasta los aspectos más sorprendentes.

En cuanto al artículo sobre el deporte, Alós recuerda que, históricamente, el deporte se reservaba más bien al hombre, que supuestamente resistía mucho mejor a los ejercicios físicos, los cuales incluso se consideraban peligrosos para la mujer. Cita por ello a la Marquesa de Passy y su obra *Misterios de tocador (para ser hermosa)* publicada a principios del siglo XX, en que se podía leer:

El “sport”, tal como lo comprenden nuestras mujeres, descompone y afea. Estas fatigas que el hombre puede resistir, son peligrosas para la mujer, pues estos ejercicios físicos a todo trance suponen una fuerza bruta que la Naturaleza le ha rehusado.¹⁶

Después de haber podido observar los logros de las mujeres en los Juegos Olímpicos de México en 1968, Alós valora la evolución positiva de la consideración de la mujer deportista en los últimos sesenta años. Sin embargo, la ironía mordaz con la que concluye deja transparentar que el combate por la causa femenina es demasiado lento: “se trata de ir erosionando [...] lentamente. A este paso, dentro de

15 Concha Alós. (1969). “Criminalidad y feminismo. Las rebeldías”. *La Vanguardia*, 29 de abril, s. p.

16 Concha Alós. (1968). “Vencer y llorar”. *Diario Femenino*, 9 de noviembre, p. 11.

ocho o nueve siglos, la mujer se habrá emancipado totalmente. Tampoco hay tanta prisa”.¹⁷

Aludiendo en todos estos artículos a circunstancias discriminatorias que viven las mujeres españolas de manera cotidiana, Concha Alós procura sensibilizar a sus lectoras y convencerlas, gracias a argumentos históricos y concretos, de la anormalidad de la situación y de la necesidad de hacer evolucionar las mentalidades. Utiliza figuras de mujeres fuertes, y propone soluciones aplicables, siempre apoyadas en la educación, para incitarlas a actuar. Propone un feminismo social, es decir, que nace del pueblo mismo, para que les parezca a las lectoras más accesible que un feminismo político aún obstaculizado en el Tardofranquismo.

La emancipación de la mujer

La segunda temática más analizada en los artículos relativos a la mujer es la de su emancipación y, como ocurre en el tema de la discriminación, Alós se esfuerza en diversificar los ejemplos. Evoca el tema por primera vez en 1965, con “La mujer en la sociedad”, en el que avanza una cifra: el 61,3% de las mujeres interrogadas están a favor del trabajo de la esposa, sea por necesidad financiera o por satisfacción personal. Se pone así de relieve una verdadera voluntad de la mujer de liberarse de su condición de ama de casa gracias al trabajo, lo cual Alós relaciona al fenómeno internacional de emancipación femenina. Citando a De Beauvoir, avanza que “La mujer está en camino de destronar el mito de la feminidad para dejar lugar a mujeres “conscientes””.¹⁸

Sin embargo, el optimismo de Alós en cuanto a este movimiento de liberación de la mujer no impide cierta lucidez y tiene sus límites.

17 Concha Alós. (1968). “Vencer y llorar”. *Diario Femenino*, 9 de noviembre, p. 11.

18 Concha Alós. (1965). “La mujer en la sociedad”. *La Vanguardia*, 23 de febrero, s. p.

Ya en 1965, en el mismo artículo, explica que la emancipación de la mujer gracias al trabajo genera, *ipso facto*, numerosas dificultades, puesto que la mujer que tiene un empleo debe, una vez de vuelta a casa, empezar otra jornada con su familia: “cuando el marido y la mujer tienen una profesión, el hombre al volver a su casa se sienta a leer el periódico o contemplar la televisión, mientras ella barre, guisa...”.¹⁹ También aparece esta idea en el artículo titulado “El engranaje social. La miserable fémina”, en el que dice: “[...] los problemas se le suelen erizar a su alrededor convirtiéndola muy a menudo en una esclava y en una profesional mediocre, ya que tiene que dedicarse en dos direcciones: el hogar y el trabajo fuera”.²⁰

Otra consecuencia indirecta de esta posible evolución social es la obsesión de algunas mujeres por la apariencia física puesto que “[e]n igualdad de condiciones, la mujer vestida con gusto y más bonita se llevará el cargo de secretaria o de vendedora de una tienda de lujo, estará mejor pagada”.²¹ Finalmente, a las mujeres les cuesta compaginarlo todo: “Ha de cuidar de su marido y de sus hijos, cumplir unas exigencias sociales y mantener, además, una apariencia juvenil, agradable. Quizá sea demasiado lastre”.²² Así es como Concha Alós intenta demostrar que, sin una verdadera evolución en la repartición de las tareas en el hogar, no se puede esperar una verdadera mejora de la situación de la mujer. De hecho, estas consideraciones no pueden sino hacernos pensar en los mismos postulados de la sociedad actual sobre el concepto de “carga mental” de la mujer.

Para llegar a esta evolución global, la escritora preconiza una reeducación del hombre. Dice sin rodeos: “Hay que archivar las formas tradicionales, montadas sobre el principio del hombre en el trabajo

19 Concha Alós. (1965). “La mujer en la sociedad”. *La Vanguardia*, 23 de febrero, s. p.

20 Concha Alós. (1968). “El engranaje social. La miserable fémina”. *La Vanguardia*, 14 de febrero, s. p.

21 Concha Alós. (1967). “La mujer y la sociedad. Los diques”. *La Vanguardia*, 26 de septiembre, s. p.

22 Concha Alós. (1967). “La mujer y la sociedad. Los diques”. *La Vanguardia*, 26 de septiembre, s. p.

y la mujer en la casa, y emplear otras nuevas apropiadas al momento”.²³ La sociedad patriarcal es un modelo caduco, y España tiene que modernizarse para dejar más espacio a la mujer. También cuenta con la concienciación de la propia mujer, que no tiene que luchar por combatir el tiempo y la vejez, sino por enterrar definitivamente el mito de la feminidad, “rompiendo todos los espejos y encerrando[se] a trabajar”.²⁴ Finalmente, la emancipación de la mujer es una tarea colectiva, tal como dice en “El sexo de las artes”: “El único camino para lograr emanciparse es la cooperación social a gran escala”.²⁵ Sabe muy bien que este camino es aún muy largo, y que algunas mujeres siguen “encadenadas”, como explica en su artículo “Quemar las alas a ‘Pepita Rodríguez’”,²⁶ a esta condición de ama de casa, de la que nunca podrán salir. Pero lo que aconseja de nuevo es usar de la educación, educar a sus hijos de manera que tengan una visión diferente y, en cuanto a las hijas, de manera que adquieran una independencia libertadora.

En otros dos artículos aborda temas relativos a esta emancipación femenina: el avance increíble que supone en aquel momento la píldora contraceptiva (entrando en sintonía con la tendencia feminista internacional del *birth control*, que separa la sexualidad de la procreación, en “Compas de reflexión. Píldoras con sorpresa”,²⁷ y el caso de las mujeres solteras e independientes, que muestra una evolución hacia nuevos modelos menos restringidos que en el pasado. Alós, a partir de temas más o menos difundidos entre sus lectoras, emprende, al lado de varias feministas en la revista *Diario Femenino*, una labor

23 Concha Alós. (1965). “La mujer en la sociedad”. *La Vanguardia*, 23 de febrero, s. p.

24 Concha Alós. (1967). “La mujer y la sociedad. Los diques”. *La Vanguardia*, 26 de septiembre, s. p.

25 Concha Alós. (1970). “El sexo de las artes”. *Destino*, 16 de mayo, p. 25-27.

26 Concha Alós. (1968). “Quemar las alas a ‘Pepita Rodríguez’”. *Diario Femenino*, 29 de noviembre, p. 11.

27 Concha Alós. (1966). “Compas de reflexión. Píldoras con sorpresa”. *La Vanguardia*, 28 de octubre, p. 15.

de difusión de un fenómeno social internacional que, en los años sesenta en España, tiene ecos bastante limitados. Para ello, presenta tanto las posibilidades como las dificultades, lo que hace su discurso más pragmático y, de hecho, más inteligible. No exige lo imposible de sus lectoras ni que cambien completamente de modo de vida, sino simplemente que tomen conciencia de lo que sí se puede hacer y de las soluciones asequibles que pueden adoptar.

El trabajo de la mujer

El último tema que desarrolla ampliamente Alós en cuanto a la mujer, y que se relaciona directamente con el tema precedente, es el trabajo. Como hemos dicho, para la escritora, el trabajo permite ganar dinero, adquirir independencia y, finalmente, emancipación. Sin embargo, cuando realiza el balance de España, subraya su gran retraso y lo presenta como “uno de los países de población activa femenina más baja dentro del mundo civilizado”.²⁸ En este mismo artículo, incrimina otra vez una educación femenina demasiado tradicional, así como una serie de tabúes “originados por causas ancestrales e históricas”²⁹ que encierran a la mujer en un trabajo nada más que hogareño. No obstante, aporta a su declaración unas precisiones:

Y todo esto no quiere decir, aclaro, que yo repudie el trabajo del hogar. A mí me parece digno de todos los respetos que una mujer dotada para este tipo de quehacer se dedique a él plenamente. Lo que considero improbable es que el ser humano femenino por el mero hecho de serlo, se sienta atraído de una manera fatal por toda esa serie de tareas que se ha dado en llamar “sus labores”. Del mismo modo que también creo muy casual que el hombre que haya nacido en modestos pañales se sienta llamado por fuerza a asfaltar carreteras o a acarrear fardos en el muelle.³⁰

28 Concha Alós. (1968). “Sus labores”. *Diario Femenino*, 2 de noviembre, p. 11.

29 Concha Alós. (1968). “Sus labores”. *Diario Femenino*, 2 de noviembre, p. 11.

30 Concha Alós. (1968). “Sus labores”. *Diario Femenino*, 2 de noviembre, p. 11.

Siguiendo las ideas del alemán Augusto Babel (citado asimismo por Simone de Beauvoir), Alós quiere demostrar que la situación de la mujer es equivalente a la del obrero por el sentimiento de explotación, de pobreza y de falta de consideración que les son comunes. En “El engranaje social. La miserable fémína” (14/02/1968), escribe también: “A nadie que no haya nacido en buenos pañales se le regala nada. Con la mujer, es igual: aunque se desgañiten exigiendo derechos y provocando cambios legislativos a su favor, nada va a arreglarse espontáneamente por una simple firma ministerial”.³¹ Añade que, al igual que el albañil o el obrador, solo trabajando numerosas horas las mujeres podrán “subir el escalón”. Alós insiste, una y otra vez, en la necesidad para las mujeres de actuar ellas mismas para cambiar su destino.

En muchos artículos, defiende el estatus de las mujeres con carrera profesional, sea al nivel que sea, para sembrar en las cabezas de las lectoras la idea de lo imprescindible que es el trabajo y de que son tan capaces como los hombres. Los artículos “Las gobernadoras. ‘Las mujeres no pueden hacerlo peor...’” y su doble exacto, “Las jefes”, son perfectos ejemplos de ello: Alós cita los logros de varias mujeres a nivel profesional (la nominación de una mujer como Ministra del Trabajo o Ministra de la Familia, respectivamente en República Dominicana y Alemania, la elección de una mujer negra en el Congreso estadounidense o también el encargo de una clase de embriología por una mujer cubana en el Hospital de Barcelona). Muestra que los ejemplos de éxito femenino proliferan en el mundo, y que llegan incluso hasta España. Ofrece a sus lectoras unos modelos cada vez más próximos a ellas, y concluye: “Hoy la mujer se inicia como jefe. La Humanidad es como una pesadísima bestia que da vueltas, da vueltas lentamente, pero algo avanza”.³² Alós, como en otras

31 Concha Alós. (1968). “El engranaje social. La miserable fémína”. *La Vanguardia*, 14 de febrero. S. p.

32 Concha Alós. (1966). “Las gobernadoras. ‘Las mujeres no pueden hacerlo peor...’”. *La Vanguardia*, 26 de agosto, p. 11.

ocasiones, lamenta la lentitud de los avances, pero prefiere centrarse en las evoluciones y la esperanza de un porvenir más equitativo.

CONCLUSIÓN

Esta parte del corpus periodístico dedicada al tema de la mujer constituye, en mi opinión, el sustrato del pensamiento feminista alosiano. Siguiendo la línea iniciada en sus novelas, en las cuales los personajes femeninos casi siempre tienen una meta didáctica, volcada hacia nuevos modelos de mujer, mantuvo, con sus artículos, una lógica de familiarización con el movimiento feminista y, sobre todo, con sus ideas reivindicativas para un mejor reconocimiento de la mujer. Los temas de la discriminación, la emancipación y el trabajo, a veces mezclados en un mismo texto, procuraban denunciar unas tradiciones obsoletas para proponer soluciones simples con vistas a revalorizar el estatuto de la mujer y llegar a su plena realización. A través de discursos de feministas internacionales, la escritora-periodista defendía una educación indiferenciada de los niños, una reeducación del hombre, pero también la acción de la mujer y la cooperación colectiva como condiciones principales para la mejora de la condición femenina. Consciente de las dificultades y del camino que quedaba por recorrer, Alós se mostraba optimista y animaba a sus lectoras a actuar cotidianamente, invirtiendo en las próximas generaciones.

Lejos de un feminismo exacerbado o radical, dejando a un lado muchos temas imposibles de tratar en aquella época (como la sexualidad, el divorcio o el aborto), y revelando algunos límites también (véase nota 7), los artículos de Alós desvelan, a pesar de todo, un compromiso abierto y determinado a favor de la mujer. La escritora permitió, con sus contribuciones, la difusión en medios de masa de unas ideas importantísimas, que aun en la actualidad podrían, sin duda alguna, encontrar ecos.

BIBLIOGRAFÍA

Novelas o libros publicados de Concha Alós

- ALÓS, Concha. (1962). *Los enanos*. Barcelona: Plaza & Janés. 31, p.
 —. (1963) *Los cien pájaros*. Barcelona: Plaza & Janés. 28, p.
 —. (1964). *Las hogueras*. Barcelona: Edición Planeta. 27, p.
 —. (1966). *El caballo rojo*. Barcelona: Círculo de Lectores. 19, p.
 —. (1969). *La madama*. Barcelona: Plaza & Janés. 27, p.
 —. (1972). *Rey de gatos (narraciones antropófagas)*. Barcelona: Barral Editores. 13, p.
 —. (1975). *Os habla Electra*. Barcelona: Plaza & Janés. 21, p.
 —. (1982). *Argeo ha muerto, supongo*. Barcelona: Plaza & Janés. 24, p.
 —. (1986). *El asesino de los sueños*. Barcelona: Plaza & Janés. 25, p.

Artículos redactados por Concha Alós

- ALÓS, Concha. (1959). “Llanto por Don Quijote”. *Baleares*, 29 de agosto, p. 12.
 —. (1964). “La mujer escribe al hombre. Carta a un hombre acostumbrado”. *Club féminina*, enero, p. 16.
 —. (1965). “La mujer en la sociedad”. *La Vanguardia*, 23 de febrero. S. p.
 —. (1966). “Las gobernadoras. ‘Las mujeres no pueden hacerlo peor...’”. *La Vanguardia*, 26 de agosto, p. 11.
 —. (1966). “Compas de reflexión. Píldoras con sorpresa”. *La Vanguardia*, 28 de octubre, p. 15.
 —. (1967). “La mujer y la sociedad. Los diques”. *La Vanguardia*, 26 de septiembre. S. p.
 —. (1968). “El engranaje social. La miserable féminina”. *La Vanguardia*, 14 de febrero. S. p.
 —. (1968). “Derroteros mujeriles. El femenino arte”. *La Vanguardia*, 12 de octubre, p. 13.
 —. (1968). “Sus labores”. *Diario Femenino*, 2 de noviembre, p. 11.
 —. (1968). “Vencer y llorar”. *Diario Femenino*, 9 de noviembre, p. 11.
 —. (1968). “Las jefes”. *Diario Femenino*, 16 de noviembre, p. 11.
 —. (1968). “Belleza femenina”. *Diario Femenino*, 23 de noviembre, p. 11.

- . (1968). “Quemar las alas a ‘Pepita Rodríguez’”. *Diario Femenino*, 29 de noviembre, p. 11.
- . (1968). “Y sin novio”. *Diario Femenino*, 4 de diciembre, p. 11.
- . (1969). “Cosa de niñas”. *Diario femenino*, 4 de enero, p. 4.
- . (1969). “Criminalidad y feminismo. Las rebeldías”. *La Vanguardia*, 29 de abril. S. p.
- . (1970). “El sexo de las artes”. *Destino*, 16 de mayo, p. 25-27.
- . (1975). “Incorporación de la mujer en la actividad social”. *Estafeta literaria*, 375, 01 de noviembre, p. 4-7.
- . (2002). “La mujer en la sociedad”. *La Vanguardia*, 26 de agosto, p. 17.
- . “Mujer y literatura”. Artículo dactilografiado. Archivos privados de Alós.

Monografías sobre Concha Alós

- RODRÍGUEZ, Fermín. (1985). *Mujer y sociedad: la novelística de Concha Alós*. Madrid: Orígenes. 195 p.
- J. PÉREZ, Genaro. (1993) *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*. Madrid: Editorial Támesis. 95 p.
- AYORA DEL OLMO, Amparo. (2015). *Las guerras de Concha Alós: Castellón, historia y relato*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana. 199 p.
- FRANÇOIS, Noémie. (2022). *La voix oubliée de Concha Alós. Création et engagement d'une écrivaine sous le franquisme*. Paris : L'Harmattan. 379 p.

Artículos sobre Concha Alós en el momento de su muerte

- J. ORDÓÑEZ, Elizabeth. (1980). “The Barcelona group: The fiction of Alós, Moix and Tusquets”. *Letras femeninas*, Vol. 6, nº 1, p. 38-50.

- LEE-BONANO, Lucy. (1987). "Concha Alós' 'Os habla Electra': The matriarchy revisited". *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 12, n° 1/2, p. 95-109.
- TALBOT K., Lynn. (1988). "La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós". *Hispanic journal*, n° 71, p. 105-115.
- ENCINAR, María Ángeles (ed.). (1995). *Cuentos de este siglo: 30 NARRADORAS españolas contemporáneas*. "La otra bestia de Concha Alós". Barcelona: Lumen, p. 110-123.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. (2004). "La narrativa realista de Concha Alós". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, p. 175-190.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (2004) *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*. Madrid: Editorial Fundamentos. 45, p.
- ESTABLER PÉREZ, Helena. (2009). "*Os habla Electra*: identidad femenina y mito en la novela de Concha Alós". *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 34, n° 1, p. 25-44.
- J. PÉREZ, Genaro. (2009). "Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: *Los enanos* (1962) y *Rey de gatos* (1972)". En Nieva de la Paz, Pilar [ed.], *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam — New York, p. 227-248.
- RIPOLLÈS IRANZO, Joan. (2011). "Concha Alós (1). El Planeta del olvido". *Cervantes Virtual*, 09/12/2011.
- RIPOLLÈS IRANZO, Joan. (2011). "Concha Alós (2). La complejidad de las mentes simples". *Cervantes Virtual*, 19/12/2011.

Artículos dedicados al tema de la colaboración de Concha Alós en la prensa

- FRANÇOIS, Noémie. (2022). “Archivos privados de Concha Alós: testigos de una vida y de una época. Su producción periodística” en THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, BAGINSKA, Oliwia y FONT, Eric (eds). *Literatura Patrimonio para todos*. Sevilla: Renacimiento, p. 65-77.
- . (2024). “Concha Alós: testimonio de los años 60 en la prensa española” en THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, ESQUINAS Raphael, y RICHARD Juliete (eds.). *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación*. Palermo: Palermo University Press, p. 217-225.

MONTSERRAT ROIG, PERIODISMO Y LITERATURA
LOS AÑOS DE APRENDIZAJE (1970-1978)

Claire Furlan Deloeuil
Université Bordeaux Montaigne-Université Rennes 2

Montserrat Roig (1946-1991), figura intelectual catalana del Tardofranquismo que se afirmó durante los años de la Transición a la Democracia tuvo una breve pero prolífica, doble carrera, literaria y periodística a la vez. Al igual que otros muchos autores y autoras, antes de empezar a escribir ficciones literarias, empezó colaborando en varios periódicos y revistas y esta actividad la siguió ejerciendo con posterioridad para ganarse la vida. Además de un reconocimiento precoz de su talento por la crítica y el público, Roig destacó muy pronto por sus compromisos feministas, además de políticos, sociales y culturales.¹

A finales de los años 70, ambas disciplinas, literatura y periodismo, le habían proporcionado a la autora numerosos galardones que confirmaron entonces este reconocimiento de la crítica literaria y periodística. Entre ellos podemos señalar toda una serie de premios literarios destinados a los autores noveles: el Premi de prosa dels Jocs Florals de Caracas (1966), por «La falç», el Premi Víctor Català (1970) por *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*.² En lo que concierne a los premios por su trabajo periodístico podemos destacar el Premi de reportatges de Serra d'Or per a escriptors joves (1969) y el Premi Recull de Blanes (1970) por *Aquella petita volta blava*. En

1 Sobre la biografía de Montserrat Roig, véanse García, Betsabé. (2016). *Con otros ojos: La biografía de Montserrat Roig*. Barcelona: Roca Editorial.

2 ROIG, Montserrat. (1971). *Molta roba i poc sabó*. Barcelona: Selecta.

ese periodo concluye un primer ciclo de escritura en la vida de M. Roig con la publicación en 1977 de dos obras igualmente premiadas: la novela *El temps de les cireres*, con la que obtuvo el Premi Sant Jordi en 1976, el premio literario más prestigioso de la literatura catalana, y el ensayo *Els Catalans als camps nazis*³ que alcanzó el Premi Crítica Serra d'Or en 1978. Con estos antecedentes, podemos considerar que en 1978 se acaban los años de aprendizaje de periodista y novelista de Montserrat Roig iniciados con las obras mencionadas anteriormente, sin olvidarnos de la novela *Ramona, adéu*⁴.

Frente a una obra novelesca más concentrada en el tiempo⁵, su carrera periodística, tanto en castellano, como en catalán, fue más densa y se extendió a lo largo de toda su vida. Su labor se centró sobre todo en la prensa escrita, pero su talento de entrevistadora le permitió hacer periodismo televisivo al fin de este período de aprendizaje. TVE le encargó que llevara a cabo su propio programa de entrevistas, *Personatges*⁶ entre 1977 y 1978. Sin duda fue su experiencia televisiva más destacada⁷, por ser la más personal y por su vinculación directa con la entrevista. No obstante, su trabajo periodístico más relevante fue la publicación de un número ingente de artículos de opinión escrita (entrevistas, reportajes, columnas). Estos textos representan cerca de dos mil textos periodísticos, según las investigaciones llevadas a cabo por los profesores de periodismo Jaume Guillamet

3 ROIG, Montserrat. (1977). *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62.

4 ROIG, Montserrat. (1972). *Ramona, adéu*, Barcelona: Edicions 62.

5 Además de las novelas citadas anteriormente, Montserrat Roig publicó tres novelas más: *L'hora violeta* (1980), *L'òpera quotidiana* (1982), *La veu melodiosa* (1987). Publicó también narrativa breve: (1989), "De finestres, balcons i galeries" in *Barcelldones* (1989), p. 159-187, *Breu història sentimental i altres contes* Barcelona: Edicions 62, 1995 y una obra de teatro *Reivindicació de la senhora Clito Mestres*.

6 Se trata de un programa de entrevistas a personalidades catalanas del mundo político, cultural o deportivo tales como Antoni Tàpies, Maria Aurèlia Capmany, Neus Català, Frederic Mompou, Maria del Mar Bonet, y disponibles en <https://www.rtve.es/play/videos/personatges/>

7 ROIG I FRANSITORRA, Carmina. (1992). "Periodisme televisiu de Montserrat Roig". *Capçalera*.

y Marcel Mauri de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona en 2009⁸. Hasta el día de hoy se han llevado a cabo numerosos estudios sobre su obra novelesca. Se centran en las siguientes temáticas: la importancia de los personajes femeninos⁹ y la cuestión del feminismo¹⁰, la ciudad de Barcelona¹¹, y la trascendencia del vínculo entre memoria e historia¹² en el conjunto de su producción.

Sin embargo, apenas se han publicado estudios sobre el contenido de sus textos periodísticos, más allá de algunos estudios cronológicos¹³ y de antologías temáticas¹⁴. Existen muy pocos análisis de sus escritos periodísticos a la luz de sus escritos literarios. Entre ellos sobresale el de Lluïsa Julià¹⁵ que se enfoca sobre todo en los vínculos

-
- 8 Los resultados detallados de las investigaciones son disponibles en <https://arxiu-web.upf.edu/depeca/Roig/index.html>
 - 9 COURTOIS, Odile. (2004). La construction du personnage dans l'oeuvre romanesque de Montserrat Roig, Tesis, Universidad Sorbonne Paris-IV.
 - 10 FRANCÉS DÍEZ, M. Àngels. (2008). *Feminisme i literatura: L'hora violeta, de Montserrat Roig*. [Tesis, Universidad de Alicante]; FRANCÉS DÍEZ, M. Àngels. (2005). "Finestra endins i enfora: sobre alguns protagonistes de Montserrat Roig". Alicante: *Feminismols*, N.º. 5, 2005, (Ejemplar dedicado a: Habitar, escribir, conquistar el espacio / coord. por Teresa Gómez Reus), p. 97-115
 - 11 NADIM, Roxana. (2008). *Regards croisés sur Barcelone, ville mythique dans les littératures d'expression française, castillane et catalane: du franquisme aux années 2000*.
 - 12 NICHOLS, Geraldine C.. (2006). "Això era i no era: Mito i memoria in Montserrat Roig". Madrid: *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII, 720.; STEWART, Melissa A. (1993). "Constructing catalan identities: Remebering and forgetting in Montserrat Roig's *La veu melodiosa*"., Barcelona: *Catalan Review*, Vol. VII, num. 2, p. 177-188.
 - 13 En cuanto a la obra periodística, véanse los artículos "En memòria de Montserrat Roig, periodista". (1992). *Annals del Periodisme Català (Internet)*, no. 20, ROVIRA, Jordi. (2011). "Vint anys sense la veu de Montserrat Roig", Pons, Agustí. (1991). "El periodisme : tradició, aprenentatge, estil". Barcelona: *Avui*.
 - 14 ROIG, Montserrat. (1980). *¿Tiempo de mujer?*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés., (1992). *Un pensament de sal, un pesic de pebre. Dietari obert 1990-1991* [recull d'articles pòstum]. Barcelona: Edicions 62.
 - 15 JULIÀ, Lluïsa. (2003), "Montserrat Roig: entre la novel·la i el periodismo". *Literatures*.

entre realidad y ficción en la literatura de Montserrat Roig. Señala la importancia en el trabajo periodístico de Roig de la recuperación de la memoria frente a la historia, aspecto sustentado por la presencia de la realidad en sus novelas. Por nuestro lado, no consideramos el periodismo de Montserrat Roig como una actividad preparatoria a la obra literaria y que pudiera haber tenido una influencia directa en su literatura. En efecto, para explicar la relación entre ambas vertientes de su carrera, la propia Montserrat Roig afirmó en una entrevista de 1989: “Los conocimientos que pudiera haber adquirido con el periodismo o haciendo entrevistas, cuando escribo una novela, los he olvidado totalmente. Yo creo que no me ha servido para la literatura, sino que el periodismo ha sido una manera de ganarme la vida (...). Por lo cual, periodismo y literatura, en mi caso no se han entremezclado.”¹⁶ Como queda patente en estas declaraciones, deberíamos considerar que estas dos carreras de Roig, literaria y periodística fueron dos vías paralelas de escritura, sin interferencias entre sí. A partir de estas consideraciones hemos considerado oportuno centrar nuestra reflexión en este período de los años setenta, durante el cual Montserrat Roig escribió más específicamente sobre la vida literaria, tanto catalana como española, en las revistas *Jano*, *Destino*, *Triunfo*, y *Serra d’Or*. En ellas se centró en la entrevista de autores. Además, de manera más esporádica publicó en otros periódicos sobre la literatura como hecho cultural. El análisis de este conjunto de entrevistas y artículos nos conduce, no obstante, a poner en tela de juicio la afirmación de la propia M. Roig relativa a la ausencia de interacción entre escritos periodísticos y literatura, si tenemos en cuenta que dedicó la casi totalidad de sus textos periodísticos de los años setenta a la literatura.

16 “Els coneixements que jo pugui a ver adquirir en periodismo o fent entrevistes al moment d’escriure una novel·la els he oblidat totalment. Jo crec que no m’ha servit per a la literatura, sinó que el periodismo ha estat, en tot cas, un mitjà per a guanyar-me la vida (...). Per tant, periodismo i literatura, en el meu cas, no s’han interferit.”

NADAL, Marta. (1989). “Montserrat Roig, un cant de maduresa”. Barcelona: *Serra d’Or*, 360, Año XXI, 12/1989, p. 14.

La relación entre ambos campos, periodismo y literatura, en la obra de Montserrat Roig es poliforme. En primer lugar, la autora catalana parece utilizar el periodismo para entender por qué y cómo una persona que escribe se convierte en un autor. En segunda instancia el periodismo de Montserrat Roig podría tener una dimensión de “borrador literario” para sus futuras obras como sugiere Francesc Castells. Según este autor, para Montserrat Roig, “el periodismo se relaciona con el trabajo de creación”¹⁷ de tipo literario. Y, por último, el periodismo de M. Roig fue una destacada tribuna de defensa de la creación literaria.

EL PERIODISMO COMO INVESTIGACIÓN LITERARIA

Al leer las entrevistas que Montserrat Roig hizo a muchos de los más destacados autores, de la Posguerra al Tardofranquismo, se puede perfectamente seguir el aprendizaje del “oficio de escribir” y desentrañar sus entresijos, a través de los intercambios de la periodista con: Juan Benet, Camilo José Cela, Juan Marsé, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Semprún, Josep Pla y Mercè Rodoreda. Como puso de manifiesto la misma Montserrat Roig: “una de las maneras para aprender a escribir era, además de hacerlo, interrogar a aquellos que se dedicaban a ello desde hacía tiempo y habían salido bien de su aventura personal.”¹⁸ Por eso intentó entender mejor lo que incitaba a los autores a la creación literaria. Su acercamiento a esta cuestión puede asimilarse a una especie de investigación científica sobre el escritor y el proceso de escritura. En efecto, en las primeras entrevistas fechadas en 1973, se repite de manera obsesiva la misma pregunta: “¿Qué te indujo a ser

17 “el periodismo (que) está vinculat (...) al treball de creació.”

CASTELLS, Francesc. (1977). ‘Montserrat Roig escriptora compromesa’, Barcelona: *Serra d’Or*, 209, Año XIX, 02/1977, p. 25.

18 ROIG, Montserrat. (1975). *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, p. 13.

escritor?”¹⁹, “¿Qué le indujo a usted a ser escritor?”²⁰, “¿Qué es lo que te decidió a escribir?”²¹, “¿Por qué empezaste a escribir tan pronto y tan bien?”²², ¿Cuándo empezaste a escribir?”²³, “¿Cuándo decidiste dedicarte a escribir?”²⁴. La estructura repetitiva de la introducción demuestra el afán de Roig por entender lo que anima a un autor a escribir, e incluso, por entender si existe o no un momento clave en el que una persona se dedica a la creación literaria con el fin de ser publicado y alcanzar el estatuto de autor. Es decir, esa etapa decisiva en la que el deseo de escribir se convierte en acto y el que crea se convierte en autor.

A las preguntas iniciales sobre las causas del acto de creación verbal, le sigue de inmediato otra pregunta de mayor calado. Se trata de saber cómo oscila el autor entre lo más intangible (la estética) y lo más pragmático (ganarse la vida). Es obvio que Montserrat Roig necesitaba entender la *tékne* del “oficio de escritora”: “sus técnicas, qué cosa es el estilo, o el lenguaje, etc.”²⁵, y, sobre todo, si se podía vivir escribiendo literatura. A lo largo de las entrevistas se empeña en acabar con los prejuicios románticos de la vida del escritor maldito, como si hubiera querido convencerse a sí misma de que ser novelista era un oficio cualquiera con el que se podía aspirar a cobrar lo suficiente como para poder vivir de ello. Esta fue una preocupación permanente a lo largo de su vida y sobre todo después del nacimiento de su segundo hijo en 1975, cuando el periodismo era necesario y no le dejaba tiempo para la creación literaria: “Montserrat había tenido su segundo hijo, Jordi, y la vida profesional se había complicado por los compromisos que estaba obteniendo como periodista y

19 ROIG, Montserrat. (1975). “El laberinto de Juan Benet”, in *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, p. 20.

20 *op. cit.* “Camilo José Cela, un lobo manso”, p. 29.

21 *op. cit.* “Juan Marsé o la memoria enterrada”, p. 86.

22 *op. cit.* “Mario Vargas Llosa, hechicero”, p. 93.

23 *op. cit.* “José Donoso entre dos mundos”, p. 105.

24 *op. cit.* “Jorge Semprún, en un vaivén”, p. 159.

25 *op. cit.* ROIG, M., *Los hechiceros...*, p. 13.

que complicaban el ritmo de los proyectos literarios que había empezado hacía mucho tiempo. Ahora, económicamente, le eran imprescindibles para ganarse la vida.”²⁶. Ya, en la entrevista de Camilo José Cela (1916-2002), Premio Nobel de Literatura 1989, publicada inicialmente en la revista *Jano* en 1973, se nota efectivamente esta obsesión crematística por lo insistente de las preguntas sobre el dinero: “Desde joven ¿ya se planteó el problema de la profesionalidad del escritor? (...) ¿Qué representa para usted el dinero? (...) ¿Siempre se ha ganado la vida escribiendo? (...) ¿Y usted cree que uno se puede ganar la vida escribiendo?”²⁷. Se puede suponer que siguió haciendo estas preguntas hasta estar segura de que se podía vivir gracias a la literatura. De ahí entendemos mejor por qué dejó *Destino* en 1975 para trabajar en la revista *Triunfo* y especialmente por qué no tuvo miedo de afirmar “me encontré un puesto en otra revista donde se me pagó el triple por el mismo trabajo. Me fui porque no quise seguir el consejo (...) que dio Josep Pla. El consejo del viejo kulak era: «Más vale que tu amo te pague poco, pero que te pague siempre”. Este era un consejo de 1972²⁸ que nunca consideró acertado y, aún menos en 1975, después de varios años entrevistando a varios escritores sobre su situación económica.

Todas estas indagaciones sobre el “oficio de escritora” no fueron suficientes para Montserrat Roig; le faltaba saber de quiénes era heredera desde un punto de vista literario para poder definirse como autora. Por eso, el periodismo constituyó asimismo una herramienta de investigación que podríamos calificar de historia literaria. Baste

26 “La Montserrat havia tingut el seu segon fill, en Jordi, i la vida professional se li havia complicat pels compromisos que anava adquirint com a periodista i que li entorpien el ritme dels projectes literaris que havia començat feia un temps. Ara, economicament, li eren imprescindibles per guanyar-se la vida.” In CASTELLET, Josep (2012). *Memòries confidencials d'un editor seguit de Tres escriptors amics* (Biografies i memòries 50). Barcelona: Edicions 62, p. 194

27 *op. cit.* “Camilo José Cela, un lobo manso”, p. 31-32. Inicialmente publicada en (1973). *Jano: Medicina y humanidades*. N.º. 89 (27 de julio de 1973), p. 82-90

28 ROIG, Montserrat. (1972). ‘Conversación con Pla en un día frío de finales de enero’. Barcelona: *Destino*. 1796, 01/1972

recordar que la dictadura franquista había hecho casi imposible la supervivencia de la creación literaria catalana, al no permitir una enseñanza en catalán, ni las clases de lengua catalana o de filología catalana y prohibir la impresión de obras nuevas en catalán. Aun así, ello no fue óbice para que en 1963, cuando empezó su carrera universitaria ya se vislumbrasen unos comienzos tímidos de una nueva dinámica literaria catalana.

En 1962 se creó en Barcelona *Edicions 62*. Esta editorial empezó su trabajo editorial con la publicación de una obra manifiesto, *No-saltres, els valencians* de Joan Fuster. Muy rápidamente, con la llegada de Josep María Castellet, del que Montserrat Roig fue muy amiga, a la dirección literaria en 1964, *Edicions 62* tuvo un papel fundamental en el desarrollo y en la recuperación de la literatura en lengua catalana. Además, durante la carrera universitaria, asistió a las clases clandestinas de literatura catalana que daba el catedrático Joaquim Molas, comprometido también en *Edicions 62* desde el principio y siendo él el autor del ensayo *Poesia catalana del segle XX* en 1963 y después, en 1965, del *Diccionari de literatura catalana*. Montserrat Roig pertenecía a este grupo de estudiantes que se llamaron los “moteles” por la importancia que tuvo en ellos la influencia de Molas. Por eso, ella se obsesionó con recuperar la memoria literaria catalana. Cuando empezó a escribir novelas, consideraba que producir una obra literaria en catalán era una necesidad imperiosa para ella. Explicaba de la manera siguiente sus ideas: “si lo que quería hacer era dedicarme a escribir tenía que saber quién había antes de mí”²⁹. Inscribirse en una genealogía le parecía imprescindible, así que escogió los padres literarios catalanes con más prestigio: Josep Pla (1897-1981), cuya obra maestra *El quadern gris*³⁰ se considera como un ideal estilístico y literario catalán, y del cual decía “se trata de un escritor con una insondable aureola mítica, (...) veré que se trata de una primera

29 “Si el que voli afer era escriure havia de saber qui havia abans que jo”.

NADAL, Marta. (1989). “Montserrat Roig, un cant de maduresa”. Barcelona: *Serra d’Or*. 360, Año XXI, 12/1989, p. 14

30 PLA, Josep. (1969). *El quadern gris*. Barcelona: Destino.

impresión producida por nuestras propias leyendas literarias”³¹ y Mercé Rodoreda³² (1908-1983) descrita como “la novelista catalana que más éxito de crítica y de público ha tenido desde 1939 (con la publicación de) *La plaça del diamant*”³³. Estas descripciones hiperbólicas de los padres literarios, una vez identificados como tales, provoca una reacción de rechazo que podríamos calificar de casi freudiana, si nos referimos a las propias palabras de la escritora a propósito de su madre literaria: “mi lucha durante todos estos años ha sido matar a la Mercé Rodoreda”³⁴. Se trata en definitiva de conocer sus raíces para poder construirse a sí misma, intentando a toda costa no reproducir el legado del pasado, sino de dominarlo para inventarse como escritora.

Al fin y al cabo, el periodismo, y concretamente las entrevistas literarias, permitió a M. Roig entender mejor el “difícil oficio de escribir” y escoger su familia literaria, la de las figuras faro catalanas, Josep Pla y Mercé Rodoreda. Es más, poco importa que escribiera las entrevistas en español o en catalán, ya que se podían identificar rasgos en los artículos de prensa, que se convertirían en característicos de su hacer en su obra novelesca, tales como: la importancia de los personajes, el anclaje en un lugar y en un contexto determinados.

EL PERIODISMO COMO PRECEDENTE:

LOS MOTIVOS LITERARIOS DE LOS TEXTOS

Cuando Montserrat Roig entrevistaba a sus interlocutores no les definía como personas, ni personalidades, sino como personajes,

31 *op. cit.* ROIG, M., “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero”...

32 ROIG, M. (1973) “El aliento poético de Mercè Rodoreda”, Madrid: *Triunfo*, 573, Año: XXVIII, p. 36

33 RODOREDA, Mercè. (2016). *La plaça del diamant*. Barcelona: Club Editor.

34 “Ara bé, la meua lluita durant tots aquests anys ha estat matar la Mercè Rodoreda.”

NADAL, Marta. (1989). “Montserrat Roig, un cant de maduresa”. Barcelona: *Serra d’Or*. 360, Año XXI, 12/1989. P 15.

aprovechando la ambigüedad de la palabra que permite referirse a un ser real o imaginario en una obra escrita. *Personatges*. Así tituló también su programa televisivo estrenado en 1977 en la antena catalana de TVE, lo que reincidente en una especie de confusión entre periodismo y literatura. En concreto, al introducir el juez y escritor Joan Perucho (1920-2003) usa la siguiente metáfora metaliteraria: “Establecemos el perfil del personaje”³⁵, como si creara un protagonista de novela, una creación de relato escrito, cuya cara y cuyo carácter venían definidos por sus palabras. La confusión siguió desarrollándose si comparamos sus entrevistas entre 1973 y 1977 (fecha de publicación de *El temps de les ciceres*) y las novelas que escribió entonces. Se encuentran similitudes en la construcción de las descripciones de los personajes: los elementos de las prosopopeyas (la cara, los ojos, las mejillas, la piel), y el estilo (los adjetivos epítetos, las enumeraciones, las proposiciones nominales). Merece en este sentido destacar la descripción de Mercé Rodoreda, “la escritora” y la de Jenny, personaje de la novela:

“Las mejillas de la escritora son de color rosa; el pelo, color nácar; los ojos verdiazules. Las mejillas surcadas por dos débiles arrugas, parecen de porcelana china, y resaltan con su piel fina (...).”³⁶

“Jenny era una Hogarth pura, las mejillas de un tenue color de rosa, la barbilla decidida, los ojos de gatita, morena (...). La piel delicada y blanca, siempre a punto de rajarse.”³⁷

La presentación de los entrevistados daba lugar a una verdadera preparación para la creación literaria: la de personajes de carne y

35 “Perfilem el personatge.”

ROIG, Montserrat. (1971). “Joan Perucho, entre la màgia i la vida”. Barcelona: *Serra d’Or*. 147, Año XIII, 12/1971, p. 39-42

36 *op. cit.* ROIG, Montserrat. “El aliento poético de Mercè Rodoreda”, p. 37

37 “La Jenny era un Hogarth pur, les galtes d’un tenue color de rosa, la barbata decidida, els ulls de gateta, bruna, i un nas que es tornava vermell amb freqüència. La pell delicada i blanca, sempre a punt de clivellar-se.”

ROIG, Montserrat. (2008). *El temps de les ciceres*. Barcelona: Edicions 62, p. 15

hueso al igual que la de sus personajes novelescos. La porosidad entre ambos ámbitos de escritura es aún más fuerte, si tenemos en cuenta los recursos estilísticos usados por primera vez para introducir sus personajes periodísticos, que Montserrat Roig potenció a la hora de crear sus personajes novelescos. Sin embargo, no prestaba atención solo a los individuos sino también a su ambiente.

Desde luego, antes de presentar a cada personaje, Montserrat Roig describía atentamente el itinerario físico o simbólico que la conducía hacia la intimidad del personaje. En su acercamiento se entrecruzaba esta progresión en el espacio físico y la desplegada en el espacio mental del escritor, materializado en la construcción de la entrevista mediante una alternancia entre los diálogos y las descripciones espaciales, con las cuales articulaba las diferentes partes de la entrevista. La prosopografía de los autores catalanes empezaba por el itinerario que seguían para llegar al lugar de la cita, el pueblo, la casa donde vivían. La entrevista de Josep Pla lo ilustra a la perfección, primero por el relato de su llegada al Mas Pla: “Antes de llegar a Llofriu adivinamos, distante y altiva, la barrera pirenaica. Luego, la suavidad de la loma ampurdanesa, la adustez del Montgrí, la proximidad del pueblo de Pals, desértico y estereotipado, la prometedora serenidad del mar de invierno, calmado y relajante... El Mas Pla, situado en Llofriu, en el bajo Ampurdán, se ve desde la carretera.”³⁸ Y después por desarrollarse a lo largo de un paseo con el autor por el Ampurdán y los lugares descritos en cada una de las novelas de Josep Pla. Montserrat Roig resume: “Me enseña lo que conoce, que es todo el paisaje ampurdanés (...). Todo un *imago mundi* archivada en su fabuloso catálogo mental. Un *imago mundi* precisa y, gracias a su pluma, fascinante.”³⁹ Montserrat Roig intentaba reconocer en ellos este *topos* catalán —a la vez lugar y motivo literario— que estructuraría su obra, o sea Barcelona que, como explica

38 *op. cit.* ROIG., Montserrat, “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero”...

39 ROIG, Montserrat, “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero”, *op. cit.*

Carme Riera, “es una presencia, constante y fundamental en Roig, tanto en la obra periodística como en la narrativa”⁴⁰. Tal vez la confrontación espacial con su padre literario le permitió a M. Roig legitimar de modo determinista su propia imago *mundi* vital y literaria. Esta se ubicaba en el barrio barcelonés de l’Eixample, *topos* permanente de su obra novelesca.

Como se ha indicado, el anclaje de Montserrat Roig era también temporal. Cada autor estaba ubicado en el espacio temporal de su infancia y en el de la entrevista. Si consideramos la infancia, siempre se confrontaban el contexto histórico de la época y la memoria del escritor, como ilustran las frases introductorias de la entrevista al novelista Juan Marsé (1933-2020), “Juan Marsé o la memoria enterrada”: “Juan Marsé dice que sus raíces son bastante raras. Es hijo adoptivo de una gente de origen campesina que se trasladó a Barcelona durante la República”⁴¹. Roig utiliza el recurso del retorno al pasado, de nuevo determinista, para explicar mejor su obra literaria:

*“Porque si no sabemos los orígenes de Juan Marsé, novelista catalán en lengua castellana (...), si no sabemos cómo es su barrio, y cómo fue el tiempo predilecto en la narrativa de Marsé —el de la posguerra— difícilmente vamos a entender sus novelas, a comprenderlas.”⁴²

La necesidad imperiosa de confrontar el personaje con la historia y con la memoria es fundamental en la obra periodística de Montserrat Roig y está asimismo presente en la obra novelesca. Dicha confrontación aparece por primera vez en *Ramona, adéu* (1972) con el recorrido de la protagonista entre el caos que siguió al bombardeo del Coliseum en Barcelona, el 17 de marzo de 1938. A continuación, la encontramos en *El temps de les ciceres*, cuya protagonista, Natàlia,

40 “Barcelona es una presencia, constant i fonamental en Roig, tant en l’obra periodística com en la narrativa”

RIERA, Carme. (1995). “Montserrat Roig. Una altra mirada de Barcelona”. Barcelona: *Lectora*, 1, p. 7- 17.

41 “Juan Marsé o la memoria enterrada”, *op. cit.*, p. 84

42 *Ibid.*, p. 85

vuelve a Barcelona dos días después de la muerte de Puig Antich, el 2 de marzo de 1974.

A través de los personajes, del *topos* y del dúo memoria e historia, Montserrat Roig sigue creando cierta confusión entre periodismo y literatura, puesto el primero es para ella como la etapa previa que prepara la creación literaria, o, al menos, un espacio de aprendizaje y exploraciones en los que experimentar con los motivos y asuntos que configurarán los atributos característicos de su obra literaria.

EL PERIODISMO PARA DEFINIRSE COMO ESCRITORA

Otra de las facetas que Montserrat Roig indaga a través del periodismo es el papel social del escritor. Ya a los veinte años, en 1966, contribuyó a la creación del Sindicato Independiente, y a lo largo de toda su vida fue fiel a su compromiso feminista, catalanista y de izquierdas.

El compromiso ético y social con el que ella concebía el “oficio de escribir” reaparece asimismo en las entrevistas, a través de la formulación y la gradación de sus preguntas. A Camilo José Cela le planteaba la siguiente retahíla de interrogantes: “¿Qué es un intelectual? (...) Y, ¿Cuál es su función? (...) ¿Es ética, pues, la función del escritor? (...) Pero la actitud del escritor viene condicionada por su momento”⁴³. De la naturaleza de la información que buscaba y de la insistencia en la repetición de las preguntas se deduce que, para Montserrat Roig, la creación literaria y la autoría que esta confiere generan el deber moral de preocuparse por la sociedad. A este respecto cabe citar a modo de ejemplo el desengaño que Mercè Rodoreda le causó cuando le preguntó cuál era el futuro de Cataluña: “No, no, no te lo voy a contar. No..., no...No lo veo de ninguna manera”, o bien, sobre la liberación de la mujer: “Creo que la mujer es lo bastante interesante como para no pensar nada de ella.”

43 *op. cit.* “Camilo José Cela, un lobo manso”, p. 31-32. Inicialmente publicada en (1973). *Jano: Medicina y humanidades*. Nº. 89 (27 de julio de 1973), p. 82-90

A pesar de ser una escritora galardonada por *El temps de les cicles*, Montserrat Roig no cesó de ser a su vez periodista. Al contrario, el éxito literario supuso el inicio de una nueva vida en la prensa, puesto que empezó a trabajar para *El País* como columnista y para *Vindicación Feminista*, en donde dedicó su trabajo al periodismo de investigación.

Otra de las características de la doble carrera periodística y literaria de Montserrat Roig está relacionada con el bilingüismo en situación de diglosia. Cuando empezó a escribir durante el Franquismo, el castellano era el idioma oficial impuesto por el poder central, y el catalán oral quedó relegado a la esfera familiar e íntima. Entre 1972 y 1977, la prensa comunicaba sobre todo en castellano, mientras que la escritura literaria, por ser más personal, utilizaba el catalán. En ese lapso de tiempo Montserrat Roig estratégicamente abordó el asunto de la elección de la lengua literaria, y encontró respuestas a través de la voz de Juan Benet (1927-1993): “Oye, ¿tu escribes en catalán? *Sí, el catalán es mi lengua y basta. Pero yo, al nacer no elegí ni la lengua... ni la cara que tengo.*”⁴⁴ Por lo que Montserrat Roig llegó a considerar que el problema no era crear en catalán, sino su recepción, como pone de manifiesto en el “El escritor catalán y su sociedad enferma”⁴⁵. En este artículo, formuló el deseo de una normalización lingüística para mejorar la recepción de la escritura en catalán:

“Si todo sale bien, escribir en catalán ya no será un acto de “salvación” sino un acto natural, un acto interno y privado que da coherencia a los sentimientos. (...) Si los escritores catalanes lo entienden así, si los lectores lo aceptan, si escribir en su propia lengua se vuelve un hecho cotidiano perfectamente normal (...) es que, realmente, empezamos a ser una sociedad que camina hacia su recuperación.”⁴⁶

44 *op. cit.* ROIG, Montserrat. “El laberinto de Juan Benet”, p. 23

45 ROIG, Montserrat. (1977). “L’escriptor català i la seva societat malalta”, *Futbol Club Barcelona. Butlletí informatiu* 63, 01/1977.

46 ROIG, Montserrat. (1977). “L’escriptor català i la seva societat malalta”, *op. cit.*

A través de la prensa, Montserrat Roig promocionó la literatura catalana y defendió su capacidad de ser una expresión creativa del presente. Quería convertir la literatura catalana en una literatura cualquiera, reconocida y normalizada, reivindicando que era “una literatura que tenía todo derecho a ser considerada una literatura “universal”.”⁴⁷ Esto representaba una paradoja en el caso de un escritor como Josep Pla, dado que por estrecha que fuera su geografía literaria, creaba universos atractivos para todos, según Montserrat Roig:

“Todos estos lugares, que parecen tan limitados por el espacio geográfico, se convierten ahora, gracias a la literatura penetrante de un escritor que se llama a sí mismo —no sin paradoja— “localista”, singularmente atractivo.”⁴⁸

Por consiguiente, Montserrat Roig defendía el reconocimiento de la literatura catalana como universal en la prensa, y denunciaba con rencor el desprecio de las lenguas minoritarias de las instituciones literarias internacionales como la del Premio Nobel: “los rancios sabios de la Academia Sueca (...) han dispuesto que la literatura catalana no está a la altura de un Premio Nobel.”⁴⁹, defendiendo así la existencia de un “universalismo de la literatura catalana”⁵⁰. Si el periodismo era la tribuna de predilección de Montserrat Roig a la hora de reivindicar el universalismo de la literatura catalana, era porque al mismo tiempo está reivindicando sus propias creaciones.

47 “La injusticia era comesa contra una literatura que tenia tot dret de ser considerada una literatura “universal”. *op. cit.*; ROIG, Montserrat. (2011). “L’escriptor català i la seva societat malalta”. *Diari d’uns anys (1975-1981)*, Quim Torra i Pla (ed.), Barcelona: A Contra Vent, p. 85

48 ROIG, Montserrat, “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero”, *op. cit.*

49 ROIG, Montserrat. (1976). “El Nobel y la literatura catalana”. Madrid: *Triunfo*. 723, Año: XXXI, p. 74

50 *Ibid.* p. 75

En conclusión, aunque Montserrat Roig declaró que el periodismo “no (le) (había) servido para la literatura”, como se ha podido observar en realidad la escritora utilizó el periodismo a favor de la literatura en varios aspectos. Le sirvió para entender su personal elección del “oficio de escribir”, y también para articular algunos de sus componentes literarios más emblemáticos: los personajes, Barcelona y la relación entre memoria e historia. Sin embargo, fue a través del ejercicio periodístico como definió su autoría y su proyecto literario: el de una creadora literaria en catalán de calado universal, naturalmente comprometida y de vocación humanista.

BIBLIOGRAFÍA

- “EN memòria de Montserrat Roig, periodista”. (1992). *Annals del Periodisme Català (Internet)*, 20,
- [HTTPS://RACO.CAT/INDEX.PHP/ANNALSPERIODISMECATALA/ARTICLE/VIEW/266431](https://raco.cat/index.php/AnnalsPeriodismeCatala/article/view/266431)
- CASTELLET, J. (2012). *Memòries confidencials d'un editor seguit de Tres escriptors amics (Biografies i memòries 50)*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLS, Francesc. (1977). “Montserrat Roig escriptora compromesa”, Barcelona: *Serra d'Or*, 209.
- COURTOIS, Odile. (2004). *La construction du personnage dans l'oeuvre romanesque de Montserrat Roig*, Tesis, Université Sorbonne Paris 4.
- FRANCÉS DÍEZ, M. Ángels. (2008). *Feminisme i literatura: L'hora violeta, de Montserrat Roig*. [Tesis, Universidad de Alicante].
- . (2005). “Finestra endins i enfora: sobre algunes protagonistes de Montserrat Roig”. Alicante: *Feminismols*, N.º. 5, 2005 (Ejemplar dedicado a: Habitar, escribir, conquistar el espacio / coord. por Teresa Gómez Reus), p. 97-115

- GARCIA, Betsabé. (2016). *Con otros ojos: La biografía de Montserrat Roig*. Barcelona: Roca Editorial.
- JULIÀ, Lluïsa. (2003), “Montserrat Roig: entre la novel·la i el periodismo”. *Literatures*.
- NADAL, Marta. (1989). “Montserrat Roig, un cant de maduresa”, Barcelona: *Serra d’Or*, 360.
- NICHOLS, Geraldine C.. (2006). “Això era i no era: Mito i memoria in Montserrat Roig”. Madrid: *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII, 720.
- PLA, Josep. (1969). *El quadern gris*. Barcelona: Destino.
- PONS, Agustí. (1991). “El periodisme: tradició, aprenentatge, estil”. Barcelona: Avui.
- RIERA, Carme (1995) “Montserrat Roig. Una altra mirada de Barcelona”, Barcelona: Lectora
- RODOREDA, Mercè. (2016). *La plaça del diamant*. Barcelona: Club Editor.
- ROIG I FRANSITORRA, Carmina. (1992). “Periodisme televisiu de Montserrat Roig”. *Capçalera*.
- ROIG, Montserrat. (1971). “Joan Perucho, entre la màgia i la vida”, Barcelona: *Serra d’Or*, 147.
- . (1971). *Molta roba i poc sabó*. Barcelona: Selecta.
- . (1972). “Conversación con Pla en un día frío de finales de enero”, Barcelona: *Destino*, 1796.
- . (1972). *Ramona, adéu*, Barcelona: Edicions 62.
- . (1973). “El aliento poético de Mercè Rodoreda”, Madrid: Triunfo, 573.
- . (1975). Los hechiceros de la palabra, Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- . (1976). “El Nobel y la literatura catalana”, Madrid: *Triunfo*, 723

- . (1977). *Els catalans als camps nazis*, Barcelona : Edicions 62.
- . (1980). *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62.
- . (1980). *¿Tiempo de mujer?*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- . (1982). *L'òpera quotidiana*, Barcelona: Planeta.
- . (1987). *La veu melodiosa*, Barcelona: Edicions 62.
- . (1989). *El cant de la joventut*. Barcelona: Edicions 62
- . (1989). *De finestres, balcons i galeries*. dins *Barcelldones*. Barcelona: L'Eixample. p. 159-187
- . (1992). *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991* [recull d'articles pòstum], Barcelona: Edicions 62
- . (1992). *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* [seguit d'*El mateix paisatge*]. Barcelona: Edicions 62.
- . (1995) *Breu història sentimental i altres contes* Barcelona: Edicions 62.
- . (2008). *El temps de les cireres*, Barcelona: Edicions 62.
- . (2011). "L'escriptor català i la seva societat malalta", *Diari d'uns anys (1975-1981)*, Quim Torra i Pla (ed.), Barcelona: A Contra Vent.

ROVIRA, Jordi. (2011). "Vint anys sense la veu de Montserrat Roig"

STEWART, Melissa A.. (1993). "Constructing catalan identities: Remebering and forgetting in Montserrat Roig's *La veu melodiosa*", Barcelona: *Catalan Review*, Vol. VII, num. 2, p. 177-188.

IRENE VALLEJO:
EL COLUMNISMO COMO ESCENARIO
DE UNA VOZ HUMANISTA

Alejandro López Verdú

Irene Vallejo Moreu (1979) comenzó su trayectoria como columnista en el año 2009, poco después de haber defendido una tesis en el ámbito de la filología clásica. Este es un hecho relevante, puesto que el canon grecolatino influirá poderosamente en su obra literaria y periodística tanto formal como temáticamente¹. Sus primeras colaboraciones aparecieron en el periódico *Heraldo de Aragón*, donde publicó un gran número de columnas que más tarde serían recopiladas en tres volúmenes: *El pasado que te espera* (2010), *Alguien habló de nosotros* (2017) y *El futuro recordado* (2020)². Como se verá en el análisis temático y formal de su escritura en prensa, en las

-
- 1 Antes de *El infinito en un junco* (2019), la autora ya había publicado varias obras, entre las que destacan sus dos novelas: *La luz sepultada* (2011) y *El silbido del arquero* (2015). En la primera, Irene Vallejo reconstruye el miedo y la represión en la Zaragoza de 1936 a través del espacio urbano y doméstico siguiendo el patrón narrativo de la reparación de la memoria, tal y como ha estudiado Serrano Ajenjo (2023). En la segunda, reinterpreta la *Eneida* de forma polifónica, alternando voces míticas y de Virgilio en un contexto histórico que evidencia dudas y resistencia ante el destino. Destaca en ella asimismo la expansión de elementos poco desarrollados en el poema original, la intertextualidad con la literatura latina y el protagonismo de personajes femeninos en esta relectura posmoderna del mito (Martino, 2017; Nisa Cáceres & Moreno Soldevila, 2020).
 - 2 La relación de Irene Vallejo con *Heraldo de Aragón* continuó hasta mediados de 2021, un año después de haberse incorporado a *El País* en febrero de 2020. Su última columna en *Heraldo de Aragón*, accesible digitalmente, está fechada en el 12 de julio de 2021 con el título de “Lo raro es vivir” (12/7/2021).

columnas de *Heraldo de Aragón* Irene Vallejo se centra sobre todo en establecer nexos entre el presente y la tradición grecolatina, de modo que la cultura clásica se configura como una clave para entender el mundo contemporáneo.

Con el éxito de *El infinito en un junco* (2019) —un ensayo sobre la historia de los libros en la Antigüedad—, Irene Vallejo logró un gran reconocimiento nacional e internacional. Esto proyectó su figura más allá de la prensa local en la que escribía. A raíz de esta repercusión, en 2020 comenzó a publicar columnas en *El País*. Su primera columna en este periódico, titulada “Desvelos”, apareció el 2 de febrero de 2020.

El presente artículo pretende una primera incursión en el columnismo de Irene Vallejo, desde sus inicios en *Heraldo de Aragón* hasta su incorporación a *El País*. Se propone la existencia de dos periodos en su escritura en prensa, antes y después de comenzar su colaboración con la publicación de Prisa. Ambas etapas se diferencian por rupturas y continuidades temáticas y estilísticas. Para comprobarlo, se parte del análisis de un corpus que incluye, por un lado, las columnas recogidas en los volúmenes resultado de su colaboración con *Heraldo de Aragón* y, por otro, las columnas publicadas en *El País* entre el 2 de febrero de 2020 —la primera— y el 10 de marzo de 2024³.

El estudio se enmarca en el debate académico sobre la columna periodística como género de opinión híbrido, en el que se mezclan recursos literarios y periodísticos (Marín, 2019; Leñero & Marín, 1986; Chillón, 2014; Moreno Espinosa, 2000; López Hidalgo, 2012). El análisis tiene en cuenta la propuesta teórica de un “nuevo humanismo” periodístico (Chillón, 2014), y parte de la noción de columna como “artículo de autor”, un espacio que permite el

3 Se ha optado por utilizar para el corpus las columnas recopiladas en los volúmenes en lugar de las publicadas directamente en el periódico, ya que la autora las seleccionó con la intención de conferirles permanencia en formato de libro, a pesar de su carácter originalmente efímero. Además, puesto que su colaboración en *El País* sigue en curso, se ha decidido establecer como límite marzo de 2024. Para esa fecha, Irene Vallejo había publicado un total de 109 columnas, cantidad suficiente para obtener una muestra representativa de esta segunda etapa de su producción en prensa.

desarrollo de la subjetividad, la reflexión y el diálogo con el lector (Herrera, 2012; Grijelmo, 2001), así como la caracterización del columnismo como “periodismo de ideas” (Moreno Espinosa, 2000), que combina, a un tiempo, brevedad, estilo personal y vocación crítica.

EL ARTEFACTO HÍBRIDO DE LA COLUMNA: ENTRE LA LITERATURA Y EL PERIODISMO

Es complicado ofrecer una definición satisfactoria de la columna periodística debido a su ductilidad e hibridez: a medio camino entre el periodismo y la literatura, depende por entero de la voluntad del autor; la regularidad de su firma es lo más destacado (Gómez, 2004). No obstante, esta se define como un género de opinión caracterizado por su regularidad, la brevedad y la presencia de una voz personal y reconocible: se publican semanal o quincenalmente; tienen entre 500 y 1000 palabras, según la relevancia pública de quien escribe, aunque ocasionalmente pueden ser muchas menos —como en la primera etapa de Irene Vallejo— o algunas más —casi las mil cuatrocientas que Antonio Muñoz Molina publica en su espacio titulado “Las otras vidas”, en *El País*—; y los lectores se vinculan con el sujeto ético que perciben en un estilo y en una temática sostenidos con coherencia a lo largo del tiempo.

A diferencia de otros géneros más institucionales —el editorial— o más extensos —el reportaje—, la columna es un género marcado por la subjetividad del autor y su capacidad para exponer reflexiones propias, a menudo con intenciones críticas o interpretativas al respecto de los hechos tratados (Moreno Espinosa, 2000). Desde esta perspectiva, el columnista se encuentra a medio camino entre el periodismo y la literatura, en un espacio híbrido, genéricamente indeterminado, pues no se limita a narrar los hechos de actualidad objetivamente, sino que los reelabora con un fin reflexivo, estético o persuasivo, o todo a la vez (Coves Mora & García Avilés, 2018).

En un sentido tradicional, la columna implica la presencia de un espacio fijo en un medio, a veces bajo un título, como *El Atlas de Pandora* en el caso de Irene Vallejo en *El País*; una periodicidad

establecida —semanal, quincenal, en ocasiones diaria—; una firma reconocible; una extensión reducida que obliga a la concisión (Herrera, 2012; Marín, 2019; Leñero & Marín, 1986; Chillón, 2014; Moreno Espinosa, 2000; López Hidalgo, 2012). Esa extensión límite es precisamente la que exige al columnista un estilo con un alto grado de elaboración lingüística con el que cumplir la máxima de enseñar deleitando (Spang, 2005), y que Irene Vallejo tiene muy en cuenta. El columnista, por tanto, se ve impelido a sintetizar sus ideas de forma concisa y atractiva, fortaleciendo la relación con el lector a través de la periodicidad y el tono personal (Grijelmo, 2001).

La hibridación genérica es otro rasgo de este género (Yanes Mesa, 2004), que comparte con las últimas tendencias de la literatura española actual, y de la que *El infinito en un junco* sería una obra muy representativa. La columna es un lugar de confluencia del periodismo informativo, la opinión y los recursos propios de la literatura, en ocasiones más descriptiva, otras veces más narrativa. La construcción del yo o la autoficción (Alberca, 2007) también es habitual; se observa ya en el primer texto de la segunda etapa de Irene Vallejo: ese “desvelo” (2/2/2020) al que se refiere es el suyo por los nervios de un mañana atareado.

Este rasgo agenérico permite que la columna se entienda como un ensayo en miniatura (López Hidalgo, 2012) o incluso un microrrelato de intención simbólica que puede adoptar en ocasiones el formato de la “parábola” —como señala Grijelmo (2001) para el artículo—, sobre todo cuando, en lugar de exponer la opinión de forma directa, el autor recurre a la narración de un episodio ficticio o histórico para defender implícitamente una postura o sugerir una reflexión, cosa que haría precisamente Irene Vallejo en su columnismo.

El periodismo ha experimentado asimismo una tendencia rehumanizadora estas últimas décadas, especialmente en lo que respecta a la columna, como señala Chillón (2014). Dada la fuerte impronta que el estudio de la filología clásica y el humanismo europeo dejaron en Irene Vallejo, es natural que la obra de esta autora participe de ella. Chillón (2014) reivindica para el periodismo “un nuevo humanismo” que atienda no solo a los aspectos puramente factuales, informativos, sino también a la dimensión cultural, ética y poética de la palabra. Y, entre la diversidad de géneros propios de la prensa,

Chillón encuentra en la columna el género más apropiado para esta rehumanización. Con todas las precauciones que se deben tomar cuando la teoría se concreta, podría decirse que los textos periodísticos de Irene Vallejo participan de esta verdad poética. En su caso, se traduce en la recurrencia a la cultura clásica como marco interpretativo del presente. Por todo ello, la columna dejaría de ser un mero vehículo de opinión para devenir en un auténtico microensayo humanístico que dialoga con la tradición y la memoria colectiva.

Cabe señalar precisamente las consecuencias de la transformación digital del periodismo —con la proliferación de redes sociales, a las que Irene Vallejo es bastante asidua—. Esta plantea retos y oportunidades para el columnismo, como ha señalado Riva Palacio (2013). La mencionada saturación y el carácter efímero y simultáneo de toda noticia atentan contra la lectura sosegada. Además, en un entorno pretendidamente horizontal, donde todo el mundo dispone de un espacio de opinión pública a través de Internet, la columna —de autor— destaca por su valor particular. La columna, en este sentido, funciona como un espacio de reflexión pausada en un universo mediático dominado por el dinamismo y el vértigo de la inmediatez. El columnista ofrece un texto atemporal, que trasciende la urgencia informativa, y construye un diálogo con el lector apelando a su subjetividad o su bagaje cultural —razón, por cierto, por la que se han valorado en este trabajo los libros que recopilan las columnas de Irene Vallejo—. Este aspecto cobra especial relevancia en la figura de Irene Vallejo, quien, partiendo de un acervo clásico, ha logrado hacer del cuidado literario y de la reflexión humanista sus señas de identidad.

LA VOZ DE IRENE VALLEJO EN SUS COLUMNAS

Primera etapa: Heraldo de Aragón

La primera etapa se corresponde con su actividad en *Heraldo de Aragón*. Las columnas publicadas en este medio se caracterizan por su extrema brevedad, en torno a 220 palabras. Cada una se presenta con un título directo que adelanta o sugiere el tema —“En el principio” (2017, p. 11), “La escuela del ocio” (2017, p. 12) o “Amor

platónico” (2017, p. 13), “Troyanos” (2020, p. 19), “Narcisismo” (2020, p. 13), por ejemplo—. Sobra decir lo evidente: que estas columnas se ajustan a las características del género ya vistas (brevedad, periodicidad, firma); lo que falta, sin embargo, y atenta contra uno de los rasgos fundamentales de la columna, es la ausencia de una subjetividad lingüísticamente marcada: no hay un yo explícito, Irene Vallejo prefiere emplear la tercera persona para la exposición de estos temas. La subjetividad obedece solamente al estilo reconocible, casi esquemático, como se observa tanto en los recursos retóricos como en la estructura.

Todos los textos de esta primera etapa presentan una clarísima estructura tripartita: apertura anecdótica o narrativa, desarrollo o reflexión cultural y cierre con moraleja o invitación a la reflexión. Dada la brevedad del texto, no hay concesión alguna: Irene Vallejo no se desvía de ninguna manera de esta estructura. Comienza frecuentemente con una situación cotidiana —“no olvidaré mi primer día de colegio”, en “La escuela del ocio” (2017, p. 12)— o un recuerdo —“grabadas en nuestra memoria”, en “Ridiculeces” (2017, p. 37)—. También es común que la apertura recurra a un personaje histórico o mítico: en “Amor platónico” (2017, p. 13), la columna comienza exponiendo la teoría de Platón; en “Ciega envidia” (2017, p. 17), se cita a Epicteto y su advertencia sobre la tristeza por los bienes ajenos. Engancha así al lector mezclando lo cotidiano con la referencia erudita.

Tras esta introducción, Vallejo amplía la mirada con referencias a la literatura, la mitología, el pensamiento o la historia grecolatina. Por ejemplo, en “El aire de un crimen” (2017, p. 16), vincula la figura de Edipo con el género negro o policial; en “Borrachera de poder” (2017, p. 18), se alude al “síndrome de *hybris*”, etc. Este motivo clásico se relaciona con el presente social, haciendo que el lector pase de la anécdota antigua a la aplicación actual.

Finalmente, muchas columnas cierran con una frase de síntesis como una invitación a pensar en la cotidianidad, a cuestionar los hábitos o valorar otra perspectiva. Así ocurre en “Prisa y pausa”, que concluye reivindicando que “el mundo es mejor [...] gracias también a personas tímidas y pausadas” (2017, p. 14); o en la ya mencionada “Ridiculeces”, en la que propone “una pizca de locura” (2017, p. 37) para tolerar los errores propios y ajenos.

Estas columnas funcionan así como un microensayo narrativo. Resulta especialmente claro en columnas como “El nudo gordiano” (2017, p. 131) o “El fantasma del desencanto” (2017, p. 107). El primero comienza con la narración del episodio mítico de Alejandro Magno cortando el nudo; seguidamente, se vincula con la búsqueda de soluciones rápidas a problemas complejos; por último, cierra con una reflexión sobre las consecuencias de vivir inmersos en una prisa colectiva. En el segundo, por su parte, se combina un tono anecdótico con la referencia a la historia antigua como espejo de la realidad política contemporánea.

Este tono cercano, personal pero no intimista, es el que predomina a lo largo de toda su producción. Ejemplo de ello son frases como la ya mencionada “no olvidaré mi primer día de colegio” (“La escuela del ocio”, 2017, p. 12) o “confiamos en las personas seguras de sí mismas” (“La duda es bella”, 2017, p. 36). En una prosa clara, cercana, va integrando fluidamente la erudición clásica —Platón, Ovidio, Horacio, Séneca, Heródoto, referencias mitológicas, etimologías⁴, etc.— en la actualidad de los lectores. Así logra convertir sus textos en microensayos en los que interpreta el presente a la luz de la cultura clásica al tiempo que divulga este pasado humanista que ha ido quedando en la sombra, lo que les concede a sus textos ese carácter pedagógico del enseñar deleitando horaciano.

Los temas y motivos recurrentes de esta primera etapa, pese a la variedad de asuntos que aborda, orbitan en torno a unos pocos ejes temáticos: la educación y la cultura, la mitología, cierta crítica social en relación con los valores clásicos, la reflexión de corte humanista o sobre la condición humana, en sintonía con la “rehumanización” postulada por Chillón (2014): frente a la superficialidad

4 La reflexión lingüística e histórica a través de las etimologías es un recurso bastante habitual, del que se sirve como instrumento explicativo. Ejemplos de ello se pueden ver en artículos como “Beneficio bruto” (2020, p. 16), “Narcisismo” (2020, p. 13), “Mirarse el ombligo” (2020, p. 14 y 96), “desahucio” en “Luna de deudores” (2017, p. 72), etc.

la que se ha visto abocada, se revela necesario devolver a la palabra su profundidad y su capacidad de transmitir experiencias, valores, bellezas; su condición, en última instancia, de ser vehículo de pensamiento, diálogo y reflexión.

Al primer tema pertenecen las columnas sobre la enseñanza, la lectura o el valor del diálogo, como en “Filosofía” (2017, p. 74), sobre el papel de esta disciplina en el sistema educativo y la capacidad de la lectura para comprender a los otros. En el caso del segundo, Irene Vallejo recurre a los mitos clásicos (Narciso, Ícaro, Edipo, las sirenas, etc.) para establecer paralelismos con los problemas contemporáneos (vanidad, ambición, manipulación mediática), como ocurre en “Manzana de la discordia” (2020, p. 109), en la que los motivos mitológicos ilustran la conducta de líderes políticos o conflictos sociales —sin nombrarlos—, acaso en virtud de una concepción de la literatura en la que se ha de evitar todo conflicto, todo pronunciamiento político e incluso, en lo que respecta a estas primeras columnas, cualquier grumo de realidad que enturbie la proyección futura de estos textos.

También aparece esta estrategia en “Dinámica del amor” (2010, p. 27-28), en la que Vallejo recurre al mito platónico del andrógino y a los versos de Marcial para reflexionar sobre la insatisfacción amorosa y la paradoja del deseo; así como en “Mar en calma” (2010, p. 29-30), que se sirve de la historia de Alcíone y Ceix para simbolizar la felicidad y la pérdida; o “Transgresión” (2010, p. 37-38), en la que revisita las Saturnales romanas como una forma de subversión social que legitima el orden.

En el siguiente eje se encuadran columnas sobre la corrupción, la desigualdad, la demagogia. Las comprende, de nuevo, como verdades eternas de la condición humana: no hay novedad, pues ya los griegos y los romanos experimentaron los mismos desafíos del presente. Así lo pretende en columnas como “Clientelismo” (2017, p. 95), en la que denuncia prácticas políticas actuales análogas a las que se daban en la antigua Roma; “Frágil democracia” (2017, p. 81) o “Populismo” (2020, p. 86), textos que hacen hincapié en la demagogia como riesgo antes y ahora; “Negocios” (2010, p. 31), que aborda la figura de Marco Licinio Craso como paradigma de la corrupción y la especulación económica; “Desbocados” (2020, p. 20), sobre

el calentamiento global; o “La batalla por las leyes” (2020, p. 30), “Por el ojo de una aguja” (2020, p. 51) o “Sed” (2020, p. 114), sobre la desigualdad social; o “Un emigrante hispano” (2010, p. 33-34), donde se retrata a Marcial como ejemplo de la precariedad, la competencia y las dificultades de ascenso social en Roma. También reflexiona sobre la duda, el error, el amor, la soledad, etc., de “La duda es bella” (2017, p. 36), “Errores y extravíos” (2017, p. 61), “El futuro recordado” (2020, p. 72) o “Interregno” (2020, p. 43), ejemplos del valor de la incertidumbre en la tradición filosófica occidental; “Arrugas” (2020, p. 42), “Esta juventud” (2020, p. 47), “Sueño fugitivo” (2017, p. 111), “Tiempo de silencio” (2020, p. 56), sobre el insomnio, la vejez o la precariedad de la felicidad... Este componente de crítica social, de hecho, inaugura su primer libro de columnas: “Deudas” (2010, p. 21-22), su primera columna, expone, utilizando a Marcial de ejemplo, cómo las deudas ahogan a quien las contrae; con “The war is over” (2010, p. 25-26) reflexiona sobre el desencanto tras la guerra de Troya y la sensación de haber luchado engañado; y en “Hagas lo que hagas” (2010, p. 35-36), en la que plantea la imposibilidad de complacer a todos mediante una fábula de Esopo que ilustra cómo la crítica social es inevitable y constante a lo largo del tiempo.

El estilo de todos estos textos es reflexivo, humanista y didáctico. Vallejo sitúa en el centro de sus columnas unos dilemas éticos, políticos y culturales que considera connaturales a la condición humana; y aborda todos estos temas con un lenguaje preciso, bello y, sobre todo, accesible, facilitando al lector la entrada en el texto y ese mundo clásico que ella recupera columna a columna. La erudición clásica impregna todos sus textos, que estrechan lazos entre el pasado y el presente. Vallejo demuestra con las continuas referencias a la Antigüedad la vigencia de la historia y la filosofía. Un enfoque persuasivo confiere a sus columnas un carácter que trasciende la simple opinión para adquirir cualidades de ensayo breve, fusionando perspectiva histórica e inmediatez periodística, lo que le permite superar el carácter efímero y transitorio del género periodístico. Desde el punto de vista formal, su columnismo se ajusta perfectamente a las normas del género, sin innovar ni desviarse en modo alguno, pero dentro de este molde tradicional, ya dado, Irene Vallejo inaugura

una voz personalísima en el panorama periodístico: serena y tranquila, de acuerdo con una tradición clásica que concibe como “ese río tranquilo que, sin ruido ni aspavientos, continúa susurrando las palabras más luminosas de nuestros antepasados”, como diría más adelante en “Reescrituras del tiempo” (19/12/2020). Es el suyo, pues, un periodismo literario y humanista, con énfasis en la continuidad cultural entre la Antigüedad y la actualidad, lo que iría de la mano con su trayectoria novelística.

Segunda etapa: de la prensa regional a El País

La segunda etapa del columnismo de Irene Vallejo comienza con su incorporación al periódico *El País* después de la fama sobrevenida con el éxito de *El infinito en un junco*. Como se ha dicho, apenas un año después, en febrero de 2020, inauguró su sección en el periódico, *El Atlas de Pandora*, un título que deja entrever cuáles serán sus derroteros a partir de ahora: sugiere, en un principio, una cartografía de las representaciones de la mujer. Como se verá más adelante, en algunos artículos subvertirá los estereotipos femeninos —la parlanchina, la suegra, etc.—, como es el de Pandora mismo: la curiosidad de la mujer como origen de todos los males del mundo. Sin embargo, esto no significa que abandone las líneas temáticas de su columnismo anterior. Sigue explorando las conexiones entre el pasado y el presente; ahora, sin embargo, y como se verá, añade algunas más. Pese a ello, habría que adelantar un matiz con respecto a la idea que pudiera derivarse de lo dicho: de toda su producción periodística, solo en unos pocos textos aborda el tema de la mujer y casi todos pertenecen a esta segunda etapa.

Desde su primera columna, mantiene una regularidad que abarca hasta la fecha de corte de este estudio (10 de marzo de 2024). Se registran 109 columnas que presentan rasgos de continuidad respecto a su producción en *Heraldo de Aragón*, pero también evidentes variaciones en cuanto a la temática; así, al tiempo que afianza ciertos rasgos, desarrolla otros vinculados con las tendencias literarias y sociales dominantes que ya había explorado en *El infinito en un junco*: la

autoficción⁵ y el feminismo. Este cambio viene favorecido, en buena medida, por el mayor espacio de que dispone en la nueva cabecera: si en *Heraldo de Aragón* sus columnas apenas llegaban a las 220 palabras, en estas otras alcanzan la extensión mucho más convencional de entre 700 y 900 —aunque en ocasiones se extienden más allá de las 1200 palabras cuando se enmarcan en una “tribuna”⁶—, lo que posibilita una ampliación de la anécdota personal y las referencias culturales. No es esta una cuestión meramente cuantitativa, pues ahora puede Vallejo abordar los temas con mayor profundidad, lo que convierte sus columnas en auténticos microensayos, a la manera de los capítulos de *El infinito en un junco*. Ello le permite, además, construir un personaje autorial autoficticio y una voz propia, esta vez lingüísticamente marcada por la primera persona, algo que la estrechez de la etapa anterior impedía.

En términos generales, se podría decir que el andamiaje estructural de la columna de Irene Vallejo se mantiene en pie, pero en esta segunda etapa sus textos a menudo se construyen de manera circular o incluso en espiral: los textos se cierran retomando la misma imagen o anécdota con la que habían dado inicio, modificada tras el desarrollo interpretativo. Ahora bien, en la segunda etapa esta estructura

5 Manuel Alberca (2007) define la autoficción como un pacto ambiguo, situado entre el pacto referencial y el pacto ficcional, lo que da lugar a un tipo de relato caracterizado por la identidad nominal (explícita o sugerida, en caso de no estar referido el nombre) entre autor, narrador y personaje, de modo que no se sabe a ciencia cierta qué de lo relatado es ficción y qué realidad. La autoficción, por ello, es “una calculada estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2007: 130), justo lo que hace Irene Vallejo en su columnismo cuando introduce, a partir de su primer artículo, su propia vida como materia nutricia de sus textos periodísticos.

6 No se han querido desgajar de su columnismo las piezas que firma bajo el nombre de tribunas debido a la concurrencia de temas y perspectivas entre uno y otro: tanto en la tribuna como en *El Atlas de Pandora* utiliza los mismos recursos y, aunque en la tribuna es natural que se aborde la realidad de manera más directa en tanto que análisis de un problema concreto, lo cierto es que sigue evitando la referencia directa. Por tanto, salvo quizá una menor presencia de la intimidad autoficcional, no cabe separar ambos textos aunque nominalmente pertenezcan a géneros diferentes.

circular o en espiral no se reproduce mecánicamente, artículo tras artículo, sin permitirse variación alguna, como ocurría en *Heraldo de Aragón*: ahora se percibe como el resultado de un despliegue natural de libres asociaciones y argumentos. El retorno a esa imagen o idea inicial ocurre después de haber pasado por una reflexión, de modo que adquiere así otra significación; en ocasiones, no obstante, no vuelve explícitamente al principio, pero sí deja un eco final que consueña con la apertura; y, siguiendo con su procedimiento habitual, en el que se cede el protagonismo a la lectura, esta conclusión no es cerrada, sino que más bien propicia una sensación de continuidad o expansión.

Asimismo, ahora la intimidad aparece explícita desde el primer texto publicado, “Desvelo” (2/2/2020). Esta columna inaugural se inicia con la confesión de su insomnio y la ternura de ver a su hijo dormido. Utiliza esta anécdota como disparador que conecta con un tema universal: la ansiedad, la falta de sueño en la sociedad contemporánea, la fragilidad humana, etc. Tras esta escena inicial, el texto se expande con alusiones a mitos o autores grecolatinos, citas literarias y referencias a episodios históricos que sirven para interpretar el problema planteado por la anécdota. Vallejo nombra a Estacio para vincular su insomnio con el de la Antigüedad, recordando al lector, de nuevo, que en el pasado ya se enfrentaron con los mismos problemas que arrastra el hombre de hoy. El cierre muestra el habitual recurso, presente desde sus primeras columnas, de retornar al punto de partida con un apunte poético o moral que sintetiza toda la reflexión. Así, en “Desvelo” escribe, refiriéndose a su hijo, casi el protagonista de la columna, que “su madre despierta sueña con dormir”. No obstante, quizá en otras columnas se vea más claramente este procedimiento circular del retorno a las palabras que dan origen al texto, como ocurre en la que sigue a esta, “Nubes” (9/2/2020), donde parte del temor de su hijo en el colegio y vuelve a él después de haber interpretado esos miedos con la perspectiva de Aristófanes en *Las nubes*: “la educación no es juego: es lo que siempre está en juego”.

Esta estructura se reproduce en el resto de sus columnas, con ligeras variaciones. En “Épica del cuidado” (15/3/2020), el texto se abre con una enseñanza materna —“los adultos solían decirte: sé buena”— y concluye con una reflexión que realza la paradoja de la

fragilidad común. La progresión inductiva, en la que se parte de detalles personales para expandir hacia un debate histórico o cultural, es una constante. Así, en “La mirada del espejo” (29/03/2020), la imagen especular se utiliza para criticar el capitalismo de la belleza y para subrayar la valentía de aceptarse a uno mismo. La intertextualidad contribuye a enriquecer y ampliar los horizontes de la columna, en diálogo con la cultura occidental.

Entrelazando estas referencias clásicas con sus experiencias personales, Irene Vallejo consigue ahondar en el tono humanista que caracteriza su estilo. La principal variación con respecto a la etapa anterior, como se ha dicho, es el uso de la primera persona: ese “yo” que irá construyendo en relación con el lector frente al nosotros universal de las columnas de *Heraldo de Aragón*. Como en *El infinito en un junco*, despliega alternativamente una narración de carácter autoficticio; pero, además, ahora incluirá a su hijo —vinculado al tema de la maternidad y los cuidados, dimensiones asociadas tradicionalmente a la mujer, cuyo tema también acoge en esta segunda etapa— y otro personaje, K., nombre de reminiscencias kafkianas. Funciona este como secundario —al menos en relación con el hijo— de la anécdota intimista que otorga verismo a la narración y ofrece una grieta por la que asomarse a otra dimensión vital de la autora, además de la de madre. No obstante, K. acabará haciendo mutis y se retirará de sus columnas: en “Desvelo” aparece este personaje por primera vez, después lo hace en “El eclipse del dolor” (1/3/2020) y “La fiesta de la culpa” (21/6/2020), pero ya no más; a la figura del hijo, sin embargo, la invocará a menudo a lo largo de los años estudiados.

Hay otra novedad: el uso de la segunda persona. Podría interpretarse como un modo de interpelar al lector, pero en realidad está dirigiéndose directamente a sí misma; aunque su uso está muy extendido, quizá pueda ser influencia del Marco Aurelio de las *Meditaciones*. Ese tú, en ocasiones, se pone al servicio de la construcción autoficticia de la voz narrativa-ensayística; ocurre, por ejemplo, en “Terrenales” (24/7/2023): “en tu adolescencia, te diagnosticaron timidez aguda”, en consonancia con la imagen que ha cultivado de sí misma Irene Vallejo. Ahora bien, por coherencia temática, esa segunda persona suele tener un alcance universal, como en “El fin del mundo, sin ir más lejos” (22/11/2020): “También tú has sentido ese miedo a

los finales que impone vivir: mudanzas de casas vacías, trabajos perdidos, orfandades y ausencias repentinas, amores exhaustos”, experiencias todas comunes en el transcurso de la vida.

Sin embargo, la más importante es la experiencia misma del hijo, que aparece en multitud de columnas: “Entre asesinos” (12/9/2020), “Traficantes de tiempo” (6/12/2020), “Tómbola” (22/7/2020), entre tantas otras. El de la maternidad es un tema tradicionalmente femenino y, con el auge de los discursos sobre la mujer de los últimos años, se ha convertido en parte del discurso feminista. Sin embargo, esto no se percibe así en la prosa de Vallejo, al menos no con el grado a que se acostumbra hoy. En consonancia con su escritura anterior, todavía su voz aparece en diferentes puntos como incorpórea, asexuada, por lo que la maternidad podría ser, en realidad, la paternidad, entendida como una relación de cuidado y transmisión más allá de lo biológico, vinculada a una noción abstracta de responsabilidad y legado. En este sentido, Vallejo no parece enmarcar siempre la maternidad dentro de una experiencia exclusivamente femenina, sino que la disuelve en una reflexión más amplia sobre la filiación, el deber y la continuidad de las ideas a través del tiempo.

Por lo demás, continúa con ese afán divulgativo, sencillo, pero al mismo tiempo rico en imágenes poéticas, paralelismos y demás recursos que otorgan musicalidad a sus textos. La metáfora y la analogía histórica y cultural se mantienen como herramientas fundamentales. Simplemente, las desarrolla todavía más con respecto a la etapa anterior, porque ahora disfruta de la libertad que otorga un mayor espacio para ello. La gran novedad, en última instancia, tiene que ver con esas narraciones simbólicas de experiencias cotidianas. Tampoco cambian demasiado los temas, con la salvedad, ya dicha, de que ahora introduce también los de la maternidad, la mujer y la construcción de su imagen personal.

Vinculada con este último aspecto, y relacionada igualmente con la autoficción, está la intromisión casi abrupta de la realidad en su columnismo, frente a su anterior etapa. Esto no se percibió en los inicios de este segundo periodo, como no fuera en forma de la impronta que deja en el sujeto autorial. Sin embargo, un mes después de que comenzara a escribir en *El País* tuvo lugar el confinamiento para frenar la expansión de la COVID-19. A causa del “azote de

la pandemia”, dice en “De vidrio y de piel” (24/5/2020), sus textos se contagian entonces de una “Épica del cuidado” (15/3/2020) antes muy circunstancial. Escribe entonces para consolar a los familiares que se despidieron de los suyos antes de entrar en el hospital sin saber “que eran las últimas palabras” (“Ceremonias del adiós”, 10/5/2020) y apela, en suma, a la solidaridad intergeneracional (“Todavía no”, 7/6/2020). Ahora bien, en los textos de Irene Vallejo domina el mundo de las emociones, por lo que esta realidad se da siempre suavizada por las apelaciones sentimentales al lector y no en toda su crudeza.

Del mismo modo, hay un cambio temático que también viene de *El infinito en un junco* y que estaba casi ausente en el columnismo de *Heraldo de Aragón*: la cuestión de la mujer, que a menudo aborda desde una perspectiva de género, si bien evita, como en todo lo demás, la soflama o la afirmación militante. En su lugar, emplea un enfoque más literario, histórico y simbólico. Se centra, sobre todo, en la recuperación de las voces olvidadas; a veces, en la reconstrucción de la genealogía de las mujeres, esforzándose, como escribe en *El infinito en un junco*, “para que no se rompa el viejo hilo de voz” (2019: 385) con que las mujeres habían tejido oralmente su historia. Así lo hace, por ejemplo, en “Coser y contar” (11/4/2021). También revisita mitos para darles nuevos sentidos, como el de Tácita Muda, en “Deslenguadas” (18/9/2020, publicada como tribuna), donde aboga por “continuar esa larga cadena, seguir arrebatando palabras al silencio, hablar allí donde aún es preciso rescatar de todos los confinamientos la voz de las mujeres”; y otro tanto hace respecto de los tópicos, como los que enfrentan a las mujeres entre sí (“Elogio de la suegra”, 30/1/2020). También trata la presión estética a que están sometidas las mujeres (“La belleza y otros cuentos”, 14/9/2021), la exclusión de las mujeres de la vida pública y de determinados estudios (“La médica imaginaria”, 6/9/2022) o su papel en la historia de la literatura, con la hipótesis de que tal vez algunas obras clásicas sean de autoría femenina (“Una chica soltera y cabezota”, 26/11/2023), entre otros casos. De esta manera, Irene Vallejo revisita los estereotipos de las mujeres para subvertirlos y darles otro significado.

En suma, el columnismo de Irene Vallejo experimentó algunas transformaciones no banales tras entrar en *El País*. Estas irían más

allá de la extensión, pero la mayor libertad que esta aporta parece fundamental. Gracias a ella, pudo consolidar su voz autorial más íntima y reflexiva, donde la mezcla de experiencia personal, alusiones históricas y referencias literarias le permite abordar matizadamente temas tan universales como la identidad, la maternidad y la cuestión de la mujer.

CONCLUSIÓN

En definitiva, el columnismo de Irene Vallejo presenta dos etapas claramente diferenciadas. En la primera, durante su colaboración con *Heraldo de Aragón*, las columnas destacan por su brevedad extrema, un tono indirecto y una estructura rígidamente tripartita que, en ocasiones, casi parece convertirse en fórmula: anécdota inicial, reflexión clásica en el desarrollo y cierre aforístico o sentencioso. La voz de la autora aparece todavía velada, contenida en una tercera persona que mantiene cierta distancia con el lector. Por el contrario, tras incorporarse a *El País*, sus columnas experimentan una notable transformación hacia un mayor despliegue discursivo, una mayor libertad estilística y, sobre todo, un empleo explícito de la primera persona. Esta nueva etapa permite a Vallejo profundizar en sus referencias clásicas habituales y consolidar un tono más intimista, humanístico y marcadamente ensayístico, que recuerda inevitablemente al estilo que tan buenos resultados le había dado en *El infinito en un junco*.

En ambas etapas se percibe, sin embargo, una coherencia estilística y temática. Aunque la segunda se abre claramente hacia nuevos intereses, particularmente vinculados a la mujer, la maternidad o las cuestiones identitarias, Vallejo permanece fiel a una concepción tradicional, clásica y humanista del mundo: el justo medio aristotélico, la serenidad, la prudencia y cierta templanza ética impregnan una escritura cuidadosamente medida. No hay concesión alguna al riesgo o a la experimentación formal; al contrario, prima siempre la claridad, el sosiego y la evocación emotiva. Esta última característica, de hecho, atraviesa toda su obra periodística y ensayística: Vallejo apela constantemente a la emotividad del lector, provocando

una experiencia de identificación afectiva que termina por configurar una relación de confianza íntima entre la autora y su audiencia.

Finalmente, hay aspectos no analizados con profundidad en este trabajo, pero que abordaré en un futuro. Uno sería, precisamente, la constante apelación al *pathos* que Vallejo realiza en sus textos, lo que los aproxima, por momentos, al género de autoayuda o al libro inspiracional que busca confirmar al lector en la sensación, algo halagadora, de ser mejor persona por haber dedicado unos minutos a la lectura de la columna. Otro aspecto pendiente de exploración es su concepción esencialmente conservadora y tradicionalista de la cultura clásica, que se caracteriza por valores como el equilibrio, la serenidad y el rechazo explícito a cualquier radicalidad. Ambas líneas podrían conducir a resultados valiosos que complementarían lo apuntado aquí, si bien habré de estudiarlas en profundidad en sucesivas investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CHILLÓN, Albert (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Bellaterra, Castelló de la Plana, Barcelona, València: Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat Jaume I / Universitat Pompeu Fabra / Universitat de València.

COVES MORA, Vicente y GARCÍA AVILÉS, José Alberto (2018). “El columnismo de José Antonio Marina: análisis de su ‘estética y filosofía “zoom”’.” *Trípodos*, 43, 175-188.

GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís (2004). “De la intellectio a la elocutio: un modelo de análisis retórico para la columna personal.” *Revista Latina de Comunicación Social*, 57. Recuperado de <https://www.ull.es/publicaciones/latina/20040257gomez.htm>

- GRIJELMO, Álex (2001). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- HERRERA, Earle (2012). *Periodismo de opinión. Los fuegos cotidianos*. Caracas: Agencia Venezolana de Noticias.
- LEÑERO, Vicente y MARÍN, Carlos (1986). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio (2012). *El columnismo en España: historia, teoría y práctica*. Sevilla: Editorial Comunicación Social.
- MARÍN, Carlos (2019). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- MARTINO, Luis Marcelo (2017). “Irene Vallejo Moreu. El silbido del arquero.” *Revista de Estudios Clásicos*, 44, 203-207.
- MORENO ESPINOSA, Pastora (2000). “Géneros para la opinión: el comentario o columna.” *Revista Latina de Comunicación Social*, (30). Recuperado de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000qjn/89pastora.htm>
- NISA CÁCERES, Daniel y MORENO SOLDEVILA, Rosario (2020). ““A dream within a dream”: liminalidad y creación poética en Lavinia de Ursula Le Guin y El silbido del arquero de Irene Vallejo.” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 40(2), 345-366.
- RIVA PALACIO, Raymundo (2013). *Manual para un nuevo periodismo: desafíos del oficio en la era digital*. México D.F.: Grijalbo.
- SERRANO ASENJO, Enrique (2023). “La luz sepultada de Irene Vallejo: una exploración del espacio del miedo, Zaragoza verano 1936.” *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, (21), 31-59. <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.31-59>
- SPANG, K. (2005). *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Pamplona: Eunsas.

- VALLEJO, Irene (2010). *El pasado que te espera*. Pamplona: Anorak Ediciones.
- . (2017). *Alguien habló de nosotros*. Zaragoza: Contraseña.
- . (2011). *La luz sepultada*. Alcalá de Guadaíra: Paréntesis Editorial.
- . (2019). *El infinito en un junco*. La invención de los libros en el mundo antiguo. Madrid: Siruela.
- . (2020). *El futuro recordado*. Zaragoza: Contraseña.
- . (2015). *El silbido del arquero*. Zaragoza: Contraseña.
- . (2/2/2020). “Desvelo”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/01/27/eps/1580125134_005045.html
- . (16/2/2020). “Nubes”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/02/10/eps/1581334436_375828.html
- . (15/3/2020). “Épica del cuidado”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/03/09/eps/1583752998_581537.html
- . (29/3/2020). “La mirada del espejo”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/03/24/eps/1585050612_290099.html
- . (1/3/2020). “El eclipse del dolor”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/02/24/eps/1582549767_560328.html
- . (21/6/2020). “La fiesta de la culpa”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/06/15/eps/1592223149_635137.html
- . (24/6/2023). “Terrenales”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2023-06-24/terrenales.html>
- . (22/11/2020). “El fin del mundo, sin ir más lejos”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/11/18/eps/1605700141_557124.html
- . (12/9/2020). “Entre asesinos”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/09/07/eps/1599479652_244553.html
- . (6/12/2020). “Traficantes de tiempo”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/12/01/eps/1606827024_866229.html
- . (22/7/2023). “Tómbola”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2023-07-22/tombola.html>
- . (24/4/2020). “De vidrio y de piel”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/05/19/eps/1589882351_588982.html
- . (10/5/2020). “Ceremonias del adiós”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/05/06/eps/1588764057_074647.html
- . (7/6/2020). “Todavía no”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/06/02/eps/1591112832_390051.html

- . (11/4/2021). “Coser y contar”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2021-04-11/coser-y-contar.html>
- . (18/9/2020). “Deslenguadas”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/opinion/2020-09-17/deslenguadas.html>
- . (30/1/2021). “Elogio de la suegra”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2021/01/27/eps/1611747530_742769.html
- . (14/8/2021). “La belleza y otros cuentos”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2021-08-14/la-belleza-y-otros-cuentos.html>
- . (6/8/2022). “La médica imaginaria”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2022-08-06/la-medica-imaginaria.html>
- . (28/10/2023). “Una chica soltera y cabezota”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2023-10-28/una-chica-soltera-y-cabezota.html>
- . (12/7/2021). “Lo raro es vivir”. *Heraldo de Aragón*. Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/opinion/2021/07/12/lo-raro-es-vivir-irene-vallejo-la-columna-1505344.html>
- . (19/12/2020). “Reescrituras del tiempo”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/babelia/2020-12-18/reescrituras-del-tiempo.html>

YANES MESA, Rafael (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos: una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Fragua.

SEGUNDA PARTE

VERSOS VOLANDEROS CON FIRMA DE MUJER.
DEL 27 A LA POSGUERRA

VERSOS DE PAPEL:
COLABORACIONES POÉTICAS DE ROSA CHACEL
APARECIDAS EN REVISTAS LITERARIAS HISPÁNICAS
(1928-1976)*

Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante

CRÓNICA DE UNA POÉTICA FORJADA EN LAS REVISTAS

El siglo XX vive la etapa de esplendor de las revistas literarias. Como señalaba Guillermo de Torre en su célebre *Historia de las literaturas de vanguardia*¹, por muy minúsculas o efímeras que estas fueran, contribuyeron decisivamente al desarrollo de las letras hispánicas durante esta centuria. Por lo tanto, si queremos tener una idea cabal de la evolución de la poesía española contemporánea, su estudio resulta fundamental. Al aportar nueva información sobre detalles olvidados o desconocidos o al propiciar la comprensión de los rasgos que definen a ciertos grupos, su conocimiento nos permite entender más nítidamente un periodo artístico especialmente complejo por su diversidad.

En una trayectoria literaria tan dilatada y cargada de inflexiones como la de Rosa Chacel no es extraño que encontremos colaboraciones

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España, y del Proyecto de I+D+i “Au-delà des Pyrénées. Patrimoines d’encre: de la Nouvelle Aquitaine à l’Espagne” financiado por la Université de Pau et des Pays de l’Adour y de la Université de Rennes 2.

1 Guillermo de Torre. (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol II. Madrid: Guadarrama, p. 228.

con revistas de signo y procedencia muy diversa. A lo largo de casi cincuenta años, la escritora publicó dieciséis poemas en la prensa periódica. Sus primeras aportaciones están fechadas en 1928 y la última es de 1976. De estas, doce vieron la luz en revistas españolas vinculadas con el vanguardismo, la generación del 27 y sus derivados —*La Gaceta Literaria*, *Meseta*, *Héroe*, *El mono azul*, *Caballo verde para la poesía*, *Hora de España* y *Caballo griego para la poesía*—, tres en una publicación argentina tan emblemática como *Sur* y una en un medio que nació en Galicia, pero posteriormente se hubo de trasplantar, cruzando el Atlántico, a Uruguay: *Alfar*.

Como se puede ver, una parte importante de esta producción poética salió a la luz en el medio cultural incandescente de los años veinte y treinta, considerado de excepcionalidad por la cantidad y la calidad de las revistas aparecidas durante este periodo. La crítica ha coincidido en señalar como características comunes a muchas de estas publicaciones la descentralización, el cuidado formal, material y tipográfico y la presencia de colaboraciones de artistas plásticos. En *El 27 como generación*, Juan Manuel Rozas² propone dividir en siete etapas la producción hemerográfica del 27. En la primera, dilatada a lo largo de la segunda década del siglo XX, ven la luz las primeras publicaciones de los jóvenes poetas en revistas creadas por intelectuales y artistas de mayor edad. Durante la segunda, que va de 1918 a 1922, la poesía aparece sujeta a los vaivenes del movimiento ultraísta. En la tercera, que empieza en 1921 y finaliza en 1925, los poetas colaboran en revistas editadas por Juan Ramón Jiménez como *Índice* y *Sí*. La cuarta, que abarca del 26 al 29, considerada por Rozas como la “Edad de Oro” de las revistas, se caracteriza por la diversidad y la calidad de estas efímeras empresas culturales. Por último, las tres etapas finales están marcadas, de acuerdo con Rozas, por la politización: la quinta, abierta a partir de 1929, finaliza con el estallido de la guerra; la sexta se corresponde con los tres años en los que se desarrolla la contienda; y la séptima abarca todo el periodo del destierro.

2 Juan Manuel Rozas. (1978). *El 27 como generación*. Santander: La isla de los ratones, p. 121-126.

Si Juan Manuel Rozas había tenido como referencia a la hora de estudiar estas revistas un criterio diacrónico, otra especialista en esta cuestión, Rebeca Jowers³, las clasifica atendiendo a su contenido y características. Siguiendo esta pauta, distingue entre cuatro grupos: el formado por las revistas minoritarias de creación, de elevada calidad y limitada producción, que no incluían información ni crítica literaria, como *Los cuatro vientos*; el compuesto por las revistas minoritarias de creación y crítica, dirigidas a un público reducido, como *Literatura*; el de las revistas mayoritarias de difusión literaria que tienen en *La Gaceta Literaria* su mayor modelo; y el de las revistas de amplia difusión que combinan contenidos culturales y políticos como *Octubre* (1981).

Enriquecen la visión de conjunto sobre la producción hemerográfica del periodo monografías como *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* de Juan Cano Ballesta⁴, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* de Anthony Leo Geist⁵, *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)* de Rafael Osuna⁶, y *La poesía española de la II República a la Transición* de Ángel L. Prieto de Paula⁷. También es útil la consulta de la colección *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, dirigida por Manuel J. Ramos Ortega⁸

3 Rebeca Jowers. (1981). "Las revistas literarias". *Revista de Occidente*, 7-8, p. 133-154.

4 Juan Cano Ballesta. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.

5 Anthony Leo Geist. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama.

6 Rafael Osuna (1986). *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)*. Valencia: Pre-Textos.

7 Ángel Luis Prieto de Paula. (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

8 Manuel J. Ramos Ortega. (2005). *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

y de la tesis doctoral de Ángel Luis Sobrino Vegas⁹, *Las revistas literarias en la II República*. Asimismo, resultan de gran interés para comprender la contribución poética de las mujeres creadoras a las publicaciones literarias del periodo la antología de Pepa Merlo¹⁰, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, actualización de *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, y *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)* (2016) de Inmaculada Plaza-Agudo.¹¹

Con ayuda de estas referencias y de otras fuentes que estudian de forma particular algunos de estos medios, analizaremos la parte de la producción poética de Chacel que ve la luz en la prensa periódica. Para ello, la dividiremos en cuatro etapas: la primera, coincidente con el apogeo del vanguardismo, comprendida entre 1928 y 1936; la segunda, desarrollada entre el estallido y la finalización de la guerra civil; la tercera, que abarca el periodo del exilio; y la cuarta, que comienza en 1973, con su vuelta a España, y se prolonga a lo largo de la Transición hasta 1994, fecha de su muerte.

PRIMERA ETAPA: 1928-1936

Aunque Rosa Chacel publicó también breves textos en prosa en revistas de vanguardia como *Ultra* —donde vio la luz su composición “Las ciudades”¹²— o en *La Gaceta Literaria* —en cuyas páginas

9 Ángel Luis Sobrino Vegas. (2012). *Las revistas literarias en la II República*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

10 Los datos de las dos ediciones son: Pepa Merlo. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, y Pepa Merlo. (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

11 Inmaculada Plaza-Agudo. (2016). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Ateña, Universidad de Málaga.

12 Rosa Chacel. (1922). “Las ciudades”. *Ultra*, 23 (febrero), s. p.

apareció “Vivisección de un ángel”¹³—, la mayor parte de las publicaciones que dio a la prensa en esta época son poemas.

Es en esta última revista donde vieron la luz en el mismo número, el 27, aparecido el 1 de febrero de 1928, tres de sus primeras composiciones: “Ausencia”, “Antínoo” y “Canalillo”¹⁴. *La Gaceta Literaria*, “revista capital”, en palabras de Guillermo de Torre¹⁵, su hacedor junto a Ernesto Giménez Caballero (Gecé), había nacido en 1927. De acuerdo con Domingo Ródenas de Moya¹⁶ había surgido por el deseo común de sus fundadores de crear un periódico internacional en el que se diera a conocer la literatura moderna de mayor calidad. Ambos se habían puesto en comunicación a partir del envío por parte de Guillermo de Torre de su trabajo *Literaturas europeas de vanguardia* a Gecé, quien a la sazón colaboraba con la *Revista de Occidente* y *El Sol* y poco después publicó en el diario una reseña elogiosa del libro recibido.

A lo largo de 1925 fueron pergeñando la idea de poner en marcha una revista similar a *Nouvelles Littéraires*. Con el emblema de la integración y el propósito explícito de dinamizar la vida cultural, *La Gaceta Literaria* comenzó su andadura en enero de 1927. Su subtítulo, “ibérica-americana-internacional: letras, arte, ciencia” anunciaba su diversidad temática y su alcance geográfico. La concepción de la literatura sobre la que se asentaba, heredera del pensamiento de Ortega, era la de que cualquier manifestación cultural debía ser tratada como un suceso de actualidad. Su labor aglutinadora de los movimientos de vanguardia se combinó con el anhelo de dar cauce a una misión cultural desarrollada a través de la difusión de contenidos relacionados con ámbitos de conocimiento diversos. Las noticias y notas sobre las novedades culturales se combinaban con la información

13 Rosa Chacel. (1928). “Vivisección de un ángel”. *La Gaceta Literaria*, 44 (15 de octubre), t. 1, p. 280.

14 Rosa Chacel. “Tres poemas de Rosa Chacel”, *La Gaceta Literaria*, 27 (1 de febrero), vol. I, p. 165.

15 Guillermo de Torre. (1974). *Op. cit.*, p. 227.

16 Domingo Ródenas de Moya (2023). *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama, p. 232-234.

sobre la vida universitaria, las exposiciones, conferencias, entrevistas y encuestas. Aparte de su director (Giménez Caballero) y de su secretario (Guillermo de Torre), en sus páginas firmaron destacados intelectuales y escritores como Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, Benjamín Jarnés, José Moreno Villa, Rafael Sánchez Mazas, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Rosa Chacel, Guillermo Díaz-Plaja, Ángel Valbuena, Enrique Díaz-Canedo, Carmen de Burgos o Francisco Ayala. También colaboraron artistas de la talla de Salvador Dalí o Luis Buñuel e ilustradores como Bagaría, Bartolozzi y Manuel Barradas.

A partir de 1929 su integración a la editorial CIAP marcó la entrada en su etapa de decadencia. A ello contribuyeron la necesidad de plegarse a las exigencias de la nueva dirección, así como la imparable politización de su principal conductor. Esta se hizo especialmente patente en los últimos números, publicados bajo el marbete de *El Robinson Literario de España*. Aunque en sus últimos momentos la deriva filofascista de Giménez Caballero había afectado a su prestigio intelectual, *La Gaceta Literaria* se muestra todavía hoy como una publicación clave para entender la evolución de las letras hispánicas tanto en el periodo inmediatamente anterior a la proclamación de la II República, como durante los primeros compases del nuevo sistema parlamentario.

En este contexto, vieron la luz, como señalábamos antes, tres poemas de Rosa Chacel: “Ausencia”, “Antínoo” y “Canalillo”, que posteriormente la autora integraría en *Versos prohibidos*, publicado en 1978, y *Homenaje*, reunido para la publicación de las *Obras Completas* en 1989. Si en “Ausencia” y “Canalillo”, ambos contruidos con lo que Isabel Paraíso de Leal denomina “verso libre de imágenes acumuladas”¹⁷, predominan los recursos propios del vanguardismo, como la superposición de imágenes atrevidas y la combinación de elementos propios de la alta poesía —las imágenes embellecedoras de

17 Isabel Paraíso de Leal. (1994). “Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”, en María Pilar Martínez Latre (ed.), *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de La Rioja, p. 42.

la realidad— junto a los finales abruptos y humorísticos propios de la nueva literatura, en “Antínoo” se muestra un interés que acompañará a la autora a lo largo de su trayectoria creadora, el que tiene que ver con su fascinación por la cultura de la Antigüedad. Mientras que en el primero describe plásticamente con imágenes materiales el vacío provocado por la soledad en la que ha quedado un cuarto después de la falta de una persona cuya identidad no se explicita, en el segundo, que lleva un título que remite a una localización situada cerca de los Altos del Hipódromo —donde se encontraba la Residencia de Estudiantes— describe las emociones suscitadas por la contemplación de una noche estrellada desde un paraje caracterizado por una belleza tan excepcional que provoca que el alma del sujeto lírico se lance, como una rana, al agua del canal. En “Antínoo”, sin embargo, aunque la estructura haya sido modelada tomando como referencia una técnica propia de la vanguardia, el *collage*, se percibe un deseo de encontrar otro sistema estético dentro del cual tenga cabida la dimensión trascendente del arte.

En abril del mismo año de 1928 ven la luz en otra publicación relacionada con el círculo del 27, pero mucho más modesta en su importancia y alcance, *Meseta*, otros tres poemas de Rosa Chacel: “Reconvencción”¹⁸, “Censura”¹⁹ y “La triste en la isla”²⁰. En esta revista, que habían comenzado a editar en Valladolid José María Luelmo y Francisco Pino en 1928, colaboraron, entre otros, Guillén, Diego, Jarnés, Cossío, Alberti, Giménez Caballero, Cernuda y Altolaguirre. Aunque tuvo una vida efímera —solamente se prolongó a lo largo de seis números— esta empresa, cuyo título, como otros del periodo, aludía a la localización geográfica en la que se editaba, tuvo cierta repercusión sobre la vida artística y literaria de Valladolid.

En cuanto a los textos de Chacel aparecidos en este medio, se sitúan en la línea innovadora que predomina en la revista. El primero, “Reconvencción” parece un poema de circunstancias —un género que tiene una gran representatividad en la obra de la autora— que

18 Rosa Chacel. (1928). “Reconvencción”. *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

19 Rosa Chacel. (1928). “Censura”. *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

20 Rosa Chacel. (1928). “La triste en la isla”. *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

remite al clásico “De una dama que, quitándose la sortija, se picó con un alfiler” de Góngora. El segundo, dirigido a un receptor cuya alma se equipara con la de “Sheherezada” —la principal narradora de *Las mil y una noches*— por su oscuridad y su brillantez, parece ser un texto en clave en el que se alude a la decisión, equivocada a juicio del sujeto lírico, de este destinatario de haberse cortado el flequillo que enmarcaba su mirada por seguir una moda parisina. Si antes este peinado dotaba de “alas” a la “frente” del tú, hoy le proporciona un aspecto de “pájaro depilado por un coiffeur de la Avenida de la Ópera”, de animal salvaje civilizado y despojado de su originalidad.

El tercer poema, “La triste en la isla”, describe una estatua que hay en un estanque de El Retiro que obsesionó a Chacel en la que una mujer de porte clásico cuya identidad no logró descifrar hasta muchos años después muestra su cuerpo encorvado por el peso de un gran dolor. Como ya se ha señalado antes, la autora era una gran admiradora de la cultura griega y latina. Tampoco es ocioso recordar en este punto que había recibido una formación escultórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque no completó sus estudios artísticos, lo cierto es que el interés por el arte clásico, y, en concreto, por la escultura, es una constante a lo largo de toda su producción. La figura misteriosa la intrigó hasta el punto de incluirla en varias de sus composiciones: la menciona en sus versos, en su novela, *Barrio de maravillas*, y en sus *Diarios*. De hecho, en estos últimos, comunica como un triunfo la noticia del descubrimiento de la identidad de la figura, Andrómaca, y del escultor, Vilches. En su poema resalta la verticalidad del dolor que embarga al cuerpo femenino, que empapa de gravedad los pliegues de su manto y lo vuelca casi al borde del estanque.

Otra figura mitológica, en este caso la de “Narciso”²¹, es la protagonista del siguiente poema. La composición, aparecida en 1932 en la revista *Héroe* —una de las diferentes iniciativas editoriales en las que Manuel Altolaguirre y Concha Méndez volcaron su talento y su entusiasmo—, es un monólogo dramático en el que el personaje se lamenta por la imposibilidad de unirse amorosamente con el ser al

21 Rosa Chacel. (1932). “Narciso”, *Héroe*, 2, s. p.

que desea: la imagen proyectada por su propio cuerpo en las aguas. Aunque, como en otros casos, es posible que se trate de la écfrasis de una estatua que la autora habría podido conocer durante el periodo de formación artística, el relato aparece elaborado tal y como lo narra Ovidio en las *Metamorfosis*²². Mediante este texto Rosa Chacel participa en una de las grandes empresas literarias del 27. *Héroe* había comenzado su andadura en 1932 y, aunque, como otras revistas del periodo, tuvo una vida fugaz, sus editores la llevaron a cotas de calidad difícilmente alcanzables. Altolaguirre y Méndez, siguiendo el consejo de Juan Ramón Jiménez, a quien consideraban un maestro, se preocuparon no solo del contenido, sino también de la presentación tipográfica y visual. La revista, además, desempeñó un papel fundamental, por ser la primera creada por los jóvenes poetas, cuando todavía no habían alcanzado el reconocimiento que después se labrarían. Consagrada por entero a la poesía, *Héroe* destacó por darle gran importancia a la producción escrita por mujeres. Su aparición inmediata a la de la publicación de la célebre *Antología* de Diego no se produjo sin polémica, pero ello no impidió que se convirtiera ya entonces en una referencia: sus números, presididos por los retratos líricos de Juan Ramón Jiménez impresionaban por su belleza y su cuidado; y con los años se harían famosos por reunir en sus páginas, junto a los poemas de los impresores, Altolaguirre y Méndez, los de Salinas, García Lorca, Aleixandre, Cernuda, Chacel, Moreno Villa, Unamuno o Champourcin.

En un ambiente todavía prebélico, pero ya bastante convulso políticamente, a finales de 1935, apareció otra revista auspiciada también por Altolaguirre y Méndez, pero que estuvo bajo la dirección de Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*. A pesar de que se consideraba una publicación apolítica, la influencia ideológica de su director se hizo notar en el progresivo alejamiento de la poesía pura y la adopción de un discurso más comprometido. En ella colaboraron Aleixandre, Lorca, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja, Leopoldo Panero, Guillén, Alberti, Cernuda o Prados. El “Prólogo”

22 Ovidio. (2007). *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, p. 293-300.

que Neruda situó al frente del primer número adquirió pronto notoriedad. Llevaba el significativo título de “Sobre una poesía sin pureza”²³. Aunque estaba lejos de las proclamas más violentas incluidas en revistas con una ideología más explícita, lo cierto es que en él Neruda abogaba por la creación de una poesía que no rehuyera el contacto con los seres humanos, el mundo y sus miserias.

En este contexto, vio la luz el último de los poemas de Chacel publicado durante esta etapa, el soneto que comienza con el verso “En un corsé de cálidas entrañas”²⁴, dedicado a Paz González, una de las amigas a las que había conocido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este poema, uno de los que formarían *A la orilla de un pozo*, publicado en la Editorial Héroe por Altolaguirre y Méndez, en mayo de 1936, enaltece la labor escultórica desarrollada por la destinataria del poema mediante la descripción, a partir de la superposición de imágenes oníricas, de la actividad frenética y valiosa que desarrolla un ser fantástico, *alter ego* de la propia Paz González, que habita una cavidad segura y apartada, entre hormiguero y capullo, donde se albergan reproducciones de seres femeninos mitológicos e históricos.

SEGUNDA ETAPA: 1936-1939

Con el estallido de la guerra civil, surgen numerosas revistas que, además de seguir contribuyendo al desarrollo artístico general, se ponen al servicio de la defensa de una causa o de otra. Rosa Chacel publicó en dos de las más representativas de entre las que editaron los intelectuales afectos a la II República: *El mono azul* y *Hora de España*. Siendo dos empresas afines ideológicamente al progresismo, ambas revistas eran muy distintas. La primera había sido fundada en agosto de 1936 por un grupo de escritores jóvenes a instancias de

23 [Pablo Neruda]. (1935). “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, 1 (octubre), s. p.

24 Rosa Chacel. (1936). “Paz González”. *Caballo verde para la poesía*, 4 (enero), s. p.

la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Era una revista claramente propagandística que tenía el objetivo de llegar a un público lo más extenso posible. En unas palabras liminares que situaban al principio del primer número, indicaban sus editores que tenían la intención de que esta revista se convirtiera en un artefacto que, llegando a los frentes y poniéndolos en comunicación con la calle, contribuyera a la lucha antifascista mediante la inclusión de poemas procedentes de cualquier persona interesada en colaborar, fuera este un poeta consagrado, un combatiente o un trabajador. Como quería convertirse en un apoyo para los soldados que estaban luchando en el frente, incluía artículos en los que aludía a circunstancias relacionadas con su vida cotidiana y sus intereses. Estos planteamientos, junto al influjo de las circunstancias, propiciaron que el romance fuera el formato métrico aparecido más frecuentemente entre sus páginas. Por su carácter popular y épico y su sencillez formal, el romance, que en época medieval ya había servido para dar difusión a material noticioso, se convirtió en el molde más adecuado para informar sobre los lances de la guerra.

El poema que Chacel incluye en esta revista no podía ser otra cosa que un romance. Su título, “Alarma”²⁵ informa de su contenido bélico. Apareció en el número 8, publicado en octubre de 1936. En sus versos la autora hace referencia a la conmoción creada en los primeros meses de guerra por los bombardeos que las sirenas anunciaban. Empleando una personificación —que más acertadamente se podría denominar “deificación”, puesto que la alarma se describe como si fuera una diosa tutelar que vela y protege durante la noche, en las horas del sueño, a los mortales— la autora carnaliza el fenómeno de la propagación del terror (la alarma es una mujer desnuda que con el pelo suelto y los ojos llenos de fuego aúlla en la noche) y de sus consecuencias en la vida cotidiana de los que viven en una ciudad, como Madrid, tomada por el conflicto: la interrupción del sueño, el abandono forzoso del cáliz tibio de los lechos, el destrenzamiento de los cuerpos abrazados, la cálida gravedad de los niños aún dormidos sobre los brazos.

25 Rosa Chacel (1936). “¡Alarma!”. *El mono azul*, 8 (15 de octubre), p. 4.

De carácter muy distinto fue *Hora de España*. Aunque era editada, como *El mono azul*, por autores republicanos, cultivó, al contrario que esta, su independencia ideológica y estética. Su elegancia, su precio y su nivel conceptual condicionaban el tipo de público que la frecuentaba, culto e intelectual. Se había comenzado a publicar en enero de 1937. La habían puesto en marcha Antonio Sánchez Barbudó, Rafael Dieste y Juan Gil-Albert, a los cuales se fueron sumando otros artistas como Altolaguirre, Gaya, Moreno Villa, María Zambrano, Arturo Serrano Plaja, Ángel Gaos, Casal Chapí o José María Quiroga Pla, que también formaron parte junto a estos tres, de la redacción. Además de estos escritores, colaboraron en *Hora de España* varias generaciones de intelectuales nacionales e internacionales, entre los que cabría destacar a Antonio Machado, Bergamín, Margarita Nelken, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Dámaso Alonso, Champourcin, Concha Zardoya, Miguel Hernández, Concha Méndez, Max Aub, Pablo Neruda, César Vallejo y Thomas Mann.

En cuanto a la participación de Rosa Chacel en la revista, la autora publicó en sus siete primeros números. La mayor parte de sus contribuciones se pueden enmarcar en el género ensayístico y tratan cuestiones como la literatura, la filosofía o la ideología. La última de ellas, en la que el contenido político es más explícito, la involucró en una de las polémicas más ácidas que sacudieron la breve vida de la publicación. Chacel aprovechó la plataforma de *Hora de España* para recriminarle a Bergamín que, en un artículo publicado en la revista francesa *Esprit*, hubiera vinculado el anarquismo, ideología con la que simpatizaba la autora en aquel momento y que ella definía como una síntesis de libertad, amor y piedad, con el caos y la violencia. Su embestida hay que entenderla también en el contexto histórico que la rodeaba. Desde que la guerra había estallado, las tres grandes líneas ideológicas obreristas (el anarquismo, el socialismo y el comunismo) se habían planteado si debían posponer sus esfuerzos en pro de lograr la revolución hasta que la guerra se hubiera ganado. Para socialistas y comunistas la respuesta era claramente afirmativa, mientras que en el seno del anarquismo existía división de pareceres. La fragmentación propiciada con la falta de consenso en esta cuestión y otras circunstancias, como la presión que ejercía Rusia, una de las principales potencias extranjeras que suministraban

ayuda al Gobierno republicano, para que se impusiera la doctrina comunista, provocaron en la primavera de 1937 la feroz represión y el aislamiento del POUM y del anarquismo, hecho que probablemente la autora quería denunciar a través de su trabajo.

También es importante señalar que por entonces Bergamín hacía una campaña vehemente en favor del comunismo. En este sentido, no hay que olvidar que su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura fue muy controvertida por su postura respecto al caso Gide. En su artículo, Rosa Chacel le recriminaba su falta de libertad de pensamiento. Le echaba en cara que pusiera por encima de su compromiso con la inteligencia y la verdad, el acatamiento a las doctrinas del partido al que estaba afiliado. Bergamín, por su parte, no intervino en la polémica de manera directa, sino a través de uno de sus correligionarios, Arturo Serrano Plaja, quien con su ensayo trató de resarcir a su amigo a la vez que desprestigiaba a Chacel.

Pero antes de que este desencuentro propiciara el alejamiento de la revista, Chacel publicó en *Hora de España* cinco ensayos y un poema. Este último se titulaba “Epístola moral a Sérpula”²⁶ y formaba parte de una serie de composiciones de carácter moral y religioso que la autora había escrito en los años treinta y cuarenta y había dirigido a diferentes amigos: Concha de Albornoz, Máximo José Khan, Norah Borges, Kazantzakis. Estas epístolas las reuniría posteriormente y las integraría en *Versos prohibidos*²⁷. En el “Preliminar”²⁸ de este libro explicaba las circunstancias en las que las concibió. Sobre la “Epístola moral a Sérpula” señalaba que la escribió sobre la falsilla de la “Epístola moral a Fabio” cuya lectura habían paladeado juntas muchas tardes Concha de Albornoz y ella en los años treinta. Su amiga, filóloga, preparaba entonces oposiciones a cátedra de instituto y Chacel la acompañaba algunas veces y leía con ella los textos clásicos

26 Rosa Chacel. (1937). “Epístola moral a Sérpula”. *Hora de España*, 6 (junio), vol. II, p. 45-49.

27 Rosa Chacel. (1992). *Poesía (1931-1991)*. Edición de Antoni Marí. Barcelona: Tusquets.

28 Rosa Chacel. (1992). *Ibid*, p. 245-257.

que Concha tenía que estudiar. Entre todos ellos, a las dos les gustaba especialmente la “Epístola moral a Fabio” de Andrés Fernández de Andrada. Su parte favorita era la constituida por los últimos cuatro versos, pues en ellos creían ver condensado todo el existencialismo español. Además, sentían que estos versos alumbraban circunstancias relativas al contexto histórico que las rodeaba, relacionado con las novedades que la recién instaurada República había propiciado.

En aquel momento Rosa Chacel le había prometido a Concha de Albornoz que cuando hiciera un viaje le dedicaría una composición que tomase la epístola de Andrada como modelo. En 1937, cuando Chacel ya había iniciado su periplo hacia el exilio, las circunstancias se mostraron tristemente propicias. Concha, que se había quedado en España, se había mezclado en política y había vivido experiencias muy desagradables, que casi le habían costado la vida, como indica Chacel en la biografía de su marido, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*²⁹. En el poema las conexiones con el desengaño barroco de la “Epístola moral a Fabio” son evidentes: en un clima de crisis existencial, de preocupación por su país y dolor por el fracaso de las esperanzas concebidas, el sujeto lírico adopta un tono elegíaco para lamentarse por tanta muerte absurda y para recordarle a la destinataria la importancia de cuidar su vida.

TERCERA ETAPA: 1940-1973

Aunque la autora negó en repetidas ocasiones que la vivencia del exilio hubiera sido para ella traumática, lo cierto es que el análisis de sus *Diarios*, de su epistolario, de las novelas que publicó durante esos años y también de su poesía muestran la tristeza de la escritora, su sentimiento de fracaso y la nostalgia propiciada por la pérdida de todos sus fondeaderos psicológicos. Estas emociones probablemente se agudizaron a partir de 1941, con la separación geográfica de su marido, que se quedó en Brasil, al mando de la fábrica de caolín que

29 Rosa Chacel. (2021). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Edición de José María Sánchez y Torreño. Cáceres: Herrata Ediciones, p. 118.

había fundado en Valença, mientras ella y su hijo, Carlos, se trasladaban a Buenos Aires. Oficialmente, se habían mudado a la capital argentina para que Carlos pudiera continuar sus estudios en español y para que Chacel pudiera desarrollar su carrera como escritora. Pero lo cierto es que en los últimos años se han descubierto documentos que apuntan a que su marido y ella atravesaban una crisis porque él había comenzado en los años cuarenta una relación con Lea Petagna, la hermana del escritor brasileño Vito Petagna, un amigo íntimo del matrimonio³⁰.

En cualquier caso, Chacel se había decidido por Buenos Aires porque allí habían visto la luz algunas de sus publicaciones (un capítulo de las *Memorias de Leticia Valle y Teresa*) y tenía varios amigos, todos relacionados con la redacción de la célebre revista *Sur*: Victoria Ocampo, Norah Borges y Guillermo de Torre. La revista, creada en un momento de gran pujanza del mundo editorial en Argentina, había sido concebida por el escritor estadounidense Waldo Frank, pero puesta en marcha, sufragada y dirigida por la misma Victoria Ocampo. Con un título sugerido por Ortega y Gasset, gran amigo de la intelectual argentina, la revista comenzó a navegar en 1931. Su consejo editorial, formado por personalidades como los mismos Frank y Ortega, Ramón Gómez de la Serna o Pierre Drieu de la Rochelle era tan flamante como su comité de redacción, al que pertenecían Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato o Guillermo de Torre, lo que ya era un buen indicio de su calidad. Entre los escritores e intelectuales que firmaron sus páginas se contaban otros no menos prestigiosos. Entre los extranjeros habría que aludir a Virginia Woolf, William Faulkner, André Gide, Paul Valéry, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Thomas Mann, Frank Kafka, Graham Green, Aldous Huxley. En cuanto a los argentinos, a los ya mencionados habría que añadir a Ernesto

30 Véase Javier Montes. (2016). *Varados en Río*. Barcelona: Anagrama, p. 67-69, y José Luis Bernal Salgado, Jesús Ureña Bracero, Guadalupe Nieto Caballero y Ana Alicia Manso Flores. (2021) *Timoteo Pérez Rubio. Poeta-pintor en Brasil: soledad, amor y melancolía*. Badajoz: Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, p. 62.

Sábato, Julio Cortázar o Alejandra Pizarnik. Y entre los españoles cabría destacar a Francisco Ayala, Amado Alonso, Ricardo Baeza, Gómez de la Serna, Alberti, Zambrano, Américo Castro, Madariaga, Bergamín, Juan Ramón Jiménez y Aleixandre.

Aunque se definía como una publicación antifascista y anticomunista, trató de mantenerse al margen de debates ideológicos y eligió darle preeminencia a lo estético sobre lo político. Sin embargo, esto le deparó críticas muy adversas que, junto a la pérdida de algunos de los miembros fundadores y la crisis económica, propiciaron su declive a partir de los años setenta. Con todos sus aciertos o sus equivocaciones, *Sur* propició la conexión de la literatura hispanoamericana con el mundo y marcó la pauta cultural en Argentina durante décadas. Fue en el contexto de su etapa de mayor esplendor, entre los años treinta y los setenta, cuando Rosa Chacel publicó allí treinta publicaciones: su colaboración se inició en 1939 y finalizó en 1972. Entre estos trabajos, que pertenecían a diferentes géneros (poesía, traducciones, cuentos, fragmentos de novelas, ensayos, reseñas críticas y artículos), aparecen tres poemas que después la autora integraría en *Versos prohibidos* (1978): “La ventana que da sobre la muerte”³¹, que apareció en el número 99 de 1942; y “Encrucijada”³² y “Fruto de las ruinas”³³, publicados en el número 117 de 1944.

Su número escaso (respecto a la cantidad de ensayos suyos que vieron la luz en la misma publicación) no debe hacernos desdeñar su importancia. Las tres piezas son de gran relevancia para comprender la trayectoria poética de la escritora, porque en ellas son evidentes las referencias autobiográficas a la situación de crisis personal, derivada tanto del exilio como de sus problemas matrimoniales, que estaba viviendo entonces. En el primero, “La ventana que da sobre la muerte” reflexiona sobre los azares vividos por la capilla de San Pedro de Alcántara, situada en la iglesia del Pilar de Buenos Aires: si, durante la época colonial había sido un convento y en el siglo XIX

31 Rosa Chacel. (1942). “La ventana que da sobre la muerte”. *Sur*, 99 (diciembre), p. 30-32.

32 Rosa Chacel. (1944). “Encrucijada”. *Sur*, 117 (julio), p. 41-43.

33 Rosa Chacel. (1944). “Fruto de las ruinas”. *Sur*, 117 (julio), p. 44-45.

había sido expropiada, cerrada y en parte reconvertida en el cementerio del conocido barrio de La Recoleta, en el XX, rehabilitada y arreglada, se acababa de declarar Monumento Histórico Nacional. En él destaca el lamento existencialista por la muerte, entendida como una pérdida del contacto material con los seres amados. Pero el hecho de que eligiera precisamente esa temática también indica que la autora española deseaba integrarse en la sociedad porteña escribiendo sobre un edificio emblemático de la ciudad en un momento en el que la exaltación de Buenos Aires se hacía eco en la producción poética de Borges³⁴ y Silvina Ocampo³⁵.

En el segundo poema que ve la luz en *Sur*, más personal, fechado en Theresópolis en 1941, los ejes temáticos son la culpa y el remordimiento. A través del tópico del *homo viator*, la voz lírica, que se enuncia en plural, integrando al destinatario del poema, hace examen de conciencia. El sentido de remordimiento que permea todo el poema, en el que el sujeto lírico repasa el pasado común, advierte los tropiezos y se pregunta en qué punto del camino se perdieron uno al otro, se resuelve al final en la formulación de un deseo esperanzado: el de ser capaces de enmendar el rumbo antes de que la oscuridad cubra completamente su ruta. En una misma línea cabría interpretar “Fruto de las ruinas”, fechado en Valladolid en 1935, en el que sobre el sentimiento de decadencia y de pérdida, simbolizado por el motivo de las ruinas, surge la victoria de la hiedra, que en la poética de la autora adquiere connotaciones vitalistas y esperanzadoras.

Pero quizás el poema de este periodo en el que aparecen referencias autobiográficas más explícitas sea “La ausente”³⁶ publicado en la revista *Alfar*, en el número 85, que vio la luz en 1945. Esta revista, que tiene una historia editorial llena de recovecos que Víctor García

34 Jorge Luis Borges. (2023). *Poesía completa*. Barcelona: Penguin Random House.

35 Silvina Ocampo (2017). *Poesía completa*. Edición a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con la colaboración de Daniel Gigena, vol. I. Buenos Aires: Emecé.

36 Rosa Chacel. (1945). “La ausente”. *Alfar*, 85, s. p.

de la Concha³⁷ recorre en un artículo que le dedica en *Cuadernos Hispanoamericanos*, había nacido, en realidad con otro nombre. Julio J. Casal, su director, el cónsul uruguayo en La Coruña, la había empezado a lanzar como *Boletín de la Casa América-Galicia* en 1920. Después, su título se había acortado y había quedado como *América-Galicia* y, a partir del número 32, correspondiente a diciembre de 1923, se había editado con el nombre que la haría famosa, *Alfar*. En la revista, que se articulaba como un puente entre la vida cultural a ambos lados del Atlántico, se intentaba dar a conocer lo más relevante de la modernidad literaria y artística. En ella colaboraron pintores como Barradas, Norah Borges y Dalí y escritores como Manuel Abril, Azorín, César Vallejo, Pedro Garfias, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Guillermo de Torre, Juan Chabás, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Rafael Alberti y Juana de Ibarbourou. En 1927 Julio J. Casal volvió a Montevideo. Pero la revista publicó dos números más, esta vez bajo la dirección de Juan González del Valle. Sin embargo, en 1929, de nuevo al mando de Julio J. Casal, prosiguió su andadura en Uruguay, pero numerándose como si los ejemplares que dirigió Juan González del Valle hubieran dejado de existir. Y así continuó hasta 1954, que es cuando su artífice murió.

El poema de Chacel, por tanto, ve la luz en la etapa final. En este el personaje de “La ausente”, que protagoniza el poema, vuelve a un lugar donde no se la espera y causa una conmoción no exenta de odio, lágrimas y reproches, puesto que su llegada parece alterar el estado de cosas pacífico en el que se encontraban los seres que habían pasado a habitar el lugar que ella abandonó. La interpretación en clave autobiográfica es evidente, si tenemos en cuenta que por aquellos años la autora vivía a caballo entre Buenos Aires y Río de Janeiro y que, según todos los indicios, desde principios de los años cuarenta Timoteo Pérez Rubio había creado otro hogar alternativo en Valença junto a Lea Pentagna. Probablemente, a través de esta composición la autora canaliza sensaciones que la embargaban cuando

37 Víctor García de la Concha (1971). “*Alfar*: historia de dos revistas literarias: 1920-1927”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 255 (marzo), p. 500-534.

volvía a Brasil: la percepción de que estaba fuera de lugar, su conciencia de fracaso y quizás ocasionales y leves destellos de esperanza.

ÚLTIMA ETAPA: 1973-1994

Tras la aparición de este poema en *Alfar*, tuvieron que pasar veinticuatro años para que Rosa Chacel volviera a publicar en una revista literaria. Lo hizo en 1976, en el primer número de *Caballo griego para la poesía*. Esta iniciativa, concebida por Maya Smerdou Altolaguirre, la sobrina del poeta del 27, filóloga e investigadora de la Universidad Complutense, había sido conformada siguiendo el modelo de las empresas hemerográficas emprendidas por Altolaguirre y Méndez: *1616*, *Héroe*, *Poesía* y, sobre todo, *Caballo verde para la poesía*. Por eso, desde su título, rinde homenaje a Altolaguirre al aludir al mismo tiempo a esta última revista y a sus memorias, denominadas *El caballo griego: reflexiones y recuerdos (1927-1958)*. Editada simultáneamente en Madrid y Málaga por Maya Smerdou Altolaguirre y Jaime Salinas, bajo la dirección de Bernabé Fernández-Canivell y con un consejo editorial formado, entre otros, por Manuel Alvar, Elena Catena, Pablo García Baena, Claudio Guillén y Claudio Rodríguez, contó solamente con tres números, pero se prolongó simbólicamente en las esmeradas ediciones que con el mismo nombre fueron apareciendo al cuidado de la misma Maya Smerdou Altolaguirre.

El poema, titulado “Epístola”³⁸ y aparecido en 1976, fue posteriormente incluido en *Versos prohibidos* (1978). Fue creado en los años treinta para contar un episodio que le sucedió en Grecia: una noche sus amigos y ella subieron a la Acrópolis y, conmovidos por el silencio reinante, decidieron ladrar a la oscuridad; mensaje respondido por todos los perros de Atenas

38 Rosa Chacel. (1976). “Epístola”. *Caballo griego para la poesía*, 1 (noviembre-diciembre), s. p.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha tratado de ofrecer una visión panorámica de la obra lírica que Rosa Chacel publicó en revistas literarias entre 1928, una etapa temprana en su conformación como creadora, y 1976, un momento en el que su voz poética alcanza su cenit. Para ello, se ha dividido su producción, compuesta por dieciséis composiciones, en cuatro etapas: la que va desde los años treinta hasta el estallido de la guerra civil; la que transcurre entre 1936 y 1939; la correspondiente al exilio y la del regreso a España. En este sentido, se han descrito brevemente las revistas en las que dio a conocer sus composiciones —*La Gaceta Literaria*, *Meseta*, *Héroe*, *El mono azul*, *Hora de España*, *Sur*, *Alfar*, *Caballo griego para la poesía*— atendiendo tanto a las circunstancias de su aparición, como a sus características intrínsecas.

El análisis de estas publicaciones, así como de los poemas que la autora dio a conocer en sus páginas nos ha permitido vislumbrar la evolución que se produce en su trayectoria poética, que va desde el vanguardismo hacia el compromiso, del compromiso a la crisis existencial derivada del exilio y de la crisis existencial derivada del exilio al asentamiento y la adquisición de una voz propia, templada por la experiencia, el dominio técnico y la madurez intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL SALGADO, José Luis; UREÑA BRACERO, Jesús; NIETO CABALLERO, Guadalupe; y MANSO FLORES, Ana Alicia. (2021). *Timoteo Pérez Rubio. Poeta-pintor en Brasil: soledad, amor y melancolía*. Badajoz: Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- BORGES, Jorge Luis. (2023). *Poesía completa*, Barcelona: Penguin Random House.

CANO BALLESTA, Juan. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.

CHACEL, Rosa. (1922). "Las ciudades". *Ultra*, 23 (febrero).

—. (1928). "Tres poemas de Rosa Chacel". *La Gaceta Literaria*, 27 (1 de febrero) vol. I, p. 165.

—. (1928). "Reconvención". *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

—. (1928). "Censura". *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

—. (1928). "La triste en la isla". *Meseta*, 4 (abril), p. 8.

—. (1928). "Vivisección de un ángel". *La Gaceta Literaria*, 44 (15 de octubre), t. 1, p. 280.

—. (1932). "Narciso". *Héroe*, 2, s. p.

—. (1936). "Paz González". *Caballo verde para la poesía*, 4 (enero), s. p.

—. (1936). "¡Alarma!". *El mono azul*, 8 (15 de octubre), p. 4.

—. (1937). "Epístola moral a Sérpula". *Hora de España*, 6 (junio), vol. II, p. 45-49.

—. (1942). "La ventana que da sobre la muerte". *Sur*, 99 (diciembre), p. 30-32.

—. (1944). "Encrucijada". *Sur*, 117 (julio), p. 41-43.

—. (1944). "Fruto de las ruinas". *Sur*, 117 (julio), p. 44-45.

—. (1945). "La ausente". *Alfar*, 85, s. p.

—. (1976). "Epístola". *Caballo griego para la poesía*, 1 (noviembre-diciembre), s. p.

—. (1992). *Poesía (1931-1991)*. Edición de Antoni Marí. Barcelona: Tusquets.

—. (2021). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Edición de José María Sánchez y Torreño. Cáceres: Herrata Ediciones.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1971). "Alfar: historia de dos revistas literarias: 1920-1927". *Cuadernos hispanoamericanos*, 255 (marzo), p. 500-534.

GEIST, Anthony Leo. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama.

JOWERS, Rebeca. (1981). "Las revistas literarias". *Revista de Occidente*, 7-8, p. 133-154.

- MERLO, Pepa. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MERLO, Pepa. (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MONTES, Javier. (2016). *Varados en Río*. Barcelona: Anagrama.
- [NERUDA, Pablo]. (1935). “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, 1 (octubre), s. p.
- OCAMPO, Silvina. (2017). *Poesía completa*. Edición a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con la colaboración de Daniel Gigena, vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- OSUNA, Rafael. (1986). *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)*. Valencia: Pre-Textos.
- OVIDIO (2007). *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1994). “Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”, en MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (ed.), *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de La Rioja, p. 33-50.
- 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.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2005). *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2023). *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama.

SOBRINO VEGAS, Ángel Luis (2012). *Las revistas literarias en la II República*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ROZAS, Juan Manuel (1978). *El 27 como generación*. Santander: La isla de los ratones.

TORRE, Guillermo de (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*, vols. I, II y III. Madrid: Guadarrama.

BÚSCAME EN LO INFINITO:
LAS POESÍAS DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN
EN LA PRENSA MEXICANA DEL PRIMER EXILIO
(1940-1948)*

Helena Establier Pérez
Universidad de Alicante

Cuando en junio de 1939 Ernestina de Champourcin comenzó su exilio mexicano, dejaba tras de sí una amplia estela de éxitos profesionales y de vivencias personales y poéticas que la habían consagrado como una de las voces femeninas más reconocidas de la generación del 27, en la que, como es ya bien sabido, las mujeres no se prodigaron.¹ De hecho, entre 1926 y 1936, la autora había publicado cuatro libros de poesías —*En silencio* (1928), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1932) y *Cántico inútil* (1936)—, que fueron reseñados, celebrados y comentados en la prensa nacional, admirada por la actualidad y la modernidad de sus versos. Los dos últimos, en concreto, abrían nuevas e interesantes posibilidades para que las mujeres

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

1 Sobre esta cuestión, véanse María del Mar López Cabrales. (1998). “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”. *Letras femeninas*, 24, 1-2, p. 173-187; Julio Neira. (2007). “El canon y las mujeres del 27”. *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 32, 2007, p. 62-68; Isabel Navas Ocaña. (2009). “Las escritoras del 27 y los cometas” en M.^a Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, p. 775-784.

se atrevieran a expresar la pasión y el erotismo con una franqueza inusitada en la lírica española.

No obstante, las exigencias propias del aclimatamiento al exilio aplacaron la creatividad lírica de Champourcin. A los motivos puramente materiales, relacionados con la necesidad de supervivencia en una tierra extraña, habría, por supuesto, que sumar otros relacionados con la experiencia íntima y los efectos anímicos propios del transterramiento. La sensación de fracaso colectivo generada por la debacle del proyecto político republicano, en el que habían depositado su confianza muchos de los poetas exiliados, y el esfuerzo individual de adaptarse a lo nuevo, de reemplazar las dinámicas culturales españolas por nuevos círculos de expatriados unidos por la necesidad de resistencia física y emocional, pesaron, aunque en diferente grado, sobre todos ellos. Compartieron este malestar colectivo muchas poetas que, si bien habían disfrutado de una presencia notable en el entorno cultural español de los años veinte y habían forjado, contra cualquier expectativa, una obra sólida y continuada antes de la guerra, como Concha Méndez, Ana María Martínez Sagi o la propia Champourcin, entre otras, vieron cómo las nuevas circunstancias sociofamiliares del exilio embridaban sus carreras literarias, amainando sus velas líricas o alejándolas de los círculos editoriales.

Todo ello contribuye a explicar que el primer volumen de versos publicado por Champourcin desde que apareció *Cántico inútil* (1936) fuera *Presencia a oscuras* (1952), dieciséis años más tarde. En ese ínterin, no obstante, aun cuando su caudal lírico, mermado por los condicionamientos externos e internos, no consiguiera encontrar un hilo conductor lo suficientemente sólido y coherente para cuajar en formato de volumen, o no hallara, quizás, los medios materiales para lograrlo, sí logró encauzarse a través de la prensa mexicana, dejándonos en los años cuarenta un interesante corpus de treinta poemas,² que responden a unas inquietudes espirituales distintas de las que marcaron su quehacer lírico antes de la guerra.

2 Salvo “El secreto”, publicado en la revista *Poesía española* en 1952 e incluido ese mismo año como poema de apertura en *Presencia a oscuras*, el resto de composiciones de aquellos años no fue recogido en ninguno de sus libros posteriores.

La primera revista en la que Ernestina colaboró durante la década inicial de su exilio, apenas un año después de su desembarco en el puerto de Veracruz, fue *Romance*, que había sido fundada en ese mismo año de 1940 por un grupo de jóvenes escritores y artistas españoles exiliados,³ con el respaldo de intelectuales hispanoamericanos. *Romance*, que tuvo veinticuatro números hasta el 23 de abril de 1941, era una publicación liberal, sin programa político, con propósito cultural, gran difusión y buenas firmas, cultivadora, siguiendo una de las tendencias literarias de su tiempo, de un nuevo humanismo con carácter revolucionario o izquierdista.⁴

La revista contenía diferentes secciones, estudiadas por Caudet (1989), entre las cuales se encontraba una “página poética” con composiciones de uno o varios autores, acompañadas en ocasiones de una breve presentación biobibliográfica.⁵ En esa sección poética colaboraron diferentes autores hispanoamericanos y españoles, como Juan Ramón Jiménez, Pedro Garfias, Rafael Alberti, Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, los dos últimos después de que este se hiciera cargo de la revista a partir del número diecisiete. Además de dos reseñas de libros escritos por mujeres,⁶ Champourcin publicó en el número diecinueve de *Romance*, de 1940, un dossier que contenía diez poesías inéditas.⁷

Casi de forma simultánea, al año siguiente la autora se embarca en la gestación de la revista *Rueca*, donde, además, publicará diferentes

3 Los miembros fundadores fueron: Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, Lorenzo Varela, Antonio Sánchez-Barbudo, Miguel Prieto y José Herrera Petere.

4 Antonio Sánchez-Barbudo. (1989). “Introducción” en *Romance: revista popular hispanoamericana*. Madrid: Turner. Edición facsímil. s.p.

5 Teresa Férriz Roure. (2003). “*Romance*”, una revista del exilio en México. A Coaña: Edición do Castro, p. 295.

6 Las dos reseñas, aparecidas respectivamente en los números 22 y 24, de 1941, correspondían a la autobiografía de Isabel Oyarzábal, *I must have Liberty*, publicada en Nueva York en 1940, y a *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*, de la escritora feminista portorriqueña María Cadilla Colón, editada en San Juan el mismo año.

7 Se trata de: “Límites”, “Sueños”, “Soledad”, “Alborada”, “Otoño”, “Lo eterno”, “Interrogación”, “La siesta”, “Ventana” y “Recuerdos”.

textos propios en años sucesivos. Entre el número de otoño de 1941 y el de verano de 1948, su nombre aparece entre los de las integrantes del equipo de redacción de *Rueca*, todas ellas mujeres. La publicación, impulsada por el escritor mexicano Alfonso Reyes, nacía con la aspiración de ser una revista literaria de calidad y, por tanto, constituía *ab initio* un interesante desafío a la hegemonía cultural masculina,⁸ por lo cual, más allá de la discutible calidad literaria de una parte de sus textos, alcanzó a ser un hito fundamental y originario en la distante relación entre mujeres y prensa en el México de la primera mitad del siglo XX.

Uno de los objetivos fundamentales de *Rueca* apuntaba a otorgar centralidad y visibilidad a las producciones literarias de las mujeres, absolutamente esquinadas en la prensa de su tiempo. De hecho, una cuarta parte de las figuras de las letras que colaboraron a lo largo de sus veinte números eran mujeres, y la mitad de estas lo hicieron con sus versos.⁹ En sus páginas es posible hallar las firmas de autoras latinoamericanas renombradas, como Rosario Castellanos, Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Concha Urquiza, las de un buen número de españolas transterradas pertenecientes a diversas generaciones, como María Zambrano, Concha Méndez, Mada Ontañón (Mada Carreño), Rosa Chacel, Nuria Parés, Marina Romero Serrano e Isabel Oyarzábal, entre otras, e incluso, en la última etapa de la publicación, algunas de las voces más representativas de la lírica femenina peninsular del medio siglo.¹⁰

8 El primer número de *Rueca*, de otoño de 1941, recoge, además del de Champourcin, otros cinco nombres de editoras: Carmen Toscano, María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Emma Sánchez Montealvo y Emma Saro. En los números siguientes irían apareciendo otros nombres, como los de María del Carmen Millán y Laura Elena Alemán.

9 Lilia Solórzano Esqueda. (2018). "Las poetas en la Revista Literaria Mexicana *Rueca* (1941-1952)". *Nueva Revista del Pacífico*, 68, p. 165.

10 De hecho, en el último número, el correspondiente al invierno de 1951-1952, aparecía un artículo de Carmen Conde donde, bajo el título de "Poesía femenina en España", pasaba revista a algunas de las voces de mujer de la lírica española de los cincuenta y reclamaba la presencia de las mujeres en el campo artístico contemporáneo (Carmen Conde. (2018). "Poesía femenina en España", *Rueca*,

La colaboración en ella de Ernestina Champourcin fue constante durante siete años y decisiva para ampliar el horizonte de *Rueca*, atraer talentos literarios nacionales y asegurar el respaldo de algunos leales suscriptores —y colaboradores— de excepción, como Juan Ramón Jiménez, quien, fiel a la cercana relación que había mantenido con la autora en las dos décadas anteriores, le enviaba periódicamente sus poemas desde Florida.¹¹ Champourcin publicó en *Rueca* el segundo capítulo de su novela inacabada *Mientras allí se muere*,¹² diversas reseñas y críticas de libros, y las doce composiciones líricas que nos ocuparán aquí.¹³

En esa misma época, Champourcin publica un único poema, “La verdad” (1944), en el tercer y último número de la fugaz etapa mexicana¹⁴ de la revista *Litoral*, órgano de expresión fundamental de la generación del 27. La primera etapa (malagueña) de *Litoral*, bajo la dirección de Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa, tuvo una existencia bastante breve; tras el exilio, los dos primeros reanudaron la empresa con nuevos colaboradores —José

vol. 3, núm. 20, primera edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, p. 472). Su texto iba seguido de un muestrario de composiciones de las poetisas cuyas aportaciones se revisaban en él: Ángela Figueroa, Susana March, Alfonsa de la Torre, Trina Mercader, Pura Vázquez y Clemencia Laborda.

- 11 Ernestina de Champourcin. (1981). *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, Madrid: Los Libros de Fausto, p. 74.
- 12 La primera entrega se había publicado en *Hora de España* en julio de 1938.
- 13 “Lo mío” (1942, p. 24-27); cuatro “Poemas”: “¿Soledad mía, entera!”, “Otoño distinto...”, “Señor, ¿estás contento?” y “(Diálogo)” (1943, p. 14-18); “Distancia” (1944a, p. 26); “Evocación” (1944b, p. 67-68); y cinco “Sonetos”: “No pidas nada más. No implores la caricia”, “Tu recuerdo me asiste desde lejos”, “Ya no me beses más. Detesto la caricia”, “No supiste llegar a mis entrañas” y “Puedes seguir hablando. ¿No ves en mi sonrisa” (1945, p. 11-15).
- 14 Neira identifica tres etapas en *Litoral*: “Las dos primeras —siete números entre 1926 y 1927, y dos en 1929—, antes de la guerra civil española; la tercera desde el exilio mexicano —tres números en 1944— cuando ya la Generación ha sido truncada vital y literariamente por el tremendo exabrupto bélico. Pero aún en 1968 se funda en el malagueño pueblo de Torremolinos un nuevo *Litoral*, o quizás en buena parte el mismo” (Julio Neira. (1978). “*Litoral*”. *La revista de una generación*. Santander: La Isla de los Ratones, p. 18).

Moreno Villa, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos y Julián Calvo— pero manteniendo el espíritu interdisciplinar que la animaba en su primera etapa. En México solo se publicaron tres números, en los meses de julio, agosto y septiembre de 1944, pero en ellos participaron algunas de las voces más destacadas del exilio, como Max Aub, Jorge Guillén, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin, además de los propios fundadores de la revista.

Finalmente, el mismo verano de 1948 en que ponía fin a su implicación editorial en la revista *Rueca*, la autora alavesa colaboraba de forma esporádica también en *Las Españas*. Esta revista, fundada en octubre de 1946 por Manuel Andújar y José Ramón Arana, fue, junto a *Ultramar*, iniciada al año siguiente por Juan Rejano, uno de los intentos más sólidos de los intelectuales españoles exiliados en México por paliar la ausencia de una publicación que aglutinara su producción cultural con criterio plural e integrador, mantener vivos los valores por los que habían luchado y ofrecer a la comunidad internacional una imagen de armonía en un momento, el del fin de la Segunda Guerra Mundial, de cierta incertidumbre sobre el futuro del franquismo.¹⁵

Las Españas llegó a convertirse con el tiempo en una revista prestigiosa, que ofrecía una nutrida muestra de la literatura española en el exilio. En lo que concierne a la poesía, en casi todos sus números se recogían composiciones de los autores exiliados más representativos de diversas generaciones,¹⁶ entre los que destacan los nombres de tres mujeres: María Enciso, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin. Esta colaboró en el número 9 de *Las Españas*, en 1948, en el que se incluyó, como parte de la sección “Poesía en el destierro” — que desaparecería en números posteriores— seis composiciones suyas arracimadas bajo el título de “Décimas”. En la misma sección del

15 James Valender y Gabriel Rojo Leyva. (1999). *Las Españas: historia de una revista del exilio (1943-1963)*. México: El Colegio de México, p. 19, 26, 27.

16 Algunos de ellos son José Moreno Villa, Pedro Garfías, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Agustí Bartra, Jorge Guillén, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Rius, José Pascual Buxó, Manuel Durán, León Felipe, Alberto Gironella, etc.

número 9 se recogieron seis “Poemas” de Concha Méndez y cuatro “Sonetos” de María Enciso —“Abril”, “El aire”, “Ocre”, “Azul”—, conformando lo que parece ser un islote femenino en el conjunto de la muestra lírica del primer exilio.

ESCUCHAR EN EL SILENCIO Y VER EN LA OSCURIDAD.

UNA PRIMERA LECTURA DE LOS POEMAS DE CHAMPOURCIN EN LA PRENSA MEJICANA DEL EXILIO

En líneas generales, la ruptura geográfica e interior del exilio español de 1939 se canalizó personal y poéticamente de formas diversas, que declinan en actitudes varias, en ocasiones aparentemente contrapuestas, las dos líneas maestras apuntadas por Claudio Guillén en *Múltiples moradas* para la literatura del “destiempo”: la cínico-es-toica (o adaptada) y la ovidiana (o inconformista).¹⁷ Así, en algunos casos, la creación lírica fue el cauce para verbalizar una exaltada protesta ante la nueva realidad histórica, profundamente desalentadora —León Felipe, por ejemplo, poeta de la patria perdida, que se ajusta modélicamente a la definición de exiliado de Michael Seidel: “someone who inhabits one place and remembers or projects the reality of another”¹⁸—; otros autores, como explicó Blanco Aguinaga,¹⁹ se reconstruyeron como sujetos y como poetas en tierra extraña buceando en su interior y desarrollando, para encontrar una voz propia anterior al compromiso colectivo, una cierta sensibilidad prehistórica o ahistórica —Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Emilio Prados, etc.— ; a algunos de ellos, de hecho, el exilio les insuffló una serenidad que sirvió de cauce a su producción lírica, como es el caso

17 Claudio Guillén. (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, p. 29-97.

18 Michael Seidel. (1986). *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, p. ix.

19 Carlos Blanco Aguinaga. (1995). “La primavera (perdida) y la historia” en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, p. 29-36.

de Rafael Alberti, Pedro Salinas o Jorge Guillén, que podrían citarse como ejemplos del “contra-exilio” teorizado por el hijo de este último;²⁰ en otras ocasiones, como le ocurrió a Juan José Domenchina, el verso canalizó una frustración, un destierro existencial que era parte de su ser interior, por más que él se viera a sí mismo como un difunto de la guerra civil,²¹ “una sombra desterrada” —remedando el título de su poemario de 1950—, y que consagrara toda su producción posterior a cantar tan obsesiva como fecundamente —siete libros de poesía original entre 1942 y 1958— el dolor del exilio.

No obstante, dado que la identidad es dinámica y el estatus geográfico del exilio también lo es —este constituye, de hecho, un proceso de producción y negociación entre diversos espacios que genera una relación cambiante entre la tierra de origen y la de acogida —²², en todos los poetas citados coexisten sentimientos diversos ante la realidad del destierro —alienación, dislocación, nostalgia, etc.—, susceptibles, también, de acompañarse con una voluntad de adaptación a la nueva sociedad; puede, incluso, si aceptamos, con Tucker, que el exilio “is a living tissue thet grows in stages and degrees”,²³ producirse una evolución desde lo uno a lo otro que, partiendo del regreso imaginario a casa y la nostalgia del pasado, cuaje en un choque con la nueva sociedad y, finalmente, en el ajuste o, en su defecto, el fracaso y la marginalización.

Como explica Serge Salaün, tras el tono épico propio del romancero de la guerra, la individualización se revela como una de las

20 Claudio Guillén. (1976). “On the Literature of Exile and Counter-Exile”. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, 50, 2, p. 272.

21 Amelia de Paz. (2007). *El verbo cautivo: aproximación a la poesía de Juan José Domenchina*. México: El colegio de México, p. 14.

22 Marc Robinson. (1994). “Introduction” en *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, p. xxii.

23 Martin Tucker (ed.). (1991). *Literary Exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary*. New York, Westport, London: Greenwood Press, p. xxiv.

modulaciones dominantes en la poesía del exilio,²⁴ que toma como hilo conductor el humanismo trascendental que apuntaba ya en algunas vertientes líricas de los años treinta. La derrota exigía reflexión e invitaba ciertamente al lamento y la elegía —expresiones en las que, como explica Prieto de Paula, “desemboca la amargura de signo político que debieron de sentir los exiliados”—²⁵, pero también abría las puertas a una poesía que, desde la condición ineludible del desterrado, tantea las vías de superación del fracaso individual y colectivo, bien planteándose interrogaciones metafísicas y trascendentales sobre las variadas dimensiones de la existencia humana —la muerte, la soledad, el ser, el alma, el tiempo y el espacio, la verdad, la totalidad, etc.—, es decir, a través de una proyección hacia lo universal alumbrada por el deseo de entender las aflicciones de lo particular, bien explorando motivos, como la religiosidad, el amor, el Eros, etc., capaces de problematizar la relación entre el yo y el mundo e incluso de restituir por vía poética la confianza en sus posibilidades.

En esta última vertiente se inscriben los poemas de Champourcin pertenecientes a la primera etapa en su exilio mexicano. Observamos en ellos la presencia de un yo lírico que tematiza el fracaso que supone el exilio como vivencia íntima, y que, para conjurarlo, se abre a un proceso interno de transformación que refleja la correlación interna entre el sujeto histórico, la autora, sometido a la ruptura y al descentramiento, y el sujeto poético centrado en sí mismo, limitado en sus aspiraciones y desgarrado por la soledad.

Es conveniente remarcar que, si bien los poemas de la etapa mexicana contemplados aquí se publican en la década de 1940, es decir, apenas unos años más tarde de *Cántico inútil* (1936), la distancia emocional entre ellos es abismal. Constatamos, de hecho, que aquel yo femenino exultante que enhebraba algunas de las composiciones

24 Serge Salaün. (1996). “Las voces del exilio. La poesía española 1938-1946” en Josefina Cuesta Bustillo y Benito Bermejo Sánchez (coords.). *Emigración y exilio: españoles en Francia 1936-1946*. Madrid: Eudema, p. 357.

25 Ángel Luis Prieto de Paula. (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*. San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, p. 27.

más icónicas del poemario de 1936, como “Encuentro”, “Plenitud” o “Entrega”, entre otras, un sujeto que experimentaba la plenitud erótico-amorosa como lenitivo para la soledad esencial y vía hacia la trascendencia, ha sufrido un proceso de disolución del cual no resta sino la frustración, por un lado, y el afán de presencia absoluta, desasida del aquí y del ahora, por otro. El tono general de los poemas es, pues, el de la conciencia de acabamiento de una realidad íntima, un otoño, como el que se dibuja en varios de sus poemas “crepusculares” —“Otoño” (1940) y “Otoño distinto” (1943)—, cuyo trasfondo es, de forma paralela, el fin de una etapa vital. Paralelamente, en el plano formal se ha producido también un cierto amansamiento, de forma que las búsquedas y transgresiones de los poemarios de antes de la guerra, alentadas por la influencia vanguardista, han cedido paso a una lírica más tradicional, armada en cuartetos, sonetos y estrofas romanceadas, que, sin renunciar al vigor de sus imágenes, prioriza la eficacia en la expresión de los estados anímicos del sujeto poético sobre la experimentación métrica y estilística.

La nueva etapa se encuentra marcada, pues, por la zozobra íntima, que toma tres vías de expresión lírica: la conciencia de vacío existencial, el cuestionamiento constante de la pasión amoroso-sexual y la intuición primeriza, a veces asombrada, de un espacio propio, íntimo, de realización trascendente del yo más allá de lo inmediato y de lo material, es decir, un espacio de refugio y vía de escape ante una realidad extrapoética, personal e histórica, que se vislumbra como profundamente insatisfactoria.

Es interesante señalar, a modo de contrapunto, que en la recreación autobiográfica del exilio que la autora realiza tras su regreso a España en 1973, en forma de entrevistas, cartas y poemarios, la percepción de las tres décadas pasadas en tierras mexicanas, tamizada por el paso del tiempo y marcada por el encuentro frustrante del sujeto biográfico con una nueva realidad del país de origen discordante con los recuerdos y con las expectativas, es mayoritariamente positiva,²⁶ y que la crítica especializada ha señalado reiteradamente la

26 En carta a Rosario Camargo, fechada el 21 de abril de 1981, dice: “Fue todo precioso ¿no lo ves? Por eso lo conservo con acciones de gracias. Los que quieren

acomodación de Champourcin a su nueva situación de desterrada. En sus estudios sobre la autora, Biruté Ciplijaukaitė, por ejemplo, señala la etapa del exilio como aquella en la que aquella desarrolla una escritura más tradicional,²⁷ pero también una voz más original, que la estudiosa vincula con una nueva etapa, de compenetración absoluta, en la relación matrimonial con Domenchina, en la que la unión familiar compensa la pérdida de la patria.²⁸

No obstante, el desgarramiento inevitable del exilio —ese “des-tierro espiritual y material” del que le hablaba la autora por carta a José María Escrivá de Balaguer en 1959—²⁹ no pudo dejar de hacer mella en su creación poética de aquellos primeros años, cuestión de la que —sorteando estrictas lecturas en clave biográfica, que desafían la autonomía del texto poético— dan fe las composiciones que analizamos de los años cuarenta. Décadas más tarde, en 1975, la propia Champourcin, en referencia a su obra del exilio posterior a 1950, reconocía en ella una tregua de paz, de esperanza, que apuntalaba una fe recobrada, al principio vacilante, pero embargada después de horas “de gozosa plenitud”.³⁰ Se refería, evidentemente, a su renovada

convertir el Exilio [sic] en drama se estrellan conmigo”. Cit. por Antonio Rodríguez Tovar. (2022). *Una búsqueda de Dios. Estudio espiritual y poético de Ernestina de Champourcin*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), p. 99.

- 27 Biruté Ciplikauskaitė. (1995). “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 29, núm. 3 (mayo), p. 350.
- 28 Biruté Ciplikauskaitė. (1989). “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la generación del 27” en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (eds.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. II. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 122.
- 29 Antonio Rodríguez Tovar. (2022). *Una búsqueda de Dios. Estudio espiritual y poético de Ernestina de Champourcin*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), p. 111.
- 30 Ernestina de Champourcin. (1975). “A modo de introducción” en Juan José Domenchina. *Poesía (1942-1958)*. Madrid: Editora Nacional, p. 10.

fe religiosa, fundamentalmente a partir de 1948,³¹ la cual daría como resultado seis poemarios con esta temática entre 1952 y 1972.³²

Las poesías de los años cuarenta, no obstante, se hallan hilvanadas aún por la recurrencia de un sujeto poético en crisis, dislocado, que recorre derroteros emocionales contrapuestos, oscilando entre el desencanto, la nostalgia y la irritación, con brotes aislados de esperanza en el más allá que se van haciendo fuertes a medida que nos acercamos a los años cincuenta. Es una poesía íntima y desgarrada, propia de un yo femenino que en el espacio poético ha desconectado del mundo exterior y se autoexplora, en liza con sus límites humanos, en busca de la paz interior: “¡Pero no alcanzarás donde alcanza tu frente / si no ahondas en ti la curva de tu vuelo!”.³³

Hemos señalado anteriormente que la conciencia de vacío existencial y el cuestionamiento constante de la pasión amoroso-sexual son líneas recurrentes en los poemas de esta etapa; también son complementarias, ya que la frustración, las sensaciones de pérdida y de derrota vital, claramente perceptibles, por ejemplo, en los poemas publicados en *Romance* un año después de su llegada a México —“Todo se va acabando. / La alegría y el sol, / la rosa que me has

31 La propia autora explica en *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)* cómo la lectura en 1948 de *The Seven Storey Mountain*, del fraile trapense Thomas Merton, supuso una revelación que completó la solución de la crisis íntima que arrastraba desde su llegada a México y que, como es bien sabido, culmina hacia 1953 con el compromiso de la autora con el Opus Dei (Ernestina de Champourcin. (1981). *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, Madrid: Los Libros de Fausto. p. 93). También aproximadamente en esas fechas Juan José Domenchina experimentaba una intensificación de su tendencia religiosa y una manifiesta preocupación teológica que cuajaría años después en *El extrañado*, publicado en 1958, un año antes de su muerte (Amelia de Paz. 2007. *El verbo cautivo: aproximación a la poesía de Juan José Domenchina*. México: El colegio de México, p. 55).

32 *Presencia a oscuras* (1952), *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-Kais espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968) y *Poemas del ser y del estar* (1972).

33 Ernestina de Champourcin. (1940). “Límites” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

dado”—,³⁴ se traducen en un rechazo a los espacios de júbilo del pasado, como el disfrute corporal o la entrega amorosa.

La exploración de yo interior es constante en los poemas de estos años y se alterna con la de la proyección del alma a través de diversos símbolos: el árbol, por ejemplo, cuyas ramas tienden obstinadamente hacia el infinito mientras la firme hondura de sus raíces le garantiza la permanencia, y la ventana, que, a través de la estrechez de su marco, permite vislumbrar un horizonte sin fin, cargado de resonancias espirituales: “Solo árboles... y cielo / [...] / Don exiguo, gajo estrecho / de un horizonte sin fin”;³⁵ “Tu raíz es honda. / La mía en un grito, / cava para sí / honduras de abismo”³⁶; o el sueño, en composiciones como “Interrogación” o “La siesta”, donde este se revela como un espacio propio, de plenitud, de afirmación del yo —“jardines que florecen”, “boscajes luminosos”, “cálido ensueño”—, frente a un tú lejano, glacial —“sima impenetrable”, “tierra desnuda”—, que dormita abandonada y esquivamente, ajeno a las incursiones del sujeto poético en un recinto cálido e íntimo, cada vez más autónomo:

Quiero soñar al margen de tu profunda siesta
jardines que florecen donde nadie los tala,
boscajes luminosos en los que mi sonrisa
no teme verse rota al borde de tus labios.
[...]
Voy a soñar mi sueño mientras duermes el tuyo
y vivir mientras mueres la vida que me robas
cerrándome el camino de ese morir secreto
donde vives sin mí tu muerte momentánea.³⁷

34 Ernestina de Champourcin. (1940). “Otoño” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

35 Ernestina de Champourcin. (1940). “Ventana” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

36 Ernestina de Champourcin (1943). “Otoño distinto” en “Poemas”. *Rueca*, año II, núm. 6, p. 15.

37 Ernestina de Champourcin. (1940). “La siesta” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

En el soneto “Alborada”, el deseo de renovación, de autonomía, de conclusión de una etapa insatisfactoria para forjar un nuevo comienzo, se expresa a través de una medida ambigüedad que nos permite interpretar en primera instancia el poema en clave amorosa, como anuncio de una ruptura sentimental, pero que, al tiempo, evoca poderosamente el drama de la patria perdida:

Quiero empezar de nuevo. Amanecer un día
con el alma reciente, desnuda de memorias
y trazar un camino sin huellas, que deslía
entre su polvo virgen audaces trayectorias.
Quiero empezar sin ti aunque te busque luego
cuando la cima premie mis pies enriquecidos,
cuando mi sien bruñida por el llanto y el fuego
sepa erguirse altanera sobre agravios y olvidos.³⁸

La soledad, el desgajamiento de todo, son atributos del yo que parecen ir más allá de la realidad histórica e incluso de la realidad personal, adquiriendo una condición hondamente existencial. La vocación de aislamiento que puebla los poemas de esta serie —“¡Soledad mía, entera! / Tú vienes figurándote / que podrás someterla. // ¡Vanidosa porfía! / El silencio me cerca / inexorablemente.”—³⁹ parece imprescindible para la restitución de un espacio de autenticidad personal, extraviado en la solución previa en un “nosotros” ilusorio que ya no sacia las necesidades anímicas de aquel:

Y lo mío me espera tan lejos de nosotros
que nunca volveré a su dulzura intacta.
[...]
A tu lado me duele la ausencia de mí misma,
esa absorción en ti que me hace vulnerable

38 Ernestina de Champourcin. (1940). “Alborada” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

39 Ernestina de Champourcin. (1940). “Soledad” en “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

solamente a lo tuyo y me impide el retorno
a lo que me quitaste: la entraña de mi entraña".⁴⁰

Es un yo desposeído de lo suyo por el encuentro falaz con el otro, desnortado por la ausencia de sí mismo: "Mi deseo clavado en doble cruz de afanes / se distiende y disloca entre rumbos contrarios".⁴¹ Y cuando se produce el encuentro con ese lugar propio, anhelado y recuperado, el de la verdad interior, el de la "hondura jugosa e inasequible" del yo auténtico,⁴² el sujeto lírico se regodea —"esa hora mía / implacable, perfecta / de hondura y soledad / [...] / ¡Coloquios de mí misma, con mi propia verdad!"—,⁴³ frente a un tú que se desdibuja: "Y tú mismo, tú mismo / que casi lo eres todo, / no eres ya casi nada".⁴⁴

La expresión de la decepción amorosa toma la forma de un diálogo, con la segunda persona poética, que vehicula un reproche, el de la imposibilidad de colmar con su presencia física las aspiraciones de elevación y, a la vez, de profundidad, del sujeto lírico. Esta reprobación se hace más o menos explícita en función del año de publicación de la composición. Así, el tono apesadumbrado y comedido de los primeros poemas —los publicados en *Romance* en 1940, donde el distanciamiento hacia el tú y el desencuentro temporal de los amantes se expresa con imágenes sugerentes e indirectas, como las del sueño no compartido de "La siesta" e "Interrogación"—, va adquiriendo con el tiempo unos tintes más amargos, de una franqueza desoladora. En 1944, por ejemplo, se publica en *Litoral* el poema "La verdad", manifiesto, bastante expansivo, del estado anímico que embargaba a la autora en aquellos años: la sensación de incompreensión

40 Ernestina de Champourcin. (1942). "Lo mío". *Rueca*, año I, núm. 2, p. 24.

41 Ernestina de Champourcin. (1942). "Lo mío". *Rueca*, año I, núm. 2, p. 24.

42 Ernestina de Champourcin. (1944a). "Distancia". *Rueca*, año II, núm. 10, p. 26.

43 Ernestina de Champourcin. (1940). "Soledad" en "Poesías". *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

44 Ernestina de Champourcin. (1940). "Lo eterno" en "Poesías". *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

y de aislamiento de los seres circundantes, su ansia, nunca colmada, de infinitud y pureza, y, sobre todo, su visión desencantada de los goces humanos, del abrazo “de tierra” tras el que se camufla un “huracán de polvo”:

Si eres mujer, no llores. Tu congoja
irrita y exaspera al que no entiende.
¿Qué saben ellos de ese amor oculto
que estremece tu cuerpo mal guardado,
de la enorme ternura desolada
que te invade sintiéndote desnuda?⁴⁵

Un año más tarde aparece en *Rueca* su última contribución lírica a la revista, una serie de cinco “Sonetos” trabados por el rechazo visceral del sujeto poético hacia cualquier atisbo de intimidad amorosa. Desengañado de la posibilidad de encuentro total, físico y espiritual, con el amante, el yo lírico expresa su frustración amonestándolo por su impericia amorosa — “No supiste llegar a mis entrañas, / arrancarme el secreto dolorido / que aprisionan en grises telarañas / las redes quebradizas del olvido” —⁴⁶ y recriminándole una ausencia, una apatía, que han terminado por ser irreparables: “Cuando llegó tu hora, en la sazón propicia, / esquivaste mi ofrenda, y ahora, entre el murmullo / de los campos en celo, exiges como tuyo / lo que ya no es de nadie [...]”.⁴⁷

El tono admonitorio, displicente, indica que la entrega amorosa es ya inviable, y la intimidad sexual, que realmente simboliza la unión de los amantes en otro plano más allá de la estricta corporalidad, queda fuera de cualquier proyección de realización individual del yo: “No pidas nada más. No implores la caricia / que mis manos retienen cual fragante capullo”,⁴⁸ conmina en el primer soneto de la serie. Y en el tercero: “Ya no me beses más. Detesto la caricia /

45 Ernestina de Champourcin. (1944c). “La verdad”. *Litoral* (México), 2, p. 20.

46 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 14.

47 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 11.

48 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 11.

que roza superficies y ahonda soledades. / [...] // y no creas que invades / mi espíritu y mi cuerpo con la estrecha codicia / de tu mezquino afán”.⁴⁹

Los deseos del amante se describen como estrechos, frágiles, falsos, frívolos y precipitados, y desasiéndose de ellos, el sujeto ya ha emprendido un camino nuevo, un vuelo, un rumbo más seguro que convierte su carne en “un polvo de estrellas, luminoso, intangible”⁵⁰ y, fundamentalmente, sólo suyo: “Búscame en lo infinito, allí donde se inicia / mi vida verdadera”.⁵¹ En el último de los sonetos, ante el “palabrerío exuberante y vano” del tú distraído y ausente, se impone el silencio del sujeto poético, una soledad apacible, “recoleta y limpia”, donde su soporte material, su cuerpo de mujer—“esa jugosa y prieta / sazón [...] entre mis surcos fecundos”—ya no puede ser hollado por la planta destructora del amante; un espacio distante, secreto y, sobre todo, venturoso: “Habla aún mientras yo, sonriendo, devano / sobre el puntal concreto de tu voz entreoída / la intangible y sutil madeja de mi vida”.⁵²

Ese es el espacio en el que se va a ubicar la lírica posterior de la autora. Los últimos poemas que publicó en aquellos años fueron, de hecho, las “Décimas” aparecidas en *Las Españas* en 1948, una de las primeras muestras de la vena religiosa que, aun habiendo recorrido de forma intermitente toda la producción lírica de la autora desde los años veinte, practicará de forma exclusiva entre 1952 y 1972, así como “El secreto”, composición de esta misma temática, recogida inicialmente en la revista *Poesía Española* en 1952, pero que vendría ese mismo año a integrarse en el volumen *Presencia a oscuras*.

Entre 1940 y 1948, pues, se concentra la poesía que trasluce las inquietudes íntimas de Ernestina de Champourcin en los primeros años del transterriamiento, unas composiciones donde se enhebra un alma en tránsito, desencantada de la realidad circundante, que desea deshacerse de las cargas de su yo exterior, del ruido del mundo,

49 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 13.

50 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 11.

51 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 13.

52 Ernestina de Champourcin. (1945). “Sonetos”. *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 15.

para aprender, como dice en “La verdad”, a “[...] escuchar entre silencios / la eternidad que un átomo contiene” y “[...] ver en el perfil oculto / de una tarde sin luz [...] / el estremecimiento de los astros cautivos en el lecho de las nubes”.⁵³ Escuchar en el silencio y ver en la oscuridad: ese es, en suma, el proyecto poético del primer exilio de Ernestina de Champourcin.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO AGUINAGA, Carlos. (1995). “La primavera (perdida) y la historia” en CORRAL, Rose, SOUTO ALABARCE, Arturo, y VALENDER, James (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, p. 29-36.

CAUDET, Francisco. (1975). *Romance, 1940-41: una revista del exilio*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.

CIPLIKAUSKAITÉ, Biruté. (1989). “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la generación del 27” en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, y CRISTINA CARBONELL, Marta (eds.). *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. II. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 119-126.

—. (1995). “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 29, núm. 3, p. 349-363.

CONDE, Carmen. (2018 [1951-1952]). “Poesía femenina en España”. *Rueca*, vol. 3, núm. 20. Primera edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, p. 472-485.

CHAMPOURCIN, Ernestina de. (1938). “Mientras allí se muere (Fragmento de novela)”. *Hora de España*, XIX, p. 55-67.

—. (1940). “Poesías”. *Romance*, año I, núm. 19, 18 de diciembre, p. 5.

53 Ernestina de Champourcin. (1944c). “La verdad”. *Litoral* (México), 2, p. 19.

- . (1941). “Mientras allí se muere (Fragmentos)”. *Rueca*, vol. I, núm. 1, p. 39-48.
- . (1942). “Lo mío”. *Rueca*, año I, núm. 2, p. 24-27.
- . (1943). “Poemas”. *Rueca*, año II, núm. 6, p. 14-18.
- . (1944a). “Distancia”. *Rueca*, año II, núm. 10, p. 26.
- . (1944b). “Evocación”. *Rueca*, año II, núm. 11, p. 67-68.
- . (1944c). “La verdad”. *Litoral* (México), 2, p. 19-21.
- . (1945). “Sonetos”, *Rueca*, año IV, núm. 14, p. 11-15.
- . (1975). “A modo de introducción” en DOMENCHINA, Juan José. *Poesía (1942-1958)*. Madrid: Editora Nacional, p. 7-11.
- . (1981). *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. Madrid: Los Libros de Fausto.

FÉRRIZ Roure, Teresa. (2003). “*Romance*”, *una revista del exilio en México*. A Coruña: Edición do Castro.

- GUILLÉN, Claudio. (1976). “On the Literature of Exile and Counter-Exile”. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, vol. 50, núm. 2, p. 271-280.
- . (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

LÓPEZ CABRALES, María del Mar. (1998). “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”. *Letras femeninas*, vol. 24, núms. 1-2, p. 173-187.

MIRÓ, Emilio. (2006). “Ernestina de Champourcin: prosa y poesía, guerra y exilio” en FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, y ASCUNCE, José Ángel (eds.). *Ernestina de Champourcin: mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 175-190.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2009). “Las escritoras del 27 y los cometas” en ENCINAR, M.^a Ángeles, y VALCÁRCEL, Carmen (coords). *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, p. 775-784.

- NEIRA, Julio. (1978). “Litoral”. *La revista de una generación*. Santander: La Isla de los Ratones.
- . (2007). “El canon y las mujeres del 27”. *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 32, p. 62-68.
- PAZ, Amelia de. (2007). *El verbo cautivo: aproximación a la poesía de Juan José Domenchina*. México: El colegio de México.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*. San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ROBINSON, Marc. (1994). “Introduction” en *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, p. xi-xxii.
- RODRÍGUEZ TOVAR, Antonio. (2022). *Una búsqueda de Dios. Estudio espiritual y poético de Ernestina de Champourcin*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- SALAÜN, Serge. (1996). “Las voces del exilio. La poesía española 1938-1946” en CUESTA BUSTILLO, Josefina, y BERMEJO SÁNCHEZ, Benito (coords.). *Emigración y exilio: españoles en Francia 1936-1946*. Madrid: Eudema, p. 355-365.
- SÁNCHEZ-BARBUDO, Antonio. (1989). “Introducción” en *Romance: revista popular hispanoamericana*. Edición facsímil. Madrid: Turner. s. p.
- SEIDEL, Michael. (1986). *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- SOLÓRZANO ESQUEDA, Lilia. (2018). “Las poetas en la Revista Literaria Mexicana *Rueca* (1941-1952)”. *Nueva Revista del Pacífico*, 68, p. 147-161.
- TOSCANO, Carmen. (2018). “Presentación”. *Rueca*, vol 1. Primera edición facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, p. 7-11.

TUCKER, Martin (ed.). (1991). *Literary exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary*. New York, Westport, London: Greenwood Press.

URRUTIA, Elena. (2006). “*Rueca*: una revista literaria femenina” en URRUTIA, Elena (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, p. 367-382.

VALENDER, James, y ROJO LEYVA, Gabriel. (1999). *Las Españas: historia de una revista del exilio (1943-1963)*. México: El Colegio de México.

GLORIA FUERTES
EN LOS SEMANARIOS INFANTILES DE POSGUERRA.
VOCES DE LIBERTAD ENTRE VERSOS Y VIÑETAS*

Eva Álvarez Ramos
Universidad de Valladolid

LA PRENSA AL SERVICIO DEL RÉGIMEN

El estallido de la Guerra Civil Española (1936-1939) y la posterior consolidación del régimen franquista no solo transformaron el panorama político y social del país, sino que también dejaron una profunda huella en el ámbito cultural y educativo. En este contexto, la prensa periódica infantil desempeñó un papel crucial en la difusión de los valores ideológicos del nuevo régimen, convirtiéndose en una herramienta de adoctrinamiento y socialización para las generaciones más jóvenes. La Falange Española y la Comunión Tradicionalista implementaron un modelo de publicación política infantil novedoso, sin precedentes equiparables, al menos en lo que se refiere a nuestra comprensión actual, en otros contextos internacionales. Se trataba de unos semanarios cuyo grado de sectarismo y violencia, en algunos momentos, resultaba elevado, siendo raramente igualado y jamás superado, ni siquiera por las publicaciones infantiles del

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

fascismo italiano,¹ que podrían haber sido referencias lejanas. En conjunto, el contenido de los cómics falangistas y carlistas se configuró como un eficaz instrumento propagandístico en el marco de la llamada “guerra de papel”,² dirigida a una audiencia infantil que carecía tanto de los criterios como de la información necesarios para contrarrestar los mensajes recibidos, inmersa, además, en un entorno marcado por la cotidianidad del conflicto bélico.³

Publicaciones como *Flechas y Pelayos*, *Maravillas*, *Bazar o Volad*,⁴ entre muchas otras, no solo ofrecían entretenimiento, sino que

-
- 1 Entre estas publicaciones se encuentran los semanarios infantiles *Il Balilla*, *Corriere dei piccoli* o *Il Vittorioso*. Pueden consultarse Judi Meda. (2001). “Il Corriere va alla guerra. L’immaginario del Corriere dei Piccoli e le guerre del Novecento (1912-1943)”. *Storia e Documenti*, 6, p. 97-114; y Judi Meda. (2007). *Stelle e strisci. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)*. Macerata: Edizioni Simple. Para una mayor información, Fabiana Loparco. (2011). *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo Conflitto Mondiale (1915-1918)*. Florencia: Nerbini; y Lucía Ballesteros. (2016). “La guerra civil española contada por el fascismo italiano: el caso del periódico infantil de Mussolini, Il Balilla”. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 34, p. 1-18.
 - 2 Antonio Martín. (2011). “La historieta española de 1900 a 1951”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 2. Núm. extra, p. 63-128.
 - 3 Antonio Martín. (2017). “Historia de la prensa española. Las revistas infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939” en Alessandro Scarsella, Katuscia Darici y Alice Favaro (eds.), *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, p. 11-54.
 - 4 *Flechas y Pelayos* surge de la fusión obligada de otras existentes *Flecha*. *Arriba España* y *Pelayos*. La fundición coincide ideológicamente con la unificación de varios partidos políticos en uno solo (el Decreto de Unificación en abril de 1937), creando la Falange Española Tradicionalista de las Juntas Ofensivas Nacionales Sindicalistas (FET-JONS). Comienza su publicación el 11 de diciembre de 1938 (año I, núm. 1) y termina 17 de julio de 1949 (año XI, núm. 536), tal y como recoge la Biblioteca Nacional de España (BNE). Fue dirigida por el monje Benedictino fray Justo Pérez de Urbel. La revista *Maravillas* publicó su primer número el 17 de agosto de 1939 y finalizó sus días, tras muchas andanzas, a principios de la década de los sesenta (1962?). En su 1.ª época, suplemento de *Flechas y Pelayos*; en su 2.ª época, suplemento de *Mandos* (núm.

también vehiculaban mensajes de patriotismo, catolicismo y lealtad al régimen, alineados con los principios del nacionalcatolicismo. Estas revistas infantiles, editadas en su mayoría por Acción Católica, Falange Española Tradicionalista (FET) o las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), sirvieron como canales para modelar las mentes de los niños y niñas en un entorno controlado, promoviendo una identidad nacional española monolítica y la adhesión a los valores tradicionales. El análisis de estas publicaciones permite entender no solo las estrategias de propaganda dirigidas a la infancia durante la posguerra, sino también la manera en que las autoridades franquistas intentaron moldear la cultura y el pensamiento de una nueva generación en un contexto de reconstrucción nacional.⁵

Emplearon el enfoque clásico del enseñar deleitando para captar la atención de los niños y adolescentes, combinando elementos educativos con entretenimiento. Esta óptica resultaba eficaz para imbuir de manera directa e indirecta los valores políticos y propagandísticos del régimen franquista.⁶ A través de contenidos atractivos

504, octubre—núm. 506, diciembre de 1950) y en su 3.^a época, suplemento de *Arriba* (núm. 507, enero de 1951—núm. 617, febrero de 1953). A partir del 1 de marzo de 1953, pasa a ser publicación independiente con el subtítulo: revista infantil, y desde el núm. 654, nuevo cambio de subtítulo, revista para niños. *Bazar*, revista de la Sección Femenina de FET y de las JONS para las juventudes, inició su andadura en 1947 enfocada a la formación virtuosa de las niñas. Se desconoce la fecha final de publicación. La BNE la da por abierta. Por su parte, la revista *Volad* se publicó entre 1946 y 1962. Era una revista enfocada a las mujeres y editada por Acción Católica. Cfr. José Andrés. (1997). “La muerte de Pelayos y el nacimiento de Flechas y Pelayos”. *Hispania Sacra*, vol. 49, núm. 99, p. 87-113 y Cfr. Lucía Ballesteros. (2016). *Las revistas infantiles y juveniles de FET y de las JONS y de Acción Católica durante la posguerra española (1938-53): la prensa al servicio del adoctrinamiento del Estado franquista*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.

5 Francisco Sevillano. (1998). *Propaganda y Medios de Comunicación en el Franquismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

6 No debe olvidarse el papel fundamental que la prensa cobró en la transmisión de las ideas del Régimen. Como recoge Ballesteros y Escobar, el surgimiento de la red de publicaciones del Movimiento Nacional, con la constitución de la denominada prensa del Movimiento, al promulgarse la *Ley de 13 de julio*

y de fácil acceso, estas revistas lograban transmitir mensajes ideológicos que, si bien, a veces, disfrazados de entretenimiento, ejercían una influencia significativa en la formación de la identidad y las actitudes de los jóvenes lectores hacia el franquismo. La finalidad era instruir, educar y distraer a la par que divertirse, tal como se recoge en el artículo “La nueva revista nacional infantil”, en el primer número de *Flechas y Pelayos*:

Todo a vuelta de historietas, de dibujos, de cuentos, de chistes, y cantares que hagan brotar la risa inocente, que despierten la viva emoción, que mantengan la sana alegría, que agudicen la curiosidad, que sacudan los resortes de la imaginación, que amplíen los horizontes de la inteligencia, que *diviertan*, que *instruyan*, que *distraigan* y que *eduquen*.⁷

El contenido que presentaban ofrecía una visión idealizada y simplificada del mundo, en la que se promovía la lealtad incondicional al régimen, el amor a la patria y la adhesión a los valores tradicionales y nacionalistas.⁸ De esta manera, se moldeaba la percepción de los niños respecto a la realidad política y social de la época, presentando un mundo en el que las complejidades del contexto histórico

de 1940 por la que se disponen pasen al Patrimonio de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F. E. T. y de las J. O. N. S. con facultades de libre disposición, las máquinas y demás materiales de talleres de imprenta o editoriales incautadas por el Ministerio de la Gobernación y su Dirección General de Prensa (publicada en el BOE, 206, de 24 de julio de 1940), facilitó la distribución de la prensa de la Falange en detrimento del resto de publicaciones, minoritarias y no exentas de la censura. Cfr. Lucía Ballesteros y Francisco Javier Escobar-Borrego. (2019). “El humor en la prensa de posguerra: los cuentos de Gloria Fuertes en *Maravillas*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, p. 521-536.

7 (1938). *Flechas y Pelayos*, núm. 1. 11 de diciembre, s. p.

8 Henar Herrero. (2007). *Un yugo para los Flechas. Educación no formal y adoctrinamiento infantil en Flechas y Pelayos*. Lleida: Milenio.

eran reducidas a dicotomías simplificadas: el bien, representado por el régimen franquista, frente al mal, simbolizado por sus oponentes.⁹

A través de diferentes secciones, como cuentos, historietas, concursos y juegos, *Flechas y Pelayos*, y *Maravillas* no solo entretenían, sino que también adoctrinaban. Estos elementos, diseñados para parecer inocuos, eran en realidad herramientas para inculcar una visión sesgada y manipulada de la realidad. El formato lúdico de los cuentos y cómics permitía transmitir, de manera sutil o explícita, valores que exaltaban la figura de Franco, glorificaban la patria y reforzaban la lealtad hacia la causa nacionalista.¹⁰ En consecuencia, estas publicaciones contribuyeron a la formación de una generación adoctrinada, preparada para aceptar sin cuestionamientos los principios del régimen y dispuesta a desempeñar roles activos en su defensa y perpetuación.

En el caso de los cuentos e historietas, se narraban relatos que glorificaban la figura de Franco y ensalzaban la defensa de la patria. Estos textos, aunque presentados como entretenimiento, servían para introducir los principios de obediencia y lealtad al régimen. De forma similar, los poemas y cuentos literarios, aunque pudieran parecer más neutros, no dejaban de contener elementos de adoctrinamiento y moralización que reforzaban los valores tradicionales del franquismo.

Las secciones dedicadas a juegos y pasatiempos también cumplían una función ideológica. Aunque a primera vista parecían actividades recreativas, estas estaban diseñadas para fomentar la identificación de los niños con los valores del régimen a través de mecanismos de refuerzo positivo, recompensando su adhesión a la ideología franquista. Incluso las secciones de divulgación científica, aparentemente

9 Henar Herrero. (2008). “La guerra de papel. Adoctrinamiento en *Flechas y Pelayos* entre 1938 y 1945”. *Recull de conferències 2007*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències, p. 47-60.

10 Para más información sobre el tema, se puede consultar Henar Herrero. (2007). *Un yugo para los Flechas. Educación no formal y adoctrinamiento infantil en Flechas y Pelayos*. Lleida: Milenio; y Henar Herrero. (2008). “La guerra de papel. Adoctrinamiento en *Flechas y Pelayos* entre 1938 y 1945”. *Recull de conferències 2007*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències, p. 47-60.

alejadas de la política, estaban orientadas a presentar una visión del mundo alineada con los intereses del régimen, contribuyendo así a la construcción de un conocimiento sesgado en los jóvenes lectores.

Otro aspecto fundamental de estas publicaciones era la enseñanza religiosa. Las revistas incluían secciones dedicadas a la doctrina, promoviendo los valores del catolicismo que estaban entrelazados con la ideología franquista. La combinación de enseñanzas religiosas con los valores políticos del régimen ayudaba a legitimar aún más la autoridad del franquismo, vinculando la lealtad al régimen con la fe católica.

Es importante destacar que la cobertura mediática y el contenido de estas publicaciones no fueron homogéneos a lo largo de toda la dictadura. Durante los primeros años de la posguerra, el discurso fascista era más explícito y comprometido, pero a medida que el régimen evolucionaba en la década de los cuarenta, el contenido de estas revistas se fue alejando, en cierta medida, de los temas puramente ideológicos. Sin embargo, el trasfondo propagandístico continuaba presente, aunque de manera más sutil.¹¹

GLORIA FUERTES Y LOS SEMANARIOS INFANTILES

Reconocida como una de las voces más emblemáticas de la poesía infantil del siglo XX en España, inició su carrera literaria en un contexto marcado por la posguerra y el franquismo. Sus primeras publicaciones dirigidas al público infantil se dieron en revistas como *Flechas y Pelayos* y *Maravillas*, dos de los principales medios utilizados por el régimen para infundir valores tradicionales en los niños.¹² En este entorno, Gloria Fuertes supo adaptarse a las demandas

11 Sobre este tema, existen estudios académicos exhaustivos, entre ellos, la tesis de Lucía Ballesteros Aguado, que explora en profundidad la prensa infantil de la posguerra y sus implicaciones ideológicas. Lucía Ballesteros Aguado. (2016). *Las revistas infantiles y juveniles de FET y de las JONS y de Acción Católica durante la posguerra española (1938-53): la prensa al servicio del adoctrinamiento del Estado franquista*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.

12 Se han realizado diversas catas en los números publicados entre 1940 y 1946.

ideológicas de la época sin renunciar a su estilo único, caracterizado por la sencillez, el humor y un enfoque educativo que no solo respondía a los intereses del régimen, sino que también fomentaba el desarrollo creativo y crítico de los lectores.¹³

Pero la madrileña no solo colaboró en revistas infantiles, su presencia se atisba en publicaciones destinadas a franjas de edad superiores, tales como *Chica, la revista de los 17 años*, donde publica, entre 1951 y 1954, relatos de humor ilustrados por Mingote y caracterizados por el mismo ímpetu, frescura y originalidad de su poesía.¹⁴ En sus líneas destacan los personajes sobre los que versan los mismos: el falsificador, el torero, el contrabandista, el gánster..., sin faltar, como era esperable, el poeta del rastro. Los cuentos de humor se recogen también en *Chicos y Chiquitito*, donde colaborará entre 1940 y 1953. Su impronta también es visible en *Revista para la Mujer*, donde respondía, en ocasiones, al consultorio sentimental.

Centrándonos en *Flechas y Pelayos*, y en *Maravillas*, los textos que Fuertes publicó en estas revistas abarcan distintos géneros: desde poesías hasta cuentos y pequeñas fábulas, pasando por textos interesantes de contenido enciclopédico. Sus aportaciones iniciales solían estar en forma de breves poemas que promovían valores como el amor a la patria, la obediencia, el respeto a las figuras de autoridad y la religión. A pesar del contenido ideológico implícito, la autora introducía en sus textos un lenguaje cercano y lúdico, buscando conectar con el imaginario infantil de forma directa y amena. Su capacidad para transformar temas solemnes en piezas accesibles y atractivas para los niños fue una de las claves de su éxito en estos primeros años de su carrera. Según se van sucediendo los años, continúa desarrollando su faceta como autora infantil, pero sus textos presentaban una mayor diversidad temática, incluyendo cuentos educativos

13 Lucía Ballesteros y Francisco Javier Escobar-Borrego. (2019). "El humor en la prensa de posguerra: los cuentos de Gloria Fuertes en *Maravillas*". *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, p. 521-536.

14 Han sido recogidos en Gloria Fuertes. (2006). *El rastro*. Madrid: Torremozas.

que buscaban inculcar no solo los valores morales tradicionales, sino también fomentar la imaginación y la reflexión crítica en los niños. Aquí, el humor y los juegos de palabras que tanto caracterizan la obra de Fuertes se hacían más evidentes, aunque siempre manteniendo un tono acorde con las expectativas ideológicas de la época. A través de sus textos, la autora no solo entretuvo, sino que también enseñó a los niños a observar el mundo con curiosidad y a desarrollar una sensibilidad hacia los valores más humanos y universales.

Algo más que poemas

En *Flechas y Pelayos* se encuentran diversas apariciones de Gloria, que podemos clasificar en cuanto a la tipología genérica, en lo que concierne a la función desempeñada por Fuertes y en lo relativo al tono empleado por la escritora, que va variando según transcurren los años y según en qué publicación se recogen sus trabajos, sobre todo en cuanto a poesía se refiere.

Hemos hallado diversos ejemplos de su escritura. Desde la labor más gregaria de sustituir a redactores conocidos y colaboradores habituales de los semanarios; pasando por la escritura de cuentos de corte tradicional y de carácter más oficial; hasta la escritura de poemas cercanos a los propios de la época; manifestaciones, todas ellas, alejadas de su peculiar y fresco estilo, aunque, en ciertos momentos, con inclusiones de sus peculiares juegos del lenguaje.

Estos ejercicios conviven con una Gloria pura, más cercana a la que conocemos (germen sin duda de esta), en la que la poeta se afloja el asfixiante corsé del régimen para, desde su pensamiento y *modus operandi*, ofrecer a la infancia historietas propias, algo más disparatadas, así como una divulgación didáctica amable y divertida, llena de juegos de palabras y reflejo incipiente de ese estilo literario tan propio. Paradigmas son la colección seriada “Vida de los insectos”¹⁵ con sus “Cigarras tiples y ‘cigarros’ que no se fuman”; en la que Fuertes introduce contenidos educativos de manera amena y accesible,

15 Gloria Fuertes. (1942). *Flechas y Pelayos*, núm. 208 y ss., noviembre, diciembre.

empleando su característico tono humorístico y sus experimentos derivativos. O “La historia de la primera niña”,¹⁶ que se circunscribe en el pensamiento humanístico fuertiano de la igualdad. Nos muestra la perspectiva bíblica de la novedad de lo creado a través de los ojos inocentes de una niña curiosa que va descubriendo el mundo. No deja de lado la devoción, puesto que estamos ante la hermana de los conocidos personajes del Génesis (Caín y Abel), y además se observa cómo la religión se emplea como elemento protector ahuyentador del mal, “creo en Dios, espero en Dios, amo a Dios que nos ha de perdonar y salvar”. Pero lo reseñable del relato es la inclusión de una niña en la patriarcal historia bíblica y en la que la pequeña cubre su desnudez, no por culpa ni por vergüenza, sino por ocultar a su madre, Eva, la herida que se ha hecho intentando jugar con los leones. Hay una revisión de la historia que vindica el papel de la mujer y evita la culpa adherida a la misma.

En algunos casos, asume un papel más subordinado, remplazando a redactores habituales como Aróztegui en su popular sección “Cubilladas”, o bien escribiendo cuentos de corte tradicional, los cuales están alineados con el estilo dominante de la época y distan de su característico y fresco estilo personal. Estos textos, en su tono y contenido, se ajustan a las exigencias temáticas y formales del régimen franquista, evidenciando el control ideológico sobre las publicaciones infantiles de la época.

Es difícil escribir en una revista de marcado ideario, en un contexto político y militar determinado y mantenerse al margen de su pensamiento. La escritura en estas publicaciones periódicas ha de ser valorada dentro de los márgenes históricos en los que nos movemos y Gloria Fuertes no deja de ser una mujer nacida en 1917 y a quien la Guerra Civil *pilló* con 19 años. Se muestran a continuación dos ejemplos de estas publicaciones influenciadas por los sesgos ideológicos del momento. En la primera, en el poema “Mi juguete”

16 Gloria Fuertes. (1942). *Flechas y Pelayos*, año V, núm. 197, 13 de septiembre.

se ensalza y festeja el número 200 de la revista *Flechas y Pelayos* con una loa de los bienes que los niños y las niñas hallarán si leen la revista. Casi como una poética, se va desgranando la concepción general de la literatura como enseñanza (más ante el público objetivo en el que nos encontramos) y con un fuerte sentido adoctrinante: “si el niño no come / si el niño no estudia / y si no obedece / tiene que leer *Flechas y Pelayos* / consuelo que dura / y les hace buenos”.¹⁷ El dato reseñable es la temprana presencia de uno de los *leitmotiv* fuertianos, la literatura como sanación “para los niños una medicina” “y a los niños cura”.

Otro ejemplo más lo encontramos a golpe de pareado en la “Historia de Cuquín”.

Cuquín nació en Vinaroz del tamaño de un arroz. / Creció sano en Alicante del tamaño de un guisante. / Era un poco mentiroso y resultaba gracioso. / Corría como un venado nadaba como un pescado. / A papá con emoción confiesa su vocación. / ¡Bien, hijito mío, anda! ¡Vamos, ponte la bufanda! / —¡Señor cura, mi chiquillo quiere aquí ser monaguillo. / —Bueno, tendrá que aprender si acólito quiere ser. / [...] / Se regaba de noche y de día, pero el pobre no crecía. / [...] / La mentira al parecer, no le dejaba crecer. / Dejó de ser mentiroso y se puso tan hermoso. / Cuquín el de Vinaroz creció de manera atroz. / [...] / Consejo: “Siempre leer y escribir” y “nunca, nunca mentir”. / Porque os podrá suceder que nunca podáis crecer.¹⁸

En el contexto de la dictadura franquista en España, el “buenismo” en la literatura infantil de posguerra adquirió una connotación más marcada y específica, alineada con los valores morales y políticos promovidos por el régimen. Los cuentos, novelas y obras para niños de la época se enfocaron en promover virtudes como la obediencia, el respeto a la autoridad, el patriotismo y la devoción religiosa,

17 Gloria Fuertes. (1942). *Flechas y Pelayos*, núm. 200, 4 de octubre.

18 Gloria Fuertes. (1942). *Flechas y Pelayos*, núm. 203, 25 de octubre.

en consonancia con la ideología franquista. El “buenismo” en este contexto era una herramienta no solo educativa, sino también propagandística, que buscaba crear futuros ciudadanos obedientes y sumisos al orden social establecido, evitando cualquier crítica o cuestionamiento de la autoridad.

La necesidad de enseñar buenos comportamientos a los niños durante la dictadura estaba profundamente vinculada a la intención del régimen de moldear las mentes jóvenes para que se ajustaran a su visión de la sociedad. La educación moral que proponía la literatura infantil de posguerra reforzaba el ideal del “buen cristiano” y el “buen español”, pilares fundamentales del ideario franquista. Así, las historias solían ensalzar personajes que encarnaban virtudes como el sacrificio, la humildad, y la obediencia a los padres y maestros, evitando cualquier atisbo de rebeldía o desobediencia.

Sin embargo, junto a estos ejercicios más convencionales, encontramos manifestaciones de una Fuertes más auténtica y cercana a la que posteriormente se consolidaría como su verdadera voz literaria. La escritora comienza a liberarse de las cuestiones ideológicas, ofreciendo a sus jóvenes lectores cuentos y poemas llenos de humor, juegos de palabras y una frescura que se aleja de la rigidez propagandística predominante. Es en estos textos donde se puede observar el germen de lo que sería su estilo literario distintivo, caracterizado por un enfoque lúdico y didáctico. Ejemplos destacados de esta nueva producción se encuentran en la revista *Maravillas*, donde ve la luz uno de sus personajes más conocidos, *Coleta*, cuya creación refleja su estilo disparatado y cercano. Hizo su primera aparición en el número 68 de la publicación, el 26 de diciembre de 1940, en un contexto de posguerra marcado por el control ideológico sobre los contenidos infantiles.

Nació una niña en un pueblo
y le pusieron Coleta:
y cuando a Madrid llegó
todos le llaman “paleta”.
Tenía un buen carácter,
que ella nunca se enfadaba;
y lo malo que tenía

era la guerra que daba.
 Como su madre era pobre
 y Coleta chica lista,
 le hicieron un trajecito
 y ¡a trabajar de modista!
 En el metro se hace un lío
 y en el tranvía no paga;
 y se pasa el día andando
 Coletita con su caja.
 Un poquito distraída,
 va a cruzar entre los coches
 de la Gran Vía, Coleta,
 y se acuerda de repente
 que hay que pagar dos pesetas.
 No se apura: piensa un poco
 y Coleta, la traviesa,
 se acerca al guardia del gorro,
 le saluda y le pregunta:
 —¿Se va por aquí a Cascorro?
 El guardia saca la “Guía”
 y la dice: —“Rapaceja”,
 cógete ese tranvía,
 y por diez allí te deja.
 —¡Gracias, gracias, señor guardia!
 dice riendo Coleta...
 (he salido del apuro
 Y que me llamen paleta).¹⁹

Este personaje, una niña curiosa y soñadora, se destacó con rapidez como una figura singular dentro de la literatura infantil de la época, en parte debido a la frescura y espontaneidad que Fuertes supo imprimirle, alejándose de los arquetipos tradicionales de la infancia femenina que solían promover las publicaciones del franquismo.

19 Gloria Fuertes. (1940). “Coletita, la traviesa. *Maravillas*, núm. 68, 26 de diciembre.

Coleta es una niña que, lejos de conformarse con las expectativas de obediencia y sumisión, encarna la rebeldía inocente y la libertad creativa. A través de sus aventuras y reflexiones, transmitía un mensaje de independencia y autenticidad que resonaba con los lectores jóvenes, ofreciendo una alternativa lúdica y crítica frente a los contenidos más doctrinarios de la época.

Las historias de *Coleta* iban acompañadas de ilustraciones de Soravilla que contribuían a reforzar el carácter juguetón y desinhibido del personaje. Estas imágenes, muchas veces sencillas y caricaturescas, dotaban a la niña de una expresión visual que complementaba el tono humorístico y absurdo de los textos. Las ilustraciones servían no solo para atraer a los jóvenes lectores, sino también para reforzar el mensaje de libertad y creatividad que Fuertes buscaba transmitir. A lo largo de las décadas, *Coleta* se consolidó como un personaje perdurable dentro de la literatura infantil española, manteniendo su vitalidad en reediciones y adaptaciones posteriores. Incluso en décadas posteriores, cuando Fuertes alcanzó mayor reconocimiento en la literatura infantil, *Coleta* continuó siendo un símbolo de esa infancia que se atrevía a pensar y actuar de manera diferente, proyectando un ideal de independencia y curiosidad que sigue vigente hasta el presente.

Los poemas de los semanarios infantiles en contexto

Para comprender la evolución poética de Gloria Fuertes durante la década de los 40, es necesario detenerse en algunas de las manifestaciones más representativas de su obra en las revistas infantiles. En los primeros años de esa década, los poemas que publicó en *Flechas y Pelayos* reflejaban una fuerte influencia religiosa, en sintonía con el calendario litúrgico y las exigencias ideológicas del franquismo, en concreto con la corriente nacionalcatólica que dominaba la cultura y la educación. Hecho que cobra un valor distinto en Gloria, pues su religiosidad empapa toda su obra. Fue siempre una persona con una veta religiosa muy marcada, “en la mayoría de sus libros aparece reiteradamente un deseo de comunicación con Dios, a veces un diálogo cuasi místico con Dios, al que exige que se vuelque

un poco más con los necesitados de cualquier lugar del mundo, que no los olvide”.²⁰

A estos poemas, lejanos a la irreverencia y el absurdo que caracterizarían su producción posterior, se les unían otros con temas tradicionales y didácticos, como la primavera, las vacaciones o las imágenes de jardines celestiales, que reforzaban valores morales y espirituales en un formato accesible para los jóvenes lectores.

Durante este período, aunque predominan los textos de corte convencional, se vislumbran en algunas composiciones atisbos del estilo que haría de Fuertes una autora tan singular. Poemas como el de “El gato y Ramón”²¹ muestran rasgos que, si bien embrionarios, permiten entrever la futura consolidación de su estilo característico.

No obstante, la mayoría de estos primeros trabajos se ajustaban a las expectativas de la revista, que actuaba como un vehículo de adoctrinamiento falangista. En un espacio dominado por el dogma y la exaltación de los valores patrióticos, Fuertes logró introducir elementos de surrealismo y ternura que desafiaban sutilmente la rigida estética oficial.

En particular, el contraste entre los poemas publicados en *Flechas y Pelayos* y los que aparecieron en *Maravillas* resulta significativo. Mientras que en la primera revista su obra estaba más restringida por el marco ideológico y los temas religiosos, en *Maravillas* comienza a definirse el estilo más personal y auténtico de la autora. Es en esta publicación donde Fuertes muestra una mayor inclinación por lo absurdo y lo descabezado, elementos que se convertirían en una de las señas de identidad de su poética. Un ejemplo claro de esta transición estilística se encuentra en el poema “Fiesta en el mar”,²² donde la autora crea una escena humorística y surrealista de una boda entre un lenguado y una galla. El juego lingüístico, el humor y las

20 Antonio A. Gómez. (2014). “Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes” en Fidel López (ed.). *Literatura, cine y prensa: el canon y su circunstancia*. La Coruña: Andavira, p. 421.

21 Gloria Fuertes. (1942). *Maravillas*, núm. 192, 9 de agosto.

22 Gloria Fuertes. (1940). *Maravillas*, núm. 66, 12 de diciembre.

imágenes disparatadas contrastan con los textos más sobrios y doctrinarios de *Flechas y Pelayos*.

Allí hay boda, ¡vaya, vaya!
 —¿Quién se casa?
 —Un “lenguado” con una galla.
 Por estar de luto los Calamares no pueden ir.
 El padrino llega tarde.
 —el padrino era el Delfín.
 Durante la ceremonia
 echó un sermón don Salmón,
 y todos los convidados,
 lloraron impresionados
 y el mar, de la alegría,
 se puso muy salado.

El poema es ilustrativo del gusto de Fuertes por las formas versificadas sencillas y rítmicas, pensadas para ser leídas en voz alta, lo que refuerza su conexión con los juegos y canciones tradicionales de la infancia.²³ Se puede apreciar el uso de un lenguaje coloquial, cercano al habla cotidiana, que facilita un diálogo directo con sus jóvenes lectores. Esta estrategia permite a Fuertes conectar emocionalmente con su audiencia, mediante el empleo de referencias populares y elementos de la cultura oral, que apelan a la imaginación infantil y fomentan una relación lúdica con el texto.

La aparición de elementos como el humor absurdo, los juegos de palabras y el tono desenfadado en los poemas de *Maravillas* marca un giro importante en la obra de Fuertes, quien, a partir de este punto, empieza a liberarse del “corsé” ideológico que limitaba sus primeras publicaciones. En estos textos se percibe un afán por distanciarse del adoctrinamiento directo, permitiendo que afloren su genuina creatividad y su particular enfoque educativo, basado en el

23 Jaime García. (1995). “La poesía en las revistas infantiles de postguerra”. *Amigos del libro. Revista de la asociación española de amigos del libro infantil y juvenil*, vol. XIII, núm. 27, p. 7-18.

entretenimiento y la participación activa de los lectores. Así, los poemas de Fuertes en *Maravillas* no solo deleitan a los niños, sino que les ofrecen una forma alternativa de ver y entender el mundo, una visión que se aleja de la rigidez política y religiosa que imperaba en la época.

PALABRAS FINALES

La obra de Gloria Fuertes en *Flechas y Pelayos* y *Maravillas* refleja una evolución clara desde un estilo condicionado por las exigencias ideológicas del régimen franquista hacia una expresión más libre y creativa. Mientras que en sus primeras publicaciones la autora se ve obligada a seguir patrones convencionales y temáticas religiosas, según avanza el tiempo, comienza a desarrollar el estilo lúdico y surrealista que le haría famosa. Este proceso de liberación estilística no solo enriquece la obra de Fuertes, sino que ofrece a sus lectores infantiles un espacio de imaginación y reflexión, un hálito de aire fresco en un entorno cultural marcado por la propaganda y el adoctrinamiento.

Un aspecto fundamental del trabajo en estas revistas fue su adaptabilidad para equilibrar las demandas de adoctrinamiento político con su vocación como educadora. Aunque el franquismo instrumentalizó la literatura infantil para moldear las mentes de los niños conforme a sus intereses, Fuertes logró dotar a sus textos de un enfoque humanista y lúdico, subvirtiendo en cierta medida el propósito propagandístico de estas publicaciones. Sus poesías y relatos, a menudo centrados en la vida cotidiana de los niños, la naturaleza o los animales, introducían una mirada tierna y respetuosa hacia el mundo que contrastaba con el tono rígido y autoritario predominante en la literatura infantil del régimen.

El papel educador de Fuertes no se limitaba a la transmisión de valores patrióticos o religiosos, sino que también promovía una educación emocional y social. A través de sus personajes, a menudo animales o figuras de la vida diaria, los niños aprendían sobre la empatía, la solidaridad y el respeto mutuo. Aunque las revistas en las que colaboraba estaban dirigidas a la construcción de una identidad nacional homogénea y acorde con los ideales franquistas, Gloria Fuertes supo introducir en sus textos una visión más inclusiva y tolerante,

siempre a través del humor y la cercanía. De esta forma, sus obras educaban no solo en lo que debían pensar los niños, sino también en cómo debían sentirse y comportarse en sociedad.

Las publicaciones de Gloria Fuertes en *Flechas y Pelayos*, y *Maravillas* constituyen un ejemplo de cómo la literatura infantil, incluso en contextos de fuerte control ideológico, puede funcionar como un espacio de creatividad y educación más allá de las restricciones impuestas por el régimen. A través de sus textos, Fuertes dejó una huella profunda en la generación de niños que crecieron durante la posguerra, transmitiendo no solo los valores que se le exigían, sino también una perspectiva única sobre el mundo, basada en la imaginación, la curiosidad y el respeto por los demás. Su capacidad para humanizar y enriquecer el rígido discurso oficial del franquismo a través de la literatura infantil la convirtió en una figura clave en la historia de la literatura española.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. (1938). “La nueva revista nacional infantil”. *Flechas y Pelayos*, año I, núm. 1. 11 de diciembre, s. p.
- ANDRÉS, José. (1997). “La muerte de *Pelayos* y el nacimiento de *Flechas y Pelayos*”. *Hispania Sacra*, vol. 49, núm. 99, p. 87-113.
- BALLESTEROS, Lucía, y ESCOBAR-BORREGO, Francisco Javier. (2019). “El humor en la prensa de posguerra: los cuentos de Gloria Fuertes en *Maravillas*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, p. 521-536.
- . (2016). “La guerra civil española contada por el fascismo italiano: el caso del periódico infantil de Mussolini, *Il Bailla*”. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 34, p. 1-18.
- . (2016). Las revistas infantiles y juveniles de FET y de las JONS y de Acción Católica durante la posguerra española (1938-53): la prensa al servicio del adoctrinamiento del Estado franquista. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.

- (2018). “La prensa católica de Franco: ¡Zas! Un modelo de revista infantil (1945)”. *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 10, p. 268-285.
- BOE (1940). Ley de 13 de julio de 1940 por la que se disponen pasen al Patrimonio de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F. E. T. y de las J. O. N. S, con facultades de libre disposición, las máquinas y demás materiales de talleres de imprenta o editoriales incautadas por el Ministerio de la Gobernación y su Dirección General de Prensa, 206, BOE [Boletín Oficial del Estado], 24 de julio de 1940.
- FUERTES, Gloria. (1940). “Fiesta en el mar”. *Maravillas*, núm. 66. 12 de diciembre, s. p.
- . (1940). “Coletita la traviesa”. *Maravillas*, núm. 68. 26 de diciembre de 1940, s. p.
- . (1942). “El gato y Ramón”. *Maravillas*, núm. 192. 9 de agosto, s. p.
- . (1942). “La historia de la primera niña”. *Flechas y Pelayos*, año V, núm. 197. 13 de septiembre, s. p.
- . (1942). “Historia de Cuquín”. *Flechas y Pelayos*, año V, núm. 203. 25 de octubre, s. p.
- . (1942). “Vida de los insectos”. *Flechas y Pelayos*, núm. 208 y ss., noviembre y diciembre, s. p.
- . (2006). *El rastro*. Madrid: Torremozas.
- GARCÍA, Jaime. (1995). “La poesía en las revistas infantiles de postguerra”. *Amigos del libro. Revista de la asociación española de amigos del libro infantil y juvenil*, vol. XIII, núm. 27, p. 7-18.
- GÓMEZ, Antonio A. (2014). “Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes” en LÓPEZ, Fidel (ed.). *Literatura, cine y prensa: el canon y su circunstancia*. La Coruña: Andavira, p. 413-422.
- HERRERO, Henar. (2007). *Un yugo para los Flechas. Educación no formal y adoctrinamiento infantil en Flechas y Pelayos*. Lleida: Milenio.

- . (2008). “La guerra de papel. Adoctrinamiento en *Flechas y Pelayos* entre 1938 y 1945”. *Recull de conferències 2007*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències, p. 47-60.

- MARTÍN, Antonio. (2011). “La historieta española de 1900 a 1951”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 2. Núm. extra, p. 63-128.
- . (2017). “Historia de la prensa española. Las revistas infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939”. En SCARSELLA, Alessandro, DARICI, Katiusia y FAVARO, Alice (eds.), *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, p. 11-54.

- LOPARCO, Fabiana. (2011). *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo Conflitto Mondiale (1915-1918)*. Florencia: Nerbini.

- MEDA, Juri. (2001). “Il Corriere va alla guerra. L'immaginario del Corriere dei Piccoli e le guerre del Novecento (1912-1943)”, *Storia e Documenti*, 6, p. 97-114.
- . (2007). *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)*. Macerata: Edizioni Simple.

- SEVILLANO, Francisco. (1998). *Propaganda y Medios de Comunicación en el Franquismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

ANGELINA GATELL EN LA PRENSA LITERARIA:
HUELLA Y VISIBILIDAD DE SU POESÍA EN LA POSGUERRA*

Rosa M. Belda Molina
PoGEsp-Universidad de Alicante

Angelina Gatell (Barcelona, 1926-Madrid, 2017) es una destacada poeta social de la generación de posguerra, contemporánea de María Beneyto y José Hierro, con los que coincidió en sus años de residencia en València, entre 1941 y 1959. Como poeta se dio a conocer públicamente en la década de los cincuenta, fundamentalmente a partir de 1954 cuando obtuvo el Premio Valencia de Poesía con *Poema del soldado*, su primer libro editado. A lo largo de la década de los 60, ya radicada definitivamente en Madrid, publica otros dos poemarios: *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969), junto con alguna obra breve en prosa (dos cuentos que presentó a premios literarios y que aparecieron posteriormente editados en antologías). En estos años también participó activamente en la difusión de la obra poética de otros autores, sobre todo mujeres poetas, principalmente en revistas literarias y a través de su colaboración en las antologías de Carmen Conde¹.

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

1 Carmen Conde. (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera; (1969). *Antología de poesía amorosa contemporánea*. Barcelona: Bruguera; y (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

En las tres décadas posteriores, desde los años 70 al final del siglo XX, su huella se desvanece paulatinamente, primero del mundo editorial de la poesía y después del entorno de las revistas. En los setenta aún participó en contadas revistas con reseñas o noticias literarias y, posteriormente, en los años ochenta, publicó algunas obras en prosa de literatura infantil, sin embargo, esta actividad no es comparable a su dedicación y presencia en el ámbito de la poesía y de las revistas literarias durante los años 50 y 60.

En el lapso de tiempo antes de su regreso al mundo editorial, entrado el nuevo siglo, su proyección pública se mantuvo únicamente en la participación activa y comprometida en tertulias y cafés literarios, junto a José Hierro especialmente, y más tarde con José García Nieto en el Ateneo de Madrid, en el Café Gijón o en la tertulia Plaza Mayor, muy relacionada esta faceta con su participación en actos y lecturas por su compromiso político, pero este último fuera del foco mediático.

Transcurridos treinta años, con el cambio de siglo, reaparece en el mundo editorial con un volumen que incluye, junto al nuevo libro, una antología de los anteriores: *Los espacios vacíos y Desde el olvido (Antología (1950-2000))* (2001). A este le seguirán otros tres poemarios: *Noticia del tiempo (100 sonetos de ayer y de hoy)* (2004), *Cenizas en los labios* (2011) y *La oscura voz del cisne* (2015), muestra de su obra en marcha, pese al silencio editorial y su ausencia del espacio público en ese periodo temporal. Asimismo, paralelamente a los poemarios, publica el estudio y antología *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2007), que la sitúa de nuevo en el panorama de la poesía y de las investigaciones de género. Finalmente, tras su muerte, aparece su último libro, en versión bilingüe catalán—castellano, testimonio final de su quehacer poético: *La veu perduda / La voz perdida* (2018). Recientemente, la editorial Bartleby, artífice de su retorno al mundo literario en esta última etapa, ha editado el primer tomo de sus obras completas con el título de *Sobre mis propios pasos (Poesía Completa Vol. I)* (2023), que recoge todos sus libros de poesía publicados, y se prepara la edición de un segundo tomo con sus poemarios inéditos.

LAS COLABORACIONES EN PRENSA

En las décadas de los 50 y 60 se concentra la mayor actividad cultural y poética de Angelina Gatell, no tanto por lo que se refiere a publicaciones que difunden su obra, sino también por su implicación y colaboración en revistas literarias. A lo largo de estas dos décadas, la visibilidad de Gatell en el mundo literario fue manifiesta. De hecho, su presencia en publicaciones periódicas y revistas literarias de la época como autora y crítica así lo corrobora. En el mismo sentido, son buena muestra de su visibilidad las menciones que aluden a las actividades en que ella participa, por ejemplo, las 10 referencias en el periodo de cinco años (entre 1968 a 1973) que aparecen en *La Estafeta Literaria*².

La presencia de Angelina Gatell y su poesía en la prensa de su tiempo se produce básicamente a través de tres modalidades de contribución que, siguiendo un orden cronológico, se inauguran con fugaces colaboraciones periodísticas: artículos o columnas de crítica y pensamiento, y también crónicas en medios locales en su etapa valenciana, por ejemplo, en el periódico *Las Provincias*, durante su primera juventud, al inicio de la década de los cincuenta. Destacan entre estas una serie de crónicas de un viaje por Marruecos en las que describía sus impresiones, especialmente centradas en la situación de las mujeres en ese país. Estas colaboraciones constaban de siete entregas que remitió a un periódico local vinculado a Radio Mediterráneo y que dejaron de publicarse tras la cuarta, a causa del veto que sufrió en esta emisora por sus declaraciones sobre Ceuta y

2 Se trata de los números 398, 436, 447, 450, 476, 477, 480, 501, 502 y 517 (*La Estafeta Literaria*. Madrid: Editora Nacional, 1944-1978). Estas notas de prensa y reseñas informan, por ejemplo, de la publicación de *Las claudicaciones* (en un comentario firmado de Jiménez Martos), señalan la participación de Angelina Gatell en el Aula de Poesía del Ateneo de Madrid y la colaboración con Carmen Conde en sus antologías, refieren su inclusión en un número especial sobre literatura femenina, comentan su asistencia a un acto en homenaje a Vicente Aleixandre organizado por la Asociación de Mujeres Universitarias, etc.

Melilla. De esta manera abrupta concluía este tipo de colaboraciones en prensa, según explica Angelina Gatell³ en sus memorias.

En segundo lugar, las publicaciones de poemas propios en diversas revistas, que comenzaron en el año 1949 y se prolongaron hasta 1969, con raras excepciones en años posteriores.⁴

En tercer y último lugar, se produjeron sus colaboraciones relacionadas con la crítica literaria: los artículos ensayísticos, las reseñas y las noticias sobre la actualidad poética. Su contribución crítica se produce tras iniciar contacto con las revistas y escritores y escritoras en torno a estas publicaciones, de manera simultánea a la difusión en ellas de su obra propia. Únicamente en esta modalidad periodística se prolonga su implicación hasta los primeros años de la década de los setenta.

LA PUBLICACIÓN DE SUS POEMAS EN LAS REVISTAS LITERARIAS

Los estudios sobre la poesía del medio siglo han destacado la importancia y el extraordinario desarrollo de las revistas literarias durante la posguerra, por la influencia de la que se ha considerado la edad de oro de estas publicaciones, el periodo inmediatamente

3 Angelina Gatell. (2012). *Memorias y desmemorias*. Madrid: Fundación AISGE, p. 110-111. De estas colaboraciones no hay constancia, pues las referencias de la autora a estos artículos no precisan el medio en que se publicaron.

4 Se trata de dos poemas de homenaje, los primeros de lo que fue posteriormente una constante en su poesía. En este caso, con motivo de la muerte de Josep Carner y Pablo Neruda: Angelina Gatell. (1970a). “Muerte en el exilio”. *El Urogallo*, núm. 3, p. 60-61; (1973b). “Chile en el corazón”. *El Urogallo*, núm. 24, p. 27-28, respectivamente. También, en esos años, publica una serie de cuatro poemas que aparecieron en *ABC*: (1970b). “Yo en tus manos I y II”. *ABC*, 14 de octubre, p. 112. y (1973a). “Elegía a una mujer” y “Poema final”. *ABC*, 15 de febrero, p. 112. Finalmente, en la década posterior participó en un número especial con una selección de textos de 50 poetas que confluyeron en el “Aula de Poesía” de la Fundación Universitaria Española: (1986). “Selección de poemas”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 7, p. 215-217. El aula funcionó desde el 6 de marzo de 1981 hasta el 14 de diciembre de 1984. Angelina Gatell había intervenido en la sesión del 2 de diciembre de 1983.

anterior, el de entreguerras. Así lo afirman Guillermo de Torre⁵ o Juan Manuel Rozas,⁶ y, recientemente, Rafael Osuna⁷ y Manuel J. Ramos Ortega⁸ en sus estudios sobre las revistas literarias en los periodos mencionados. José M^a Muñoz Quirós⁹ alude al gran número de revistas de esta etapa histórica y elabora una nómina de 62 surgidas en las décadas de los 50 y 60. Por su parte, José Sánchez¹⁰ contabiliza en los años cincuenta un total de 253 revistas en activo. De hecho, en esta foto fija en que describe brevemente las revistas y cita a sus colaboradores más destacados, aparece el nombre de Angelina Gatell relacionado con la revista *Alisio*.¹¹ Por su parte, Manuel J. Ramos Ortega¹² señala la dispersión y la descentralización como rasgo destacado de las publicaciones periódicas de poesía.

Con respecto a las colaboraciones en revistas literarias en las que da a conocer su obra lírica, podemos observar la importancia de estas publicaciones como muestra de la evolución de su poética y avanzadilla de los proyectos editoriales que preparaba. A excepción de un texto de *Poema del soldado*,¹³ los textos publicados por Angelina Gatell en las revistas durante la década de los 50 aparecen asociados

-
- 5 Guillermo de Torre. (1969). "El 98 y el modernismo en sus revistas. Elogio de las revistas" en *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos, p. 12-70.
 - 6 Juan Manuel Rozas. (1978). "Las revistas de poesía del 27" en *El 27 como generación*. Santander: Ediciones Sur, p. 123.
 - 7 Rafael Osuna. (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 16.
 - 8 Manuel J. Ramos Ortega. (2001). *Las revistas literarias en España entre la "edad de plata" y el medio siglo. Una aproximación histórica*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 117.
 - 9 José M.^a Muñoz Quirós. (2014). *Primera etapa de El Cobaya 1953-1959: Biografía y poética de una revista literaria*. Universidad de Valladolid: Tesis Doctoral, p. 31-33.
 - 10 José Sánchez. (1959). "Revistas de poesía española". *Revista Hispánica Moderna*, año 25, núm. 4, octubre, p. 313-328.
 - 11 *Ibidem*, p. 315.
 - 12 Manuel J. Ramos Ortega. *Op. cit.*, p. 19.
 - 13 Angelina Gatell. (1953a). "Ya basta", *Alisio*, 20 (octubre). S. p.

a libros que nunca publicó, que fueron quedando como proyectos frustrados, incompletos o inéditos, pertenecientes a títulos como *Surco*, *Poemas alucinados*, *Mujer en la esquina*, *La tierra prometida o Retorno al amor* (que actualmente están en prensa en el segundo tomo de sus obras completas en proceso de preparación para ser publicadas en breve). Estos poemas son una buena muestra de sus inquietudes poéticas, tanto temáticas como estilísticas. En estas publicaciones en revistas se entrevén sus titubeos y evolución, porque, como afirmaba Guillermo de Torre: “la revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd. Quizá más duradero y perfecto, pero menos jugoso y vital. La revista es laboratorio de nuevas alquimias, o no es nada.”¹⁴ Por otra parte, las revistas son un testimonio fundamental de las corrientes literarias de cada época, ya lo señalaba José Jurado Morales:

conviene tener en mente el quehacer de múltiples revistas con mayor o menor repercusión y notoriedad que ofrecen una radiografía muy detallada y plural de las claves literarias vigentes y aun de las tendencias por venir.¹⁵

Sin embargo, en la década de los 60, la mayoría de textos que selecciona para las revistas son muestra de los ya aparecidos en el libro anterior, *Esa oscura palabra*. Los escasos poemas inéditos que da a conocer en estos años en la prensa literaria acabarán formando parte, posteriormente, de *Las claudicaciones* (los aparecidos en *Caracola*).

Los dos primeros poemas con los que se presenta en público datan de 1949 y aparecen en dos revistas próximas geográficamente: la melillense *Manantial* (1949-1951)¹⁶ y la revista hispano-árabe *Al-Motamid* (1947-1956).¹⁷ En ambas participa de nuevo dos años

14 Guillermo de Torre. *Op. cit.*, p. 15.

15 José Jurado Morales. (2013). “En el principio de la disidencia fue la revista” en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete (Eds.). *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: Aracne editrice, p. 33.

16 Angelina Gatell. (1949a). “Luna”. *Manantial*, 2, p. 8.

17 Angelina Gatell. (1949b). “Los vencidos”. *Al-Motamid*, 16, p. 5.

después.¹⁸ En 1952 colabora en la también melillense *Alcándara*.¹⁹ Sin embargo, antes de la publicación de su primer libro, *Poema del soldado* (1955), da a conocer sus poemas fundamentalmente en revistas valencianas y alicantinas, su espacio más próximo, donde estableció los primeros contactos con el mundo literario a finales de la década de los 40 y a lo largo del periodo de 18 años que va de 1941 a 1959, mientras residía en València. Estos fueron años, por otra parte, fundamentales en su evolución y formación literaria y personal. Encontramos sus versos publicados en revistas como las valencianas *El Sobre Literario*²⁰ y *Verbo*.²¹ En esta última continuará publicando años después²² (en los números 28 y 30, en 1953 y 1956, respectivamente).

Asimismo, en esta primera etapa también colaboró con otras revistas más alejadas de su primer centro de relaciones poéticas: en 1951 publica en la murciana *Sazón*²³ y en la revista gaditana *Platero*.²⁴ Dos años después, en la revista *Alisio*,²⁵ de Las Palmas de Gran Canaria, en la que publica el único poema que, finalmente, aparecería publicado en su primer libro.

Si observamos los nombres que están tras las revistas en que participa en estos años anteriores a 1955, año de publicación de *Poema del soldado*, encontramos como guías a Miguel Hernández y Vicente Aleixandre, referentes poéticos de la revista melillense *Manantial* y, por otra parte, los nombres de las amistades que cultivó en València: en primer lugar, José Hierro y José Luis Hidalgo, a quienes conoció casualmente en sus primeras visitas a librerías de la ciudad, al

18 Angelina Gatell. (1951a). "Encuentro". *Manantial*, 6, p. 6; (1951b). "A mi hermano muerto". *Al-Motamid*, 23, p. 14.

19 Angelina Gatell. (1952a). "Poema final". *Alcándara*, 2, p. 14.

20 Angelina Gatell (1951c). "Obsesión". *El sobre literario*, 4, p. 14.

21 Angelina Gatell (1951d). "Segunda elegía". *Verbo*, 21, p. 15-16.

22 Angelina Gatell (1953b). "¿Por qué?". *Verbo*, 28, p. 42; (1956a). "Sara". *Verbo*, 30, p. 23-24.

23 Angelina Gatell (1951e). "Solo espero de ti". *Sazón*, 4, p. 53.

24 Angelina Gatell (1951f). "Tú no puedes saberlo". *Platero*, 10, p. 94.

25 *Loc. cit.* nota 13.

igual que a Pedro Caba, entrando así en contacto con los poetas en torno a la revista *Corcel* (que homenajeó a Aleixandre en los números 5-6, en 1944) y las tertulias del bar *Galicia* y *El gato negro*. De hecho, la influencia de José Hierro en su manera de entender la poesía y la amistad con el poeta se mantuvieron durante toda su vida. Poco después, también en València, por medio de José Hierro, que trabajaba en la misma empresa de construcción que Francisco Ribes, conoce a este editor y a Maria Gracia Ifach, estudiosa de la obra de Miguel Hernández, a través de la cual conoció a la familia del poeta y la obra que tanto admiró.

Los Ribes-Escolano se convirtieron en amistades muy significativas en toda su trayectoria, artífices también de su traslado a Madrid. En la casa de estos, en las reuniones que organizaban, había conocido a los escritores del grupo en torno a las revistas melillenses en las que se dio a conocer, como fueron Trina Mercader, Carmen Conde, Concha Zardoya o Jacinto López Gorgé. También conocería allí a personas relacionadas con su otra pasión, el teatro (como a la actriz Amparo Reyes y a quien fuera después su marido, Eduardo Sánchez). Su participación en las revistas del ámbito valenciano está relacionada, asimismo, con el vínculo muy temprano que estableció con María Beneyto, con quien formó parte del grupo de poetas valencianos, en catalán y castellano, “Amigos de la poesía”. En la prensa local encontramos noticia de su participación en las fiestas de la poesía que este grupo organizaba en el Ateneo Mercantil de Valencia junto a María Beneyto y los destacados escritores en valenciano Maria Mulet, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Francesc Almelá i Vives, Josep Bayarri y Xavier Casp, entre otros.²⁶ Algunos formaban parte de la asociación o bien participaron en las lecturas organizadas por esta.

La amistad con los poetas alicantinos, con Manuel Molina, especialmente, y otros como Vicente Ramos, surge también en València, en casa de Maria Gracia Ifach y Francisco Ribes, así como a través de estos y de María Beneyto, el trato con el grupo de la revista *Verbo*,

26 En el periódico valenciano *Jornada. Diario de la tarde*, por ejemplo, el 17 de abril de 1956 se da noticia de su participación en una lectura conjunta, p. 3.

en la que participó en su segunda etapa, de la que formaba parte alguno de los poetas valencianos antes mencionados.²⁷

Posteriormente, a partir de 1955, una vez publicado su primer libro, entabla nuevas amistades poéticas que conoce en algunos viajes por Melilla, Andalucía y, posteriormente, y de manera intermitente, en Madrid, hasta su traslado definitivo allí. Se trata, entre otras, de las poetas Pino Ojeda (que dirigía la revista *Alisio*, donde había publicado ya Angelina Gatell y otras escritoras como Carmen Conde, Concha Zardoya o María Beneyto), Concha Lagos (directora de *Cuadernos del Ágora* y figura fundamental en la promoción y visibilidad de las mujeres poetas) y Aurora de Albornoz (voz crítica fundamental de la poesía en el exilio, que publicó los versos de Angelina Gatell en su revista puertorriqueña); así como José García Nieto, con quien colabora posteriormente en la revista *Poesía Española*. A partir de entonces publica en nuevas revistas, valga como ejemplo la palentina *Rocamador*,²⁸ la revista abulense *El Cobaya*²⁹ y las madrileñas *Poesía Española* (desde 1958 hasta 1962), *Índice de Artes y Letras*³⁰ y *Cuadernos del Ágora* (desde 1957 hasta 1961).³¹ En la malagueña *Caracola* participa regularmente desde sus inicios, y aparecen sus versos en los seis monográficos que dedica la revista a la poesía femenina.

27 Angelina Gatell no publicó en *La caña gris* (Ana Sofía Pérez Bustamante. (2006) “Un planeta cernudiano: *La Caña Gris* (Valencia, 1960-62)” en Manuel J. Ramos Ortega (Coord.). *Revistas literarias españolas del siglo XX*, vol. 3 (1960-1975), p. 26. Esta revista comienza su andadura en 1960, un año después de que Angelina Gatell abandonara Valencia definitivamente. La confusión con Angelina García, colaboradora de esta revista, parte de Fanny Rubio. (2004). *Revistas poéticas españolas 1939-1975*. San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, p. 466.

28 Angelina Gatell. (1956b). “Recuerdo a Celia Viñas”. *Rocamador*, 7, p. 18.

29 Angelina Gatell. (1959a). “Rambla”. *El Cobaya*, 27 (enero-febrero). S. p.

30 Angelina Gatell. (1960a). “Mira ciudad...”. *Índice de Artes y Letras*, 142, p. 14

31 Angelina Gatell. (1957). “Naranja”. *Cuadernos del Ágora*, 7-8 (mayo-junio), p. 4-5; (1959b). “Tregua”. *Cuadernos del Ágora*, 27-28 (enero-febrero), p. 20-22; (1960b). “Ruego”. *Cuadernos del Ágora*, 41-42 (marzo-abril), p. 5-7; y (1961b). “La respuesta”. *Cuadernos del Ágora*, 57-58 (julio-agosto), p. 8.

Es destacable, pues, la diversidad y el gran número de colaboraciones de la poeta en revistas a lo ancho y largo de la geografía española. Angelina Gatell publica en las décadas de los 50 y los 60 en más de veinte revistas distintas, también extranjeras, como en alguna revista francesa, italiana y latinoamericana (valga como ejemplo la revista *Puerto* dirigida por Aurora de Albornoz durante su exilio en Puerto Rico). De algunas de estas colaboraciones se ha perdido el rastro tras el registro policial, y la consiguiente confiscación de sus papeles, que sufrió en 1974.

CRÍTICA, RESEÑAS Y NOTICIAS EN LAS REVISTAS LITERARIAS

En el caso de Angelina Gatell su dedicación a la crítica, la tercera de las modalidades de su aportación a la prensa literaria, la sitúa entre el grupo de escritoras más activas y visibles de su época.

La mayoría de sus colaboraciones se incluyen en el apartado de recensiones críticas. Se trata de breves reseñas de libros de poesía publicados y de noticias de actualidad del mundo literario: presentaciones, lecturas, proyectos, premios, etc. Se incluirían también en este apartado dos breves ensayos que vieron la luz en *Cuadernos Hispanoamericanos*: “La poesía femenina en el romanticismo cubano”³² y “Delmira Agustini y Alfonsina Storni, dos destinos trágicos”,³³ además de la “Carta abierta a José M.^a Castellet con motivo de su libro *Veinte años de poesía española*”,³⁴ que publica en la revista *Poesía Española*.

Las reseñas y noticias literarias con que colabora en algunas revistas son el fruto de su implicación en la redacción, como en *Caracola* y *Poesía española*. En esta última también como forma de sustento,

32 Angelina Gatell. (1963c). “La poesía femenina en el romanticismo cubano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165, p. 541-544.

33 Angelina Gatell. (1964). “Delmira Agustini y Alfonsina Storni, dos destinos trágicos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 174, p. 583-591.

34 Angelina Gatell. (1961c). “Carta abierta a José M.^a Castellet con motivo de su libro *Veinte años de poesía española*”. *Poesía Española*, 108, p. 1-6.

pero, principalmente, latía su deseo de introducirse en el mundo editorial, en las iniciativas que defendían dichas publicaciones y la implicación en la línea ideológica de la revista:

De la revista *Caracola*, Gatell había formado parte del consejo de dirección de manera excepcional en el número 24 de octubre de 1954, número especial con algunos nombres de exiliados.³⁵

En el apartado de notas de la revista *Caracola* colabora desde 1954 a 1962, coincidiendo con los años en la dirección de Bernabé Fernández Canivell, por evidente afinidad poética y política. En el apartado de noticias de *Poesía Española*, participa desde el año 1959 a 1965. De hecho, solo en el año 1964 publica en los números 138, 142, 143 y 144.³⁶ Al respecto afirma Angelina Gatell en sus memorias:

El poeta José García Nieto me había dado una colaboración fija en “Poesía Española”, la revista que él dirigía en el Ateneo. Mi cometido consistía en hacer reseñas sobre libros de poesía recién editados, además de un sobresueldo, había conseguido un cierto nombre dentro del reducido espacio de la poesía. [...] La colaboración duró años.³⁷

Asimismo, en 1964 participa en la realización del índice de revistas literarias que preparó José García Nieto:

Poesía Española publicó en 1964 un nuevo índice de revistas en un número doble extraordinario que dedicó a las revistas de poesía.

35 M.^a Eugenia Álava Carrascal. (2020). *Una poeta comprometida del medio siglo: Angelina Gatell*. Universidad del País Vasco: Tesis Doctoral, p. 61.

36 M.^a Eugenia Álava Carrascal. (2021). “La poesía social de Angelina Gatell. Crítica y denuncia en *Esa oscura palabra* (1963) y en dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía española* en 1958”. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 188.

37 Angelina Gatell. (2012). *Memorias y desmemorias*. Madrid: Fundación AISGE, p. 163.

Su director, José García Nieto, contó para ello con la colaboración de Angelina Gatell, Francisco Tomás Gómez, Leopoldo de Luis, J. G. Manrique de Lara y Francisco Umbral.³⁸

Posteriormente inicia sus colaboraciones en *Cuadernos Hispanoamericanos*, valga como ejemplo las tres dedicadas a reseñar obras de Carmen Conde.³⁹ Finalmente, a lo largo de la década de los setenta fue asidua colaboradora en el espacio de las crónicas de poesía de la revista *El Urogallo*, donde reseñó *Ítaca*, el primer libro de Francisca Aguirre,⁴⁰ y *El cerco*, de Concha Lagos,⁴¹ entre otros libros de sus contemporáneas. Formó parte del grupo de editores de la revista en España, que se constituyó a partir del n.º 9 (mayo-junio de 1971) y permaneció estable hasta el n.º 19 (enero-febrero de 1973), aunque no se disolvió definitivamente hasta los números 31 y 32 (1975) en el que consta como editora: “[...] en esa ocasión estuvo compuestó sólo por mujeres, dado que ese número se dedicó a la mujer con motivo de la celebración de su Año Internacional.”⁴²

38 Ángel L. Sobrino Vegas. (2012). *Las revistas literarias en la II República*. Tesis Doctoral: UNED, p. 49.

39 Angelina Gatell. (1963b). “Carmen Conde: *En un mundo de fugitivos*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 159, p. 568-570; (1967). “Conde: *Un pueblo que lucha y canta*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 215, p. 434-439; (1968). “Carmen Conde: *Obra poética*. Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 1967”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 220, p. 205-208.

40 Angelina Gatell. (1972). “Crónica de poesía”. *El Urogallo*, 18 (noviembre-diciembre), p. 145-146.

41 Angelina Gatell. (1973c). “Poesía”. *El Urogallo*, 20 (marzo-abril), p. 90-92.

42 M.^a Jesús Soler Arteaga. (2012). “*El Urogallo*, una revista de los años 70” en Milagro Martín Clavijo (ed.). *Más igualdad, redes para la igualdad: Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)*. Sevilla: Arcibel, p. 606.

LA VISIBILIDAD DE LAS ESCRITORAS EN LA POSGUERRA

A medida que los estudios de género van ampliando la investigación sobre las poetisas de la posguerra, se hace más evidente el hecho de que todas ellas se implicaron en mayor o menor medida en la difusión de su propia obra. Es decir, no solo se reivindicaron como poetisas en sus textos, en los que la afirmación y la autoconciencia femenina en la construcción del sujeto lírico de mujer se nos ha revelado como uno de los hitos fundamentales de la poesía escrita por mujeres durante el franquismo. Precisamente, fue Angelina Gatell una de las primeras voces críticas en corroborar este hecho, en el estudio introductorio a su antología *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2006). Sin embargo, no se convirtieron en referentes para las poetisas de los setenta y los ochenta, porque, pese a su implicación en el mundo literario de su tiempo, no pasaron a la posteridad. Tal como señala M.^a Encarna Alonso: “Privilegiar como signo de consagración la producción publicada, la obtención de premios o la presencia en antologías refuerza de manera inevitable la invisibilidad de las poetisas.”⁴³ En el caso de Angelina Gatell, como en otras poetisas de su generación (María Beneyto o María Victoria Atencia, por ejemplo), su carrera se interrumpió por un largo periodo de tiempo en que dejó de publicar sus versos. En cuanto a premios, obtuvo el Valencia de Poesía, además de quedar finalista del Premio Boscán (quedar como finalistas fue un hecho recurrente entre las poetisas, también Concha Lagos lo fue de este mismo premio). Evidentemente, como en el caso de la mayoría de las mujeres poetisas, su presencia en las antologías poéticas fue testimonial. Se convirtieron en “voces sin eco”,⁴⁴ aunque ellas mismas denunciaran este hecho en su momento, perfectamente

43 M.^a Encarna Alonso Valero. (2016). “Mujeres poetisas bajo el franquismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, p. 23.

44 M.^a Paz Moreno. (2016). “Mujeres poetisas en las antologías de posguerra: presencia, compromiso y canon” en Miguel Ángel García (ed.). *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento. A la ética por la estética. Canon, compromiso poético y antologías en España (siglos XX-XXI)*, 245, p. 121-123.

conscientes de la importancia de formar parte de las nóminas que se gestaban en estas compilaciones. Con su “Carta abierta a José M. Castellet [...]”,⁴⁵ Angelina Gatell tomaba parte, junto con Claudio Guillén⁴⁶ y José Ángel Valente,⁴⁷ entre otros, en una de las polémicas más citadas en el contexto de la literatura de la posguerra: los criterios para la selección de poetas de Castellet, “el maniqueísmo crítico y la manipulación de la más reciente tradición poética”.⁴⁸ Como apunta Ángel L. Prieto de Paula, las antologías mantuvieron a lo largo del siglo XX “la vocación de hacer asientos historiográficos [...]. (A) efectos de la presencia de mujeres [...], ni unas antologías ni las otras las tuvieron en cuenta”.⁴⁹

De hecho, como la mayoría de las poetas que fueron visibles en su tiempo, apareció únicamente en las escasas antologías en que sí se las incluyó, las dedicadas a las mujeres poetas: la *Antología de voces femeninas* de María Romano Colangeli (1964) y *Poesía femenina española (1950-1960)* de Carmen Conde (1967); o bien en la nómina de aquellas que tuvieron voluntad de ser inclusivas: la antología *Panorama de la poesía moderna española*, de Enrique Azcoaga (Buenos Aires, 1953), *Medio siglo de poesía amorosa* de Jacinto López Gorgé (1959) y *Poesía amorosa contemporánea* de Carmen Conde (1969). También se recogen sus versos en la compilación de 105 poetas de Rafael Millán, *Antología de la poesía española (1954-55)*, que inaugura las que la editorial Aguilar publicó anualmente hasta 1969 con

45 Angelina Gatell. (1961c). “Carta abierta a José M.^a Castellet con motivo de su libro Veinte años de poesía española”. *Poesía Española*, 108, p. 1-6.

46 Claudio Guillén (1960). “José M.^a Castellet y la crítica literaria”. *Ínsula*, 167 (octubre), p. 4-5.

47 José Ángel Valente (1961). “Del simbolismo a nuestros días”. *Ínsula*, 174, p. 6.

48 José Teruel. (1992). *La joven poesía española del medio siglo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 20 y 73.

49 Ángel L. Prieto de Paula. (2023). “Mujeres en el Parnaso: mecanismos de borrado y elisión en la conformación del canon” en Helena Establier Pérez (ed.). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, p. 67-68.

carácter divulgativo y voluntad de incluir a todas las nuevas voces que iban surgiendo.⁵⁰

Sin embargo, su destacada presencia y visibilidad en estos veinte años que nos ocupan, así como la adscripción de su voz a la del grupo que representaba una renovación y ruptura con la primera generación de posguerra,⁵¹ motivó su inclusión entre los poetas que Carlos Bousoño recoge en su artículo “Ante una nueva promoción de poetas”⁵². Su nombre y el de María Victoria Atencia son los únicos de mujeres poetas de la generación del 50 entre los veinte autores antologados. Por su parte, las publicaciones de Angelina Gatell en estos veinte años son reseñadas por los habituales colaboradores de las revistas en que ella participó, como Luis Jiménez Martos, Leopoldo de Luis, Gerardo Manrique, Concha Lagos, Carmen Conde o Guillermo Díaz-Plaja. Puntualmente, por cada nuevo libro de los tres publicados por Angelina Gatell en las décadas de los 50 y 60, aparece la correspondiente reseña en la revista *Ínsula* a cargo de María Gracia Ifach. En el número doble especial que *La Estafeta Literaria*⁵³ dedica a reflexionar con seis escritoras sobre la existencia o no de una literatura específicamente femenina, Angelina Gatell, junto a Pureza Canelo, responde como representante de las poetas.

La organización de las tertulias de “Calle Mayor”, entre 1966 y 1969, y su participación anterior en las tertulias y actos en el Ateneo con José Hierro y, posteriormente, con José García Nieto, son un claro ejemplo de estas relaciones literarias y los vínculos de amistad que de estas se derivaron, así como de su proyección y visibilidad pública. De ahí que el PCE le encargara la antología *Con Vietnam*

50 Blas Sánchez Dueñas. (2013). “Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación”. *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 29, p. 45.

51 *Ibidem*, p. 48.

52 Carlos Bousoño. (1959). “Ante una nueva promoción de poetas”. *Cuadernos del Ágora*, 27-28 (enero-febrero), p. 3-6.

53 Jacinto López Gorgé. (1972). “¿Existe una literatura específicamente femenina?”. *La estafeta literaria*, 501, p. 14-17.

(1968), que el gobierno prohibió, y que felizmente ha recuperado Julio Neira de los expedientes de la censura:

Era la persona idónea: todos la apreciaban como organizadora con José Hierro, Aurora de Albornoz y José G. Manrique de Lara de la tertulia Plaza Mayor en la librería Abril, foro poético de mucho prestigio entonces; por su lengua materna era de confianza para los poetas catalanes, y colaboraba con Carmen Conde en la elaboración de una antología de poesía femenina (Conde, 1971), por lo que se trataba con los poetas de toda España; además su compromiso político antifranquista desde la adolescencia la acreditaba sobradamente para la tarea. Todos estos rasgos de su desempeño se reflejan en el resultado final: [...] con una proporción de mujeres inusualmente alta en las antologías del periodo, sensible también a la presencia de las diversas lenguas peninsulares.⁵⁴

CONCLUSIONES

Las colaboraciones de Angelina Gatell en revistas literarias nos han permitido corroborar que su presencia en ellas es proporcional a su visibilidad social en esos años y constatar, de igual modo, sus relaciones con ciertos círculos o grupos literarios de su época. Entre las revistas en las que en más ocasiones participa Angelina Gatell con versos propios, dos son precisamente las más longevas del periodo: *Caracola* (participa en once ocasiones), que además llegó a alcanzar tiradas de mil ejemplares en 1954,⁵⁵ y *Poesía Española*, ambas significativas porque dan precisa cuenta del panorama poético de la época en que se publicaron. Para Manuel J. Ramos Ortega,⁵⁶

54 Julio Neira. (2017). “Los poetas españoles contra la guerra de Vietnam”. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 5, p. 126-127.

55 Rafael Osuna. (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 167.

56 Manuel J. Ramos Ortega. *Op. cit*, p. 156.

el éxito de *Caracola* radicó en su amplitud de propuestas en cuanto a estilos, muy diversos y contrapuestos. La tercera, más ecléctica, fue *Cuadernos del Ágora*, que, a lo largo de los ocho años y los 93 números que publicó, se convirtió, como han señalado Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera, en “una de las revistas más prestigiosas entre sus contemporáneas”,⁵⁷ la cual, por cierto, estuvo a cargo de otra mujer, Concha Lagos, “una de las figuras más conspicuas y significadas del panorama cultural, artístico y científico de su tiempo”,⁵⁸ con una actividad “frenética en los años sesenta”⁵⁹. En *Caracola* y *Poesía española*, además de *Cuadernos Hispanoamericanos* y *El Urogallo*, colabora también como crítica, como hemos mencionado en el apartado anterior.

Por otra parte, de estas colaboraciones podemos concluir el compromiso de Angelina Gatell con la reivindicación de las mujeres poetas, tanto de las referentes, a las que dedica sus contados artículos ensayísticos (Delmira Agustini, Alfonsina Storni, las románticas cubanas), como de las poetas a las que admira y con las que se alía en la visibilización de sus obras, en correspondencia con la labor de otras poetas en este mismo sentido, como Trina Mercader y Carmen Conde. De hecho, la amistad con Carmen Conde y las colaboraciones fueron más allá de las antologías, conjuntamente escribieron una serie de guiones para televisión.⁶⁰ En el mismo sentido, como ha señalado M. Teresa Navarrete, la correspondencia entre Angelina Gatell y Concha Lagos da cuenta del apoyo que esta le brindó. Concha Lagos destacó especialmente por su implicación en el fomento de las obras de estas poetas y de las de generaciones anteriores, como Ernestina de Champourcin y Carmen Conde:

57 Blas Sánchez Dueñas y M.^a José Porro. (2015). *Concha Lagos, agente cultural: “Los Cuadernos del Ágora”*. Madrid: UNED, p. 3.

58 *Ibidem*, p. 21.

59 *Ibidem*, p. 21.

60 Carmen Conde y Angelina Gatell. (2022). *Cada Mujer en su vida — Teatro Inútil. Carmen Conde / Angelina Gatell*. M.^a Eugenia Álava Carrascal (ed.). Madrid: Torremozas.

Afortunadamente, Lagos no está sola en esta tarea y otras mujeres promueven proyectos culturales como Trina Mercader [...], Gloria Fuertes, Adelaida de las Santas y María Dolores de Pablos [...], Pino Ojeda [...] o María de los Reyes Fuentes [...].⁶¹

En este sentido, es importante destacar como un acontecimiento característico de estas generaciones de posguerra el hecho de que las relaciones poéticas fueran más allá de la literatura y fomentaran un entramado de relaciones de protección y ayuda para el desarrollo de la actividad profesional. Algunas de las colaboraciones y trabajos que desempeña Angelina Gatell a su llegada a Madrid están auspiciadas por esta red de apoyo mutuo entre escritores en tiempos difíciles, tal como su labor con Carmen Conde en la preparación de sus antologías y también con José García Nieto en la revista *Poesía española*.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAVA CARRASCAL, María Eugenia. (2020). *Una poeta comprometida del medio siglo: Angelina Gatell*. Universidad del País Vasco: Tesis Doctoral. [Consultado: 10 enero 2024].
- . (2021). “La poesía social de Angelina Gatell. Crítica y denuncia en *Esa oscura palabra* (1963) y en dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía española* en 1958”. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44, p. 173-199.
- ALONSO VALERO, M.^a Encarna. (2016). “Mujeres poetas bajo el franquismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, p. 22-33. <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/2/>>. [Consultado: 10 enero 2024].

61 M.^a Teresa Navarrete. (2023). “‘No sonriáis, ya sé que soy mujer’. La poesía de Concha Lagos y la construcción de la mujer de letras bajo el franquismo”. *eHumanista: IVITRA*, 23, p. 179.

AMIGOS DE LA POESÍA. (1956). “Fiesta de la poesía”. *Jornada: diario de la tarde (1941-1975)*, 17 de abril, p. 3.

BOUSOÑO, Carlos. (1959). “Ante una nueva promoción de poetas”. *Cuadernos del Ágora*, 27-28 (enero-febrero), p. 3-6.

CASTILLO, Ana María. (1980). *Índice general de Caracola. Revista malagueña de poesía*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Cuadernos de Ágora. Índices de números publicados*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/indice.htm> [Consultado: 10 enero 2024].

CONDE, Carmen. (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.

—. (1969). *Antología de poesía amorosa contemporánea*. Barcelona: Bruguera.

—. (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

GATELL, Angelina. (1949a). “Luna”. *Manantial*, 2, p. 8.

—. (1949b). “Los vencidos”. *Al-Motamid*, 16, p. 5.

—. (1951a). “Encuentro”. *Manantial*, 6, p. 6.

—. (1951b). “A mi hermano muerto”. *Al-Motamid*, 23, p. 14.

—. (1951c). “Obsesión”. *El sobre literario*, 4, p. 14.

—. (1951d). “Segunda elegía”. *Verbo*, 21, p. 15-16.

—. (1951e). “Solo espero de ti”. *Sazón*, 4, p. 53.

—. (1951f). “Tú no puedes saberlo”. *Platero*, 10, p. 94.

—. (1952a). “Poema final”. *Alcándara*, 2, p. 14.

—. (1952b). “*Ya se quedó sin aire...*”. *Bernia*, 4 (marzo), p. 7.

—. (1953a). “Ya basta”. *Alisio*, 20 (octubre). S. p.

—. (1953b). “¿Por qué?”. *Verbo*, 28, p. 42.

—. (1954). “Poemas alucinados”. *Dabo*, 11.

—. (1955). “Poemas al hijo I y II”. *Caracola*, 31.

—. (1956a). “Sara”. *Verbo*, 30, p. 23-24.

—. (1956b). “Recuerdo a Celia Viñas”. *Rocamador*, 7, p. 18.

—. (1957). “Naranjo”. *Cuadernos del Ágora*, 7-8, p. 4-5.

- . (1958a). “He pedido muy poco”. *Caracola*, 66, p. 4-5.
- . (1958b). “Reo” y “La prisa”. *Poesía Española*, 69, p. 28-30.
- . (1959a). “Rambla”. *El Cobaya*, 27 (enero-febrero). S. p.
- . (1959b). “Tregua”. *Cuadernos del Ágora*, 27-28 (enero-febrero), p. 20-22.
- . (1960a). “Mira ciudad...”. *Índice de Artes y Letras*, 142, p. 14.
- . (1960b). “Ruego”. *Cuadernos del Ágora*, 41-42. (marzo-abril), p. 5-7.
- . (1961a). “Poemas a mis hijos II y III”. *Poesía Española*, 103.
- . (1961b). “La respuesta”. *Cuadernos del Ágora*, 57-58 (julio-agosto), p. 8.
- . (1961c). “Carta abierta a José M.^a Castellet con motivo de su libro *Veinte años de poesía española*”. *Poesía Española*, 108, p. 1-6.
- . (1963a). “Poema”. *Caracola*, 129-130 (verano).
- . (1963b). “Carmen Conde: En un mundo de fugitivos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 159, p. 568-570.
- . (1963c). “La poesía femenina en el romanticismo cubano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165, p. 541-544.
- . (1964). “Delmira Agustini y Alfonsina Storni, dos destinos trágicos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 174, p. 583-591.
- . (1967). “Conde: Un pueblo que lucha y canta”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 215, p. 434-439.
- . (1968). “Carmen Conde: *Obra poética*. Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 1967”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 220, p. 205-208.
- . (1970a). “Muerte en el exilio”. *El Urogallo*, 3 (junio-julio), p. 60-61.
- . (1970b). “Yo en tus manos I y II”. *ABC*, 14 de octubre, p. 112.
- . (1972). “Crónica de poesía”. *El Urogallo*, 18 (noviembre-diciembre), p. 145-146.
- . (1973a). “Elegía a una mujer” y “Poema final”. *ABC*, 15 de febrero, p. 112.
- . (1973b). “Chile en el corazón”. *El Urogallo*, 24 (noviembre-diciembre), p. 27-28.
- . (1973c). “Poesía”. *El Urogallo*, 20 (marzo-abril), p. 90-92.
- . (1986). “Selección de poemas”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 7, p. 215-217.
- . (2012). *Memorias y desmemorias*. Madrid: Fundación AISGE.

- . (2022). *Cada Mujer en su vida — Teatro Inútil. Carmen Conde / Angelina Gatell*. M.^a Eugenia Álava Carrascal (ed.). Madrid: Torremozas.
- GUILLÉN, Claudio (1960). “José M.^a Castellet y la crítica literaria”. *Ínsula*, 167 (octubre), p. 4-5.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. (1984). *Platero (1948-1954). Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura. <file:///Users/macbook/Downloads/platero-1948-1954--historia-antologia-e-indices-de-una-revista-literaria-gaditana%20(5).pdf> [Consultado: 10 enero 2024].
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto. (1972). “¿Existe una literatura específicamente femenina?”. *La Estafeta Literaria*, 501, p. 14-17.
- JURADO MORALES, José. (2013). “En el principio de la disidencia fue la revista” en SOLER GALLO, Miguel y NAVARRETE, María Teresa (eds). *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: Aracne editrice, p. 33-52.
- MORENO, M.^a Paz. (2016). “Mujeres poetas en las antologías de posguerra: presencia, compromiso y canon” en GARCÍA, Miguel Ángel (Ed.). *ANTHROPOS. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento. A la ética por la estética. Canon, compromiso poético y antologías en España (siglos XX-XXI)*, 245, p. 121-140.
- MUÑOZ QUIRÓS, José M.^a (2014). *Primera etapa de El Cobaya 1953-1959: Biografía y poética de una revista literaria*. Universidad de Valladolid: Tesis Doctoral. <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/5647/TESIS561-140728.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Consultado: 10 enero 2024].
- NAVARRETE, M.^a Teresa (2023). “‘No sonríais, ya sé que soy mujer’. La poesía de Concha Lagos y la construcción de la mujer de letras bajo el franquismo”. *eHumanista: IVITRA*, 23, p. 167-183. <<https://>

uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1766861/FULLTEXT01.pdf>.
[Consultado: 10 enero 2024].

NEIRA JIMÉNEZ, Julio. (2017). “Los poetas españoles contra la guerra de Vietnam”. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 5, p. 123-150. <<https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/18728/17275>>.
[Consultado: 10 enero 2024].

OSUNA, Rafael (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía. (2006). “Un planeta cernudiano: *La Caña Gris* (Valencia, 1960-62)” en RAMOS ORTEGA, Manuel J. (Coord.). *Revistas literarias españolas del siglo XX*, vol. 3 (1960-1975), p. 23-52.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2023). “Mujeres en el Parnaso: mecanismos de borrado y elisión en la conformación del canon” en ESTABLIER PÉREZ, Helena (ed.). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, p. 47-71.

RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2001). *Las revistas en España entre la edad de plata y el medio siglo. Una aproximación histórica*. Madrid: Ediciones de la Torre.

ROZAS, Juan Manuel. (1978). “Las revistas de poesía del 27” en *El 27 como generación*. Santander: Ediciones Sur, p. 117-126.

RUBIO, Fanny. (2004). *Revistas poéticas españolas 1939-1975*. San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

SÁNCHEZ, José. (1959). “Revistas de poesía española”. *Revista Hispánica Moderna*, año 25, núm. 4, octubre, p. 313-328. <<http://www.jstor.org/stable/30202389>>. [Consultado: 10 enero 2024].

- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. (2013). "Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación". *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 29, p. 41-52. <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/11780/Ambitos_29_05.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consultado: 10 enero 2024].
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas y PORRO HERRERA, M. José. (2015). *Concha Lagos, agente cultural: "Los Cuadernos del Agora"*. Madrid: UNED.
- SOBRINO VEGAS, Ángel Luis. (2012). *Las revistas literarias en la II República*. Tesis Doctoral. UNED. <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Alsobrino/Documento.pdf>>. [Consultado: 10 enero 2024].
- SOLER ARTEAGA, M.^a Jesús (2012). "El Urogallo, una revista de los años 70" en MARTÍN CLAVIJO, Milagro (ed.). *Más igualdad, redes para la igualdad: Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)*. Sevilla: Arcibel, p. 601-612. <<https://idus.us.es/handle/11441/55884?locale-attribute=es>>. [Consultado: 10 enero 2024].
- TERUEL, José (1992). *La joven poesía española del medio siglo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<https://docta.ucm.es/entities/publication/15679e0d-b1d9-4562-ab7d-4ae0620bd6e3>>. [Consultado: 10 enero 2024].
- TORRE, Guillermo de. (1969). "El 98 y el modernismo en sus revistas. Elogio de las revistas" en *Del 98 al Barroco*, Madrid: Gredos, p. 12-70.
- VALENTE, José Ángel. (1961). "Del simbolismo a nuestros días". *Ínsula*, 174, p. 6.

AURELIA RAMOS
Y LA RESEMANTIZACIÓN LÍRICA Y FEMINISTA
DE CAPERUCITA ROJA EN *LA ESTAFETA LITERARIA* (1944)*

Anna Cacciola
Universidad Internacional de La Rioja

INTRODUCCIÓN

En el umbral del siglo XX, la narrativa de Caperucita ha adquirido la categoría de obra clásica, siendo objeto de diversas reescrituras dirigidas tanto a la audiencia infantil como adulta. A partir de la década de 1970, en sintonía con la emergencia del movimiento feminista y los enfoques crítico-literarios desde la perspectiva de género, la trama ha experimentado numerosas reinterpretaciones bajo la pluma de autoras. Estas buscan reivindicar la figura de la protagonista, despojándola de las interpretaciones patriarcales tradicionales. Al hacerlo, instauran una nueva mirada que se apropia de los motivos y metáforas intrínsecos a su construcción simbólica, reconfigurando su identidad bajo el prisma de una subjetividad femenina emancipadora. De esta manera, Caperucita se erige como un símbolo de la curiosidad, representando el tránsito a la adultez al adentrarse sola en el bosque. Asimismo, estas reinterpretaciones pueden invertir el paradigma clásico, reflejando los temores que la mujer contemporánea enfrenta en su propio entorno urbano, recreando, así, un bosque moderno cargado de desafíos y complejidades. Innumerables son las versiones del cuento folclórico realizadas por autoras que, además, se

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

adscriben a géneros literarios diversos: de cuentos cortos a poemas, de novelas a obras teatrales.

Jack Zipes¹ y Hans Ritz² ofrecen un análisis exhaustivo de las múltiples representaciones de Caperucita Roja para audiencias no hispanohablantes, explorando versiones del cuento en sintonía con diversas corrientes teóricas contemporáneas, exhibiendo la capacidad camaleónica del cuento para ser reescrito dentro de registros lingüísticos muy variados.

Por otro lado, en el marco de la revisión literaria de los cuentos clásicos, Angela Carter, destacada escritora británica, emergió tempranamente como una figura prominente en la reescritura de estos relatos. En su obra *The Bloody Chamber*,³ revisita los cuentos tradicionales dentro de la auténtica tradición gótica, otorgando voz a figuras previamente silenciadas por el discurso dominante. Dentro de su corpus, presta especial atención a la figura de Caperucita Roja, ofreciendo tres interpretaciones singulares — “The Werewolf”, “The Company of Wolves” y “Wolf Alice” — que desvelan lecturas inéditas y profundamente subversivas del cuento, marcadas por la ferocidad, la sexualización y el alejamiento de las normas civilizatorias.

Según informa Noguero, ⁴ en el ámbito hispánico, la revalorización del cuento de hada en cuestión ha sido emprendida por destacadas narradoras, entre las que se incluyen figuras relevantes como Rosario Ferré,⁵ Lourdes Ortiz,⁶ Carmen Martín Gaité,⁷ Ana Ma-

1 Jack Zipes. (1987). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.

2 Hans Ritz. (2000). *Die Geschichte vom Rotkappchen*. Göttingen: Muriverlag.

3 Angela Carter. (1993). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.

4 Francisca Noguero. (2001). «La metamorfosis de Caperucita» en Sonia Mattalía y Nuria Girona (eds.). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Escultura, p. 113-122.

5 Rosario Ferré. (1977). *Arroz con leche*. Río Piedras: Huracán.

6 Lourdes Ortiz. (1988). *Motivos de Circe*. Madrid: Ediciones del Dragón.

7 Carmen Martín Gaité. (1989). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.

ría Shúa,⁸ Luisa Valenzuela,⁹ Ema Wolf¹⁰ y Giovanna Rivero.¹¹ Este fenómeno también abarca a poetas notables como Aída Toledo¹² y Becky Rubinstein.¹³

Ahora bien, la reescritura femenina del prototexto en nuestras letras parece centrarse únicamente en la segunda mitad del siglo XX, ya a partir de mediados de los años 70 y, sobre todo, parece una operación de reelaboración puesta en marcha por las autoras de la Transición — con la salvedad del caso de Martín Gaité.

Sin embargo, el hallazgo del poema “Los tiempos cambian” de Aurelia Ramos, en el número 18 de *Estafeta Literaria* de 1944, nos obliga a plantearnos la posible publicación de reescrituras anteriores a los años 70 y realizadas por las integrantes de la promoción de la primera posguerra. Además de arrojar luz sobre un campo de estudio restringido y de difícil acceso, debido a las peculiares vicisitudes editoriales de las obras que hemos podido rescatar, la investigación ha sido propedéutica para el análisis crítico del poema de la escritora alicantina. A continuación, proporcionamos un excursus sobre las versiones del cuento que hemos podido rastrear, tanto en la modalidad lírica como en la dramática, en la primera mitad del siglo XX.

Según la argumentación expuesta por Velayos Amo,¹⁴ Gabriela Mistral emprende entre los años 1924 y 1926 la tarea de reelaborar en versos cuatro cuentos, entre los cuales figura el relato de Caperucita Roja. La primera manifestación de esta revisión se materializa

8 Ana María Shúa. (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.

9 Luisa Valenzuela. (1993). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.

10 Ema Wolf. (2015). *Filotea y otros cuentos*. M. Trillo (ilustrador). Buenos Aires: Santillana.

11 Giovanna Rivero. (2020). *Para comerte mejor*. Nueva York: Sudaquia Editores.

12 Aída Toledo. (1994). *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Editorial Cultura.

13 Becky Rubinstein. (1999). *Cuéntame una de vaqueros*. México: Tintanueva Ediciones, p. 97-119.

14 Beatriz Velayos Amo. (2022). “Juégame un cuento: la reescritura lúdica de Caperucita roja en Gabriela Mistral, Ema Wolf y Giovanna Rivero”. *Cuadernos del CILHA*, 36, p. 1-17.

en su poemario *Ternura*, publicado en 1924. El poema representa una reescritura en alejandrinos de la versión perraultiana de la historia, caracterizada por la inserción de léxico chileno y términos arcaicos. No obstante, a pesar de su aparente simplicidad, la autora, en la última estrofa, se sumerge en la detallada descripción del crimen, llevando a cabo una narración sensorial que contrapone la bestialidad del lobo con la inocencia de la niña. En tan solo cuatro versos, Mistral denuncia la persistente violencia dirigida hacia mujeres y niñas, desplazando su enfoque desde la desobediencia de la protagonista hacia la brutalidad del acto perpetrado y la ferocidad del lobo.

Esta, a razón, parece ser la primera resemantización del cuento realizada por una mujer en castellano. Ahora bien, centrándonos más específicamente en el contexto español e intentando acercarnos a la horquilla temporal de interés, hemos podido rescatar otras manifestaciones literarias.

Teatro para niños, redactado en 1936 y cuya primera edición identificada data de 1942,¹⁵ representa una obra literaria de Elena Fortún que compila doce piezas teatrales en un acto. Dentro de esta recopilación, destaca la presencia de “Caperucita encarnada”, una comedia que constituye reelaboración del cuento originalmente recogido por Charles Perrault.

Como indican Molina-Angulo y Selfa Sastre,¹⁶ el título seleccionado por Fortún para la obra teatral resulta notable, ya que opta por el adjetivo “encarnada” en lugar de “roja”. La elección entre estos dos términos, ambos con connotaciones ideológicas, suscita la interrogante sobre la motivación detrás de dicha elección. A pesar de que en años recientes el adjetivo “roja” se ha vuelto popular para referirse a dicho cuento, en épocas anteriores el término más empleado era “encarnada”. En el siglo XIX, la traducción común era

15 Marie Franco. (2005). “Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil” en Jean Michel Desvois (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Pilar, p. 266.

16 Rocío Molina-Angulo y Moisés Selfa Sastre. (2019). “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su *Teatro para niños* (1936)”. *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXXI, núm. 161, p. 153-175.

“Caperucilla/Caperuchita/Caperucita Encarnada”, salvo excepciones como la del traductor Baró en 1883, quien prefirió la versión “Caperucita Roja”.¹⁷

La adaptación “Caperucita encarnada” de Elena Fortún se presenta como un híbrido entre la versión de Perrault y la de los Hermanos Grimm. Similar a la interpretación de Perrault, la abuela es devorada por el lobo, a diferencia de la versión de los Hermanos Grimm, donde un cazador rescata a la abuela sana y salva de la panza del lobo. No obstante, se aleja de la adaptación de Perrault, puesto que Caperucita no es devorada por el lobo, conservándose así en parte el final feliz de los Hermanos Grimm. Este hecho implica una carga simbólica concreta: el lobo, al ver la imagen de Caperucita reflejada en un espejo, se come el espejo pensando que está ingiriendo a Caperucita y, como consecuencia, perece.

La obra de la dramaturga madrileña vuelve a introducir matices significativos mediante el tratamiento de los personajes, el humor y la ironía, aportando una cierta dosis de transgresión al mensaje del cuento original. Aunque no exime completamente a la protagonista de imprudencia y candidez, al hablar demasiado con desconocidos y demorarse en su camino, la Caperucita de Fortún se presenta como más contestataria y rebelde en su enfrentamiento con el lobo, en comparación con la tradicional.

“Yo era Caperucita”¹⁸ constituye uno de los poemas más contundentes de Gloria Fuertes; aunque suaviza su tono mediante un enfoque casi humorístico, la composición rezuma resentimiento y

17 Hanna Veerle Lut Martens. (2016). *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975*. (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 204.

18 Gloria Fuertes. (1996). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra, p. 82: “Un día que tenga tiempo / os contaré la aventura de mi infancia / con el lobo Franco. / Yo era una caperucita roja en zona roja. / El lobo Franco se enteró que en mi cestita / no llevaba solomillo y queso para mi abuelita / y al ver que llevaba libros y poesía, / mandó su jauría / y me detuvo en la Gran Vía. / Los criados del lobo / me metieron en prisión, / me mordisquearon a gusto, / por poco me muero del susto. / En el bosque de cemento / pasé un miedo atroz. / Yo era una caperucita roja / y ‘el Franco’ un lobo feroz”.

condena. A pesar de la aparente atenuación, de hecho, no deja de manifestar una profunda carga de crítica social y descontento. En su versión del cuento, el lobo no es otro que Francisco Franco, y Fuertes se autodefine como una Caperucita roja en la “zona roja”, sufriendo hostigamiento en la cárcel —que describe como un “bosque de cemento”, debido a llevar en su cesta “libros y poesías”. La metáfora de la “zona roja” sugiere tanto la prohibición como la peligrosidad asociada con la expresión artística y literaria en un contexto marcado por la represión. Fuertes, a través de esta analogía, busca visibilizar el constante enfrentamiento con la censura y la persecución, destacando la naturaleza comprometida y desnuda de su obra poética.

En *Canciones para todo el año* (1984),¹⁹ obra póstuma de Ángela Figuera, se recoge una serie de poemas dedicados a un público infantil. En ella, es posible apreciar una versión de Caperucita roja²⁰ que parece emular la de Mistral, puesto que reproduce fielmente la versión de Perrault, pero hace hincapié en la bestialidad del lobo. Además, al igual que Fortún, Figuera subraya la falta de cautela y la inocencia de Caperucita, tildándola de “muy niña” y “charlatana”, al pararse a hablar con el lobo.

Otra escritora perteneciente a la generación de posguerra que se dedicó a la producción teatral dirigida al público infantil fue Celia Viñas. Esta actividad dramática se llevó a cabo mediante la escenificación de cuentos tradicionales, a solicitud de su esposo, Arturo Medina, quien entonces ocupaba el cargo de catedrático en la Escuela Normal de Magisterio de Ávila. Según la argumentación de Galera

19 Ángela Figuera. (2009). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

20 Figuera. *Op. cit.*, p. 412: “Por el senderito / parece que vuela. / La nieve es de plata / y ella es de fresa. / Es una amapola / es una cereza: / con su capuchita, / su capita nueva... / Ojito derecho / de la vieja abuela. / En el cesto, tortas / de miel y manteca. / El lobo es tremendo, / con su largo hocico / y unos dientes largos... / Pero tiene ojillos / traviesos y alegres, / brillantes y pillos, / como de un perrazo / que fuera un chiquillo. / Amistosamente / saluda y se para: / la niña es muy niña / y muy charlatana... / ¡Ay, qué pena, / pena de caperucita!... / ¡Tan rubia, tan blanca, / tan chiquirritina!”.

Noguera²¹, la autora dio forma a dichas representaciones entre septiembre y diciembre de 1953. Arturo Medina, por su parte, gestionó la publicación de estos textos algunos años después, aunque ninguna de estas iniciativas llegó a materializarse. En la actualidad, se conservan en el Archivo Celia Viñas las escenificaciones de obras como *La bella durmiente del bosque*, *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, *El gato con botas*, *Pulgarcito*, y un «Ensayo de escenificación de *Peter Pan* para una representación infantil», adaptación que la autora elaboró expresamente para la celebración navideña del Instituto en 1953, donde ambos, Celia y Arturo Medina, participaron interpretando los roles de los padres de Wendy. En su versión del cuento, Viñas omite la primera parte del relato y la escena comienza ya en la casa de la abuela, recién devorada por el lobo. La trama sigue la perraultiana sin aportar variaciones en cuanto a profundización psicológica ni del lobo ni de Caperucita.

AURELIA RAMOS Y EL CASO DE *ESTAFETA LITERARIA*

Breve semblanza biográfica

Aurelia Ramos Mollà vio la luz en Alicante el 25 de septiembre de 1892. Participó activamente en diversas publicaciones, tales como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día* (1915-1937), *El Tiempo* (1916-1931), y *Destellos* (1930-1931), donde en ocasiones empleaba el seudónimo de Carmela. Su firma adornó más de 176 cuentos en la revista *Gente Menuda*. A nivel nacional, contribuyó con su pluma en *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera*.

Empleada en la CAMPSA, con destino en Alicante, desde 1928 y con estudios elementales de las mujeres de su época, entre 1925 y 1936, Ramos Mollà cultivó una destacada faceta como poeta, siendo reconocida con la publicación en 1932 de su obra poética *Del corazón a la pluma*, prologada por Wenceslao Fernández Flórez, de tono

21 Francisco Galera Noguera. (1998). “Teatro y pedagogía en Celia Viñas”. *Tabanque: Revista pedagógica*, 12-13, p. 203-218.

melancólico y romántico, distante de cualquier atisbo de vanguardia. Esta obra experimentó una segunda edición ampliada en 1951. En 1939, la autora lanzó *Impresiones de Guerra*, título y fecha que insinúan una profunda reflexión sobre esa experiencia, sin duda marcada por el asesinato de su hermano Enrique el 18 de agosto de 1936.

Recibió reconocimientos en distintos concursos literarios, sobresaliendo particularmente en los eventos llevados a cabo en Alicante en los años 1921 y 1951, Font-Romeu en 1926, y San Juan de Alicante también en 1926²².

Tras la Guerra Civil española fue nombrada Regidora de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina Alicantina. En 1946, publicó *Cuentos y prosas poéticas*, donde expresó: “Cosas que dormían en el viejo arcón de los recuerdos y que al regresar al mundo que un día dejaron, llevan, además de su fragancia, el perfume arcaico de los tiempos viejos”. Finalmente, en 1964, lanzó *Cuentos para niños*. (*Apto para mayores*), que incluye seis relatos de su etapa en *Gente Menuda*. Aurelia Ramos Mollà falleció en 1971.²³

*«Los tiempos cambian»:
una reescritura feminista y atípica de Caperucita roja.*

El decimoctavo número de *La Estafeta Literaria*²⁴ (1944) engloba una recopilación de poetas bajo el rótulo “irónico-paternal”²⁵ de “Barrer para adentro: Las musas que se inspiran a sí mismas”, una especie de cartografía de la poesía femenina provinciana del período que no se concibe como una simple antología de poemas, sino que

22 *Diccionario biográfico de personajes alicantinos*, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f9so>>. [Consultado: 06 noviembre 2023].

23 Francisco Sánchez Pinilla (2019). “Los cuentos infantiles como recurso educativo” en Eva Moreno Lago (ed.). *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 59.

24 La sección ocupa las páginas 16, 17 y 25.

25 Fanny Rubio. (2003). *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*. Universidad de Alicante, p. 90.

incluye una sucinta entrevista. De hecho, los editores dirigen a las veinte autoras recopiladas tres preguntas a las cuales tienen que responder después de una breve semblanza biográfica: a) ¿qué opinión le merece la poesía actual? b) ¿qué piensa de la poesía femenina y la mujer en la poesía? c) ¿considera conveniente o necesario el cambio de residencia (traslado a Madrid, por ejemplo) para desarrollar su labor poética, o estima que ésta puede realizarse cumplidamente desde su provincia?

Tras lamentar la ausencia de figuras del calado de Carmen Conde y Alfonsa de la Torre y la desconexión tangible entre el movimiento poético femenino y el estado de la poesía en aquel periodo, Rubio argumenta que la mayoría de las autoras recopiladas conciben la actividad poética como algo delicado y femenino, un recreo del espíritu y un cultivo virtuoso de la forma. Únicamente resalta la figura de Elena Martín Vivaldi, quien muestra conciencia en su declaración acerca de la marginación intelectual de la mujer: “Sin embargo, no espero un resurgir de la poesía femenina porque muchos obstáculos lo impiden, y quizá el mayor sea esa misma intimidad que la caracteriza”.²⁶

Cierto es que la casi totalidad de las poetas reseñadas se postulan como defensoras de una poesía maternal, hogareña, religiosa, amorosa, etc., pero creemos que Elena Martín Vivaldi no es la única excepción en cuanto a concienciación autorial y femenina. De hecho, es digna de mención la respuesta de Aurelia Ramos a la segunda pregunta sobre qué opina de la poesía femenina. La alicantina contesta lo siguiente: “Como el poeta nace y no se hace, lo importante no es nacer hombre o mujer, sino nacer o no nacer *poeta*. Siéndolo, igual puede ser buena la poesía femenina que la masculina, siempre que el sentimiento que la inspire sea leal”.²⁷ A diferencia de Elena Martín Vivaldi y las demás poetas, quienes abogan por cierta superioridad de la poesía escrita por mujeres y por la sublimación del sentimiento lírico en los versos pergeñados por las poetas, Ramos defiende una

26 Rubio. *Op. cit.*, p. 91.

27 *Estafeta Literaria*. (1994), p. 25.

postura igualitaria, haciendo hincapié en la autenticidad de la inspiración, sin sesgos genéricos.

Recordemos que, en la producción poética femenina de posguerra, la autoconcepción de las escritoras se forja desde la perspectiva de la diferencia, especialmente en lo que respecta a la expresión artística. Este fenómeno es respaldado por Carmen Conde en su artículo “La poesía de la mujer poeta”,²⁸ así como en el “Prólogo” a su ya canónica *Poesía femenina española viviente*.²⁹ En estas disertaciones críticas, Conde se hace portavoz de toda una generación poética, proporcionando un análisis exhaustivo del panorama lírico contemporáneo y explorando las singularidades de la poesía femenina: la creación artística de las autoras es determinada por el autoconocimiento de su ser mujeres y marcada, inevitablemente, por sus vivencias de género. La distinción propuesta, con respecto a la lírica creada por los varones, no reside en los temas ni en el estilo, sino más bien “en el contenido, en la esencia misma de la creación”, ya que “lo que una mujer tiene que expresar nunca es equivalente a lo que podría expresar un hombre”.³⁰ En el “Prólogo” mencionado anteriormente, la autora recurre a una cita de Rilke para acuñar una expresión que resulta significativa para describir la esencia de la poesía femenina: la del Humano Femenino Poético, un sello con el cual busca denotar a “la mujer que ha descubierto [...] su propia e insustituible condición. [...] Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son las patrias inmutables, hay algo aún más conmovedor en la poesía femenina contemporánea; es algo más profundo, más humano y más apasionado: es la responsabilidad de nuestro destino como mujeres”.³¹

Ahora bien, esa cámara germinadora de principios estéticos planteados desde la igualdad por parte de la alicantina —y en la primera

28 Carmen Conde. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, vol. 1, p. 109-116.

29 Carmen Conde. (1954). *Poesía femenina española viviente: Antología*. Madrid: Arquero.

30 Carmen Conde. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, vol. 1, p. 110-111.

31 Conde. *Op. cit.*, p. 13-14.

posguerra, desde su posición de Regidora de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina— hace bastante asombrosa e innovadora su actitud, aunque, en la última parte de la contestación asigna a la mujer un papel de musa inspiradora en la poesía, citando a Bécquer y su célebre verso “Poesía eres tú”.³²

Más estupor y hasta extrañeza nos genera el poema con el cual Ramos se presenta al público. La composición, titulada “Los tiempos cambian” —ya una declaración de intenciones—, consta de cinco quintetos aconsonantados de alejandrinos y se postula como una resemantización en clave lírica y feminista del cuento tradicional de Caperucita roja. A continuación, reproducimos los versos:

Caperucita Roja ya no le teme al lobo;
ella es lista, y él, tonto; han cambiado el papel.
Ya no engañan sus patas a pesar del adobo;
no engañan sus patrañas de viejo chocho y bobo:
hoy ya, Caperucita, ¡sabe mucho más que él.

La abuelita le dice con su hablar temeroso:
“No juegues con el lobo que, al fin, te morderá”.
Pero ella le hace un guiño picaresco y gracioso,
y contesta: -No temas, que no se atreverá.

Con la cesta de fruta sobre el brazo colgada,
valiente y decidida, cruza el bosque sombrío;
y con voz que hace dura, terrible y ahuecada,
dice: -Yo soy la loba, ábreme lobo mío.

Abre la puerta el lobo y entra la niña hermosa;
los ojos, dos estrellas; los labios, roja flor...
Y murmura atrayente, sonriendo graciosa:
Mira mis dientes blancos, mi mano primorosa...
Yo no muerdo ni araño: ¡yo sólo doy amor!

32 *Estafeta Literaria*. (1944), p. 25.

El lobo hacia la puerta, ciego, se precipita,
 un peligro tan grande contemplando ante sí.
 Y en casa de regreso, graciosa y exquisita,
 dice ella sonriendo: -¿No sabes, abuelita?
 El lobo salió huyendo: ¡tiene miedo de mí...!³³

Las alteraciones introducidas por Aurelia Ramos en su versión del cuento afectan, en primer lugar, al núcleo narrativo fundamental de la ficción. En efecto, ya en la segunda estrofa se observa un cambio significativo, ya que es la abuela y no la madre quien la previene de entretenerse con el lobo. Este ajuste estructural implica que el periplo de la protagonista inicia en el punto que, en el relato clásico, se considera el de llegada. Según la autora alicantina, el destino de la niña no es la morada de la abuela, sino la del lobo mismo. Caperucita, por lo tanto, no cae en la trampa del villano del cuento por culpa de su inocencia y a consecuencia de unas acciones que conforman la intriga de la historia, sino que decide espontáneamente emprender esta aventura, desafiando la advertencia de la abuela. Asimismo, la resolución de la trama prescinde tanto de la intervención de figuras masculinas como del empleo de fuerza y violencia. En este contexto, el lobo huirá atemorizado ante la presencia de la protagonista, otorgando un matiz distinto a la dinámica narrativa tradicional.

Un aspecto adicional que merece atención radica en el perfil caracterológico esbozado de Caperucita: en la primera estrofa se define como lista y mucho más sagaz que el lobo; en la tercera se describe como valiente y decidida. Esa firmeza se aprecia también en la determinación que ella misma exhibe en sus acciones (en la segunda estrofa llega hasta a tranquilizar a la abuela, manifestando con convicción que la bestia no se atreverá ni siquiera a infligirle daño alguno). Este componente revela una notable evolución respecto al arquetipo tradicional de la protagonista, que a menudo se representa como vulnerable e indecisa. En la versión de Aurelia Ramos, Caperucita destaca por su seguridad, una cualidad que se refleja tanto en la descripción del personaje como en sus propias acciones a lo largo

33 *Op. cit.*, p. 25.

del relato. Esta firmeza infunde un matiz distintivo a la figura de la protagonista, desafiando convenciones narrativas previas y contribuyendo a la reconfiguración de los roles y atributos asignados a los personajes femeninos en los cuentos de hadas. La autora alicantina, mediante esta caracterización decidida de Caperucita, añade una capa adicional de complejidad y agencia al personaje, enriqueciendo así la interpretación y apreciación de la narrativa. Este cambio en la representación de la protagonista no solo subvierte expectativas arraigadas, sino que también nutre la exploración de nuevas dimensiones narrativas y psicológicas en el contexto del cuento.

Sin lugar a duda, lo más llamativo de la versificación es la artimaña empleada por Caperucita para engañar al lobo y que se adscribe, a nuestro parecer, a aquel elemento narratológico que Ludmer define las “tretas del débil”³⁴ y que aplica a la escritura femenina. Esa estratagema, característica táctica vinculada comúnmente al individuo considerado menos poderoso, radica en la habilidad para, desde la posición previamente asignada y aceptada, reconfigurar el significado de dicho espacio y modificar la esencia misma de lo que se instaura en él. Este proceder se asemeja a la declaración de una madre o ama de casa que, al aceptar su lugar convencional, ejerce la política o la ciencia desde el lugar que le es asignado por la normativa social. Se evidencia, así, la capacidad inherente para apropiarse de un espacio predefinido y utilizarlo como plataforma desde la cual llevar a cabo acciones previamente vedadas en otros contextos. La incorporación de nuevos campos y la instauración de territorialidades alternativas son acciones factibles y recurrentes en este proceso. Esta práctica de traslado y transformación, además de denotar una astuta estrategia individual, conlleva una reconfiguración sustancial de las estructuras preexistentes en los ámbitos social y cultural. La combinación equilibrada entre la sumisión aparente y la resistencia activa tiene el potencial de establecer un nuevo paradigma de razón, cientificidad y agente del conocimiento. En este sentido, la conjugación

34 Josefina Ludmer. (1985). “Las tretas del débil” en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. La Habana: Ediciones El Huracán.

de aceptación y confrontación se erige como un mecanismo efectivo para forjar nuevas bases epistemológicas y subjetividades dentro del entramado social y cultural establecido.

La Caperucita de Ramos, consciente de su inferioridad a nivel de fuerza física, pero sabedora de su superioridad moral, sufre un peculiar proceso de licanthropización. En este complejo desarrollo, la protagonista, al identificar al lobo como la personificación de la amenaza (que incluye connotaciones de peligro sexual), en lugar de evadirlo, asume activamente su misma identidad al reconocer la ferocidad interior. El fenómeno revela una marcada subversión de los roles tradicionales asignados a los personajes, desafiando convenciones preexistentes en la narrativa clásica. De hecho, como se desprende de la tercera estrofa, no sólo emula la voz de la bestia (“dura, terrible y ahuecada”), sino que, de manera audaz, se transforma activamente en una figura lupina, declarando con convicción “Yo soy la loba; ábreme, lobo mío”. Este acto, además de representar un desafío directo a las percepciones convencionales sobre la inocencia y la vulnerabilidad de Caperucita, introduce un componente de seducción en su interacción con el lobo, entrelazando así el simbolismo del peligro con una expresión más compleja de poder y acción.

Caperucita, en su enfrentamiento con el lobo, despliega con sagacidad las mismas artimañas que la estructura heteropatriarcal utiliza históricamente para someter a las mujeres. De manera estratégica, subvierte la cosificación del cuerpo femenino y su instrumentalización en función del placer masculino, convirtiéndolas en armas contra la figura que tradicionalmente ha personificado esta ideología de género en los cuentos convencionales: el lobo. Mientras que las obras de Perrault y los Grimm procuraban alertar a Caperucita acerca de los riesgos de confiar en los hombres, la versión primitiva de Delarue otorga a Caperucita un ingenio que supera al del lobo, permitiéndole evadir su amenaza. Este matiz es recuperado por Aurelia Ramos en su reinterpretación del cuento:

Abre la puerta el lobo y entra la niña hermosa;
los ojos, dos estrellas; los labios, roja flor...
Y murmura atrayente, sonriendo graciosa:

Mira mis dientes blancos, mi mano primorosa...
Yo no muerdo ni araño: ¡yo sólo doy amor!³⁵

El arma empleada por la protagonista es su mismo cuerpo. Al atacar al lobo de esta manera, la protagonista utiliza su aparente vulnerabilidad y debilidad para revertir los roles, transformándose de víctima a victimaria. El lobo no huye debido a su percepción como un ser grande, fuerte y amenazante, atributos asociados a la masculinidad normativa, sino que se siente intimidado por la belleza canónica de Caperucita, que, aunque no normativa, posee un atractivo potencialmente interpretado como pedofílico (considérese que, a lo largo del texto, la protagonista se describe siempre como una niña). La protagonista no se amedrenta ante los rasgos monstruosos del lobo, sino que logra que este se sienta avergonzado por ellos y por sus posibles intenciones sexuales indecentes, actuando una sexualización voluntaria. El lobo, el monstruo por antonomasia por su naturaleza violenta, experimenta una transformación al ser reducido a otro tipo de monstruo. La autora alicantina hace que el villano transite, finalmente, desde el canon monstruoso masculino al femenino, poniendo en marcha metamorfosis que él mismo rehúye.

CONCLUSIONES

La versión de Caperucita Roja de Aurelia Ramos se distingue por su innovación y provocación, al subvertir los tropos narrativos y simbólicos arraigados en la tradición del cuento de hadas. A través de modificaciones estratégicas, la autora transforma elementos clave de la historia, otorgando empoderamiento a la protagonista y desafiando las nociones convencionales de género presentes en las narrativas clásicas. La inversión de roles de Caperucita, quien se enfrenta al lobo y utiliza las herramientas patriarcales en su contra, introduce un audaz giro en la trama, alejándose de la pasividad asociada tradicionalmente a las heroínas de cuentos de hadas. El uso simbólico de la

35 *Estafeta Literaria*. (1944), p. 25.

licantropización de Caperucita y la transformación del lobo añade profundidad a la historia, destacando la complejidad del personaje. La reintroducción de la versión primitiva de Delarue, donde Caperucita demuestra astucia al engañar al lobo, enriquece la narrativa al rescatar elementos olvidados y desafiar las interpretaciones moralizadoras de otras versiones.

La versificación en clave feminista de Caperucita Roja presentada por Ramos emerge como un hito en la literatura hispánica, aparentemente la primera de su índole registrada. Un análisis detenido de las autoras de la primera mitad del siglo XX revela la ausencia de contenido tan atrevido, resaltando la audacia literaria de la alicantina. Publicada en 1944, durante el régimen franquista en España, esta reinterpretación desafía no solo las convenciones literarias sino también las normas culturales y de género de la época. La capacidad de la autora para cuestionar roles de género en un contexto conservador demuestra una perspectiva crítica y vanguardista. La elección de sexualizar a Caperucita se interpreta como una estrategia para denunciar posibles acciones pedófilas, resaltando la vulnerabilidad de las niñas en una sociedad donde la explotación es recurrente. En última instancia, esta versión provocativa busca generar conciencia y promover la prevención de peligros subestimados en un contexto sociopolítico restrictivo.

BIBLIOGRAFÍA

- CACCIOLA, Anna. (2018). "Lo Humano Femenino Poético en Carmen Conde: principios estéticos desde la diferencia" en CERRATO, Daniele, SCHEMBARI, Andrea, VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara (eds.). *Querelle des femmes: Male and female voices in Italy and Europe*. Polonia: Volumina, p. 357-368.
- . (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]. Universidad de Alicante.

- CARRAZO YÁÑEZ, Yolanda. (2016). *El lobo feroz y Caperucita roja: recurrencias y reescrituras* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Alicante.
- CARTER, Angela. (1993). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.
- CONDE, Carmen. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, 1, p. 109-116.
- . (1954). *Poesía femenina española viviente: Antología*. Madrid: Arquero.
- FERNÁNDEZ-CARO WILLIAMS, Eva. (2014). *Gloria Fuertes ante el espejo: identidad y autorretrato* [Master of Arts]. George Mason University.
- FERRÉ, Rosario. (1977). *Arroz con leche*. Río Piedras: Huracán.
- FIGUERA, Ángela. (2009). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- FRANCO, Marie. (2005). “Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil”, en DESVOIS, Jean Michel (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Pilar, p. 251-722.
- FUERTES, Gloria. (1996). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- GALERA NOGUERA, Francisco. (1998). “Teatro y pedagogía en Celia Viñas”. *Tabanque: Revista pedagógica*, 12-13, p. 203-218.
- LUDMER, Josefina. (1985). “Las tretas del débil” en GONZÁLEZ, Patricia Elena y ORTEGA, Eliana (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. La Habana: Ediciones El Huracán.
- MARTENS, Hanna Veerle Lut. (2016). *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975* (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura.

- MARTÍN GAITE, Carmen. (1989). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- MENÉNDEZ, M.^a Isabel y FIGUERAS MAZ, Mónica (2013). “La evolución de la prensa femenina en España: de *La Pensadora Gaditana* a los blogs”. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, vol. 30, núm 1, p. 25-48.
- MOLINA-ANGULO, Rocío y SELFA SASTRE, Moisés. (2019). “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su *Teatro para niños* (1936)”. *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, enero-junio, p. 153-175.
- NOGUEROL, Francisca. (2001). “La metamorfosis de Caperucita” en MATTALÍA, Sonia y GIRONA, Nuria (eds.). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Escultura, p. 113-122.
- ORTIZ, Lourdes. (1988). *Motivos de Circe*. Madrid: Ediciones del Dragón.
- PROPP, Vladimir. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- RIVERO, Giovanna. (2020). *Para comerte mejor*. Nueva York: Sudaquia Editores.
- RITZ, Hans. (2000). *Die Geschichte vom Rotkappchen*. Gottingen: Muriverlag.
- RUBINSTEIN, Becky. (1999). “De caperuzas cotidianas” en *Cuéntame una de vaqueros*. México: Tintanueva Ediciones, p. 97-119.
- RUBIO, Fanny. (2003). *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*. San Vicente: Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ PINILLA, Francisco. (2019). “Los cuentos infantiles como recurso educativo” en MORENO LAGO, Eva (ed.). *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 47-62.

- SECRETO, Cristina. (2013). "Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis". *Cuadernos del CILHA*, vol. 14 núm 2, p. 67-84.
- SERVÉN DÍEZ, Cristina. (2012). "Mujeres y prensa: la página femenina de El Sol (1917-1936)" en *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla: Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, p. 1061-1074.
- SHÚA, Ana M.^a (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TOLEDO, Aída. (1994). *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Editorial Cultura-Ministerio de Cultura y Deportes.
- VALCÁRCEL LINARES, Francisco. (2006). "La reescritura del cuento popular: *Caperucita y la abuela feroz*, de Juan Iguerabide: una vuelta de tuerca". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 21, p. 23-34.
- VALENZUELA, Luisa. (1999). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.
- VELAYOS AMOS, Beatriz. (2022). "Juégame un cuento: la reescritura lúdica de Caperucita roja en Gabriela Mistral, Ema Wolf y Giovanna Rivero". *Cuadernos del CILHA*, 36, p. 1-17.
- WOLF, Ema. (2015). *Filotea y otros cuentos*. M. Trillo (ilustrador). Buenos Aires: Santillana.
- ZIPES, Jack. (1983). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.
- . (1994). *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower.

POETAS OLVIDADAS EN *LA ESTAFETA LITERARIA* (1944)

Ana Isabel Ballesteros Dorado

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

El estudio de las poetas españolas en las revistas culturales hace pocos años constituía una asignatura pendiente: se trataba de una tarea de dimensiones ingentes, de muy laboriosa exploración. Gracias a los avances en la digitalización de la prensa y al esfuerzo de muchas investigadoras realmente comprometidas con la causa, va solventándose esta laguna.

Entre las revistas del franquismo y los primeros años de la transición democrática en España, *La Estafeta Literaria* (a partir de aquí, *LEL*), destaca entre las demás por su longevidad y por la incorporación en sus páginas de numerosas piezas creativas de mujeres, en verso y en prosa.

Dados los límites de este trabajo, nos centraremos en las poetas más olvidadas hoy a las que se concedió espacio en el número 18 de la primera etapa (1944-1946). Es fácil deducir por qué se contó con ellas: su fundador y director, Juan Aparicio, que además era el delegado general de Prensa y, por tanto, a quien estaba encomendado cuanto se imprimía en más de setenta cabeceras, se había fijado como objetivo una recuperación de la cultura y, en concreto, de la literatura, en la devastada España.¹ Pretendía, con *LEL*, estimular a cuantos quisieran formar parte de su empeño y establecer un cauce de difusión de las actividades culturales habidas en toda España. En

1 Ana Isabel Ballesteros Dorado. (2020). *La Estafeta Literaria (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL, p. 17-21.

una España con más de medio millón de varones muertos y con una mayor proporción de mujeres vivas, Aparicio no debía desdeñar a estas, y desde la primera entrega dio visibilidad a sus trabajos en los distintos géneros artísticos. Además, Aparicio podía aprovechar los informes servidos mensualmente por los ayuntamientos de las capitales de provincias sobre los actos culturales celebrados en ellas, para seleccionar algunos y divulgarlos en esta revista. Como resultado, visto lo recogido número a número, parecía existir una vida cultural mucho mayor y más extendida que la real, según Jorge Urrutia.²

Aparte de otras colaboraciones, críticas y reseñas, el caso más significativo es el de Carmen Conde, que dispuso de una sección propia.³ Pero, por lo que respecta a poesía femenina, importa especialmente una serie de poemas y entrevistas a veinte poetisas, afincadas en las más dispares provincias españolas, cuya localización hubo de ser posible por las causas dichas.⁴

Ya se ha estudiado a algunas de estas autoras, como a Celia Viñas Olivella (16.VI.1915-21.VI.1954), Pura Vázquez Iglesias (30.III.1918-25.VII.2006), Elena Martín Vivaldi (8.II.1907-9.III.1998), María Teresa de Huidobro Iglesias (19.X.1911-1997) o Herminia Fariña Cobán (4.IV.1904-14.X.1966), aunque quepa profundizar mucho más en la labor de todas ellas.

De Aurelia Ramos Mollà (25.IX.1892-1971) se ocupa Anna Cacciola en el presente volumen y a sus páginas cabe remitirse.

Hoy carecen de análisis idóneos o en correspondencia con lo vasto de su producción, otras poetisas de renombre en su tiempo, como Elena Sánchez de Arrojo (14.II.1857-28.VI.1947), fundadora del

2 Jorge Urrutia. (1978). «La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela», en *Boletín AEPE*, 18, p. 81.

3 José Luis Vicente Ferris. (2007). *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*. Alicante: Universidad. [Tesis doctoral], p. 547; María Victoria Martín González. (2009). «Carmen Conde y el fomento de la literatura de mujer en España» en Mercedes Arriaga Flórez; Ángeles Cruzado Rodríguez; Estela y Mercedes González Sande (eds.). *Escritoras y figuras femeninas*. Sevilla: ArCiBel Editores, p. 334.

4 VV. AA. (1944). «Barrer para adentro. Las musas que se inspiran a sí mismas» en *LEL*. 15 de diciembre, p. 16-17, 25.

Sindicato Obrero Femenino de María Inmaculada en 1915 y autora del *Consultor de la dama enfermera*, manual con el que se formaban las enfermeras de la Cruz Roja en España. Primera concejala del ayuntamiento de Guadalajara en 1927, escribió los libros de cuentos *Hágase tu voluntad* y *Un ingrato a la ciencia* y, en 1916, el sainete *Juan Crisóstomo... ¡mártir!*, así como las obras teatrales *Alma mater* y *El padre Mabuti*. También, Adela de Medina y Cuesta, *Gitanilla del Carmelo* (14.X.1885-15.I.1983), requiere un estudio monográfico aún por realizar que complete la biobibliografía debida a Bengoechea:⁵ gaditana ganadora de numerosos certámenes, compuesto autos sacramentales y poemarios, como *Flores silvestres* (1921), *La Buenaventura* (1919), *Trescientos palos* (1964), *Estampas sanjuanistas* (1968), *Fraile y medio* (1970), entre otros.

Algo semejante ocurre con Asunción Delgado Serrano (24.I.1919/7.II.2007), pues la obra de Zamoro⁶ supone solo una primera aproximación a la que fuera secretaria de los museos arqueológicos de Mérida y Badajoz.

Carecen de abordaje crítico la poesía de la cacereña Ventura [Buenaventura Patrocinio] Durán Andrada (1915-1974), figura querida entre sus paisanos y que dejó mucha obra inédita,⁷ y la de María del Rosario Armario (27.VIII.1927-2.IV.2012), hermana del actor Miguel Armario Bosch (1916-2000), aunque se recogiera su voz en *Voces de Larache* (Tánger, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005). Esta se convertiría en Charo A. Morilla, como homenaje al apellido de su marido.⁸ De su padre, autor de alguna pieza teatral, como *Olé tu mare*, y fundador de *El Popular*, suprimido

5 Ismael Bengoechea Izaguirre. (2005). *Adela Medina Cuesta, Gitanilla del Carmelo (1885-1983). Bio-bibliografía*, en Archivum Bibliographicum Carmeli Theresiani, 45, p. 397-492.

6 Ángel Zamoro Madera. (2021). «Asunción Delgado Serrano. Toda una vida entregada la poesía», en *Apuntes para la historia de la ciudad de Badajoz*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Tomo XVI, p. 165-187.

7 Valeriano Gutiérrez Macías. (1974). «Ventura Durán». *Alcántara*. 177, p. 58-59. <<https://archivo.dip-caceres.es/blog/revista-alcantara/ano-xxx-numero-177/chrome>> (Consultado el 1-II-2024).

8 Larache <<https://larache-charo.blogspot.com/>>. (Consultado el 3.III.2024).

en 1938,⁹ había heredado aquella vocación: en la revista confesaba haber aspirado siempre a ser poeta y periodista y el poema aportado a *LEL* exaltaba la vida de los profesionales de la información, llena de sinsabores, pero útil a la posteridad.¹⁰

El ritmo contundente en aquellos serventesios de métrica disparaja y rima asonante en los versos impares y consonante en los pares parece fruto de una falta de guía y familiaridad musical: muerto don Miguel inesperadamente de un infarto, el 12 de marzo de 1939, como tantos jóvenes de su tiempo Charito se había visto obligada a abandonar el Bachillerato para ganarse la vida.

Con todo, en su opinión sobre la poesía contemporánea revelaba estar al tanto de la poesía de preguerra, al creer llegada una segunda edad de oro y citar como ejemplos a Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Antonio Machado. En lo tocante a la posguerra, estimaba el quehacer de los garcilasistas como un neo-romanticismo.

Más exploración aún requiere la poesía de las autoras en ciernes o noveles en 1944, a saber, Avellana, Rodríguez Quintana, Mediavilla, Villar, Crespo, Asensi, Valde, Sánchez Cruzado y Santacana (o Santana): la dificultad en muchos casos de encontrar las partidas de nacimiento y defunción, la imposibilidad de acceso a sus circunstancias personales, la ausencia de una función pública que pudiera reflejarse en el BOE o en la prensa, suponen los mayores escollos para recuperar los datos biográficos mínimos de varias de ellas y, a partir de aquellos, acceder al legado mayor o menor con que pudiera contarse.

Llama la atención en casi todas estas poetas su reivindicación de la poesía como género literario no solo apto para las mujeres, sino más propio de ellas que de los varones: Santana, aparte de asentar en la visión de la revista respecto a que alrededor de la mujer giraba la poesía en cuanto inspiradora de los mejores versos, con Rodríguez Quintana entendía que, dados el temperamento y la espiritualidad

9 Algunos datos lo vinculan con la masonería (Valeria Aguiar Bobet. (2022). «Compadrazos y masonería en el protectorado español». *Hispania Nova*. 20. p. 889-931.

10 Charito Armario. (1944). «Periodistas». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 17.

exquisita de las mujeres, la poesía era, de todas las artes, la más femenina. Con mayor claridad aún, afirmaba Avellana que las mujeres aventajaban a los hombres en sensibilidad y, por tanto, también en el terreno poético, más basado en aquella que en la inteligencia. Igualmente, para Armario ningún hombre podía equipararse a las mujeres en el lirismo y en los matices, y traía el ejemplo de Rosalía de Castro. Por su parte, Crespo consideraba que la poesía femenina era más sentida que la de los hombres, se veía más alma en ella y esta se traslucía de modo más sincero en sus composiciones. Valde, en cambio, reconocía que las mujeres eran más dadas a desdeñar la técnica.

Casi ninguna de ellas, por otro lado, aunque por razones distintas, creía necesario vivir o trasladarse a Madrid para continuar con su labor. Crespo, por ejemplo, pensaba que en los pueblos se sentía mejor y Sánchez-Cruzado que con nada se pagaba la tranquilidad de la vida sin el barullo de las grandes ciudades. Adela de Medina y Cuesta quizás era la más realista, al opinar que, si se buscaba fama o alguna remuneración, sí convenía vivir en Madrid.

Las causas del estancamiento de estas poetas o del desconocimiento de sus obras procede de situaciones harto sabidas: modestia excesiva, falta de ambición, carencia de estímulo o apoyo moral por parte de los íntimos, alguna forma de autocensura o una vida doméstica abnegada.

Las dos primeras razones mencionadas hubieron de ser las que detuvieran a la leridana María de los Ángeles Santacana (o Santana, nacida el 24 de marzo de 1923), con algunos estudios universitarios y que había escrito ya algunos versos y prosas. Por su parte, Misericordia Sánchez-Cruzado (Ciudad Real, 16.XII.1924), pese a haberse representado una obra suya en verso, no se sentía ni con talento suficiente, ni con ánimo para editar un tomito con las composiciones suyas ya escritas. Semejantes motivos o quizás la falta de apoyo moral externo hubieron de frenar a Josefina Valde, que había recibido una exquisita y poco habitual formación en Francia, y hablaba inglés y francés: se veía a sí misma como una aficionada, aunque había editado algunos *lieder* con letra y música propias, y tenía preparados dos libros, *Pequeños poemas* y *Canciones lejanas*. Quizás de no haber estado ya casada y no ser madre de tres hijos, hubiera ejercitado más sus cualidades y hecho otro uso de sus estudios, como

Rodríguez Quintana, quien hasta 1946 había dado a luz a seis niños, con lo que difícilmente iba a poder desarrollar un talento relegado a los ratos libres de obligaciones familiares. Sí parece ser que llegó a imprimir la novela romántica *La escondida senda* (Montaña, 1948), pero parece que su poesía era obra de juventud: su primer poema salió en la prensa a los dieciséis años, pero, desde su boda en 1921, no había vuelto a dar nada a los periódicos. Recuperar su obra constituye una tarea todavía compleja, por carecer de suficientes datos de localización.

En cuanto a Pilar Mediavilla, como Böhl de Faber, quería pasar inadvertida y escribir solo por pasatiempo o por ofrecer algo a Dios. Quizás si, como le ocurrió a su predecesora, se hubiera visto impelida por las circunstancias y el agobio económico, hoy se contaría con más datos y obra suya. Pero vivió siempre con sus padres y sostenida por su propio trabajo como maestra, si bien sí cultivó la poesía conforme al principio indicado y se convirtió en una figura literaria destacada de Zamora en los actos religiosos e institucionales. Por tanto, recibió suficiente aplauso y apoyo, aunque orientado en una dirección muy específica.

Los poemas de todas estas autoras publicados en las páginas de *LEL* ofrecen un variado repertorio de temas, si bien los más repetidos son los que podrían clasificarse en el ámbito de los religiosos: los de Viñas, Sánchez Arrojo, Durán, Mediavilla y Fariña. También el de Rodríguez Quintana podría incluirse en este grupo, con lo que serían seis de las diecisiete muestras presentadas.

También escribía poesía religiosa, para agradecer haber salido viva de varias operaciones quirúrgicas, María Victoria Asensi, maestra nacional nacida en Puente la Reina (Navarra) el 6 de septiembre de 1900. Ya había dado algunas composiciones a la prensa, pero no se insertó ningún poema suyo en la revista. Su concepción de la poesía la delimitaba a la lírica, pues creía que en verso había que decir lo que no cabía en la prosa. Era consciente del gran problema que suponía, para las mujeres de su tiempo, el vivir ocupadas en tareas difíciles de compaginar con la labor poética. También, de cómo se veían obligadas a sortear lo pretencioso de procurar moldes nuevos, pero sin caer en lo arcaico de someterse a los tradicionales.

De las otras creadoras con poemas religiosos, Pilar Mediavilla (1.IV.1923-10.IV.1978), aunque la más olvidada, es de biografía y obra relativamente recuperable, partiendo del diario *El Correo de Zamora*, donde constan algunos hitos de su trayectoria hasta su defunción, en un accidente automovilístico. La familia de Pilar,¹¹ de clase media acomodada, le permitió cursar el Bachillerato y su inteligencia y aplicación terminarlo con buenas calificaciones, y ganar por oposición una plaza de maestra nacional.

Perteneciente a Acción Católica, pensaba que el lugar de una mujer estaba en su casa, donde reinaba, y que, si contaba con aptitudes para versificar, debía orientarla hacia el servicio de Dios. Sus gustos se correspondían con su talante y principios conservadores, de ahí que aludiera a san Juan de la Cruz y Lope de Vega como dos de sus autores preferidos, a los que añadió a Gabriel y Galán, Pemán y Marquina. Quizás en correspondencia con estas preferencias, se oponía a la influencia cubista e incluso al modernismo, y despreciaba el uso del verso libre. Por eso, consideraba en decadencia la poesía.

Según los datos de la entrevista, había publicado por primera vez a los catorce años, había estrenado con éxito *Retablillo de Navidad* en 1945 y también había compuesto un romance representable sobre la leyenda de la aparición de la Virgen del Tránsito en Zamora.

El soneto suyo inserto en *LEL* probaba la formación intelectual de su autora, aunque también la pobreza de sus recursos. La elección de rimas fáciles y manidas, en “era” y “ojos”, pese a lo cual se sirve de ripios chocantes y de sugerencias contrarias al contenido, como “traicionera” y “antojos”, tanto como la escasez de ideas, no impide apreciar un buen oído para construir endecasílabos. Las imágenes se basan en juegos de paradojas con clara influencia áurea: el tópico

11 Era hija de María Román Vasallo y de Fernando Mediavilla Sanjuán, director de la sucursal del banco Herrero en Zamora, miembro de la Asociación de Propagandistas Católicos. Véase Eduardo Martín González y Adoración Martín Barrio, Juan Andrés Blanco Rodríguez. (2010). «Entre la represión y la conformidad: el magisterio nacional en la provincia de Zamora (1936-1939)», en Enrique Berzal de la Rosa y Javier Rodríguez González (eds.). *Muerte y represión en el magisterio de Castilla y León*. Valderas: Fundación 27 de marzo, p. 483-527).

de la cárcel de amor se traslada a la prisión en la cariñosa mirada de la Virgen, el de no querer vida hasta la muerte. También emplea de forma poco original otras metáforas repetidas en la tradición literaria, sobre el amor como herida o como fuego:

Quedeme, mi Señora, prisionera
 en la cárcel divina de tus ojos,
 y es tan dulce prisión, que no da enojos
 sentirse atada a Ti por tal manera.

Presas estoy al favor de tus antojos
 y abrasada me tienes en tu hoguera
 porque herida quedé la vez primera
 que sembraste de rosas mis abrojos.

No rompas mis prisiones, Carcelera.
 ¡Es tan honda la herida traicionera
 que abrieron en mi vida tus antojos
 que no quiero vivir hasta que muera
 y me alumbre la luz por vez postrera
 prisionera en la cárcel de tus ojos.¹²

Antes se ha mencionado que el poema de Carmen Rodríguez Quintana podría incluirse en este grupo, pues, dado el destinatario lírico, se trata de una oración, aunque el tema sea el de la maternidad. Se acomoda así a una de las tendencias de la poesía religiosa de posguerra, la llamada “arraigada”.

En la composición destaca el paralelismo entre la aceptación de la fecundidad por parte del yo poético y el referente cristiano de la Virgen, cuyas palabras adopta para el primer verso, como también reserva para el último la gratitud hacia el Creador. Entre ese inicio y ese final, la autora versifica sentimientos sobre la experiencia del embarazo repetidos en distintos géneros, como se reiteran los motivos

12 Pilar Mediavilla. (1944). «Tus ojos». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 17.

del misterio de la procreación, el amor y la vida fundidos, o la aceptación del dolor físico en el alumbramiento.

A diferencia de lo propio de este tipo de poesía, Rodríguez Quintana no se atiene a un tipo de estrofa clásica ni a una rima preestablecida: estaría compuesto todo el poema por endecasílabos si el primero de los versos, que podría haberlo sido también, no se hubiera convertido en tridecasílabo con la introducción del vocativo “Señor” y si no se hubiera introducido un heptasílabo en el verso antepenúltimo. La rima ofrece combinaciones variables de consonancia y asonancia:

¡Hágase en mí, Señor, según tu voluntad!
Y en las profundidades de mi seno,
cúmplase, una vez, el gran misterio
de la vida en su gran fecundidad.

Dulce misterio que en mi ser se hunde
carne en mi carne por amor unida,
savia de vida que en mis venas arde
y pródiga daré para otra vida.

Siento latente en mi entraña viva
algo palpita al par que mi emoción.
Suspensa escucha mi alma enternecida
el latido de un nuevo corazón.

Y aunque el dolor desgarre cruelmente
mi cuerpo atormentado
¡yo bendigo, Señor, humildemente
el augusto destino que me has dado!¹³

Al otro tema femenino más frecuente, el del amor, se ajustaban los versos de Pura Vázquez, Sánchez Cruzado, Villar, Crespo y Avellana.

13 María del Carmen R. Quintana. (1944). «Maternidad». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 17.

Petra Crespo Marianas (nacida 16.VIII.1920-7.V.2001), frente a otras poetas, sí tenía intención de publicar sus libros de prosa lírica y de versos. Desgraciadamente, no he sido capaz de dar con el paradero de aquellas previsiones.¹⁴ Como Pilar Mediavilla, se manifestó en contra de la poesía cubista, pero ella prefería a Juan Ramón Jiménez y a Federico García Lorca, cuya influencia se percibe en la composición de *LEL*. “Córtame una flor, amor”, de raigambre popular y musicalidad lograda suponía buenos presagios para una poeta aún muy joven: ofrecía el encanto del octosílabo arromanzado en rima “i—a”, un título convertido en estribillo y un simbolismo sugerente cuando pide a ese amor que no le traiga “la flor grande / que creció junto a la ría, / que siempre está salpicada / del polvo de la marisma”, sino “la más alta del almendro / que siempre se ve prendida / como si fuera una estrella / que a la tierra descendía”. Los últimos versos sirven de cierre epifonemático, al solicitar esa flor “con olor de viento joven / y de estrella desprendida”.¹⁵

En cuanto a Ana María Avellana Gimferrer, nacida el 30 de diciembre de 1923, reconocía haber abandonado sus estudios de Derecho¹⁶ por enfermedad, y luego por pereza. Hija del empresario de

14 Que resulta difícil acceder a sus composiciones impresas lo reconoce en su tesis Esther Colchero Cervantes. (2015). *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas*. Sevilla: Universidad, p. 12, 101, 272.

<<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/38385/tesis%2bEstherColchero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. (Consultado el 13.II.2014). Pero sí, al menos, pueden recuperarse los publicados en la revista de la Virgen de Calañás, en gran parte de cuyos números colaboró. En 1967 se convirtió en la primera mujer pregonera de las Fiestas de la Virgen en Calañás. Véase Cristóbal Llanes Baquero. (2022) «Petra Crespo Marianas», en *Cosas de Calañás*, 16 de mayo. <<https://cristoballlanes.blogspot.com/search/label/Do%C3%B1a%20Petra%20Crespo%20Marianas?m=0>>. (Consultado el 2.II.2024).

15 Petra Crespo. (1944). «Córtame una flor, amor». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 17.

16 En efecto, aparece en el listado de alumnas que habían iniciado sus estudios en la Universidad de Barcelona en el curso 1942-1943, como puede verse en Patricia Soler Penya. (2019). *Les primeres dones juristes de Catalunya. evolució del nombre de dones estudiants de dret i col·legiades a catalunya (1910 a 1968)*. Barcelona: Universidad [Trabajo de Fin de Grado], p. 48.

trilladoras Pedro Avellana, se casó en 1951 con el periodista, licenciado en Derecho y en Ciencias Económicas Jesús Martínez Olmedilla.¹⁷ Había ya artículos suyos en *Odiel* y en *Los sitios de Gerona*.

La “Canción” inserta en *LEL* pertenecía al libro que decía estar preparando. El ritmo se sostiene no sobre la métrica, muy variable y nada sistemática, sino sobre la rima consonante, con alguna licencia, de esquema repetido en cada estrofa, que podría corresponderse con el de un tipo de sextina (AABCCB), aunque aquella falta de uniformidad métrica impide considerarla como tal. Las imágenes de la naturaleza remiten a un encuentro veladamente erótico, sobre todo las metáforas de las rosas como besos, de la flor y el rocío en la última estrofa, también merced a los desplazamientos calificativos y nominales, tan frecuentes en la poesía de preguerra más o menos vinculada con el impresionismo. Así, el yo poético femenino no se presentará a sí misma desnuda, sino solo su espalda:

Ven, Amado, destrenzaré mi cabellera
que caerá como una bandera
sobre mis espaldas desnudas,

mientras que el mar aporta un sonido enamorado, al que se sumará el amor de ella en ofrenda. Vinculado el yo poético femenino con la playa, será esta la que, dormida, sueñe, en una personificación que las funde, del mismo modo que, paralelamente, la arena y ella, de colores similares, resplandezcan.

En general, las imágenes carecen de novedad u originalidad: convencionales son en la época la mención del deshacer el peinado o los símiles, como el de compararse a sí misma con un lirio, aunque hoy pueda extrañar el de la caída del cabello por la espalda como despliegue de una bandera.

<<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/175117>>. (Consultado el 12.II.2024).

17 Algunos datos más pueden leerse en la entrevista de José María Bernils. (1956). «Cara a cara con D. Jesús Martínez Olmedilla». *Canigó, Revista Literaria-Cultural*. 34. diciembre, p. [19]. <file:///C:/Users/Jbarraca/Downloads/Canig-revista-literaria-cultural-deportiva-1956-12-01.pdf>. (Consultado el 3.III.2024).

Otras imágenes conforman sinestesias y oxímoron más difícilmente admisibles, como la alusión al cálido mármol de la frente del amado, o los sabrosos olores. Igualmente, quizás por influencia rubeniana o lorquiana, pinta de azul su vaso:

¡Mi alma a tu corazón espera abierta.
La flor de mis jardines más ansiada
te entrego enamorada.
Del cristal del rocío está cubierta.¹⁸

También de índole amorosa, en otro sentido, es el poema “Cupido” de la albaceteña Llanitos Villar, quien se decía nacida el 5 de diciembre de 1923. Con solo estudios básicos, según sus palabras había empezado a escribir a los trece años, durante la guerra, después de verse obligada a trasladarse a Murcia. Las antologías de poetas no mencionan a esta autora, lo cual indica el grado de olvido en que cayó.

Su poema manifiesta cierta influencia rubeniana o parnasiana, dado el ritmo de pies acentuales con que se inicia y el tema elegido. El ritmo se modifica después de los primeros cinco versos (—’—, —’—, —’—, —’—), lo que genera otra suerte de ritmo (— —’, — —’, — —’), con diversas licencias y errores de métrica fáciles de arreglar para acomodar los versos al ritmo de la parte en que se integran, y valga el ejemplo del verso “como en otros tiempos que fueron románticos”, que encajaría mejor en la primera parte o en la última del poema:

El niño que tiene las alas muy blancas,
el niño que lleva los ojos vendados,
aquel de las flechas
y el arco dorado,
se fue. ¿Para siempre? [...]
Yo le dije: ¿Te vas de la tierra?

18 Para leer el poema completo, véase Ana María Avellana. (1944). «Canción». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 17.

Y repúsome el niño llorando:
 —¿Cómo quieres que siga en el mundo,
 si he volado por todo el espacio
 y no pude encontrar corazones
 donde encienda el amor? ¿Ves mi arco?
 De estar quieto se está enmohecendo, [...]
 Ahora solo reina el afán, la avaricia,
 y la gente toda llena de malicia
 se busca mil mañas para su ambición;
 y de los enlaces hacen un comercio,
 y a las cosas vanas les ponen un precio,
 básica medida para la elección.
 Nadie piensa en todos;
 cada uno en sí mismo.
 Nadie sacrifica su vil egoísmo
 partiendo su dicha entre los demás.

En efecto, en la parte más teórica y de tesis, solo en parte copiada aquí, el acento rítmico vuelve a situarse en la quinta sílaba. La autora parece proyectar su voz en la de Cupido, con el que finalmente se identifica:

Pues mientras existan tantas ambiciones
 no puedo clavarla en los corazones
 que no se merecen la llama de amor.

Y el niño que vuela con ojos vendados
 se fue de la tierra. ¿Para no volver...?
 ¡Responded vosotros que lo habéis echado!
 Yo tan solo os digo,
 que mi alma entera la llevó consigo
 y mi corazón marchose con él.¹⁹

19 Llanitos Villar. (1944). «Cupido». *LEL*. 18.15 de diciembre, p. 17.

Otra forma de desengaño amoroso se transmitía en la composición de Misericordia Sánchez-Cruzado (nacida el 16.XII.1924), cuya última estrofa homenajeaba a Bécquer, aunque la métrica y el número de versos no se correspondiera con la famosa rima “¿Qué es poesía?”:

¿Qué es soñar?
 Dices mientras asoma
 a tus ojos
 una risa feliz.
 ¿Soñar?
 Es el tenerte siempre
 junto a mí.

El poema completo, cinco estrofas de estructura, métrica y rima variada, llevaba por título “Amor”. En él, el yo poético confrontaba las ilusiones muertas con la realidad presente. Los primeros cinco versos, cuatro heptasílabos, un pentasílabo y un trisílabo, se referían de modo directo y sin figura retórica alguna al tema: “Ansias de amar / quise tener un día, / pero es que no sabía / que amar / fuese tanta agonía”.

La siguiente estrofa, gobernada por el ritmo del heptasílabo, con los acentos en la segunda sílaba, proporcionaba una ágil musicalidad, lograda en buena medida por la falta de encabalgamientos abruptos y bien engarzada a la sencillez del contenido, a la nula retórica y a la única rima externa de los versos cuarto y octavo:

Recuerdos que quedaron
 grabados en mi mente,
 de aquellos bellos días
 que nunca han de volver
 y, a veces, cuando quiero
 que venga a mí el olvido,
 me dan aún más ansias,
 más ansias de querer.

Los dos versos finales de la copla que aparecía como tercera estrofa, contenían un interesante símil bien anclado en lo popular y un contenido sentencioso que adquiría mayor contundencia por el número de sílabas par. De modo equivalente a esa ruptura del ritmo, se pasaba de un destinatario solo implícito, a un receptor explícito interno, al que parecía arrojarle el argumento con brusquedad y vehemencia:

Cariño que te juré
no puede volver atrás,
como las rosas cortadas
no vuelven a su rosal.

La cuarta estrofa, con musicalidad conseguida a base de licencias, volvía a la cadencia de versos de sílabas impares, pentasílabos, heptasílabos y eneasílabos, y a una rima asonante o bien conseguida con la repetición de términos. El colorido vocálico, dominado por las oes en la primera parte y por las ues en la última, mostraba con acierto lo agri dulce de la adhesión del yo poético a otro ser, traidor en alguna medida, y ahora aludido en tercera persona, con lo que se apartaba del destinatario de la copla anterior:

Cogió mi mano [...]

Sus ojos se entornaron

y un inmenso sueño

se apoderó de mí.

Y cuando desperté del sueño,

¡oh, ilusiones locas!

¡No estaba junto a mí!²⁰

Por último, el poema “Inquietud” de María de los Ángeles Santana, se centraba en el motivo de la pena de origen desconocido. El yo se disociaba en el alma, la destinataria y apenada, y la voz poética:

20 Misericordia Sánchez Cruzado (1944). «Amor». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 25.

“Alma, ¿por qué lloras / en la noche quieta? / ¿Qué pena secreta / amarga tus horas?”. La sonoridad de los hexasílabos dispuestos en forma de rima propia de la redondilla, no continuada en las estrofas siguientes, imprimían un aire ágil y ligero, y un ritmo bien marcado, a tono con la propuesta de libertad, que supondría la superación de la tristeza: “La puerta está abierta, / cese tu aflicción, / extiende las alas / y lánzate cierta / hacia su región”.²¹

Constituyen estos ejemplos una prueba de cómo el apremio por recuperar la vida y la actividad cultural en la España franquista impulsó a la revista a adelantarse en la presentación de mujeres aún carentes de producción publicada de modo exento. Esa primicia permite hoy acceder a escritoras desconocidas por no haber continuado en estos quehaceres, a aquellas otras menos afortunadas en recibir la atención de los estudiosos, y asimismo identificar el momento en que se encontraba la trayectoria de las que siguieron en activo, y además comprobar su propia visión de la poesía.

Es esperable que pueda continuarse el rescate de lo mucho que queda por saber de estas voces y del resto de las que figuraron con colaboraciones de distinto signo en esta y otras revistas, para alcanzar una panorámica más fiel de la poesía en la primera posguerra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR BOBET, Valeria. (2022). «Compadrajes y masonería en el PROTECTORADO ESPAÑOL». *Hispania Nova*, 20, p. 889-931.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2020). *La Estafeta Literaria (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL.
- BENGOCHEA IZAGUIRRE, Ismael. (2005). *Adela Medina Cuesta, Gitanilla del Carmelo (1885-1983). Bio-bibliografía. Archivum Bibliographicum Carmeli Theresiani*, 45. p. 397-492.

21 1944). «Inquietud». *LEL*. 18. 15 de diciembre, p. 25.

- BERNILS, José María. (1956). «Cara a cara con D. Jesús Martínez Olmedilla». *Canigó. Revista Literaria-Cultural*. 34. Diciembre. p. [19]. file:///C:/Users/Jbarraca/Downloads/Canig-revista-literaria-cultural-deportiva-1956-12-01.pdf. (Consultado el 3.III.2024).
- COLCHERO CERVANTES, Esther. (2015). *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas*. Sevilla: Universidad. <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/38385/tesis%2bEstherColchero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. (Consultado el 13.II.2024).
- GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano. (1974). «Ventura Durán». *Alcántara*. 177. p. 58-59. <<https://archivo.dip-caceres.es/wp-content/uploads/2023/12/01-177-017-Ventura.pdf>>. (Consultado el 1-II-2024).
- LLANES BAQUERO, Cristóbal. (2022). «Petra Crespo Marianas». *Cosas de Calañas*. 16 de mayo. <<https://cristoballlanes.blogspot.com/search/label/Do%C3%B1a%20Petra%20Crespo%20Marianas?m=0>>. (Consultado el 2.II.2024).
- MARCO LÓPEZ, Aurora. (1996). «Herminia Fariña Cobián un corazón inxel na bretemosa Compostela», *Andaira: Revista do Movemento Feminista Galego*. 15. p. 29-31.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Eduardo; MARTÍN BARRIO, Adoración; BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés. (2010). «Entre la represión y la conformidad: el magisterio nacional en la provincia de Zamora (1936-1939)», en BERZAL DE LA ROSA, Enrique, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier (eds.), *Muerte y represión en el magisterio de Castilla y León*. Valderas: Fundación 27 de marzo, p. 483-527.
- Larache* <<https://larache-charo.blogspot.com/>>.
- MARTÍN GONZÁLEZ, María Victoria. (2009). «Carmen Conde y el fomento de la literatura de mujer en España» en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes; CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles; GONZÁLEZ SANDE,

Estela y Mercedes (eds.). *Escritoras y figuras femeninas*. Sevilla: ArCiBel Editores, p. 321-343.

RODRÍGUEZ LEMA, Guillermo (dir.). (1995). *Herminia Fariña: vida e obra dunha poetisa de Meaño*. Pontevedra: Concello de Meaño.

—. (1996). *Herminia Fariña*. Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura.

SOLER PENYA, Patrícia. (2019). *Les primeres dones juristes de Catalunya. evolució del nombre de dones estudiantis de dret i col·legiades a catalunya (1910 a 1968)*. Barcelona: Universitat [Trabajo de Fin de Grado]. <<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/175117>>. (Consultado el 12.II.2024).

URRUTIA, Jorge. (1978). «La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela». *Boletín AEPE*. 18. p. p 81-96.

VV. AA. (1944). «Barrer para adentro. Las musas que se inspiran a sí mismas» en *LEL*. 18. 15 de diciembre. p. 16-17, 25.

VICENTE FERRIS, José Luis. (2007). *Vida y obra de Carmen Conde (1907-1996)*. Alicante: Universidad. [Tesis doctoral].

ZAMORO MADERA, Ángel. (2021). «Asunción Delgado Serrano. Toda una vida entregada la poesía». *Apuntes para la historia de la ciudad de Badajoz*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Tomo XVI, p. 165-187.

REDES DE MUJERES POETAS
EN LA REVISTA *AL-MOTAMID* (1947-1956)

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura

LA REVISTA *AL-MOTAMID*.

La revista *Al-Motamid* es fruto de una iniciativa cultural de la poeta Trina Mercader (Alicante, 1919 — Granada, 1984), su directora en la fase inicial, con el apoyo de escritores residentes en Ceuta, Melilla y en el Protectorado Español en Marruecos, entre los que destacan Jacinto López Gorgé, Pío Gómez Nisa y Juan Guerrero Zamora. En la primera etapa salen 24 números en Larache y en la segunda salen 9 en Tetuán, en un arco cronológico total que abarca desde marzo de 1947 hasta el mismo mes de 1956. Refiriéndose a *Al-Motamid* y a la colección editorial ligada a ella, *Itimad* —cuyos nombres evocan al rey abadí sevillano que fue desterrado a África y a su esposa, ambos poetas—, Trina Mercader aseguró en una de sus últimas declaraciones que “la independencia marroquí [...] puso fin a esta aventura literaria, a este ensayo de convivencia cultural en Marruecos [que fue] una demostración de lo que pueden la fe y la audacia”.¹ Estas palabras definen su voluntad de emprendimiento, su apuesta decidida por el proyecto, una gran resistencia y la valentía para luchar contra los obstáculos.²

1 Trina Sánchez Mercader. (1981). “*Al-Motamid* e *Itimad*: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos”. *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, 25, enero-marzo, p. 11.

2 VV. AA. (2021). “Homenaje a Trina Mercader. Artículos y ensayos”. *Dos orillas. Revista intercultural*, 36-37, p. 9-75.

Adecuada al contexto socio-geográfico liminar y multicultural del Norte de África, rasgo compartido con *Ketama* (1953—1959), *Al-Motamid* se especializa en literatura contemporánea en español, sobre todo poesía en verso —existen algunos poemas en prosa y relatos líricos—, e incluye también narraciones breves, estampas, apuntes biográficos, etc.³ Por el afán plurilingüe y de mediación entre España y Marruecos, acoge asimismo literatura en árabe y traducida de autores contemporáneos.⁴ En reciprocidad, se vierten algunos textos del español al árabe; por ejemplo, el “Poema de la enamorada” (núm. 12) de Carmen Conde; “Canciones” (núm. 16) de Rafael Morales; “Elegía a Al-Motamid” (núm. 17) de Trina Mercader, etc.⁵

Con el hodiernismo propio de las revistas literarias, *Al-Motamid* recoge recensiones de libros, información sobre volúmenes recibidos, noticias acerca de colaboradores y trabajos críticos. En este sentido, en el número 33, el final, Francisco Ors escribe el artículo “El problema del límite en *El rayo que no cesa*”, ejemplo del coraje de difundir en plena dictadura textos elogiosos sobre Miguel Hernández. Entre los colaboradores ilustres sobresalen Vicente Aleixandre

3 Han resaltado el multiculturalismo de la revista: Jacinto López Gorgé (1987). “Dos revistas hispanomarroquíes” en Muhammad Chakor (ed.). *Encuentros literarios: Marruecos — España — Iberoamérica*. Madrid: Editorial CantArabia, p. 37-57; Pedro Martínez Montávez. (2011). “Prólogo. Literatura — Cultura — Historia”, *“Ketama”*. *Suplemento literario de “Tamuda”*. Edición facsimilar. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

4 Destacan el plurilingüismo y la mediación intercultural: Fernando de Ágreda Burillo. (2000). “Trina Mercader: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos”. *Philología Hispalensis*, vol. XIV/2. Homenaje a la Profesora Eugenia Gálvez Vázquez, p. 543-554; Zakariae Charia. (2016). “*Ketama* y *Al-Motamid*, dos puentes literarios que unen Marruecos y España en tiempos del Protectorado”. *Hispanista*, 65, abril-mayo-junio; María Remedios Sánchez García. (2019). “Aquellas revistas de los cincuenta... *Al-Motamid* y Trina Mercader como adalid de la convivencia cultural hispanomarroquí” en José Sarria y Manuel Gahete Jurado (eds.). *La frontera líquida: Estudios sobre la literatura hispanomagrebí*. Valencia: Tirant Lo Blanch, p. 55-65.

5 En adelante, las citas correspondientes a la revista *Al-Motamid* se identifican con el número de la revista y, si es preciso, el año. No se constata la página porque en muchos casos no consta.

y Juan Ramón Jiménez, además de Gerardo Diego, que interviene ocasionalmente.

En las páginas concurren escritores foráneos y otros ligados al Norte de África por nacimiento, como Miguel Fernández y Juan Guerrero Zamora. Algunos viven en la zona desde la infancia como Pío Gómez Nisa y Jacinto López Gorgé, o residen eventualmente, como Trina Mercader, Carmen Conde, Manuel Álvarez Ortega y Felicidad Rodríguez Serrano. La directora, siempre expectante ante el quehacer literario peninsular, solicita textos a poetas consolidados y a muchos de las generaciones activas en los años cuarenta y cincuenta: Victoriano Crémer, José Hierro, Blas de Otero, Ricardo Molina, José Ángel Valente, etc. También escriben arabistas de la talla de Emilio García Gómez y los entonces jóvenes Pedro Martínez Montávez y Soledad Gibert.⁶

LAS VOCES POÉTICAS FEMENINAS EN *AL-MOTAMID*.

Nómina de mujeres poetas.

Trina Mercader es una incansable y entusiasta tejedora de una red de poesía escrita por mujeres cuyas contribuciones se integran con las de los hombres, una prueba de intrepidez en la postguerra, donde primaban las etiquetas diferenciadoras en las actividades de las mujeres. Ella lucha contra los inconvenientes que acarrea publicar en un territorio alejado de la Península, en una zona real y metafóricamente liminar. Por las ciudades donde sale *Al-Motamid* (Larache y Tetuán) y por coincidir con los años del Protectorado Español en Marruecos (1912-1958), la revista se desarrolla en un espacio

6 Véanse los siguientes estudios de Sonia Fernández Hoyos: (2006). *Una estética de la alteridad: la obra de Trina Mercader*. Madrid: UNED; (2007). "Rasgos de poética en la obra de Trina Mercader" en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez (eds.). *En Teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Alep*. Granada: Libros Dauro, A.S.B, p. 537-544; (2010). "La fascinación literaria por el Oriente: el caso de Trina Mercader". *Revista Arenal*, vol. 17, núm. 1.

pluricultural rico, pero no exento de conflictos ya desde la propia situación política colonial.

Aparte de las cultivadoras de otros géneros literarios, la nómina de mujeres poetisas en *Al-Motamid* incluye a Trina Mercader, Carmen Conde, Felicidad Rodríguez Serrano, Estela Millet, Antonia Coslado Arévalo, Raquel Sálama, Concha Zardoya, Mercedes Chamorro, Celia Viñas, M. Gracia Ifach, Pura Vázquez, Angelina Gatell, Pino Ojeda, Ángela Figuera Aymerich, Matilde G. de Llòria, María Frau Alou, Susana March, Anna Inés Bonnin Armstrong, Pilar Paz Pasa-mar, Clemencia Laborda y María Castanyer. Una poeta del grupo, Carmen Conde, gozaba ya de reputación; tenía estrechos vínculos con Melilla y colabora de manera entusiasta, profusa y generosa.⁷ En 1955 publica en la colección *Itimad* el libro *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)*.⁸

Otras escritoras contaban con algunos libros, ganaban premios y después tuvieron fortuna e incluso son reivindicadas en la actualidad. Por ejemplo, Concha Zardoya inserta un poema en *Al-Motamid* en 1949, cuando ejercía de profesora en Norteamérica, donde buscó refugio ante la represión política en España.⁹ Antes de participar en esta revista, Zardoya había publicado, además de ensayos y literatura infantil, *Pájaros del Nuevo Mundo* (1946) y *Dominio del llanto* (1947) —accésit del Premio Adonáis—, ambos en la prestigiosa colección Adonáis de Ediciones Rialp. Por su parte, Ángela Figuera Aymerich estaba en plena fase de producción, pues publicó *Mujer de barro* en 1948, *Soria pura* en 1949 —Premio Verbo—, *El grito inútil* en 1952 —Premio Ifach—, *Los días duros* en 1953, *Vispera de la vida* en 1953 y *Belleza cruel* en 1958 —Premio de poesía Nueva España—, libro con prólogo de León Felipe. Pino Ojeda en 1947 había sacado a la luz *Niebla del sueño* y en 1954 recibió el accésit del

7 Fernando Ágreda Burillo. (2005-2006). “Carmen Conde (con Trina Mercader al fondo) y Valente en Marruecos”. *Cordel de extraviados*, 3-4.

8 Carmen Conde. (1955). *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)*. Tetuán: Itimad-Almotamid.

9 Mónica Jato. (2018). “Concha Zardoya: exilio e intelectualidad”. *Culture & History Digital Journal*, vol. 8, núm. 1.

Premio Adonáis por *Como el fruto en el árbol*. Susana March y Clemenencia Laborda también integran este conjunto de mujeres en plena fase creativa.

Algunas poetas, que después serían muy prolíficas, iniciaban su andadura y la revista les abrió sus páginas, porque Trina Mercader estaba al tanto de los nuevos talentos femeninos. Es el caso de Matilde G. de Llòria que, cuando publica en 1949 (núm. 18) un poema que lleva la postdata “Del libro *Camino del cántico*”, solo tiene este libro, que sale también en 1949. Angelina Gatell, cuya colaboración es de 1951, en 1954 publicó *Poema del soldado* y nueve años después, en 1963, *Esa oscura palabra*, pero combinaba la creación poética con otros tipos de escritura, como la crítica literaria.

Ciertas colaboradoras acabaron abandonando la poesía, es decir, fueron “inconclusas”, como la mallorquina María Frau i Alou, que envía a la revista unas “Miniaturas de Xauen” (núm. 18) en 1949. Esta maestra nacional nacida en Sóller en 1923 publicaría décadas después, en 1998, *La hermosa vida* en la editorial Lleonard Muntaner de Palma de Mallorca.¹⁰ Un caso similar es el de Antonia Coslado Arévalo, nacida en Terrassa y también maestra, pero ejerciendo en el Protectorado, con presencia recurrente en los inicios de la revista (núms. 1, 2, 12), que publicó en Tánger el poemario *Acordes* en 1944. Algunas mujeres poetas han sido olvidadas porque la estética que cultivaron o sus ideas perdieron vigencia. Así sucedió a Felicidad Rodríguez Serrano, autora de los poemarios prebélicos *El altar del corazón* (1933) y *¡Cumbres...!* (1935), y también de los *Cuentos del aire, de la tierra y el mar* (1947).

Un rasgo relevante de la revista es la aceptación de primicias que dan idea de la atención de Mercader al panorama literario de su momento que también incluye a las mujeres. A los casos que más adelante se citan, se suman los de Ángela Figuera Aymerich, que inserta en el núm. 21 (julio 1950) el durísimo poema “Víspera de la vida”, que incorporará a un libro posterior como parte de su título. Carmen

10 Según la ficha de la Biblioteca Nacional de España, María Frau i Alou nació en 1923 y según Josep Massot y Muntaner (1978: 227) nació en 1925.

Conde envía para su salida en el núm. 22 (septiembre de 1950) “Un poema” del libro inédito *Derramado arcángel*.

La difusión en esta modalidad de la prensa da visibilidad a las escritoras, porque el público está constituido por miembros de círculos culturales y personas con inquietudes intelectuales. Emplear el canal de la revista prueba la existencia de redes de mujeres poetas que demuestran que cada una no es un ente extraordinario e incomunicado. Las escritoras de posguerra se oponen a ser consideradas casos anómalos, porque los textos, paratextos (dedicatorias de poemas) y relaciones biográficas entre ellas justifican la existencia de sistemas culturales de apoyo y colaboración.¹¹ Según Joanna Russ, las redes de literatura femeninas en general rompen el supuesto *mito del logro aislado* y de la falta de modelos que dificulta alzar la voz.¹² Para Verónica Leuci, “Se articula entre ellas una suerte de comunidad literaria-afectiva, a través de conexiones y formas de sociabilidad formales e informales, como correspondencia epistolar, dedicatorias cruzadas, coincidencia en tertulias, poemas en homenaje, diálogos poéticos, etc.”.¹³ Se despliega así un “espacio coral en el que coexisten voces y búsquedas complementarias”.¹⁴

11 Así lo manifiesta Verónica Leuci en: (2022). “*Mujeres de carne y verso*. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española” en Verónica Leuci y Facundo Giménez (coords.). *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Pulpa Ediciones, p. 87. De la misma autora, véase también: (2024). “Mujeres de pluma. Redes literarias y diálogos poéticos entre Ángela Figueroa y Carmen Conde”. *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núm. 47, I, p. 73-96.

12 Joanna Russ. (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Buenos Aires: Mil Anarquistas, p. 222.

13 Verónica Leuci. (2022). “*Mujeres de carne y verso*. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española” en Verónica Leuci y Facundo Giménez (coords.). *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Pulpa Ediciones, p. 87.

14 Verónica Leuci. (2022). “*Mujeres de carne y verso*. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española” en Verónica Leuci y Facundo Giménez (coords.). *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Pulpa Ediciones, p. 100.

En *Al-Motamid* estas “formas de sociabilidad” sobrepasan la esencial colaboración en el mismo medio y se proyectan en el nivel interno de las dedicatorias. Por ejemplo, Concha Zardoya destina la composición “Los árboles” a María de Gracia Ifach (núm. 15). También hay dedicatorias cruzadas, como sucede en el homenaje a Celia Viñas auspiciado por Trina Mercader (núm. 29). En el nivel externo, el apoyo a una revista dirigida por una mujer coadyuva a la consolidación de las redes. En este orden, las muestras de aliento se multiplican en la relación por carta entre las poetisas invitadas y Trina Mercader, como por ejemplo se advierte en el epistolario con la más activa colaboradora —núms. 2, 6, 8, 12, 16, 22, 27 y 31—, Carmen Conde, hoy depositado en la Fundación Jorge Guillén. Sobre ello, Trina Mercader informa:

El primer número publicado de *Al-Motamid* produjo la rápida respuesta de la poetisa Carmen Conde. Desde ese momento tuvimos su colaboración y su apoyo moral. Ella había vivido en Melilla cuando niña, desde 1914 a 1920 y Marruecos era una tierra entrañable. En una de sus cartas nos dice certeramente: “No debe querer ser como las demás revistas. Su rareza se apoyará en su marroquismo. *Al-Motamid* será muy interesante si procura sostenerse *hacia afuera*. Es decir, si su ritmo, sus colaboraciones, su ambiente son siempre lo más marroquí posible”.¹⁵

El impulso suele ser recíproco, porque participar en el magacín supone un espaldarazo para las autoras, sobre todo para las debutantes. La presencia femenina en *Al-Motamid* crece a partir de 1949 (n. 16), hecho que coincide con la intensificación de la crítica social y el desarrollo de aspectos controvertidos en la época, como el erotismo. Parece que los responsables de la revista pierden el miedo a medida que se aleja el fin de la guerra civil y la represión.

15 Trina Sánchez Mercader. (1981). “*Al-Motamid* e *Itimad*: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos”. *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, 25, enero-marzo, p. 77.

Líneas poéticas de autoría femenina.

El estudio del amplio corpus lírico de autoría femenina en *Al-Motamid* desvela las orientaciones poéticas activas en la revista, que dan idea de lo que escribían las mujeres en el período de 1946-1957. De la diversidad de los textos se infiere la inexistencia de una normativa precisa para ser aceptados. Pueden trazarse ocho líneas temáticas: (1) poemas amorosos; (2) el elemento religioso; (3) la reflexión existencial; (4) poemas elegíacos; (5) la crítica social; (6) el canto a la naturaleza; (7) el costumbrismo; (8) la base histórica. Por requerimientos de espacio, selecciono para este estudio los cuatro primeros campos, de los que, a su vez escojo piezas relevantes.

1. Poemas amorosos

El asunto amoroso se suele abordar desde la perspectiva sentimental asociada al arquetipo de mujer poeta de la época, pero también aparecen aspectos eróticos que rompen lo esperable, e incluso a veces se mezclan ambos tratamientos. Así acaece en el soneto “Mito” (núm. 19) de Clemencia Laborda, donde un sujeto lírico femenino actúa como un Pigmalión que crea la imagen del ser amado:

No voy a ti, por ti, que no has sabido
dialogar este amor, esta ternura...
Voy a ti, por sentir mi esencia pura,
por auscultar mi aroma y mi latido.

Escalarte por mí, no dar olvido
a este amor que me colma de ventura,
temblar pensando en ti, darte figura
e inventar tu color y tu sonido.

¡Inventarte, crearte!... Darte tanta
luz en flor, cuanta pasa por mi frente
con nombre y esplendor, virtud y gloria;

así ya en ti, mi obra se levanta,
sin base de existencia consistente
en la plaza mayor de mi memoria.¹⁶

Laborda trastrueca los códigos tradicionales de la mujer considerada una parte del hombre, la bíblica costilla de Adán, porque ella se erige en dueña de su identidad y es capaz de dar identidad al otro. Así se infiere de las afirmaciones iniciales con la insistencia pronominal de eco saliniano “No voy a ti, por ti” y de la condena a la pareja por su incapacidad de diálogo. La mujer indaga en el amor y en el amante para conocerse, “por sentir mi esencia pura”, sin subordinarse a la pareja. El amor se examina desde la iniciativa femenina con el objetivo del autorreconocimiento y de lograr la felicidad por medio de la sensualidad, mensaje muy alejado de lo normativo para la mujer española de los años cuarenta.

A partir de los versos 7 y 8, la mujer da un paso más y se declara, como anunciamos, una especie de Pígalión que crea al ser amado y de ahí el título “Mito” del poema. Esta propuesta osada se desenvuelve en una catarata de expresiones aseverativas, exclamativas y de nuevo aseverativas para insinuar los movimientos de exaltación anímica. Sin embargo, un tenue hilo de signos de indicio (“Inventarte”, “pasa por mi frente”) sugiere en dirección contraria la sorpresa contenida en el último terceto: todo se desarrolla en los territorios de la imaginación de la mujer, fundada en un recuerdo, hecho que rompe las expectativas de encontrar una postura feminista de reivindicación de una nueva actitud de la mujer en el terreno sentimental.

Entre los poemas eróticos, también destaca “Brisa imposible” (núm. 17, s/n.) de Pino Ojeda, que comienza:

¡Cuando pienso
que tú
puedas faltarme!
¡Tú y yo
una sola agua

16 Clemencia Laborda. (1949). “Mito”. *Al-Motamid*, 19. S. p.

y un solo cauce!
 ¡Eso no podrá ser! [...]
 (Agilidad de peces
 tendrán mis brazos
 para abrazarte.)
 Y cuando en las noches
 de luna,
 río abajo,
 tu agua
 busque lecho
 y remanso,
 yo estaré
 en la orilla
 —ola más blanca—
 esperándote.¹⁷

Los reiterados elementos líquidos simbolizan la unión erótica y la iniciativa que cobra la mujer por medio de sus brazos, metafóricos en peces ágiles. En el entorno nocturno la connotación sexual de los líquidos es cada vez más explícita: “tu agua” desprende sugerencias seminales, ella es “lecho y remanso” según un sintagma plagado de valores sexuales. En la siguiente estrofa se incrementa la dimensión corporal, aunque la referencia explícita al sexo femenino se vela por el deíctico “allí”. La tópica herida de amor se impregna de erotismo al combinarse con otros términos del mismo campo, como “epidermis” y con el valor metafórico del verbo “oscurece”, relativo en este contexto a tapar. A continuación, asistimos a una mezcla de espíritu y cuerpo:

Me duele la carne
 allí
 donde tú
 me dueles.
 Donde me hieres

17 Pino Ojeda. (1949). “Brisa imposible”. *Al-Motamid*, núm. 17. S. p.

cada mañana.
 En el borde
 de mi alma
 que tú abandonas
 para quererme.
 En la blanca
 epidermis
 que tú
 oscureces
 al abrazarme.
 Me dueles dentro
 ¡y me dueles
 cada mañana!¹⁸

En la última estrofa, la afirmación “Sí, eres mío dentro de mí misma” marca que la mujer posee al hombre en el momento de fusión corporal y no al revés, rompiendo la tradición. La iniciativa femenina se refuerza con el complemento “en el pulso apretado de toda mi mano”, que muestra la pulsión sexual y el dominio femenino, pues remite a la perífrasis “tenerte en un puño”. Aparecen los términos de halo sexual “escozor”, “hueco” y “ansias” (“Estarás en mi hueco / temblando de ansias”), aunque al final del poema todo parece quedar en el nivel del deseo, por el valor de los verbos en futuro, pero con la certeza de la mujer “y yo podré oírte / cantando en mi alba”.¹⁹

El motivo central del poema “Soñando el mar” (núm. 17, 1949) de Ángela Figuera Aymerich es una masturbación femenina, tema tabú, aunque aparece velado por los tropos:

Mi cuerpo junto al mar... Hoy he soñado
 mi cuerpo junto al mar, concha en su orilla.
 Estremecidas algas, mis cabellos
 mojábanme la frente. Una exquisita
 fresca me lamía las espaldas.

18 Pino Ojeda. (1949). “Brisa imposible”. *Al-Motamid*, núm. 17. S. p.

19 Pino Ojeda. (1949). “Brisa imposible”. *Al-Motamid*, núm. 17. S. p.

Intuida caricia
de escurridizos peces por mis manos
se iba y se venía.

En la dormida arena de una playa
habrá, cuando amanezca, huellas mías.²⁰

Los versos describen la imagen onírica que tiene un sujeto lírico femenino en una playa durante una escena de sensualidad, que se expresa por la sucesión de metáforas del físico igualado al mar: el cuerpo se asimila a una “concha” de connotaciones sexuales, los desordenados cabellos son algas que mojan la frente y provocan la frescura que “lamía las espaldas”. En progresión, el vaivén de las manos se equipara a la caricia de “escurridizos peces” y, en suma, apunta a un esbozo de onanismo que además se colige del cúmulo de connotaciones sexuales de los términos empleados en el mismo contexto: “cuerpo”, “concha”, “Estremecidas”, “lamía”, “caricia”, “escurridizo”, “manos”.

La metáfora de los peces ligados a la sensualidad tiene analogías con la empleada por Pino Ojeda en el poema “Brisas” comentado: “agilidad de peces tendrán mis brazos para abrazarlo”. Ángela Figueroa no presenta un “tú” relativo a la pareja, sino la mención de los propios miembros de la mujer. En el cierre en círculo se vuelve a aludir al mar soñado y a la conexión del ser femenino con la naturaleza, tantas veces plasmada en la escritura de mujeres, pero ahora desde una intimidad reflexiva. En suma, Ángela Figueroa aborda un asunto controvertido, sobre todo en 1949, cuando la censura operaba activamente, aunque la poesía requiere un grado de competencia lectora que dificulta el acceso a los contenidos.

20 Ángela Figueroa Aymerich. (1949). “Soñando el mar”. *Al-Motamid*, núm. 17. S. p.

2. El elemento religioso

En una época en que el catolicismo imperaba en España, el asunto religioso es crucial en la poesía. Entre las voces femeninas de la revista, hay algunas que exponen la fe tradicional y otras que revelan una agonía de tintes unamunianos y de insatisfacción por la falta de respuestas divinas ante el hostil panorama social e íntimo, como se aprecia en el poema “Dios” (núm. 31) de Susana March:

Llevo aquí, en el pecho,
mi descontento, Dios.
¿Por qué no me das tu dulce
respuesta en que me duermo amarga?
¿Por qué no me consuelas
de arraigar en las cosas temporales,
de sufrir por mi propio destino mortal?
¿Por qué no pones en mi corazón
bálsamo de fe y confianza?
¿Por qué no me levantas, Dios,
sobre mis propias dudas,
sobre esta razonadora melancolía?
¿Por qué no me diste capacidad
para entender tu amor?
¿O por qué no me amas
con un amor más comprensible?
Como me ama mi madre,
como yo amo a mi hijo,
Dios...²¹

El texto sorprende ya desde su base constructiva, pues es una oración religiosa, pero simultáneamente su *contrafactum*; es una súplica a Dios, pero asimismo una recriminación, una queja. Este juego de *to be or not to be* se apoya en una sucesión de interrogaciones retóricas, en realidad afirmaciones tajantes sobre la inactividad y el mutismo

21 Susana March. (1955). “Dios”. *Al-Motamid*, núm. 31. S. p.

divinos, asunto capital en la poesía religiosa española y europea de postguerra. La reflexión postbélica sobre las durísimas circunstancias vividas implicó una búsqueda de explicaciones en un Dios que, sin embargo, permanecía callado. Un caso paradigmático es *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero, libro de 1958, posterior al poema de March, que contiene textos representativos como el soneto “Hombre”: “Luchando cuerpo a cuerpo con la muerte, / al borde del abismo estoy clamando / a Dios. Y su silencio, retumbando, / ahoga mi voz en el vacío inerte. [...]. Oh Dios. Estoy hablando / solo”).²²

Susana March parte de la confesión íntima de su descontento con Dios, postura crítica muy poco ortodoxa respecto a la concepción canónica del catolicismo de la época en España, que, sin embargo, dará un giro tras el Concilio Vaticano II. Se suceden preguntas retóricas sobre la falta de respuesta, pasividad y lejanía de Dios; el apego del yo a lo material incluso frente al valor de la trascendencia *postmortem*; la debilidad de la fe, la incertidumbre y la tristeza; la incapacidad para desentrañar el misterio de la divinidad y la lejanía de Dios cuyo vínculo dista del ejemplo humano por antonomasia: el amor maternal. Con ello, Susana March cuestiona pilares sólidos de la creencia católica tradicional, como la inmortalidad del alma, la humanización de Dios encarnado en Cristo con el consuelo que aporta y, sobre todo, su fusión con el amor, expuesto con claridad en la I Carta de San Juan: “El que no ama, no ha conocido a Dios, porque Dios es amor” (Juan, I, 4: 8).²³

3. La reflexión existencial

Este apartado es colateral al anterior y ambos suelen trenzarse. El poema de Concha Zardoya, “Como una gran ciudad, España mía”

22 Blas de Otero. (2023). *Obra completa 1935-1977*. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg.

23 “I Carta de San Juan”. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Edit. Esp. Desclée de Brouwer.

(núm. 19) amalgama la búsqueda de la identidad femenina con una cuestión históricamente coyuntural, el exilio. El paratexto final indica el lugar de composición, “(*En Urbana*)”, ciudad de Estados Unidos que constituye una de las sedes del campus de la Universidad de Illinois donde Zardoya ejerció como profesora al salir de España debido a su pertenencia a una familia de afección a la República. Publica el poema en *Al-Motamid* en noviembre de 1949; por lo tanto, es una primicia editorial un poco posterior a su traslado a América en 1947. Ocho años después lo integró en el libro *El desterrado ensueño*:

Como una gran ciudad, España mía,
te elevas en mi sueño, tras los aires.
Me llamas con tu luz y tu hermosura,
con el dulce misterio de tus bosques.

Como una isla, tú, vas por mi sangre
y buscas ese puerto de mi alma
donde un faro —¡tú misma!— brilla siempre.
¡Sobrenadas, feliz en mi recuerdo!

Y todos tus jardines se unifican
para ser uno solo ante mis ojos.
Y todas tus aldeas se han erguido
hasta llegar aquí, junto a mis sienes.

¡Se desbordan tus ríos, abrazándose!
(¿Los acrece mi llanto cada día?)
Los olivos me tienden su ramaje.
(¿Esa mano de plata iluminada?)

Y las cuatro estaciones, fugazmente,
yo las veo girar en tus paisajes...
Inefables acordes me revelan
el perdido secreto de tu nombre.

¿Más ceniza que luz, en mi memoria?
¿Más tristeza que amor, en este pecho?

Solo sé que el recuerdo es esperanza
que sobrevive en mí para salvarme.²⁴

Mónica Jato aporta claves interpretativas atendiendo al exilio:

La patria dejada atrás se miniaturiza para acabar convirtiéndose en una isla que corre por su sangre [...]. La lejanía del exilio, tanto en su dimensión espacial como temporal, reúne el paisaje disperso de España en una gran ciudad que contiene al país en su totalidad [...]; [Zardoya] sabe que su conquista del espacio es transitoria, producto de la rememoración (ensoñación poética) y que el abrir los ojos significa volver a la realidad espacial de su vida en USA”.²⁵

Atendiendo al ritmo dual de endecasílabos de ascendencia garcilasiana prolíficos en bimebraciones, Zardoya plantea un par de símiles de España: “gran ciudad” e “isla”. Actúa con un movimiento de lo general a lo particular, al contrario que en el tópico de elogio a los lugares, para presentar a un país que ella siente parte de sí misma según el posesivo, pese a la lejanía geográfica real. Desde la apertura, el recuerdo (visto como ensoñación y memoria) protagoniza este elogio a la patria. Siguiendo difusamente la plantilla de los cantos a las ciudades, la *descriptio* espacial dibuja un paraíso perdido, motivo recurrente en la literatura del exilio que en la postguerra española prevalece incluso entre poetas que no se marcharon, no en vano en 1944 Vicente Aleixandre publica *Sombra del paraíso* y Carmen Conde, *Mujer sin Edén*.²⁶

24 Concha Zardoya. (1949). “Como una gran ciudad, España mía”. *Al-Motamid*, núm. 19. S. p.

25 Mónica Jato. (2018). “Concha Zardoya: exilio e intelectualidad”. *Culture & History Digital Journal*, vol. 8, núm. 1.

26 Muchos poemas de las poetisas del medio siglo tratan sobre el paraíso perdido. Véase, por ejemplo, “Canto rabioso de amor a España en su belleza” que Ángela Figuera Aymerich publicó en *Cuadernos de Agora*, más explícito en la protesta que el de Zardoya: Ángela Figuera Aymerich. (1957). “Canto rabioso de amor a España en su belleza”. *Cuadernos de Agora*, núms. 3-4, p. 6-7.

Una red léxica va conformando este zardoyano *locus amoenus*: “aves”, “luz”, “hermosura”, “bosques”, “puerto”, “brilla”, “jardines”, “ríos”, “aldeas”, “paisajes”, “olivos”, “ramajes”. Algunos formantes se convierten en metafóricos, atraídos por los grandes símiles medulares: el “puerto” figura el “alma” de la poeta y el “faro” simboliza España, porque su recuerdo guía en la oscuridad. España no es una vacua ensoñación, sino algo sentido en lo íntimo y en la pulsión física (“vas por mi sangre”). Mentalmente (“Aquí, junto a mis sienes”) Zardoya abstrae lo genuino de todo el país. El deíctico se acompasa con el movimiento de cercanía, para revelar una experiencia concreta y directa que atraviesa momentos jubilosos cuando sobreviene el recuerdo de la naturaleza en su esplendor, según muestran las exclamaciones. La hipérbole petrarquista de las lágrimas de emoción que acrecientan el caudal de los ríos —bien conocida por ella merced a sus estudios sobre la literatura de los Siglos de Oro— lleva a otra más específica y de cariz recíproco: los olivos personificados tienden la mano a la poeta, al igual que las piedras “enternecen su natural dureza” para acompañarse al lamento de Salicio en la “Elegía I” de Garcilaso.

Zardoya no imagina una España de paisajes estáticos, sino sometida a la rueda de las estaciones que van destacando paulatinamente partes de la faz hermosa del territorio. De la evocación poética de la naturaleza surgen los “inefables acordes” que permiten encontrar la identidad de la patria. En este punto, los versos modulan la “Oda a Salinas” de Fray Luis de León. Para el agustino, la armonía universal es un signo de Dios al que la persona puede acceder mediante el arte. Para Zardoya, la evocación de la naturaleza de España favorece el hallazgo de la identidad del país —el “perdido secreto de tu nombre”— y la propia. Este asunto fue muy relevante para una mujer con conflicto de nacionalidad, pues, aunque nació en Chile, se sentía española por ascendencia familiar y vivencias; además, tuvo que marchar al exilio y sufrir problemas administrativos que retrasaron su vuelta al país.

En la última estrofa Zardoya despliega el estilema de la sucesión de interrogaciones para manifestar la falta de certidumbres de la persona exiliada sobre qué prevalece en esta evocación poética de España, la vida representada por la “luz” y el “amor” o la muerte y el acabamiento figurados por la “ceniza” y la “tristeza”. Ella apuesta por el

primer polo, por la capacidad prospectiva que tiene el pasado, a través de la “esperanza”, de “salvarme”. La memoria salva no en su forma de recreación nostálgica, sino de avance hacia el futuro.

4. Poemas elegíacos

La abundancia de elegías es lógica en la postguerra y se vierte en lamentos sobre amigos, compañeros poetas —sobresalen las destinadas a Antonio Machado, Lorca y Miguel Hernández— y familiares. A este flanco corresponde el poema “A mi hermano muerto” de Angelina Gatell (núm. 23, 1951)²⁷ con el que la poeta catalana (Barcelona, 1926 — Madrid, 2017) se suma a una larga lista de poetas de la época que muestran su dolor fraternal, lista en la que participan Manuel Álvarez Ortega, Susana March y Concha Zardoya. Angelina Gatell interroga al cadáver enterrado sobre la existencia o no de comunicación en el más allá y, lo que es más turbador, desea saber si en el territorio de la muerte existe sentir físico y espiritual, asunto que inquietaba igualmente a Concha Zardoya en “A mi hermano, desenterrado en el décimo aniversario de su muerte” de *Dominio del llanto*.²⁸ En el comienzo del poema, escribe Gatell:

¿Te llega, di, mi llanto
a través de tu mármol?
Cuando la noche queda
dormida en tu sepulcro,
¿presientes, di, mi sábana
repleta de amarguras?
Y cuando va la luna
a posarse en tu frente
para regar las malvas
que nacen de tus ojos,

27 Angelina Gatell. (1951). “A mi hermano muerto”. *Al-Motamid*, núm. 23. S. p.

28 Concha Zardoya. (1947). “A mi hermano, desenterrado en el décimo aniversario de su muerte”. *Dominio del llanto*. Madrid: Rialp. P. 70.

dime, hermano, ¿no escuchas
mi voz estremecida
que tiembla sobre el viento?²⁹

El hermano muerto está invocado directamente y con insistencia, recurso común en los plantos destinados a la vivificación del difunto como medio de aprehenderlo a la realidad presente. Pero no existe el pretendido diálogo, sino un solitario monólogo del yo doliente. La descripción de los supuestos interlocutores y del entorno se expande en dos ramas: la etopeya del sujeto, la hermana que siente la angustia de la pérdida, y la hipotética prosopografía del difunto en la tumba, que elimina todo rasgo macabro y resalta el lirismo. El dolor de ella se mezcla con los aditamentos funerarios de él: “mi llanto” / “tu mármol”, “mi sábana repleta de amargura” / “tu sepulcro”, “mi voz estremecida” frente a la falta de respuesta. Otra marca de género elegíaco es mencionar el origen putrefacto de la naturaleza viva: “las malvas que nacen de tus ojos”. La poeta hermana, que continúa con interrogaciones que sugieren por contraste el silencio del muerto y el soliloquio, selecciona rasgos físicos del difunto —la “risa, las “manos leves” — y la poca edad que hace más dura la pérdida:

¿Qué hondo misterio transformó tu risa
en un jazmín ya para siempre frío?
¿Por qué tus manos leves
se quedaron inmóviles?
¿Sientes el peso de los siglos?
¿sigues siendo tan niño en tu sepulcro?³⁰

En las estrofas siguientes Gatell menciona a otros jóvenes fallecidos, “muertos que están inacabados”, e incluso sublima al hermano a la manera cristiana denominándolo “arcángel”, pero con la salvedad de que está “herido por la frente”, tal vez indicio de muerte violenta. El final del texto da un giro religioso: “¿Has visto a Dios? /

29 Angelina Gatell. (1951). “A mi hermano muerto”. *Al-Motamid*, núm. 23. S. p.

30 Angelina Gatell. (1951). “A mi hermano muerto”. *Al-Motamid*, núm. 23. S. p.

Dime, hermano, ¿le has visto?”,³¹ como es habitual en la poesía española de la postguerra. En la línea de Blas de Otero, la interrogación plantea la duda en la existencia de Dios. De nuevo, una mujer poeta salta las barreras de lo normativo, de lo asignado y osa expresar la incertidumbre incluso en los predios religiosos tan controlados en la España de los 50.

CONCLUSIONES

Del análisis previo se deduce que, frente a la opinión que tiene la crítica de la inexistencia de redes poéticas femeninas en la primera postguerra, el examen de *Al-Motamid*, una revista periférica, dirigida por una mujer y en la que colaboran veintiuna poetas mujeres, demuestra que ellas no se consideran casos excepcionales, solitarios y de generación espontánea, sino que se prestaban ayuda mutua para publicar; de ahí la amplia nómina. A pesar de la censura y de los inconvenientes con que tropezaban por su condición de mujeres, se atreven a abordar temas considerados poco convenientes, como el asunto amoroso tocado de erotismo y planteado desde la iniciativa femenina, la insatisfacción religiosa, el lamento por la pérdida de familiares muertos en la guerra que da una imagen poco complaciente del país, la crítica social descarnada (aspecto no tratado en este estudio, pero presente en las voces femeninas de la revista). *Al-Motamid* es un nudo en la red de participación de las mujeres en el panorama literario de los años cuarenta y cincuenta, en plena dictadura, que se suma a otras iniciativas relevantes, como la emprendida después por Concha Lagos al dirigir la revista *Cuadernos de Agora* (1955-1964) y la participación de las poetas en prestigiosas editoriales, del tipo de la colección Adonáis de Ediciones Rialp.

31 Angelina Gatell. (1951). “A mi hermano muerto”. *Al-Motamid*, núm. 23. S. p.

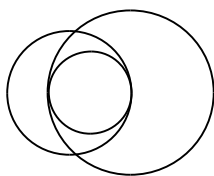
BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA BURILLO, Fernando de. (2000). "Trina Mercader: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos". *Philología Hispalensis*, vol. XIV/2. Homenaje a la Profesora Eugenia Gálvez Vázquez, p. 543-554.
- . (2005-2006). "Carmen Conde (con Trina Mercader al fondo) y Valente en Marruecos". *Cordel de extraviados*, 3-4.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Edit. Esp. Desclee de Brouwer.
- CHARIA, Zakariae. (2016). "Ketama y *Al-Motamid*, dos puentes literarios que unen Marruecos y España en tiempos del Protectorado". *Hispanista*, 65, abril-mayo-junio.
- CONDE, Carmen. (1955). *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)*. Tetuán: Itimad-Almotamid.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2006). *Una estética de la alteridad: la obra de Trina Mercader*. Madrid: UNED.
- . (2007). "Rasgos de poética en la obra de Trina Mercader". En MORÓN ESPINOSA, Antonio César y RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel, (eds.). *En Teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Alep*. Granada: Libros Dauro, A.S.B, p. 537-544.
- . (2010). "La fascinación literaria por el Oriente: el caso de Trina Mercader". *Revista Arenal*, vol. 17, núm. 1.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela. (1957). "Canto rabioso de amor a España en su belleza". *Cuadernos de Agora*, núms. 3-4, p. 6-7.
- FRAU I ALOU, María. (1998). *La hermosa vida*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner.
- JATO, Mónica. (2018). "Concha Zardoya: exilio e intelectualidad". *Culture & History Digital Journal*, vol. 8, núm. 1.

- LEUCI, Verónica. (2022). “*Mujeres de carne y verso*. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española”. En LEUCI, Verónica, GIMÉNEZ, Facundo (coords.). *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Mar del Plata: Pulpa Ediciones, p. 81-103.
- . (2024). “*Mujeres de pluma*. Redes literarias y diálogos poéticos entre Ángela Figuera y Carmen Conde”. *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 47, I, p. 73-96.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto. (1987). “Dos revistas hispanomarroquíes”. En CHAKOR, Muhammad (ed.). *Encuentros literarios: Marruecos — España — Iberoamérica*. Madrid: Editorial CantArabia, p. 37-57.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro. (2011). “Prólogo. Literatura — Cultura — Historia”. “*Ketama*”. *Suplemento literario de “Tamuda”*. Edición facsimilar. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- OTERO, Blas de. (2023). *Obra completa 1935-1977*. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg.
- RUBIO, Fanny. (1976). “Más al sur: cinco revistas norteafricanas”. *Revistas poéticas españolas. 1939-1975*. Madrid: Turner.
- RUSS, Joanna. (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Buenos Aires: Mil Anarquistas.
- SÁNCHEZ GARCÍA, María Remedios. (2019). “Aquellas revistas de los cincuenta... *Al-Motamid* y Trina Mercader como adalid de la convivencia cultural hispanomarroquí”. En SARRIA, José y GAHETE JURADO, Manuel (eds.). *La frontera líquida: Estudios sobre la literatura hispanomagrebí*. Valencia: Tirant Lo Blanch, p. 55-65.
- SÁNCHEZ MERCADER, Trina. (1981). “*Al-Motamid* e *Itimad*: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos”. *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, 25, enero-marzo, p. 6-11.

VV. AA. (2021). “Homenaje a Trina Mercader. Artículos y ensayos”. *Dos orillas. Revista intercultural*, 36-37, p. 9-75.

ZARDOYA, Concha. (1947). *Dominio del llanto*. Madrid: Rialp.



VOCES DE MUJER EN LA PRENSA HISPÁNICA

(SIGLOS XIX, XX Y XXI)

Este volumen colectivo ha sido concebido como un repaso panorámico, a través de una serie de calas significativas, de la participación de las escritoras españolas en la prensa iberoamericana entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XXI. A lo largo de este periodo, en el que los medios periodísticos se convierten en los principales instrumentos de difusión de la información y la cultura, un conjunto de factores, como el aumento en el número de lectoras, el acceso de las mujeres a una educación de mayor calidad y su incorporación al ámbito profesional, propician que muchas de las intelectuales empiecen a colaborar en diarios y revistas literarias. Los trabajos recogidos en este libro analizan la participación de un grupo representativo de autoras (Robustiana de Armiño, Blanca de los Ríos, María Brisso, María Enciso, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carlota O'Neill, Mercedes Pinto, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Aurelia Ramos, Trina Mercader, Núria Pompeia, Concha Castroviejo, Carmen Kurtz, Concha Alós, Montserrat Roig e Irene Vallejo) en los medios de prensa y estudian de qué manera su labor contribuyó a la renovación de los géneros periodísticos.

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.website