

El feminismo en las Obras completas de Angela Figuera: algunas observaciones preliminares

por John C. Wilcox
University of Illinois
(Urbana-Champaign)

Desde que la crítica, en su mayoría masculina, empezó a prestar atención a la obra de Angela Figuera se ha tendido a encasillar el impulso creativo de esta poeta dentro de lo que se ha calificado como una "maternidad a la redonda".¹ Sin embargo, y a pesar de que la misma Figuera, en una entrevista que se habría hecho a ella a finales de los años setenta declaró que "Yo no creo en el feminismo" (Ramos 17), en los últimos años ha surgido otra tendencia crítica —la de mujeres como N. Mandlove y R. Quance— que han sabido rastrear un impulso feminista en la obra de nuestra poeta.

Mi propósito en el presente trabajo es ahondar en este código discursivo que atraviesa toda la obra de Angela Figuera —el feminismo— y representarla como una poeta feminista *manquée*. Quiero desvelar a sus posibles lectores del porvenir el contorno de "la otra" Angela Figuera, la que el discurso hegemónico de su época jamás le habría permitido contemplar ni reconocer: su inspiración en la experiencia femenina para ciertas imágenes y metáforas originalísimas; su postura antipatriarcal, su cólera por ser mujer y poeta marginada; su refutación de la estrecha y comprometida religión de su país.

A mi entender, el feminismo de Angela Figuera se puede encontrar ya en sus primeros libros y se hace más evidente a medida que evolucionan sus *Obras completas*.² Para demostrar esta evolución, he dividido estas *Obras* en tres fases o períodos. La primera fase de unos ciento treinta poemas publicados entre 1948 y 1949 (*Mujer de barro* (1948), *Soria pura* (1949) —revela en términos generales una cosmovisión optimista y un inmenso amor hacia la naturaleza y hacia los seres humanos con quienes repartía su vida. En la llamada segunda fase, unos cincuenta poemas publicados entre 1950 y 1953— *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Vispera de la vida* (1953) Figuera se muestra muchos más negativa: lamenta los estragos políticos y sociales de la posguerra, la inautenticidad de la religión hegemónica, y la inutilidad de ser mujer y poeta. En la tercera fase, unos cuarenta poemas publicados entre 1958 y 1962 —*Belleza cruel* (1958), *Toco la tierra: letanías* (1962)— su voz es más ecuánime y

sugiere a las generaciones venideras cómo deben reconstruir su país.³

Mi lectura de la obra de Angela Figuera no pretende tanto insistir en la postura comprometida de su poesía como ahondar en el feminismo latente que subyace en ella. Con este fin, analizaré la evolución de cada uno de estos períodos contrastando las lecturas más tradicionales con mi propia interpretación de tendencias postmoderna y feminista.

PRIMERA FASE (1948-1949)

Una lectura tradicional de *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949) tendría que señalar que la poeta está respaldando el statu quo en tanto que canta su amor por su amante/esposo, por su hijo recién nacido y por la naturaleza que la rodea. Una lectura postmoderna, sin embargo, más avezada a las perspicacias feministas de los últimos años, tendría que destacar aquel puñado de poemas en que la hablante socava percepciones tradicionales, poemas en que desenmascara al amante macho y en que desmitifica a sus precursores poéticos masculinos.

Por ejemplo, el lector atento de «Mujer» (el segundo poema de su primer libro) se dará cuenta de que Figuera nos presenta con una hablante que ha asumido un papel activo, en contraste con la postura pasiva tradicionalmente indicada para la hembra de la especie:

*¡Cuán vanamente, cuán ligeramente
me llamaron poeta, flor, perfume!...*

Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme.

Me entregan la simiente: doy el fruto.

El agua corre en mí: no soy el agua.

*Arboles de la orilla, dulcemente
los acojo y reflejo: no soy árbol.*

Ave que vuela, no: seguro nido.

*cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especia. (26)⁴*

El canon poético masculino ha reducido a la mujer a una «flor: o a un «perfume», y le ha señalado acciones y condiciones pasivas tanto como estados intransitivos. Pero la hablante feminista de este texto trastoca todo, seleccionando verbos activos y transitivos para los logros de la mujer. Desde

luego se puede —sirviéndose de una perspectiva postmodernista— leer este texto como un sutil desafío a las figuras poéticas tradicional (es decir, masculinas) empleadas para designar la hembra de la especie («flor», «perfume», «árbol», «ave»). Mediante esta transformación de los símbolos estereotipados, pasivos y decorativos asociados tradicionalmente a la condición femenina, este temprano texto de Figuera presenta su condición activa: «Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme. / Me entregan la simiente: doy el fruto». Del mismo modo, en otra parte de este mismo libro Figuera insiste en negar el que la mujer sea una configuración de clisés poéticos santificados —«Ni soy nácar ni azucena» (27); al contrario, la mujer es «barro» (25, 27) y «tierra» (27, 34). «Barro» es la fuente metafórica de la vida, juntos «barro» y «tierra» sugieren fertilidad y son el origen de toda alimentación («Barro» 27, «Morena» 27, «Tierra» 34).

A esta crítica de la perspectiva hegemónica (masculina) hacia la amada ideal, hay que añadir la que se hace a la actitud del hombre hacia el amor. Para el hombre en «Darse» (30), el amor se convierte en un deseo de controlar a la mujer («presa»), mientras que para la mujer el amor es un regalo («ofrenda») en «Tus manos frías» (32), las manos frías del hombre (amante) atacan a la mujer (amada) y se convierten en «garras de fuego» y en «Deseo» (32), la mujer sexualmente frustrada concibe a su amante como piedra fría: «Tú, quieto, como piedra. Tú frío, como piedra». ⁵

Otro aspecto del feminismo latente en la obra temprana de Angela Figuera es la distancia que ella pone entre ella misma y sus famosos precursores masculinos. Tomemos como ejemplo a Juan Ramón Jiménez. En el poema «El fruto redondo» —alusión irónica a «El otoño» ⁶— Figuera emprende esta tarea:

*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. (54)*

Para Juan Ramón Jiménez—como sabemos— la poesía debía aspirar a ser «palabra desnuda», a ser esencia etérea («un oro si peso»); para Figuera, la poesía debe ser algo más inmediato, más vinculado con la humanidad, como indican las metáforas de los últimos versos: «mis versos nacen redondos como frutos, / envueltos en la pulpa caliente de mi carne». ⁷ Esta revisión de la estética de la desnudez indica que la experiencia de Figuera —como mujer y poeta— la ha impulsado a desarrollar una estética propia en reacción a la influencia de poderosos precursores masculinos.

Desde el principio Angela Figuera se sirvió de materia poética sólo asequible a una mujer. Figuera se inspira en su propia experiencia, la que no la permite ser poeta «desnuda» —o folklórica (como Lorca) o intimista (como Machado). ⁸ Por ejemplo en «Perdido», se sirve del símil de un niño muerto al nacer para referirse al proceso de la creación poética:

*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 (61).*

Figuera también trata esta desgarradora experiencia en otro lugar («Muero al nacer» 57). La euforia y la angustia experimentadas por ella como amada y madre se convierten en sustancia poética que no es sencillamente «materna» sino también de impulso feminista, ya desde sus primeros libros.

En «Poquita labor», pequeño poema de cuatro dodecasílabas que además resume muy sutilmente su primer estilo, se vislumbra también una actitud antipatriarcal. Con toque muy ligero satiriza a aquellos que no ven cuanto ella como madre, esposa y poeta:

*¡Qué poquita labor, qué poquita labor!...
Unos versos, un hijo, un hogar, un amor...
Pero tú, que me miras con desdén al pasar,
tú, que vas tan orondo... ¿Has hecho mucho
más? (63)*

Este poema es un buen ejemplo del genio y sutileza de la primera Angela Figuera, quien expresó su propia visión —aunque nadie me escuche, de decirlo» (55)— y labró su propio estilo en reacción a los hombres «orondos» de su pasado poético.

SEGUNDA FASE (1950-1953)

La segunda fase de la poesía de Angela Figuera consiste en cuatro libros: *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), y *Vispera de la vida* (1953). Estos libros se leen tradicionalmente como denuncias mordaces del estancamiento socio-político de la España de posguerra. Sin rechazar esta lectura, una aproximación postmoderna haría hincapié en aquellos poemas en que el orden patriarcal aparece subvertido y socavado, y en la consideración global de estos libros como manifestaciones de la cólera de la mujer, ⁹ una cólera que Angela Figuera critica sí misma y manifiesta en su sentido de culpa, egoísmo e inutilidad.

Vencida por el ángel (1950). Una interpretación tradicional de esta colección de cinco poemas haría resaltar el hecho de que Figuera —con el

sorprendente cambio de tono utilizado por primera vez en este libro— quiere llamar la atención de sus lectores a las profundas injusticias socio-políticas existentes en su país. Una lectura postmoderna sin embargo también resaltaría el hecho de que Figuera se inspire en la condición de la mujer, particularmente las pobres y marginadas. Por ejemplo en «Egoísmo» —poema en que la hablante se identifica con las fuerzas opresoras para mayor destacar su propio egoísmo— leemos estas líneas:

*Fuera, las madres dóciles que alumbran
con terrible alarido;
las que acarrean hijos como fardos
y las que ven secarse ante sus ojos
la carne que parieron y renuevan
su grito primitivo. (111)*

Desde su posición relativamente protegida, la poeta entiende mejor el que las injusticias cometidas por las fuerzas 'hayan hecho un daño incalculable a las madres «desarmadas» del país.

Una segunda observación pertinente es que en esta colección Figuera empieza por primera vez a desarrollar una perspectiva subversiva hacia la religión. En «Bombardeo» los fascistas —símbolos prototípicos del egoísmo y de la hegemonía masculina— se presentan no sólo como asesinos (de mujeres y de niños inocentes) sino también como una fuerza que derriba las mismas instituciones (particularmente la Iglesia Católica) que pretenden defender. La hablante de «Bombardeo» se describe como la Virgen María —*Yo no iba sola entonces. Iba llena de ti y de mí (119)/«yo colocaba, dulce, mis dos manos / sobre mi vientre que debió cubrirse / de lirios y de espumas y esas telas / que visten, recamadas, los altares.» (120)*— y describe a los soldados como «ciegos» y «brutos» porque tratan cruelmente a todos. En otras palabras. Figuera ha empezado a utilizar la situación precaria de la mujer en el mundo deshumanizado de posguerra como otra «arma» en su desenmascaramiento de las fuerzas hegemónicas masculinas —las Fuerzas Armadas y la Iglesia Católica—.

Una tercera observación que quisiéramos hacer es que en esta época Figuera empezó a ver las limitaciones de sus «poetisas» compañeras. Al criticarles por sus «suspirillos rimados» y por ver su vocación como «una visita de cumplido», en el poema «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas», Figuera está denunciando, de hecho, las limitaciones impuestas por la cultura de su país sobre la estética femenina. Figuera seleccionó palabras e imágenes deliberadamente provocativas para instar a sus compañeras a escribir sobre la realidad que las rodea:

y dejad que la vida poderosa y salvaje

*os embista y derribe como toro bravo
al caer sobre el anca de una joven novilla. (302)*

Incluso las exorta a que mediten sobre los «contornos» del cuerpo de la mujer durante el orgasmo, y concluye animándolas a ser tan fuertes como Eva:

*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. (303)*
10

El grito inútil (1952). Una lectura tradicional de estos diecinueve poemas señalaría que la poeta cree que es inútil gritar contra las injusticias sociales y políticas de la España de los años cincuenta. La lectura postmoderna enfoca más bien la vertiente psicológica de esta protesta: la mujer grita porque la cultura hegemónica no presta ninguna atención a sus palabras; las mujeres que gritan son desvalorizadas como «histéricas» y pronto pierden confianza en sus propias intuiciones. En una serie de poemas que versa sobre este asunto —«El grito inútil», «el mundo», «Silencio», «Sobramos», «Estación», «Y ahora el llanto» —Figuera se queja de que su única función sea el de gritar y de lamentar el estado de las cosas.

Como en el libro anterior, Figuera sigue denunciando la condición de las mujeres más pobres de la sociedad (ver «Mujeres del mercado», «Pobre», «Exodo»), y extiende esta protesta para señalar los abusos que se cometen contra todos los no emancipados, los sometidos —como los trabajadores manuales, los labradores y braceros (ver p. ej. «Manos vendidas» 183).

Sin embargo, en este libro la protesta está canalizada más que nunca por medio de la representación de la deplorable condición de la mujer. El poema «El grito inútil» comienza así: «¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve / una mujer viviendo en puro grito?» (171); una mujer es tan inútil como una ardilla: «¿Qué puedo yo con estos pies de ardilla?». La poeta se considera «preñada ya tan sólo de mi muerte» (171), y concluye su grito desesperado con estas líneas:

*Y yo pregunto, vadeando a solas
un río de aguas turbias y crueles,
¿qué puede una mujer, para qué sirve
una mujer gritando entre los muertos? (172)*

Queremos destacar el hecho de que Figuera se haya dado cuenta de que el grito en sí no es necesariamente «inútil», es «inútil» porque es un grito emitido por una mujer.

Otra cosa de interés psicológico es que Figuera ha empezado a perder confianza en su talento; en lugar de sentirse «preñada de hijos» se siente «preñada de muerte». Figuera de pronto nos está

hablando desde la perspectiva de una mujer que ha dejado de desempeñar sus papeles tradicionales —de ser amante, mujer, madre, de criar a los hijos; y ya que la cultura no le asigna otro papel, se siente vacía o «muerte» como persona. Esta actitud social destruye la confianza de la mujer, su autoestima, y le crea un sentido de culpabilidad por no cumplir con los papeles aprobados por la cultura en que vive. Por ejemplo, en «Posguerra» la poeta lamenta que no puede cuidar de los que han sobrevivido la Guerra Civil (a pesar de ser ésta una tarea tradicional de cualquier madre o mujer):

*Y yo sé que no puedo darles nada. Como ellos
soy un resto, una fuga,
una angustia cercada de horizontes difíciles,
un pulmón oprimido por tiránicos puños,
una estancia, vacía de divinas presencias,
cuyos muros gotean de sudor y llanto.
La venganza callada de millones de muertos.*
(171)

Aunque el último verso hace alusión a Dámaso Alonso¹¹, las metáforas anteriores —«una angustia cercada», «un pulmón oprimido», «una estancia... de sudor y de llanto»— son figuras nacidas de la condición marginada de la mujer, encerrada por la indiferencia de la cultura patriarcal que no presta atención a las preferencias del sexo «débil». Figuera nos dice, desde luego, que es inútil gritar siendo mujer, y que la que lo intenta termina dirigiendo el grito hacia sí misma por su falta de poder.

El furor de Figuera llega a tal extremo que sugiere que la única solución será una revolución hecha por todas las mujeres del mundo. La hablante en «Rebelión» pregunta «¿Por qué llenar prisiones y cuarteles?» (179-80), y declara que para cambiar la naturaleza opresiva del orden establecido, las madres del mundo tendrán que dejar de dar a luz: «No más parir abejas y cañes».

Los días duros (1953). Una lectura tradicional de este libro tendría que comentar el pesimismo de su cosmovisión: el tiempo en que le toca vivir a la poeta es un abismo, una abominación contaminada y sin sentido («Vamos de nada a nada. Sin destino». 131); al ser humano le falta dirección («Tiempo de lágrimas» 128); la sociedad está arruinada y mucho padecen hambre. Esta misma lectura tendría que comentar la preocupación de la poeta por la vejez, por los trastornos políticos de medio siglo y por las numerosas injusticias que observó con sus propios ojos.

Una lectura postmoderna enfocaría esta temática en la imagen de la mujer que se halla en los poemas: Figuera cambia la significación de la metáfora «barro» para insistir en que la mujer necesita hacerse «dura» en el mundo moderno; además, desmitifica la maternidad y vuelve a rechazar el statu quo religioso.

En «Los días duros», primer poema y título de esta colección, Figuera se refiere a «mi dócil barro femenino» (125), haciendo una clara alusión intertextual a su primer libro, *Mujer de barro*, cuyo primer poema rezaba así:

Mujer de barro
Mujer de barro soy, mujer de barro:
pero el amor me floreció el regazo (25).

El idealismo implícito en este más temprano poema (el sencillo «barro» que tiene la capacidad de «florecer») sufre una profunda modificación en «Los días duros» porque la poeta no alude a la blandura de la mujer («el regazo») sino a «lo recio femenino»¹². A continuación la poeta hace un contraste entre la mujer joven y la mayor:

*Ya no es escudo el hijo entre los brazos.
Ya no es sagrado el seno desbordante
de generoso jugo, ni nos sirven
los rizos de blasón, ni nos protege
la condecoración de la sonrisa.
está la miel, pero la miel no basta.* (126)

La hablante es consciente de haber dejado de ser «una niña extasiada» para convertirse en una mujer «con labios erizados, con garganta hostil y azuzadora». Como mujer madura «no puedo desmayarme blanda», se dice, porque tiene que confrontar «los días duros, agrios». Concluye con la afirmación de que «a la embestida seca de los machos... hay que oponer lo recio femenino» (127). Debemos añadir que la actitud feminista de Figuera en este largo poema parece inofensiva y poco revolucionaria en su contexto total, sin embargo se fundamenta su perspectiva sobre la creencia implícita de que la mujer española tendría que deshacerse del comportamiento tradicional en que la cultura la tiene encasillada —tendrá que ser «recia», es decir fuerte y agresiva, y no «blanda», para combatir estos «días duros» del orden patriarcal.

En «madres» (132-33), Figuera se propone desmitificar el concepto tradicional de la maternidad («úteros fecundos» 132). Para las madres del mundo, el orgasmo no es un sencillo gozo frenético y eufórico, por la sencilla razón de que los hijos que engendran se convierten en esclavos de la fábrica, en forraje para la guerra y para la muerte.¹³ Además en este poema la hablante pasa revista a los papeles que la literatura y la vida han señalado a la mujer —tentadora, compañera en juegos sexuales, paridora y criadora de niños— para terminar con este llamamiento implícito a las armas: «madres del mundo, tristes paridoras, / gemid, clamad, aullad por vuestros frutos» (133). Con estas breves observaciones espero haber demostrado que una lectura feminista de «madres» rápidamente encuentra mucho más que una condenación de la guerra; es una denuncia implícita de la civilización machista que utiliza la mujer para sus propios fines.

La tercera observación que quisiéramos hacer respecto a *Los días duros* tiene que ver con la más obvia denuncia que hace Figuera de la Iglesia Católica y su dogma. El destino de la mujer, en el poema llamado «Destino» (141-42), es de ser engañada por Dios quien la «encadena / al ritmo y servidumbre de la especie» (141). Figuera cree que su obligación como «Poeta» (134-35) es la de mantenerse alerta a lo que está ocurriendo en el mundo; afirma que «el grito convulso» del poeta debe ser siempre «insumiso». Y este grito se dirige en contra de la Iglesia y su modo de actuar y pensar en el mundo moderno. En varios de estos poemas la poeta se describe como médium en espera de los mandatos de Dios (ver págs. 136-39): en oposición a la Iglesia establecida y patriarcal, ella se ofrece a captar y transmitir los verdaderos mensajes de Dios y de hacerlos efectivos en la sociedad que la rodea. Aunque Figuera no lo dice explícitamente, ella se percibe una desconfianza hacia la Iglesia¹⁴ porque su dogma ha sido interpretado (es decir, inventado) por hombres y porque su comportamiento (poco cristiano) en el mundo moderno es dictado siempre por ellos, ignorando la mujer o señalándole un papel pasivo. Por el contrario, en estos y otros poemas de sus *Obras completas* Figuera describe una postura cristiana poco ortodoxa y totalmente antipatriarcal en que la mujer asume un papel activo y fundamental.

Vispera de la vida (1953) es el último libro en este período sumamente fértil de tres años (1950-1953), y una lectura tradicional se interesaría en su meditación sobre la muerte (las de la madre y la hermana de la poeta, las de Abel y de Jesucristo). Una interpretación postmodernista tendría que insistir en que Figuera se identifica con Eva, la primera madre en quien la vida y la muerte tiene su origen: «¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva?» (149). Empieza a describir —siguiendo la recomendación de Rilke, hecha en uno de sus poemas— desde la perspectiva de la mujer en parto; el poema lleva el título «Vispera de la vida» y al menos por un nivel su mensaje para la mujer parece ser el socrático —más vale no nacer—:

*Acércate a una madre en el instante
de desgarrarse, distendida, rota
en un terrible chorrear de gritos,
de sangre, de sudor, de íntimos jugos
que corren brutalmente, macerando,
tundiendo, dilatando sin clemencia
las fibras más sensibles... (145-46)*

Figuera obviamente concentra la fuerza de sus imágenes sobre la condición nada envidiable de la mujer / madre quien ofrece vida nueva y muerte inminente. En «Mundo concluso» se pregunta: «¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres / abrumadoramente monótonos e



iguales?» (149). Y en «Nadie sabe» (150-51), la hablante nos dice que nadie quiere saber nada de la condición de la mujer, ni de su placer ni de su dolor:

*mas nada digas del tremendo rito
pues nadie sabe nada de los besos
ni del amor ni del placer, ni entiende
la rueda sacudida que nos pone
el hijo concluido entre los brazos*

*Clama sin grito, llora sin estruendo,
pues nadie sabe nada de las lágrimas.
Vete a hurtadillas. Con discreto paso. (151)*

Como nunca antes Figuera se queja de la condición de ser mujer. «desnuda y con gemido entre los hombres» (153). Y en el poema «Desarmada» —que concluye con estas líneas «Y soy una mujer. Apenas algo. / Carne desnuda, sola, desarmada» (154)— desea tener «espinas, garras, algún veneno amargo y corrosivo» para combatir el estado indefenso en que se encuentra.

El hecho es que en *Vispera de la vida* algunas metáforas originales y desgarradoras de Angela Figuera tienen su origen en la experiencia de la mujer —no como regazo materno sino como conducto de vida y muerte, como persona marginada y malentendida. La solución que Fi-

guera sugiere para esta situación negativa es la purificación por medio de la sangre. En el poema «La sangre» en efecto se ofrece como víctima propiciatoria:

*Cuando yo me muera, abridme, desatadme
las frágiles esclusas de las venas.
Verted mi sangre toda. Derramadla.
Absórbala la tierra como suya
y el agua deslizante de algún río
unte con ella el lomo de sus peces. (161)*

Si la mujer es inútil en vida —según la cultura hegemónica y patriarcal— le quede el recurso a su imaginación, donde reasume su papel de vieja diosa pagana en espera del renacimiento de la especie. Por medio de la inmolación cumple con uno de los papeles históricamente indicados para la mujer.

TERCERA FASE (1958-1962)

Belleza Cruel (1958) —quizá el más famoso libro de Figuera— es conocido como una de las joyas de la poesía comprometida, pero en cuanto a la evolución poética de Angela Figuera hay muy poco nuevo en *Belleza Cruel*. Por ejemplo, en «Etcétera» (225) Figuera insiste dramáticamente sobre las crueldades cometidas contra la mujer, y vuelve a insistir sobre la injusticia e inutilidad de la religión autoritariamente patriarcal de su país. En efecto, en unos poemas de ironía punzante la poeta le dice a Dios que ella comprende que sus ángeles son demasiado puros como para mancharse las manos en este mundo («Miedo» 211-12), y Figuera se revela dispuesta (en la serie «La justicia de los ángeles» 228-34) a sustituirlos para cumplir con sus deberes, suministrando así justicia a los pobres y marginados que han sido olvidados por los supuestos sirvientes de Dios. Mediante esta efectiva subversión de los papeles asignados por la Iglesia establecida, y mediante el juego de palabras implícito en su propio nombre, Figuera sugiere que sólo una artista puede ser una «ángela», puede tener la visión para crear una religión auténtica en este mundo dominado por el macho de la especie.

En cuanto a su temática, puede que haya poco de original en este libro, pero ciertamente la ironía de la poeta es muy eficaz al transmitir su mensaje. Hay sin embargo una metáfora original en *Belleza cruel* y ésta es la infertilidad, condición que la cultura suele caracterizar de un modo negativo sólo cuando se encuentra en la mujer. Pues bien, Figuera cambia el rumbo para acusar a los jefes políticos y religiosos de España de haber creado un país infertil, en que la semilla —sobre todo la semilla metafórica de la libertad— es incapaz de echar raíz.

España se perfila como país árido y seco que se hunde con celos fraticidas («Guerra» 221), país que mata la libertad («Libertad» 219), y que martiriza a sus hijos («Canto rabioso de amor a España en su belleza» 235). En otros poemas Figuera utiliza la alegoría para hacer resaltar el estancamiento socio-político de la península. España es un país infértil en que en vano el pobre labrador reza por la justicia y la paz («San Poeta labrador» 238); es un país moribundo que necesita una cuerda salvavidas hacia el resto del mundo («Puentes» 241); es además un país en que los ricos son los verdaderos ladrones («Canción del pan robado» 244). «Hombre naciente», la última sección de *Belleza cruel* es una serie de alegorías políticas dirigidas a las generaciones venideras cuya tarea será la de volver a construir el país. En «Veinte años» (246-48) les exhorta a que se olviden del pasado y que vuelvan a construir una España en su propia imagen y semejanza; es decir que se olviden de la infertilidad de sus padres y antepasados. El nuevo ciudadano (en el poema «Hombre naciente» 249) querrá una tierra sin maldad y codicia en que la semilla simbólica de paz eche sus raíces: «Saneada tierra / para sembrar a pulso la simiente / que tengo entre mis dedos apretada» (249).

La originalidad de este libro es que, en un tono totalmente ecuánime, la poeta sutilmente subvierte el orden patriarcal del sistema franquista representándolo como una estructura cuya única creación es la infertilidad.

Toco la tierra: letanías (1962). Una lectura tradicional de estos poemas sin duda observaría una mayor armonía en la visión de la poeta al final de su vida creativa, una visión que quiere mostrar lo bueno con lo malo. Una interpretación post-modernista sin embargo tendría que señalar que Figuera persiste en su actitud subversiva hacia la religión que se practicaba en su país. En «Niños» (281), la Sagrada Familia no se sitúa en un belén o pesebre sino en un lugar contemporáneo de vil pobreza. En «Me explico ante Dios» (266) la hablante femenina nos presenta una larga letanía de todas las tareas —verdaderamente «cristianas» por implicación— que a ella le toca hacer cada día por la sencilla razón de que los creyentes en Dios han dejado de cumplir con sus deberes y de que Iglesia demuestra una negligencia maligna hacia los que deben proteger.

Y por fin en su conmovedor soneto «Aunque la mies más alta dure un día» (284), Figuera deliberadamente enfoca su condición como mujer y declara que como «mujer de carne y verso» ha hecho «un trueno de (su) herida» para «que suene aquí y ahora, fuerte y claro». ¹⁵

*Los hombres lloran: lloraré con ellos;
será su voz, la luz en su ventana. (284)*

Angela Figuera se atrevió a proferir conceptos e ideas para los cuales “los hombres” no tenían palabras; ella fue “la luz” en una ventana que daba el porvenir. Ella fue poeta que se inspiró en la experiencia marginada de la mujer para subvertir el orden patriarcal en distintos rangos políticos, sociales y religiosos; fue feminista *avant la lettre*.

Con estas observaciones preliminares hemos tratado de esbozar una faz de la poeta que por necesidad se quedó oculta y muda en la España de medio siglo —oculta y muda incluso a ella misma.

Notas*

*Agradezco profundamente a mi colega en el Departamento de Español, la profesora Elena Delgado, por la meticulosa labor de editora que ha realizado con este trabajo.

(1) Esta frase en de Mantero pero es típica de la actitud de muchos críticos. En la “Obras citadas” al final del presente trabajo, ver además los estudios de: Alvarez, Bosch, Luis, Miró.

(2) La reciente publicación por Librería Hiperión de las *Obras completas* nos ha permitido vislumbrar este desarrollo.

(3) Estoy de acuerdo con Bosch (6) quien señaló hace casi treinta años que en *Belleza cruel* Figuera “se busca... un punto de equilibrio entre exaltación y lobreguez”. Tal actitud de ecuanimidad no caracteriza sus cuatro libros anteriores.

(4) Me refiero siempre a las *Obras completas* publicadas por Librería Hiperión. Como éste es el segundo poema del libro *Mujer de barro* puede que lleve una significación más deliberada de lo que ha sido reconocida hasta ahora.

(5) En “Ya no me da la manita” (52), parece que aún quisiera sugerir que su hijo —todavía niño y a quien ama locamente— empieza a mostrar los mismos signos de insensibilidad que los demás hombres.

(6) El título es una alusión a “El otoñado” publicado en *La estación total* en 1946. Además, se podría demostrar que cada uno de los versos de “El fruto redondo” es un eco irónico de imágenes poéticas utilizadas por Juan Ramón en la segunda década de este siglo, las que vieron la luz del día en la *Segunda antología poética*.

(7) En otros poemas en este libro Figuera sufre la influencia del Juan Ramón Jiménez de “Historias” (1909-12, sobre todo “La cojita”, texto publicado en la *Segunda antología poética*.

(8) Se nota la influencia de García Lorca en *Libro de poemas* (1921) y *Canciones* (1927), por ejemplo “El lagarto está llorando”. La inspiración de Machado es patente en *Soria pura*. La inspiración de los precursores masculinos de Figuera merece un estudio aparte, pero como señaló González Martín (90) el realismo de Figuera la distingue de los poetas de los años 20. Añadiríamos a esto su sensualidad (p.ej. el simbolismo del río en “El cañaveral” 94); emplea su sensualidad para distanciarse del racionalismo y la lógica que caracterizan el discurso masculino.



Angela con su hijo Juan Ramón (Valencia, 1937)

(9) Carmen Conde (18) parece criticar a Figuera por el “fiero... acento” de estos libros.

(10) Según García de la Concha (340), este poema apareció primero en el número 45 de *España* (1950).

(11) Probable eco de “Insomnio” en *Hijos de la ira*: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”.

(12) Mantero (84) opone “*Lo recio femenino*” a “lo delicadísimo”.

(13) En esto se asemejan las madres del mundo a la Virgen María —alusión que se hace muchas veces en la poesía de Figuera, y nunca de un modo sentimental.

(14) Sin embargo, en Lechner (vól 2 pág. 165) leemos esta respuesta: “Católica. Practicante hasta 1936. Luego no”.

(15) La alusión —y señalada diferencia— será al hombre de “carne y hueso” de don Miguel de Unamuno. Semejante idea se desarrolló en “Poeta puro” (310), poema recientemente recogido en sus *Obras completas*.

OBRAS CITADAS

- Alvarez, Carlos, Prólogo. En *Belleza cruel*. Barcelona: Editorial Lumen. Colección El Bardo, 1978: 5-6.
- Bosch, Rafael. "La poesía de Angela Figuera y el tema de la maternidad". *Insula*. 186 (1962): 5-6.
- Conde, Carmen. "Introducción". En *Poesía femenina española viviente*. Ed. Carmen Conde. Madrid: Ediciones Arquero, 1954: 17-18.
- Figuera Aymerich, Angela. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.
- García de la Concha, Víctor. *La poesía española de posguerra: Teoría e historia de sus movimientos*. 2nd. ed. Madrid: Editorial Poesía Española, 1973: 340.
- González Martín, J.P. *Poesía hispánica: 1939-1969 (Estudio y antología)* Barcelona: El Bardo, 1970: 88-92; 220.
- Lechner, Johannes. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. 2 vols. Leiden: Universitaire Pers, 1975.
- Luis, Leopoldo de. "Notas a la primera edición" In *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-68)*. 3rd ed. Madrid: Ediciones Júcar, 1982: 40.
- Mandlove, Nancy. "Historia and Intra-Historia: Two Spanish Women Poets in Dialogue with History". *Third Woman* 2.2 (1984): 84-93.
- Mantero, Manuel. *Poesía española contemporánea: Estudio y antología (1939-65)* Cáp. 2, "Angela Figuera y la maternidad a la redonda". Barcelona: Plaza & Janés, 1966: 83-86.
- Miró, Emilio. "Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960". En *Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria: Literatura y vida cotidiana*. Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Zaragoza: 1987: 314-17.
- "Dos antologías: Juan Alcaide y Angela Figuera". *Insula* 327 (1974): 5.
- "La poesía desde 1936" En *Historia de la literatura española*. Ed. José María Díez Borque. Tomo 4. Madrid: Taurus, 1980: 355-56. Quance, Roberta. "Introducción: En la casa paterna". En Angela Figuera Aymerich: *Obras completas*: 11-19.
- Ramos, Alicia. *Literatura y confesión*. Madrid: Editorial Arame, 1982: 11-21.



Angela Figuera



Angela con Ana, su nieta