

Trabajo de Fin de Grado

LA POESÍA DE ÁNGELA FIGUERA:

Una lectura social, metapoética y de
género en *Vencida por el ángel* y
Belleza cruel

Autora: Oihane Gomez Lizarraga

Grado: Filología hispánica

Curso académico: 2014-2015

Tutor: Juan José Lanz Rivera

Departamento: Filología hispánica, románica y teoría de la literatura

*Mujer de carne y verso me declaro,
pozo de amor y boca dolorida,
pero he de hacer un trueno de mi herida
que suene aquí y ahora, fuerte y claro.*

(«Aunque la mies más alta dure un día», TT: 289)

Resumen

El presente trabajo se centra en la poética social de la bilbaína Ángela Figuera, autora durante las duras décadas de la posguerra española. Figuera se erige como una poeta de enorme personalidad que difícilmente puede verse encasillada en una corriente poética concreta. Producto de su momento y de su propia trayectoria vital, su poesía irá evolucionando paulatinamente mediante un proceso de maduración que se estudiará en este trabajo, mostrando la repercusión de sus experiencias vitales sobre su obra. Así, el análisis girará principalmente en torno a tres ejes: social, metapoético y de género. El compromiso social, motivado por la aparición de la figura del en su obra *Vencida por el ángel*, dará lugar también a un compromiso estético que promoverá lo que será el segundo eje de este trabajo, la reflexión metapoética en obras posteriores como *Belleza cruel*, donde cuestionará la función del poeta y de la propia poesía en la sociedad franquista de posguerra. La poesía se convertirá así no solo en un instrumento que acompañe al hombre a lo largo de su camino hacia un futuro mejor, sino también en el arma denunciatoria del poeta para criticar una sociedad llena de desigualdades, entre las que también destacarán las desemejanzas de género. La propuesta figueriana resultará revolucionaria al romper poéticamente con los roles de género culturalmente establecidos en el franquismo en un afán por reclamar el espacio público que le corresponde a la mujer y ocupar por fin el lugar que le pertenece en la Historia. Para ello se servirá, principalmente, del “oficio” de la mujer, la maternidad, convirtiéndola en un arma política. Todo ello permitirá concluir que su poesía no solo es una herramienta de lucha contra el régimen, confiriendo con ella voz a los más desprotegidos, a los que busca acompañar, sino también un medio de reflexión metapoética que la acercará al debate poético de la década de los cincuenta.

Índice

Índice de abreviaturas.....	4
Introducción.....	5
La evolución vital y poética de Ángela Figuera	8
La concepción poética en la obra de Ángela Figuera.....	12
Hacia el compromiso social y la conformación de una voz de mujer en <i>Vencida por el ángel</i>	17
La reflexión metapoética, social y el papel político de la mujer en <i>Belleza cruel</i>	22
Conclusiones	30
Bibliografía.....	32
Anexos.....	35

Índice de abreviaturas

«Mujer de barro»: *MB*

«Soria pura»: *SP*

«Vencida por el ángel»: *VA*

«El grito inútil»: *GI*

«Los días duros»: *DD*

«Víspera de la vida»: *VV*

«Belleza cruel»: *BC*

«Toco la tierra, letanías»: *TT*

Introducción

Ángela Figuera, consolidada como una de las grandes poetisas sociales de posguerra, a la altura de figuras como Gabriel Celaya o Blas de Otero—no en vano se incluirá, junto a estos, dentro de la escuela vasca—, plasmó a lo largo de su obra, con un grito personal y femenino, un alegato de dimensiones universales. Su poesía camufla tras una expresión de sencillez todo un mundo heterogéneo, reflejo del de la propia autora. Sin embargo, su voz femenina quedó inexplicablemente relegada a un segundo plano (Quance, 2009: 16) del que, a día de hoy, los críticos buscan salvarla. Su poesía continúa siendo actual en estos «días duros» de crisis de valores e injusticia social, donde todo grito continúa pareciendo inútil.

Así, el siguiente trabajo persigue fundamentalmente tres objetivos interrelacionados correlativamente. En primer lugar, mostrar cómo el compromiso social fue tomando forma gracias a la aparición del ángel en su obra *Vencida por el ángel* (1950), con quien iniciará, al igual que otros poetisas del momento, una lucha directa hacia la toma de una conciencia social. Sin embargo, el golpe del tan temido ángel, lleno de belleza cruel, descubrirá a la poeta una realidad asolada por el odio y la miseria, donde todo sentimiento de solidaridad humana ha quedado simplemente olvidado. Contra las injusticias producto de este odio se rebelará Figuera, propugnando una unión humana más allá de bandos, profesiones o sexos. Este cambio le impulsará a dejar de lado el lirismo intimista predominante en sus primeros poemas para sumergirse directamente en la problemática de su época con una poesía de raigambre existencialista y social.

En esta realidad de posguerra, el discurso poético predominante hasta el momento queda obsoleto y la necesidad de una nueva palabra capaz de designar esa nueva realidad se vuelve acuciante. La interpelación poética, en un momento de cuestionamiento a todos los niveles, será una constante de la obra figueriana y de la de otros escritores del momento. Esto constituirá asimismo el segundo objetivo de este trabajo, de modo que el estudio centrado en la reflexión metapoética presente en su obra cumbre *Belleza cruel* (1958) facilite, a su vez, la comprensión de la realidad a la que constantemente aluden estos poetisas sociales, incluida Figuera.

La toma de conciencia social y poética conducirá inevitablemente a la deconstrucción de los valores tradicionales; deconstrucción que incluirá el rol tradicional de la mujer en una sociedad de fuerte raigambre patriarcal. A este respecto, Figuera propondrá algunos de los

aspectos más reivindicativos y novedosos de su obra, entre los que sobresale el papel activo que asigna a la mujer en el devenir histórico y que la llevará a ocupar el lugar que le ha sido negado dentro de la historia. El estudio de este particular, tema transversal en las dos obras ya citadas, constituirá el último objetivo de este trabajo.

Para este análisis resultará imprescindible tomar en consideración los diversos estudios que se han efectuado sobre la obra de la poeta bilbaína. El panorama crítico esbozado brevemente a continuación permite destacar las múltiples lecturas realizadas con respecto a su obra. Es más que evidente que la trascendencia de la poeta bilbaína no es equiparable a la de sus compañeros de grupo, Celaya u Otero, sin llegar a ser incluida dentro del canon literario, a pesar de su reconocimiento no solo a escala internacional¹, sino también durante la propia vida de Figuera. A pesar de que «no es muy significativa la presencia de autoras en las antologías temáticas y generales de la época» (Payeras, 2009: 39), la bilbaína aparece en renombradas antologías poéticas tales como *Veinte años de poesía española* (1960) de Castellet, *Poesía social* (1965) de Leopoldo de Luis o *El tema de España en la poesía española contemporánea* (1964) de José Luis Cano, además de la conocida antología de Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente* (1954). Asimismo, obtuvo a lo largo de su vida múltiples galardones, como el premio «Verbo» en 1949, «Índice de Artes y Letras» en 1950, el premio «Ifach» en 1952 y el premio de poesía «Nueva España» por *Belleza cruel*. Todo ello constituye una clara muestra de la fama que alcanzó durante sus años de mayor producción.

Si bien con el paso de los años su figura se fue cubriendo con el velo del olvido (Zabala, 1994: 79), ya desde la década de los sesenta, la crítica comenzó a estudiar su obra. Esta ha sido enfocada desde diversos puntos de vista, entre los que destacan, por una parte, aquellos centrados en el análisis de su crítica social y, por otra, aquellos que resaltan la identidad femenina presente en su lírica. Siempre exaltando su individualidad, las críticas vertidas con respecto a su poesía social han sido diversas. Desde las más positivas, como las de los críticos Guillermo de Torre, Rafael Bosch, Pedro Villa- Fernández o Eleanor Wright; hasta las más adversas como la de Santiago Daydí-Tolson, quien arremetió duramente contra su poesía en su obra *The Post-Civil War Spanish Social Poets*.

Este interés por lo social, pronto dio paso en los ochenta al estudio ginocrítico de su obra. Así, se alzaron diversas voces femeninas señalando la imagen de la mujer que presentaba

¹ Muestra de ello son las múltiples traducciones de sus poemas al inglés, incluidos en «tres antologías de poesía española, en una feminista de lírica hispánica y en la revista *Alaluz*» (González, 2009: 8).

Figuera en su poesía. Entre ellas sobresale Jo Evans, quien estudia en su tesis *Moving reflections: gender, faith and aesthetics in the work of Ángela Figuera Aymerich* (1996) desde la concepción de la maternidad en Figuera, hasta la construcción de un nuevo modelo femenino, sin olvidar otros temas implícitos en su obra. Asimismo, otras críticas como Nancy Mandlove, Candelas Newton o Roberta Quance también estudiaron la poesía de la bilbaína desde diferentes prismas, destacando esta última por advertir la subversiva postura que adopta Figuera al desmitificar las figuras femeninas tradicionales, como la Virgen o Eva, además de la tan loada mujer como ángel del hogar².

² Véase a este respecto su artículo *La mujer, el barro y la Biblia* (1987).

La evolución vital y poética de Ángela Figuera

La poesía de la poeta bilbaína ha ido evolucionando a la par que su propia autora, por lo que sus experiencias vitales³ resultan imprescindibles para comprender su obra. Como se verá, su poesía es fundamentalmente familiar, incluso en sus etapas más tardías, donde el clamor social resuena con fuerza. Ello provocará que se aprecien dos grandes corrientes entrecruzadas en sus poemas: por una parte, el «intimismo subjetivo» (sus poemas de la infancia, *Mujer de barro* y *Soria pura*) y, por otra, la «actitud de conciencia colectiva» (*Vencida por el ángel* hasta *Toco la tierra*) (Zabala, 1994: 83). Ambas corrientes coexisten en el tiempo y en las obras. Será la propia Figuera, en una entrevista a Robert Saladrigas (1988: 39), la que clasifique su obra en tres etapas distintas que se seguirán a continuación.

Nacida en el Bilbao de 1902, y, por tanto, contemporánea a la Generación del 27, Ángela Figuera, sin embargo, comenzó a publicar sus versos muy posteriormente a lo esperable, cuando ya rondaba los cuarenta y seis años, por lo que la mayor parte de su poesía se encuadraría dentro de la conocida poesía de posguerra (Bueno, 2009: 83). Su estilo poético también fue alejándose paulatinamente del de sus compañeros contemporáneos (Quance, 2009: 16); por lo que siempre protagonizó una trayectoria poética profundamente personal, siendo difícil encasillarla dentro de un grupo o estilo.

Hija mayor de una familia burguesa, pronto comenzó a desempeñar las tareas domésticas ligadas al cuidado de sus hermanos menores. Este hecho «exageró en ella el innato instinto maternal y el amor a los niños que rezuma su poesía» (Figuera, 2009: 9). En sus primeras obras, la maternidad es vista como una experiencia íntima ligada consustancialmente al propio hecho de ser mujer, una especie de institución que desembocará, con el inicio de su poesía social, en una «política materna» (Quance, 2009: 17-19) que se proyectará en lo humano y universal, además de dotar con ello a las madres y, por consiguiente, a las mujeres, de un nuevo papel pacificador.

En este ambiente familiar, Figuera comenzó a componer sus primeros poemas y cuentos para niños. Así, son pocos los poemas que han sobrevivido de esta primera etapa juvenil, ya que la propia autora optó por destruirlos o no publicarlos por considerarlos de poca calidad

³ Para mayor información en cuanto a su trayectoria vital, recomiendo la lectura de la obra de María Bengoa citada en la bibliografía.

literaria; únicamente se ha conservado un cuadernillo (1920-1926) que Figuera nunca quiso publicar (Figuera, 2009: 9). La propia autora calificará despectivamente estos primeros pasos poéticos de «imitativos» (Saladrigas, 1988: 39).

Su formación académica, sobresaliente para una mujer de la época⁴, le llevó a cursar estudios superiores en Filosofía y Letras. Tras contraer matrimonio y dar a luz en 1935 a su primer hijo muerto—hecho que marcó parte de su primera poesía—, la pareja y futuros nuevos padres se trasladarán con el inicio de la Guerra Civil a la posteriormente asediada capital, Madrid. Allí Figuera dará a luz a quien será su único hijo, Juan Ramón. Su situación se verá nuevamente agravada al verse privados de sus puestos de trabajo tras la pérdida del bando republicano, al que toda la familia se sentía afín⁵. En parte, será la huella que dejaron estos sucesos en la poeta los que le llevarán a concebir su posterior poesía comprometida, donde reflejará también un profundo cambio de creencias, como su pérdida de fe⁶—al igual que les sucedió a otros poetas del momento, como Otero (Iglesias, 2009: 75)—, que la impulsará a una comunión con el hombre, motivando así una poesía desdivinizada y resemantizada con nuevos valores (Acillona, 1990: 40).

Con el fin de la guerra, Figuera retomará la pluma y será así como, inmersa en sus quehaceres poéticos y domésticos como madre y esposa, cree su primera obra, *Mujer de barro* (1948). Entre su primera etapa y esta segunda parece haber un vacío poético que solo encuentra explicación si se recurre a la realidad del momento, asolada por una de las guerras más cruentas de España. Como dirá la propia Figuera: «Nada escribí en su trascurso [guerra]. Lo principal, lo único era vivir, sobrevivir» (Saladrigas, 1988: 39). Sin embargo, ello no es óbice para que, realmente, la poeta creara algunos poemas. Ella misma dirá en una carta a Otero el 16 de febrero de 1949 que *Mujer de barro*: «no es de ahora. Muchas de sus composiciones datan de más de 10 años» (De la Cruz, 1987: 26). En esta segunda etapa en la que, como ella misma dirá, se encuentra «descansando tras la tormenta» (Saladrigas, 1988: 39), predomina un tono íntimo y vital donde la mujer es la indiscutible protagonista, adoptando en algunos poemas la imagen tradicional de la mujer, frente a otros donde ya se aprecian las primeras notas de un feminismo⁷

⁴ Figuera dirá que en el Bachillerato: «éramos cinco muchachas entre ciento cincuenta varoncitos» (Saladrigas, 1988: 40).

⁵ Como Julio Figuera dirá: «hemos sido casi toda la familia simpatizantes con el socialismo de antes de la guerra, el de Pablo Iglesias, y ya entonces tres de mis hermanos eran del partido socialista. Nosotros, Ángela y yo, también simpatizábamos con los marxistas aunque no hemos pertenecido nunca a ningún partido» (Figuera, 2009: 11).

⁶ En palabras de Julio Figuera: «Fue entonces [guerra] cuando perdió la fe. No aguantaba que la iglesia apoyase a Franco» (Zabala, 2009: 19).

⁷ Si bien resulta una denominación contraria a las creencias de la bilbaína, quien decía no creer en el feminismo (Wilcox, 1991: 95).

que, como cabría esperar, fue censurado por el régimen⁸.

Soria pura (1949) seguirá este tono de apacible vivir, donde la autora reflejará la pureza paisajística de Soria—lugar de veraneo de la familia—, apropiándose del paisaje externo en una subjetivización arbitraria⁹ (De la Cruz, 1987: 26). Tanto en esta como en su obra anterior se notará una búsqueda de la esencialidad, influenciada por un intimismo juanramoniano que coexistirá con la contemplación machadiana (Bueno, 2009: 81-82), en unas asimilaciones inconscientes a las que se sumará la lírica de algunas autoras hispanoamericanas (Acillona, 1990: 38). La publicación de ambas obras le abrirá a la bilbaína las puertas a los ambientes literarios e intelectuales de posguerra, lo que influirá en su concepción poética (Zabala, 1994: 57).

Todo ello irá acercándola a la realidad del momento, ante la que adoptará una postura crítica, como demuestran sus primeros poemas de los años cincuenta y la correspondencia mantenida con Blas de Otero a partir de 1949, de la que se han conservado trece cartas entre 1949 y 1956 (De la Cruz, 1987: 24). Su poesía irá comprometiéndose con la sociedad española, dejando de lado el intimismo predominante hasta la fecha. Será la defensa del futuro de su hijo, unida a la muerte de personas muy cercanas a la poeta, las que despertarán el compromiso poético y la reflexión filosófica de la bilbaína. Con el ideario marxista ya presente en España—hacia el que Figuera sentía cierta simpatía, si bien no llegó a involucrarse partidistamente (Zabala, 1994: 62-65)—, entrará con fuerza también en torno a estas fechas y siguiendo las perspectivas sartreanas el realismo social y la nueva imagen del artista comprometido (Lanz, 2011: 57).

Con sus obras *Vencida por el ángel*, *Los días duros*, *Víspera de la vida* y *El grito inútil*, se afianza este nuevo rumbo ideológico de tono dramático y de contenidos «existencialistas, religiosos y filosóficos, con una cierta concepción negativista de la realidad» (Zabala, 1994: 66). Estas ideas irán radicalizándose en su siguiente obra, *Belleza cruel*, donde el tono pesimista es contrapesado por un nuevo tono esperanzado (Wilcox, 1992: 66), además de un escepticismo, lleno de prosaísmos, que crea un clima de absurdo en ciertos poemas (Montejo, 1988: 173). A ello se suma un tono cortante e irónico que dificultará su publicación en España, teniendo que enviarla a México, donde será prologada por el poeta León Felipe. Esta obra causó «un gran revuelo en el mundo literario de toda España» (Figuera, 2009: 11) a pesar de tener que

⁸ Para más información en torno a la censura de la obra figueriana, aconsejo el artículo de Lucía Montejo citado en la bibliografía.

⁹ Como explicará a Otero en una carta dirigida a este el 26 de julio de 1949.

difundirse clandestinamente.

El traslado a Avilés en 1962 producirá el definitivo distanciamiento de Figuera del mundo literario e intelectual madrileño (Zabala, 1994: 73). La «letanía» comenzará a adueñarse de la bilbaína hasta que, tras la publicación de *Toco la tierra* en 1962, su silencio se haga prácticamente definitivo. Un silencio ya anunciado en sus poemas que se cumple «como un acto supremo de sinceridad y como una nueva declaración de principios poéticos de su credo humanista» (Acillona, 2009: 26). Sin embargo, este solo es un silencio oficial, pues, a pesar de ello, continuó escribiendo periódicamente algunos poemas sueltos, incluso llegó a componer dos obras para sus nietos: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* (1984), en una clara vuelta al intimismo de sus primeros años. Se iniciará así un proceso de automarginación sumado a un cada vez mayor silencio público. Su voz se apagó, finalmente, un 2 de abril de 1984, no sin antes haber dejado tras de sí una lírica extremadamente personal, llena de denuncia en su antibelicismo, humanismo y maternidad, digna de recibir un reconocimiento que aún no le ha sido del todo dispensado.

La concepción poética en la obra de Ángela Figuera

A este respecto, la trayectoria biográfica y poética ya trazada resultará fundamental para comprender la evolución metapoética en Figuera, a lo que se sumará también el ambiente intelectual de los cincuenta y sesenta, donde dicho cuestionamiento ya comenzaba a plantearse. Sin embargo, la reflexión poética siempre ha aparecido en los versos de la bilbaína bien como forma de cuestionamiento del papel del poeta y de su responsabilidad social, como la validez de su mensaje o la consideración de sus receptores (Zabala, 1994: 81). Inmersa en un momento histórico de debate acerca de la labor literaria, Ángela Figuera también plasmó sus ideas poéticas en varias antologías del momento, que comienzan a aparecer cuando la autora ya había licenciado su metáfora, si bien es cierto que su reflexión al respecto ya se retrotrae a sus primeros años de creación literaria (Zabala, 1994: 82). Estas preocupaciones metapoéticas surgirán constantemente a lo largo de toda su obra, una muestra de la auténtica preocupación que Figuera sentía por este aspecto. Así, dentro de su primera etapa «imitativa de juventud» las alusiones más evidentes a sus ideas poéticas se ven reflejadas en sus poemas «Ofertorio»¹⁰ (1922) e «Impotencia» (1924) (Zabala, 1994: 86), donde la poesía se concibe como un canto idealizado imposible de transmitir al mundo. Asimismo, la poesía, lejos de toda preocupación estética, se entiende como forma de desahogo del yo (Zabala, 1994: 90).

Será en su segunda etapa de «poesía subjetiva e intimista» que incluye sus dos primeras obras *Mujer de barro* y *Soria pura* además de algunas composiciones sueltas, donde Figuera presente la poesía como útil herramienta de comunicación familiar con el amante y el hijo, sus receptores directos (Zabala, 1994: 93). La poesía pasa a ser reflejo de sentimientos concretos; lejos de la grandilocuencia anterior, se entiende como un acto vital. Con un estilo sencillo, ajeno al esteticismo propio de otras corrientes como el garcilasismo, que ella misma rechazó¹¹, el yo poético, claramente femenino, equipara la creación del verso con la del hijo en poemas como «El fruto redondo», «Alumbramiento» o «Perdido»¹². Con ello, Figuera también compagina los papeles de la mujer como madre y como escritora, reivindicando con ambos su posición activa y creadora (Kuhlmann, 2012: 93). Esta analogía va más allá, de modo que la pervivencia de la autora no solo se dará gracias al hijo, sino también gracias el verso, ambas extensiones del yo

¹⁰ El poema completo, extraído de Zabala (1994: 88), se encuentra en el Anexo.

¹¹ Este rechazo, aparte de en sus poemas, también queda patente en el epistolario mantenido con Otero, concretamente en la carta enviada a este el 23 de julio de 1949: «Estoy tan harta de leer versos perfectos, inaguantables con su forma impecable e implacable [...]» (De la Cruz, 1987: 26).

¹² Estos poemas quedan recogidos en el Anexo.

poético:

Yo pasaré y apenas habré sido,
—frágil destino de mi pobre arcilla—.
Hijo, cuando yo no exista,
tú serás mi carne, viva.
Verso, cuando yo no hable,
tú, mi palabra inextinta.
(«Durar», *MB*)

Esta concepción poética apunta hacia el «elementalismo vital» característico de la autora. Será su espontaneidad uno de los rasgos más notables; característica que Otero entenderá como «su mejor cualidad y su mayor defecto», tal y como expresa en una carta dirigida a Figuera el 7 de julio de 1949. Este será precisamente uno de los puntos más controvertidos en la correspondencia mantenida entre ambos poetas: la espontaneidad poética frente al control (De la Cruz, 1988: 15). Para Figuera, la poesía se convertirá en expresión de la subjetividad; expresión de «nuestra verdad, nuestro auténtico sentir» (Zabala, 1994: 96). Así, el yo poético y el mundo externo confluyen espontáneamente dentro de la poesía (Acillona, 1990: 40). Este sentir necesitará de manera imperiosa una expresión y el cómo de esta expresión será uno de sus puntos de reflexión en *Soria pura*, en la que al ser la autora ya consciente de su publicación, el esfuerzo por la depuración poética será más intenso, y, por consiguiente, la reflexión metapoética predominará entre sus versos (Zabala, 1994: 57). Abogando siempre por la claridad, la escritora comprenderá que la palabra poética también tiene sus limitaciones:

Cortad el árbol... ¡cortadlo!
Es demasiado bello:
No me deja cantarlo.
(«Cortad el árbol», *SP*: 96).

La constante búsqueda de la palabra exacta y sencilla, la esencia de palabra desnuda, apunta a una evidente influencia juanramoniana, de quien se reconocerá deudora (Zabala, 1994: 101), siguiendo con ello también el tradicional tópico de «la cortedad del decir»¹³. Al intimismo se unirá la búsqueda machadiana del conocimiento trascendente a través de la comunión con el paisaje, además del empleo de la palabra poética como medio impresionista de captación atemporal de lo fugaz (Torre, 2009: 31). Todo ello trasluce la preocupación figueriana por la trascendencia y la perdurabilidad a través de la palabra poética.

¹³ Juan Ramón Jiménez reivindicará en las «Notas» a la *Segunda antología poética* la expresión sencilla y desnuda: «Sencillez: Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. [...] La sencillez sintética es un producto último [...] de cultura refinada» (Jiménez, 1976: 272).

La lectura de estos poetas, junto con su propia evolución ideológica, la irán acercando a la poesía preocupada de sus siguientes etapas. Como la propia Figuera admitirá, este cambio estético se deberá, en gran parte, a la lectura de *Las cosas como son* (1950) de Gabriel Celaya, que le llevó a comprender que las formas tradicionales no se adecuaban a lo que ella buscaba expresar¹⁴. Se necesitaba un nuevo lenguaje para reflejar esa nueva España de posguerra (Quance, 2009: 18); un lenguaje en el que predominase el contenido humano sobre lo estético (Zabala, 1994: 106). Figuera inicia así en 1950 con *Vencida por el ángel y Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas*¹⁵ su vertiente comprometida, rechazando, sin embargo, la obligatoriedad de un arte comprometido o *engagé*¹⁶, defendiendo en todo momento la libertad individual del artista, como hará en una carta dirigida a Otero el 1 de diciembre de 1949 (De la Cruz, 1987: 28). Su poesía, lejos de cualquier tipo de esteticismo, se centrará en el hombre, lo que desencadenará una dura autocrítica hacia sus primeras obras por haberse mantenido:

oculta en matorral de madre selvas,
de musgo delicado, de jazmines
que perfumaban la ilusión precisa
de mi vivir aparte, preservada
(«Los días duros», *DD*: 169).

El poeta, en su nueva función social, no debe rendirse a la evasión estética, sino encabezar la promesa de un futuro mejor construido por y para todos, mostrando la belleza escondida para el resto¹⁷. Sin embargo, hay momentos en los que la propia poeta pierde la fe —«los poetas sobramos» («Sobramos», *GI*: 155)— y considera su «grito inútil», no solo como poeta, consciente de que no alcanza a «los que no quieren escuchar¹⁸», sino también como mujer : «¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve/ una mujer viviendo en puro grito?» («El grito inútil», *GI*: 135). Figuera se siente ignorada por un sistema patriarcal que «always has its subtle ways of ignoring those voices that do not speak from within its intellectual and cultural parameters» (Wilcox, 1992: 72). Ello le llevará a creer que:

Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora
Adentrarse en las ruinas salpicadas de llanto
y empezar a poner con humilde paciencia un ladrillo sobre otro.
(«Silencio», *GI*: 150)

¹⁴ Figuera dirá: «Fue para mí una revelación. Lo que yo quería decir en mis poemas “podía” decirse en un lenguaje más sencillo, menos engolado y “poetísimo”» (Saladrigas, 1988: 39).

¹⁵ El poema se encuentra en el Anexo.

¹⁶ Tal y como defendía Jean Paul Sartre, para quien la escritura se encontraba indisolublemente ligada a al compromiso del artista, a la acción y, consecuentemente, a la transformación social, estableciéndose entre el autor y el lector un pacto (Lanz, 2011: 47-48).

¹⁷ «[...] Yo, poeta, os lo digo: las corolas son dulces/ bajo un sol sin careta de mortíferos gases,/ y, olvidado el rugido de los huecos aceros,/ un idilio de pájaros y arroyos nos mece» («Posguerra», *GI*: 138).

¹⁸ Esta es la dedicatoria con la que abre su poemario *GI*.

Sin llegar a licenciar su metáfora, Figuera dirigirá esta a individuos concretos, ya no intentando cambiar la realidad, sino transmitir sus ideas: «Lo que me interesaría de verdad era saber la impresión de ese lector anónimo, [...] si mi libro le ha llegado, le ha conmovido, le ha tocado en la sensibilidad y en el pensamiento», palabras que dirige a Otero el 9 de enero de 1953 (De la Cruz, 1987: 28). Será ya con *Belleza cruel* cuando la autora rompa con su «canto rabioso» los límites de la censura. En esta obra vuelve a reiterar las ideas poéticas ya expuestas en poemas anteriores y pasa a dirigirse a cuatro receptores concretos: madres, juventud, hombres y España (Zabala, 1994: 115), produciendo de nuevo ese choque entre la utopía que la propia autora imagina y la realidad. En torno a ello girará toda la obra, donde se verá al poeta como portador de una belleza cruel por darse en una sociedad fea. El poeta, buscador y creador de belleza, será así un ser incomprendido que se ve censurado por un régimen dictatorial.

Mis surcos eran largos, hondos.
(Mis versos eran hondos, largos.)
Por el otoño lo sembraba
sin desmayar, años tras años.
Iba un puñado de belleza
por cada puñado de grano.
Y un puñadito de verdad.
(Esto sin que lo viera el amo.)
(«San poeta labrador» BC: 246)

Todo ello irá dando paso en *Toco la tierra* a una poesía, como dirá Zabala, «del cansancio y la repetición» (1994: 118). La concepción estética y temática seguirá las líneas trazadas anteriormente, si bien con un tono más pesimista. Ahora, la poesía, igual que la vida, es caduca y la poeta es consciente de que algún día volverá a tocar la tierra de la que nació (Zabala, 1994: 119). Esta poesía, lejos de ser herramienta capaz de cambiar el futuro, pasa a desempeñar otra función más modesta, la de acompañar al hombre: «Los hombres lloran: lloraré con ellos;/ seré su voz, la luz en su ventana» («Aunque la mies más alta dure un día», *TT*: 290). A partir de este momento, Figuera dejará de lado las preocupaciones metapoéticas y, en cierta medida, la poesía, sin llegar a replegarse a los gustos estéticos posteriores, reivindicando ante todo su individualismo: «ahora hay que escribir surrealismo y yo escribo lo que me sale» (Zabala, 1994: 122).

La propia Figuera confesará que en ella la expresión poética es «un impulso esencial de origen desconocido» (De Luis, 1981: 57) que la empuja a captar la belleza, aunque siempre dentro de los límites de la palabra¹⁹. Este impulso se mantendrá a lo largo de toda su vida, si

¹⁹ En «Impotencia»: «¿Dónde estarán las palabras/ que digan lo que yo quiero?/ El verso que dejo escrito/ nunca es del todo mi verso» (*MB*: 70).

bien las circunstancias irán moldeándolo. Así, la poesía será la herramienta con la que mejorar la realidad y ayudar al otro. En su objetivo más ambicioso busca desenterrar con la poesía las «bellezas esenciales» (De Luis, 1981: 58) del mundo. Quizás no pueda salvar a todos, pero siempre que «un solo hombre de mi tiempo se sient[a] por ella [poesía] comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil» (De Luis, 1981: 58). La poesía figueriana quizás no pueda cambiar el mundo, pero sí puede acompañar al hombre, paso a paso, a lo largo de su incierto camino hacia un futuro mejor.

Hacia el compromiso social y la conformación de una voz de mujer en *Vencida por el ángel*

La inmersión de Figuera en la realidad social se verá impulsada por el trauma que supondrá la Guerra Civil y la toma de conciencia de que el franquismo ha venido para quedarse ante la ignorancia de los países aliados, que permitieron con su desidia la perpetuación del régimen; hecho que también motivó el compromiso de otros poetas del momento. *Vencida por el ángel* será el breve poemario que iniciará dicho ciclo y con el que la autora definitivamente se posicionará a favor del hombre y su realidad. Con un tono heterogéneo, mezcla de su intimismo anterior y su nuevo compromiso social y cuestionamiento existencial, esta obra se alzará como bisagra fundamental entre sus dos etapas más amplias: la intimista y la comprometida.

El descubrimiento por parte del yo poético de una realidad más allá de la personal se verá simbolizado, en el caso de Figuera, por la figura del ángel, que recibirá un nuevo sentido con el inicio de la posmodernidad; pasará de ser el ángel salvador al ángel caído, expulsado del paraíso prometido, que ahora se ve abocado a un vagar sin rumbo fijo en un mundo asolado por la guerra. Será a esta realidad a la que aluda Rilke en sus *Elegías a Duino* con las que dará entrada al nuevo ángel al mundo moderno (Marín, 2003: 13), influyendo en diversos autores. Conocido y admirado ya antes de la Guerra Civil por autores como Juan Ramón Jiménez y retomado en la década de los 40 en diversas traducciones como la de Celaya, se consolidó finalmente su figura y con él la del ángel en los años 50 (Barjau, 1990: 43). Así, fueron varios los autores que incluyeron al ángel en sus obras: Alberti, Lorca, Gerardo Diego, Aleixandre, etc. Sus ángeles modernos se afanarán en «la búsqueda o el recorrido por asir el propio yo» (Marín, 2003: 9), algo que continuarán los autores de posguerra como Figuera que, influidos por otra realidad social, retomarán esta figura perdida entre el humo de la Guerra Civil para iluminar el camino en esa búsqueda del yo en el otro.

En una sociedad culturalmente judeocristiana, la presencia del ángel no será casual ya que «el ángel, en un paralelismo funcional con su misión en el mundo judeocristiano, es sólo camino, guía hacia un concepto más profundo, aunque su luminosidad a veces ciegue» (Marín, 2003: 33) y esto será, precisamente, lo que les suceda a los autores de esta época, sumidos en una realidad que les es ajena, confusos y perdidos también en un yo que no alcanzan a comprender: «solos, sin ángel, en las tinieblas del mundo» (Jiménez, 1982: 73). Sin embargo, lejos de los ángeles religiosos, estos se alzan como «irreversibles fuerzas del espíritu» (Jiménez,

1982: 74). Será el mismo Jiménez quien defina acertadamente lo que supondrá el ángel para los autores de la modernidad: «el ángel es, a un tiempo, expresión de su zozobra, de su tormento, pero también proyección en la imagen del anhelo de salvación, de identidad, del hombre moderno» (1982: 154).

La imagen angélica que presentan todos estos autores dará un vuelco tras la Guerra Civil. Será a lo largo de los años 50 cuando vuelvan a alzarse con fuerza sus alas de entre las profundas tinieblas de la soledad, la ausencia de Dios, la muerte y la España rota (Jiménez, 2003: 108). Por este motivo, no ha de extrañar la presencia de estas figuras en poetas como Gabriel Celaya, Blas de Otero o Ángela Figuera; quienes, unidos no solo por la escuela vasca, sino también por su experiencia vital, «marcados por el horror de la contienda y de la posguerra española y por el terror que sobrevuela Europa» (Iglesias, 2009: 74) no dudarán en recurrir a la ya tradicional figura de la búsqueda: el ángel. Ya un símbolo de por sí —un símbolo de lo invisible (Marín, 2003: 39) —, se verá resemantizado no solo por los autores sociales, sino también por otros artistas como los incluidos dentro de la revista cordobesa *Cántico*, entre los que cabe destacar a Ricardo Molina y Miguel del Moral, quienes entendían el ángel como «culminación de toda realidad, como cima inalcanzable y fuera de toda perfección» (García, 1981: 11).

Ángeles de su tiempo, los poetas sociales pasarán a desempeñar un papel intermediario como mensajeros entre el cielo y la tierra; la esperanza y la realidad. Sin paraíso y situados a ras de suelo, estos autores dialogarán con lo terrenal, arremetiendo duramente contra sus posturas intimistas adoptadas en etapas anteriores, además de contra aquellos que aún se dan a la pura belleza estética. Figuera no será una excepción a este respecto y a la dura autocrítica por su falta de compromiso anterior, se le sumará la no menos dura crítica a los estetas de su tiempo. En ella, la inmersión en la realidad y su consiguiente compromiso social se produce bruscamente con la llegada del ángel en su obra *Vencida por el ángel*, especialmente con sus poemas iniciales «Vencida por el ángel» y «Egoísmo».

Este último será el primero de sus poemas en el que contraponga «la intimidad cálida y feliz frente a la crueldad cotidiana», mediante la gráfica imagen de la puerta, «barrera entre el dentro y fuera» (Zabala, 2009: 18). El yo poético confiesa haberse aislado de la realidad: «Contra el sucio oleaje de las cosas/ yo apretaba la puerta» («Egoísmo», *VA*). Esta puerta, sin embargo, cederá al impulso del ángel: «Pero el Ángel llegaba (...)/ me ha tocado; me ha deshecho la coraza soberbia;/ me ha deshecho los muros; me ha cortado la huida» («Vencida por el ángel», *VA*). El ángel, sin embargo, no es el tema central de la composición literaria, tal y como podría

parecer en un primer momento, sino que se define «[...] en calidad de instrumento de elaboración literaria mediador entre el receptor y una estructura significativa más elevada a la que representa o hacia la que encamina» (Marín, 2003: 33). De manera que la elección del ángel se vuelve idónea por ser no solo el mediador bíblico entre el cielo y la tierra, sino por ir más allá y convertirse literariamente en el mediador entre el yo poético y su conformación lingüística, permitiendo el paso del yo al nosotros. Expulsada de su Edén, Figuera romperá con su subjetividad para enfrentarse al «dolor de los mundos» y ello motivará una autocrítica de la primera Figuera, creadora de versos «harmless and decorative» (Evans, 1996: 123). La victoria del ángel no supondrá la derrota del yo poético, al contrario, se convierte en una victoria, «una manera de autorizarse como portavoz de los demás» (Quance, 1987: 13).

Ambos poemas posibilitan, asimismo, una segunda lectura de género; de manera que el yo lírico femenino abre sus puertas para reclamar el protagonismo a lo largo de la historia que le ha sido sistemáticamente negado. Figuera romperá así con la línea divisoria hasta el momento existente entre la esfera pública, destinada al hombre, y la doméstica, único lugar donde la mujer tenía cabida (Quance, 2009: 18-19). Este primer resquebrajamiento de los valores patriarcales irá acentuándose con el paso de los versos hasta incluir la figura de la mujer como uno de los pilares fundamentales dentro de su obra.

Esta toma de conciencia social y política dará lugar a una de sus constantes temáticas: la meditación sobre la Guerra Civil y sus secuelas. Un claro reflejo de ello lo constituyen sus poemas «Bombardeo» o «Esta paz», donde queda retratada la España de posguerra; una España sumida en una paz hipócrita—«enmascarada/ entre papel y tinta mentirosa»—; una paz de miedo—«[...] esta paz de corzos asustados/ pisando sucio barro movedizo»—; de pobreza—«Paz harapienta, coja [...]»—; de muerte—«Paz con hedor de muertos insepultos»—; de hambre—«Paz de niños con hambre [...]»— («Esta paz», *VA*: 124). Este poema constituirá uno de sus primeros alegatos contra el régimen totalitario impuesto por la dictadura franquista y, por ello, una de sus primeras muestras de auténtico compromiso social.

Asimismo, la meditación sobre la guerra servirá a la poeta para crear todo un cosmos poético en el que incluir otra serie de temas como la muerte, Dios, la existencia, la maternidad o el amor, que comenzará a tratar brevemente ya en esta obra, pero en los que irá ahondando en otras obras posteriores de su ciclo social. Tanto la muerte como Dios o la existencia son ya dos preocupaciones presentes en uno de sus poemas de *Vencida por el ángel*: «El barro humilde». El yo poético se dirige esperanzadamente a un Dios que no contesta, firme en un silencio que

irá traduciéndose en el vacío existencial de la Nada. Será contra este Dios ausente contra el que se levanten otras voces de posguerra como la de Otero. Sin embargo, en este poema aún parece atisbarse un pequeño resquicio de fe religiosa, aunque algo relativizada (Zabala, 1994: 302) en un yo poético que todavía pregunta a Dios, esperando no tanto su respuesta como su actuación: «Su barro humilde, deleznable, sucio/ acaso moldearás con tus pulgares/ en finos vasos de preciosa forma» («El barro humilde», *VA*). Será la propia Figuera la que confiese que el recurso a Dios es una mera forma de protesta o interrogación (Zabala, 1994: 302), un tópico inculpatario o interlocutor retórico que sirve, en realidad, como cuestionamiento existencial (Acillona, 1990: 40). Tal y como sucede en este poema, el yo lírico se dirige a esta fuerza superior («Señor»), de la que dudará en no pocas ocasiones, para preguntarle y, a su vez, preguntarse acerca de la existencia y permanencia tras la muerte del hombre. De modo que sirviéndose del estilo religioso, los poetas sociales invertirán el modelo cristiano para resaltar el valor humanista y laico subyacente.

Otro de los temas capitales figuerianos que adelanta esta obra es el papel revolucionario que desempeñará la maternidad como una de las armas que la mujer posee contra la guerra, y «Bombardeo» será un claro ejemplo de ello. Este poema, en apariencia íntimo y autobiográfico, transcurre con un telón de fondo claramente social y comprometido: la Guerra Civil. Se erige como retrato erótico del amor en tiempos de guerra («¡Con qué exaltada fuerza, con qué prisas,/ con qué vibrar de nervios y raíces,/ nos quisimos entonces!»), además de ser un claro alegato contra la masacre civil («Que apedreaban con cascote y hierro/ la carne desarmada, la risa de los niños, los cabellos/ de las muchachas [...]»).

Para sacralizar, por una parte, la maternidad y acentuar la crítica de la matanza franquista, desmitificando con ello el culto oficial, se da una equiparación del yo poético con la Virgen (Quance, 1987: 13): «Iba llena de gracia por los días/ desde la anunciación hasta la rosa». El vientre, altar femenino («sobre mi vientre que debió cubrirse/ de lirios y de espumas y esas telas/ que visten, recamadas, los altares»), se ve sistemáticamente amenazado por la metralla disparada por las fuerzas franquistas. Así, la temática aparentemente autobiográfica del poema esconde tras sus versos una clara crítica social y de género, de modo que Figuera se vale de las figuras femeninas y maternas tradicionales, como la Virgen en este caso, para denunciar un sistema que viola sistemáticamente los valores más sagrados, como son los religiosos (Wilcox, 1991: 97) y crear así un nuevo modelo de religiosidad laica y política. El milagro de la vida, la «gracia» o el «portento» no solo no son respetados, sino que se ven continuamente amenazados, de manera que a la madre, como Virgen moderna, solo le restará correr sobre el «asfalto» y la

«sangre», huyendo para poner a salvo la vida de su hijo («Y, al encerrarme en casa, bien sabía/ que no existía el puerto ni el abrigo»). Figuera vislumbrará con ello la contradicción existente entre «el culto oficial que se rinde a las madres (y a la Virgen) y la impotencia de estas» y se servirá de estas figuras bíblicas ya sea para modificar sus arquetípicos o bien para insertarlas dentro de un discurso masculino (Quance, 2009: 21) que queda así deconstruido y transformado. Con ello desmantela la mitificación patriarcal de la madre y su maternidad, alejándolas de ese halo irreal y etéreo.

La reflexión metapoética, social y el papel político de la mujer en *Belleza cruel*

Este compromiso social provocará en la poética figueriana no solo un cambio a nivel temático, sino también estético y esta será, precisamente, una de sus grandes preocupaciones a lo largo de la que será su más admirada obra, *Belleza cruel*. Su publicación en México se vio acompañada de un prólogo del exiliado León Felipe «Palabras...», en el que se desdecía de lo dicho, pues no fueron los exiliados quienes se llevaron la voz del pueblo, sino que permaneció junto a «los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada...»; y suyos son «el salmo y la canción» (Felipe, 2009: 216). No debe olvidarse que estas palabras fueron proferidas gracias al impacto que causó en el poeta la obra de la bilbaína (Buero Vallejo, 1987: 5). Figuera pasó a convertirse en una suerte de mediadora, en una constructora de puentes entre los poetas exiliados como León Felipe, los oriundos de las tierras de asilo como Neruda y los poetas que permanecieron en la casa paterna (Bengoa, 2003: 97).

Atendiendo a la propia división interna que propone la autora en *Belleza cruel*, la obra se distribuye en tres apartados de similar longitud. En el primero de ellos, de mismo título que la obra, la toma de conciencia producto de la aparición del ángel conlleva una reflexión metapoética que la conducirá a un arte comprometido. Figuera se sumergió así en el debate poético de la poesía social de posguerra, al que sirvieron como acicate las múltiples antologías, trabajos críticos y conferencias que comenzaron a ver la luz, especialmente las de Sartre y Éluard. Asimismo, fueron varios los críticos que optaron por acudir a los poetas más reconocidos buscando definiciones o resúmenes de sus concepciones literarias, lo que motivó el resurgimiento de la reflexión poética (Zabala, 1994: 81), presente ya en las poéticas de preguerra.

La consecuencia más inmediata de esta reflexión en Figuera, además de en otros autores sociales, será un sentimiento de culpa y vergüenza por su pasado sin compromiso y su presente dedicado a lo que ella misma considera un «lujo²⁰» en esos días de posguerra: la belleza, una «belleza cruel» que «seguiría siendo cruel mientras el mundo continuara cargado de dolor y de injusticia» (Acillona, 2009: 26):

Porque es lo cierto que empecé cantando

²⁰ El término aparece ya en el poema «La poesía es un arma cargada de futuro» de Celaya: «Maldigo la poesía concebida como lujo/ cultural por los neutrales/ que, lavándose las manos, se desentienden y evaden» (1976: 93).

para poner a salvo mis juguetes
pero ahora estoy aquí mordiendo el polvo,
y me confieso y pido a los que pasan
que me perdonen pronto tantas cosas.
[...]
Que me perdonen todos este lujo,
este tremendo lujo de ir hallando
tanta belleza en tierra, mar y cielo,
tanta belleza devorada a solas,
tanta belleza cruel, tanta belleza
(«Belleza cruel», *BC*: 218)

Sin embargo, este «lujo» que supone para la poeta la poesía, no lo será así para la sociedad; una sociedad en la que la belleza no solo no es valorada, sino que es rechazada por un régimen patriarcal:

El papá, funcionario, personaje importante
[...] hizo malos pronósticos:
"Esta rara criatura no valdrá para nada.
No lo entiendo, dos rosas para andar por el mundo..."
(«Niño con rosas», *BC*, 218)

El poeta se convertirá de este modo en una figura incomprendida y marginada, en una sociedad donde la belleza no tiene cabida. De modo que el poeta se encontrará entre dos realidades, una aprehensible y otra inaprehensible, caracterizada por la belleza cruel de los ángeles: «terribles de pureza. Cruelles de hermosura»; belleza que el hombre, «carne castigada, llorosa podredumbre», no puede presenciar («Miedo», *BC*: 221). Con ello Figuera establece dos planos diferenciados: cielo y tierra, belleza y crueldad, cuya comunión parece no ser posible. Como poeta social, apartará su mirada de las altas y divinas esferas estéticas para dirigirla a esa realidad en la que aún cabe vislumbrar cierta belleza. Sin embargo, no todos los poetas del momento optarán por adoptar dicha postura y Figuera, conocedora de ello, arremeterá contra ellos en un llamamiento al compromiso, tal y como hará en «El cielo»²¹. Este desprecio hacia los poetas «celestiales» evadidos de la realidad y, por tanto, ajenos al compromiso social, será general en todos los poetas sociales (Sánchez, 1993: 182).

Esa belleza cruel, reflejo de una realidad desalmada, que rescata Figuera en sus poemas se ve simbolizada por medio de la rosa²². En «La rosa incómoda» poetizará al respecto, reflexionando acerca de la consideración de la poesía en la sociedad franquista de posguerra. A pesar de ser la poesía consustancial a la autora, tan suya «que no pued[e] dejarla/ marchitarse en la sombra de [su] alcoba sin lluvia», esta, sin embargo, se vuelve «demasiado bella y

²¹ El poema se adjunta en el Anexo por su interés en cuanto a la distinción entre cielo y tierra.

²² Símbolo de larga tradición que ya aparece en el conocido dístico juanramoniano de *Piedra y cielo* en «El poema»: «¡No le toques ya más,/ que así es la rosa» (1975: 28).

delicada» como para poder «llevarla en triunfo por la calle»; una calle, no hay que olvidar, constantemente vigilada y censurada («Bastante me he arriesgado/ publicando mis años sin quitar una fecha/ y mis largos poemas con sangre en los bordes»). Por ello, la poesía se convierte en «casi un compromiso» que «lastim[a] la mano» de quien la lleva («La rosa incómoda», *BC*: 223). A pesar de las posibles represalias que entraña esta nueva concepción poética, los poetas sociales continuarán atreviéndose a destapar la realidad social, alzándose como portavoces del hombre para despertar la conciencia de la población oprimida. Su discurso busca ser accesible para esa «inmensa mayoría» de la que hablará Otero, pero, a la vez, invisible a la censura. Todo ello exigirá «un nuevo modo de lectura» y «una nueva actitud del lector ante el lenguaje poético». La metapoésía, en un estilo aparentemente coloquial, esconde una significación más profunda, únicamente asequible al lector cómplice: «El metapoema social, por lo tanto, enseña a leer de un modo diferente, a buscar el verdadero significado oculto bajo el ropaje exterior de las palabras, a leer en aquello aludido, pero también en lo dicho» (Lanz, 1997: 454).

Además del peligro que entraña mostrar la poesía públicamente, «no sería decente» hacerlo, es decir, mostrar su belleza en momentos de tanta fealdad. Todo ello conlleva para la poeta un sentimiento de culpa, vergüenza y temor ante las miradas y preguntas desconocidas («¿Cómo estás? Muy bien, gracias. ¿Y esa rosa? ¿Esa rosa?»). No obstante, el tono de este poema se ve empañado por el que será uno de los recursos de mayor fuerza que emplearán los poetas sociales: la ironía. Esta aparecerá constantemente a lo largo de *Belleza cruel* como arma crítica. La ironía figueriana, que difiere de la de otros autores sociales, nace «de la rabia desesperada y alcanza el nivel del sarcasmo» (Bosch, 1987: 65), conformando la otra cara de la reflexión metapoética y configurando su discurso.

La inquietud metapoética acompañará a Figuera a lo largo de todo este periodo, siempre oscilando entre la duda y la seguridad en su labor; inquietud que retomará en el que será el último de los poemas del primer apartado, «Sólo ante el hombre». Así, el objetivo de la poesía será el de acompañar al hombre reconociendo «su sangre por mis venas» bendiciéndolo y entregándole un «vaso de esperanza» («Solo ante el hombre» *BC*: 225), necesario para enfrentarse al día a día de posguerra. El periodo esteticista queda atrás para dar paso a una nueva y necesaria etapa de compromiso con el otro. Aparte de Figuera, son varios los poetas y los metapoemas que narran, de un modo ejemplificante, esta evolución en la escritura poética (Lanz, 1997: 455).

Figuera participa de ello en su segundo y tercer apartado de *Belleza cruel*, cerrando así uno de los conflictos personales iniciados con *Vencida por el ángel* como es el sentimiento egoísta que le impedía abrirse a la realidad (Zabala, 1994: 329). La poesía pasa a aligerar la angustia del hombre, alzando su voz contra las injusticias de las que desgraciadamente es protagonista. De esta forma, entre el poeta y la poesía se acabará estableciendo un contrato social en claro compromiso con la España del momento (Sánchez, 1993: 195). A partir de este compromiso y de la toma de conciencia social, el eje temático de esta poética social girará en torno a la figura del hombre (Sánchez, 1993: 200) que se alzarán incluso sobre la figura de Dios, anulando para ello la individualidad del poeta, que pasa a erigirse como portavoz del hombre (Lanz, 1997: 457-462).

De esta forma iniciará Figuera el segundo y más extenso apartado de *Belleza cruel*, «Caso acusativo»²³, cuyo título ya avanza el núcleo central de estos poemas, como serán «los sufrimientos universales del hombre» (Zabala, 1994: 330). Un claro ejemplo de ello lo constituye su poema «Si no has muerto un instante», un alegato de claros tintes humanistas con el que se busca la empatía universal en un acercamiento al otro. La realización de este proyecto social se materializará en el caso de Figuera y en el del resto de los poetas sociales gracias al uso de «la palabra poética como instrumento de acción» (Lanz, 1997: 444). Ello ilustra hasta qué punto el nuevo poeta deja de lado el intimismo y esteticismo anteriores y pasa a comprometerse con la realidad humana. Este compromiso, sin embargo, no será tan sencillo. De hecho, en sus poemas se notará una evidente tensión entre el universalismo humano que buscan alcanzar y el localismo español con el que limitan (Sánchez, 1993: 195).

A esta denuncia de los dolores mundiales en «Si no has muerto un instante» se suma la denuncia de uno de los dolores locales de la España franquista, como es la falta de libertad. Una población acallada con un «punto en boca», obligada a seguir una «conducta conveniente» y renunciar a su libertad («Libertad», *BC*: 227). Todo ello como consecuencia de una guerra contranatura pero inevitable que ya antes de nacer «concebía hacia la muerte» y que enfrentó a Abel con Caín sin posibilidad de «revertirlos/ [...]. Fundirlos. Confundirlos» («Guerra», *BC*: 229). Figuera retoma uno de los temas tradicionales en la literatura española: el cainismo, que ya aparece tanto en Unamuno en su *Abel Sánchez* o en el drama *El otro*, como en Machado en su conocido romance «La tierra de Alvargonzález» en *Campos de Castilla*. No obstante, Figuera

²³ Siguiendo este estilo, Blas de Otero pensó titular una de sus obras *Complemento directo* (1947-1950), aunque finalmente desechase la posibilidad (Lanz, 2008: 134).

dotará al tema cainita de un nuevo significado revolucionario, siendo este poema el perfecto ejemplo del «antibelicismo maternal en contra de todas las estructuras alienantes para el hombre» (Acillona, 1993: 7), como puede ser la guerra, que propugnará la bilbaína. Así, la única solución posible al fin de la masacre parece ser una revolución universal encabezada por las mujeres, especialmente las madres, en una propuesta que pasa por dejar de dar a luz, puesto que de lo contrario siempre se parirá «la GUERRA» («Guerra», *BC*: 230). La maternidad adopta con ello un «rango de activismo político» (Payeras, 2009: 93) que llevará a la poeta a proclamar un «no más parir abeles y caínes» («Rebelión»²⁴, *GI*: 143) que vuelvan a alimentar al sistema patriarcal, para terminar así con la continua y absurda guerra causante de la muerte de todos los hijos. De esta forma se lanza una protesta contra el papel reducido que se les ha asignado a las madres, políticamente excluidas del mundo en el que nacen y mueren sus hijos (Quance, 1987: 14). Esta exclusión de la vida pública dejará indefensa a la mujer, que no tendrá ninguna arma aparente con la que enfrentarse a la explotación de su hijo en el mercado o en la guerra.

Como Figuera denunciará en «Balance», no todos tendrán el mismo grado de culpabilidad en el conflicto. Esta recae principalmente sobre los militares, ministros, financieros, estetas, etc. a los que insta a «echar cuentas»; todos, con la salvedad del pueblo español, única víctima real de la masacre («Balance», *BC*: 231). Será el pueblo la auténtica víctima de la tragedia que salta de familia en familia, generación tras generación, en un interminable «etcétera» que «todos saben cómo acaba» («Etcétera», *BC*: 233); y como tal, Figuera y los poetas sociales se dirigirán directamente a este, adaptando para ello su estilo poético al discurso cotidiano, gracias al cual el poeta es capaz de comunicarse con la burguesía, a la que pretende concienciar, y con una élite popular a la que pretende llegar. De esta forma, los poemas, ya lejos de las restricciones estéticas, se cubrirán, en cierta medida, de un prosaísmo que les será achacado a estos poetas (Lanz, 1997: 443); prosaísmo reivindicativo que ilustra «un cambio de sentido en la propia función poética» (Acillona, 1990: 42). Se concibe la poesía como fiel relato de la realidad popular y, por ello, debe servirse de un estilo sencillo, acorde al sentir y a la comprensión sociales (Sánchez, 1993: 184).

La dramática situación que vive el pueblo llevará a Figuera a dirigirse, en una epístola poética²⁵, al hijo de Dios que, al igual que el pueblo obrero, fue hombre y trabajador. Así, el yo

²⁴ Este poema queda recogido en el Anexo por su interés en cuanto a la «política materna» figueriana.

²⁵ Género que proviene de la tradición grecolatina y bíblica y que gozó de gran repercusión durante el Siglo de Oro español y, posteriormente, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Una de las formas epistolares más frecuentes será la carta-ensayo, centrada en temas literarios, sociales, políticos o didácticos (Diccionario de términos literarios, 2008, s.v. *carta* y *epístola*). Los poetas sociales como Celaya en su obra *Las cartas boca arriba*

poético en «Carta abierta», Segundo López, padre de familia y carpintero como Jesús, se dirige a este suplicándole que obre un milagro y cambie la penosa situación: «Señor, ven a ayudarnos, por tu Madre./ Que no digan ni Cristo lo remedia» («Carta abierta», *BC*: 234). Sin embargo, el milagro deberá ser obrado por el hombre y solo restará la espera de un consuelo que llegará durante el sueño, ya sea este pasajero o permanente con la muerte. Este será el único momento en el que las penas de todos aquellos que existen «porque sí, a contravida»—lavanderas, madres de familia, niños de la calle,...— se ven aligeradas y recompensadas por «la justicia de los ángeles» («La justicia de los ángeles», *BC*: 236).

Toda esta miseria, en realidad, esconde una belleza que Figuera cantará rabiosamente en su poema final, en el que se dirigirá a la propia España «con los ojos cerrados,/ con los puños cerrados, con la boca/ cerrada» por la siempre presente e intangible censura franquista. Personificada como madre del pueblo («Tú me has parido y hecho»), su belleza se ha vuelto cruel y abocada a la muerte:

Porque eres bella, España, y agonizas
bajo mis pies, herida en tus cimientos [...]
Porque eres bella, España, y te me mueres,
viuda, asesina y mártir de tus hijos,
a mil años y un día condenada.
(«Canto rabioso de amor a España en su belleza», *BC*: 243).

Este segundo apartado, «Caso acusativo», ahondará así en los problemas sociales humanos y universales más acuciantes que, naturalmente, también afectan al pueblo español²⁶, en el que se centrará Figuera, llevándole en el tercer y último apartado titulado «Hombre naciente» a lo que será «la lógica conclusión de lo planteado en los dos apartados anteriores» (Zabala, 1994: 332). Tras haber realizado ya un retrato del pasado y crítica del presente histórico no solo en el apartado anterior, sino también en sus obras posteriores a *Vencida por el ángel*, Figuera plantea como poeta social un futuro utópico que supere las dificultades presentes. Estas propuestas sociales, sin embargo, no se verán exentas de críticas por considerarlas meras utopías impracticables (Lanz, 1997: 443-444).

A pesar de ello, y hasta cierto punto también consciente de ello, Figuera deposita su esperanza de un futuro mejor en manos, por una parte, de las generaciones venideras, además

retomaron nuevamente dicho género. En este caso, Figuera se valdrá de esta para la composición de «Carta abierta».

²⁶ La conformación del concepto moderno de «pueblo español» proviene de la Constitución de Cádiz de 1812. Como idea constructora del proyecto nacional de la burguesía liberal, esta procede del modelo pedagógico krausista de la Institución Libre de Enseñanza y se opone a la apropiación que de este mismo concepto haría posteriormente el franquismo (Lanz, en prensa).

de en el trabajo conjunto de la clase trabajadora y, por supuesto, también en las madres, que pasan a ser figuras transformadoras, indispensables para la revolución social. El compromiso con el hombre se torna ya claro al no esperarse, como ya ha sido mencionado, una transformación social procedente de Dios, quien da la espalda a este, sino del hombre y del poeta, que debe participar activamente en ello y no permanecer como mero testigo ajeno a esta.

Sin embargo, en algunas ocasiones la esperanza da paso a la angustia: «Hagamos puentes, puentes, puentes./ Y no me escucha nadie./ Y así estamos»; momentos en los que la propia poeta siente que su labor apenas tiene efecto y que, por consiguiente, no tiene ninguna utilidad; se convierte en un «grito inútil». Así, a pesar de ser la palabra la más poderosa herramienta del poeta en su protesta política y social, a veces esta parece inútil, tambaleándose con ella la inquebrantable fe en el poder de esta, de manera que se ve como herramienta insuficiente para mejorar la realidad (Sánchez, 1993: 205). No obstante, estas dudas y flaquezas pronto dan paso a una voz fortalecida que llama a la unión de los hombres, convertidos en «un solo cuerpo a la tarea/ un solo afán, un solo brazo» sin «un resquicio/ para el cuchillo más delgado» (*Canción del pan robado*, vv. 251-252).

Será gracias a la palabra que los poetas puedan alcanzar sus objetivos de unión universal y también deconstruir el lenguaje y los símbolos ideológicos franquistas (Lanz, 1997: 445). No solo legitiman con ella su función y compromiso sociales en una «verbalización que tiende a lograr, por un lado, una justificación personal de su tarea y, por otro, un asentimiento por parte del lector [...]» (Sánchez, 1993: 181), sino que van más allá al convertirse en una forma de denuncia, en un arma que esgrimir contra las penalidades sociales (Lanz, 1997: 445). Por ello, la fe en el poder revolucionario de la palabra, así como en el papel «salvador y testimoniador del poeta» (Sánchez, 1993: 188) que se convertirá en redentor de las clases más oprimidas, dará lugar a una resemantización de ese nuevo lenguaje en el que el hombre es el eje indiscutible.

Para materializar dicha utopía social, resultará imprescindible dejar de lado los odios fruto de la guerra, de manera que el «hombre naciente» pueda vivir en un país libre. Figuera se dirigirá a estas nuevas generaciones, en las que también incluye a su hijo—volviéndose con ello una «madre extensiva del pueblo» (Reyzábal, 2009: 12)— para animarlos a que tomen entre sus manos «pronto la herramienta,/ que es mucha la labor y es vuestra hora» y que con ella en mano, unidos, «mir[en] hacia adelante. Ha[gan] camino» porque «las sendas enlodadas ya no sirven». Los jóvenes serán quienes representen esa «esperanza de transformación y superación de una realidad corrompida» (Zabala, 2009: 18). Se establece con ello una clara división

generacional en la que las generaciones mayores parecen no tener ya salvación, pues «ya secamos nuestras venas/ quemamos nuestros pies y nuestras manos/ y hay demasiada hiel en nuestras bocas»; mientras que las jóvenes son realmente las que pueden «pasa[r] sobre las ruinas [...] se[r] sanos, libres, justos y tenaces» («Veinte años», *BC*: 253). Sin embargo, las generaciones mayores no deben permanecer ajenos a este proceso, pues suya es la responsabilidad de dar a sus hijos «una tierra sin metralla, enjuta/ de llanto y sangre, limpia de cenizas,/ libre de escombros». Solo así podrá alzarse el «hombre naciente» con «la paz y la palabra» en la construcción de una nueva realidad («Hombre naciente», *BC*: 256).

Conclusiones

Todavía habrá que esperar antes de que a Ángela Figuera le sea concedido el lugar que le corresponde dentro de la poesía de posguerra española; pero, hasta entonces, cada vez son más números los estudios y críticos que centran su atención en los versos de la bilbaína. Un mayor conocimiento de la autora y su obra deberían de constituir motivo suficiente para incluirla dentro de la enseñanza reglada de este país junto con los otros dos grandes poetas vascos, Otero y Celaya. Resultaría interesante continuar analizando su concepción metapoética, abordando esta desde una perspectiva comparativa con la de otros poetas sociales del momento, especialmente Otero y Celaya, con quienes mantuvo correspondencia a este respecto. Por otra parte, los estudios de género en torno a la poética figueriana hasta ahora realizados—especialmente los de autores como Evans, Quance o Wilcox— no solo resultan de enorme actualidad, sino también de gran interés para comprender los valores rectores de la sociedad española de posguerra, de modo que continuar investigando en este campo, aún puede ser fértil.

Ante todo como mujer humanista y madre universal, la obra figueriana rompe no solo con los roles tradicionalmente atribuidos al hombre y a la mujer, sino con todos los valores discriminatorios socialmente arraigados, reivindicando así el lugar que les corresponde a las clases más desfavorecidas dentro de la sociedad y de la Historia. Posicionada codo con codo con los trabajadores, madres, pobres, etc., Figuera no solo será su voz, sino su acompañante en esa lenta construcción de un futuro mejor. Su obra sigue todavía vigente en estos días donde la desigualdad, la precariedad, la crisis, etc. continúan conviviendo en la sociedad. Ángela Figuera, consciente de la crisis de su momento, experimentará tras la Guerra Civil una urgencia que la empujará al dolor de las calles, solidarizándose e identificándose con ellas como mujer y poeta. Libre ya del velo intimista que la cegaba anteriormente, Figuera se enfrenta directamente a los hechos con un estilo transparente, coloquial y directo, a la par que estéticamente trabajado. Su poesía es una rica mezcla de lo íntimo y social, de lo existencial y metapoético, siempre desde una perspectiva personal, si bien también se verá inevitablemente condicionada por la corriente poética social del momento.

Con todo, los tres objetivos apuntados al inicio de este trabajo han sido tratados a lo largo del mismo, demostrando la importancia de la aparición de la figura simbólica del ángel en Figuera como intermediario en la adopción del compromiso social de la poeta, y que le llevará

a un nuevo planteamiento poético que cambiará diametralmente su visión de la realidad social y también su visión del género. No obstante, el tema del género en la obra poética de Ángela Figuera, por su especial relevancia, merecería un mayor desarrollo y ser objeto de estudio de un futuro análisis más específico que tratase con mayor profundidad más aspectos que los aquí reseñados.

Bibliografía

- ACILLONA, M. (1990). «"Poetas para salvar al mundo": Ángela Figuera y Blas de Otero», *Zurgai*, dic. 1990, pp. 37-43.
- (1993). «Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra», *Zurgai*, jun. 1993, pp. 4-7.
- (2009). «La realidad sin aristas y el regreso a la infancia», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 26-30.
- BENGOA, M. (2003). *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*, BBK: Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao.
- BOSCH, R. (1987). «La imagen de la condición humana y la poesía de Ángela Figuera», *Zurgai*, dic. 1987, pp. 60-66.
- BUENO, M. (2009). «Huellas andaluzas en la poesía de Ángela Figuera», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 81-83.
- BUERO VALLEJO, A. (1987). «Ángela», *Zurgai*, dic. 1987, pp. 4-5.
- CELAYA, G. (1976). *Itinerario poético*, Cátedra, Madrid.
- DE LA CRUZ, S. (1987). «Una mujer, una poesía, una época», *Zurgai*, dic. 1987, pp. 24-29.
- (1988). «La irrenunciable belleza», *Zurgai*, nov. 1988, pp. 14-16.
- DE LUIS, L. (ed.) (1981). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939- 1968)*, Ediciones Júcar, Madrid.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2008). *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.
- EVANS, J. (1996). *Moving reflections: gender, faith and aesthetics in the work of Angela Figuera Aymerich*, Tamesis, Londres.
- FELIPE, L. (2009). «Palabras», *Obras completas*, de Ángela Figuera, Hiperión, Madrid, pp.
- FIGUERA, Á. (2009). *Obras completas*, Hiperión, Madrid.
- FIGUERA, J. (2009). «Nota preliminar», *Obras completas*, de Ángela Figuera, Hiperión, Madrid, pp. 9-12.
- GARCÍA BAENA, P. (1981). «Línea y poesía de Miguel del Moral», *Catálogo: Del Moral*, Córdoba, pp. 10-11. <http://goo.gl/KOwmQU> [28.05.15]
- GONZÁLEZ, I. (2009). «La poesía de Ángela Figuera desde la crítica anglosajona», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 8-11.
- IGLESIAS, A. (2009). «Ángela Figuera y la lucha contra el Ángel», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 74-75.
- JIMÉNEZ, J. (1982). *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona.

- JIMÉNEZ, J. R. (1975). *Antología poética* (ed. de Vicente Gaos), Cátedra, Madrid.
- (1976). *Segunda antología poética*, (ed. Leopoldo de Luis), Espasa-Calpe, Madrid.
- KUHLMANN, L. (2012). «Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich», *Utah Foreign Language Review*, vol. 20, pp. 87-104. <http://epubs.utah.edu/index.php/uflr/article/viewFile/759/670> [28.05.15]
- LANZ, J. J. (1997). «Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero. Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, nº 4, pp. 443-473.
- (2008). *Alas de cadenas: Estudios sobre Blas de Otero*, Renacimiento, Sevilla. <https://goo.gl/Od76Aa> [28.05.15]
- (2011). «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX», *Revista www.izquierdas.cl*, vol. 9, pp. 47-66. <https://goo.gl/Od76Aa> [28.05.15]
- (en prensa). «Del popularismo a la poesía revolucionaria: algunas notas sobre relaciones entre alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX».
- MARÍN, J. M. (2003). *La figura del ángel en la generación del 27*, Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/2048/1/MarinUrea.pdf> [28.05.15]
- MONTEJO, L. (1988). «La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética», *CVC: Actas XIII Congreso AIH*, Tomo IV, Madrid, pp. 169-177.
- PAYERAS, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, UNED, Madrid.
- QUANCE, R. (1987). «La mujer, el barro y la Biblia», *Zurgai*, dic. 1987, pp. 10-15.
- (2009). «En la casa paterna», *Obras completas*, de Ángela Figuera, Hiperión, Madrid, pp. 15-25.
- REYZÁBAL, M. V. (2009). «Ángela Figuera Aymerich. La maternidad: experiencia exclusiva», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 12-16.
- RILKE, R. (1990). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo* (ed. de Eustaquio Barjau), Cátedra, Madrid.
- SALADRIGAS, R. (1988). «Monólogo con Ángela Figuera», *Zurgai*, mar. 1988, pp. 38-41.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Departamento de Filología Española, Oviedo.
- TORRE, I. (2009). «Soria pura de Ángela Figuera: palabra esencial en el tiempo», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 74-75.
- WILCOX, J. C. (1991). «El feminismo en las Obras completas de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares», *Zurgai*, jun. 1991, pp. 95-102.

— (1992) «A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: AngelaFiguera and Francisca Aguirre», *Studies in 20th Century Literature*, vol. 16, iss. 1, article 5. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1291>. [28.05.15]

ZABALA, J. R. (1994). *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada*, Universidad de Deusto, Bilbao.

— (2009). «Ángela en el recuerdo de Julio Figuera», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 18-22.

— (2009). «Ángela Figuera, nostalgia de la inocencia», *Zurgai*, dic. 2009, pp. 16-18.

Anexos

1) Ofertorio

¿Por qué no me escucháis, si en mis cantares
está toda mi alma contenida,
como la miel híblea clausurada
en ánfora de oro?
¿Por qué no me escucháis, si cuando canto
pongo un latido de mi pecho ardiente
en cada frase?
No espero que me améis; sólo deseo
que os dejéis arrullar por mi cariño,
como se deja refrescar la hierba
por el rocío y por la lluvia grata.
¡Escuchadme! Dejadme que os arrulle,
y mis versos serán como un extracto
de ensueños e ilusión que eternamente
halagará vuestro sentir herido.
Y en las horas tediosas o dolientes
dará mi poesía sus efluvios
para vosotros, como una piadosa
doncella que pusiera en vuestras manos
la flor de sus encantos juveniles.

2) El fruto redondo

Sí, también yo quisiera ser palabra desnuda.
Ser un ala sin plumas en un cielo sin aire.
Ser un oro sin peso, un soñar sin raíces,
un sonido sin nadie...

Pero mis versos nacen redondos como frutos,
envueltos en la pulpa caliente de mi carne.

3) Alumbramiento

Es sencillo, sencillo...
Es tan terriblemente
natural y sencillo
como parir... El poema
sazónase como un hijo
en los profundos adentros...
De pronto, un día, sentimos
que nos desgarran la entraña...

Luego, un descanso infinito.

4) Perdido

Aquel verso que olvidé
sin jamás haberlo escrito;
aquel que nadie leerá
¡qué pena me da, Dios mío!...

Es como cuando perdí,
al ir a nacer, un hijo.

5) Durar

Yo pasaré y apenas habré sido,
—frágil destino de mi pobre arcilla—.

Hijo, cuando yo no exista,
tú serás mi carne, viva.
Verso, cuando yo no hable,
tú, mi palabra inextinta.

6) Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas

A Carmen Conde

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosiclères o lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.

Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.
Dad al viento el cabello. Requemaos la carne
con el fuego y la escarcha de los días violentos
y las noches hostiles aguzadas de enigmas.
No os quedéis en el margen. Que las aguas os lleven
sobre finas arenas o afilados guijarros.
Que os penetren las sales. Que las zarzas os hieran.
Y, acercando la quilla, remontad la corriente
hacia el puro misterio donde el río se inicia.

Id al húmedo prado. Comulgad con la tierra
que se curva esponjada de infinitas preñeces,
y dejad que la vida poderosa y salvaje
os embista y derribe como toro bravío
al caer sobre el anca de una joven novilla.

No queráis ignorar que el amor es un trance
que disloca los huesos y acelera las sienas;
y que un cuerpo viviente con delicia se ajusta
al contorno preciso donde late otro cuerpo.

No queráis ignorar que el placer es el zumo
de las plantas agrestes que se cortan con prisa;
y el pecado una línea que subraya de negro
lo brillante del goce.

No queráis ignorar que es el odio un cuchillo
de agudísimo corte que amenaza las venas;
y la envidia una torva dentadura amarilla
que nos muerde rabiosa cada fruta lograda.

No queráis ignorar que el dolor y la muerte
son dos hienas tenaces que nos pisan la sombra
y que el Dios de las cándidas estampitas azules
es un alto horizonte constelado de espantos
que en la oculta vertiente de los siglos aguarda.

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta.

Espadaña, n°45, León, 1950

7) El cielo

Colegas queridísimos, estetas defensores
del pájaro y la rosa y el mundo está bien hecho
etcétera, y cantemos al cielo en primavera
porque es azul y estalla la gracia y poesía,
amigos y enemigos, es cierto, estáis sobrados
de sólidas razones. Seguir vuestro camino
acaso lograría salvarme de estas cosas.
De tantos anatemas comiéndose mis versos.
Pensándolo, es loable. El cielo azul tan lindo.
El cielo bondadoso de Dios y de sus ángeles.
Precioso. Pero, amigos, decidme, por los clavos
de Cristo, por los clavos del hombre, ¿estáis seguros?

¿Creéis que un bello cielo nos cubre todavía?
¿Aún brilla luminoso sobre el cieno?
¿Y sigue siendo alegre el llanto?
¿Y sigue siendo azul sobre la sangre?
Yo, así, lo cantaré con toda unción. Palabra.
Con versos bien rimados, para dormir tranquila
sabiendo que tenía mi puesto asegurado
en las Antologías del Arte más conspicuo.
Pero casi es imposible. Pues yo no veo el cielo.
No acierto a verlo, hermanos, desde hace largas fechas.
Desde hace mucho llanto me falta de los ojos.
Porque no puede verse vuestro cielo perfecto
desde un mundo entoldado con las nubes más hoscas.
Y no puede mirarse con la espalda doblada.

Ni se goza su lumbre con la nuca partida.
No puede verse el cielo con el pecho quemado
en la boca del horno,
ni se ven sus fulgores con los párpados sucios
del sudor más espeso,
ni su luz nos alcanza tanteando en las simas
de las cuencas mineras,
ni podemos mirarlo retirando las redes
con la sal en los ojos.

No es posible encontrarlo a través de la efigie
coronada de gloria del tirano sangriento,
ni se encuentra en las togas de los negros fiscales
ni en el frío destello de los sables de gala
en los bellos desfiles,
ni durmiendo en la iglesia mientras suenan las preces
por los fieles difuntos.

No se llega al cielo desde tantas prisiones,
desde tantos cuarteles con sargentos y piojos,
desde tantas escuelas con bancos helados,
desde tantos lugares con letreros que dicen:
se prohíbe la entrada.

No puede verse el cielo desde el fondo del cáncer,
desde el fondo más hondo del infierno más negro,
desde el fondo de todos los que están en el fondo,
los que tierra sucia pisáis sin mirarla
cuando vais extasiados por las líricas nubes.

8) Rebelión

Serán las madres las que digan: Basta.
Esas mujeres que acarrear siglos

de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría.

Serán las madres todas rehusando
ceder sus vientres al trabajo inútil
de concebir tan sólo hacia la fosa.
De dar fruto a la vida cuando saben
que no ha de madurar entre sus ramas.

No más parir abeles y caínes.
Ninguna querrá dar pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales.

Cuando el amor con su rotundo mando
nos pone actividad en las entrañas
y una secreta pleamar gozosa
nos rompe la esbeltez de la cintura,
sabemos y aceptamos para el hijo
un áspero destino de herramienta,
un péndulo de júbilo a la lágrima.
Que así la vida trenza sus caminos
en plenitud de días y de pasos
hacia la muerte lícita y auténtica,
no al golpe anticipado de la ira.

¿Por qué lograr espigas que maduren
para la siega de ametralladoras?
¿Por qué llenar prisiones y cuarteles?
¿Por qué suministrar carne con nervios
al agrio espino de las alambradas,
bocas al hambre y ojos al espanto?

¿Es necesario continuar un mundo
en que la sangre más fragante y pura
no vale lo que un litro de petróleo,
y el oro pesa más que la belleza,
y un corazón, un pájaro, una rosa
no tienen la importancia del uranio?

