



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas

**PERSPECTIVAS DE LA EXISTENCIA EN LAS POETAS DE
LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO**

**PERSPECTIVES OF EXISTENCE IN MID-CENTURY
FEMALE POETS**

Tesis doctoral

AUTORA

Ana Palomo Ortega

DIRECTOR

Prof. Dr. Blas Sánchez Dueñas

TITULO: *PERSPECTIVAS DE LA EXISTENCIA EN LAS POETAS DE LA
GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO*

AUTOR: *Ana Palomo Ortega*

© Edita: UCOPress. 2021
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

[https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/
ucopress@uco.es](https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es)



TÍTULO DE LA TESIS: PERSPECTIVAS DE LA EXISTENCIA EN LAS POETAS DE LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

DOCTORANDO/A: ANA PALOMO ORTEGA

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral de D^a. Ana Palomo Ortega, titulada Perspectivas de la existencia en las poetas de la generación del medio siglo y dirigida por quien suscribe, reúne los requisitos exigidos para su defensa pública. Se trata de un ejercicio de investigación serio, original y riguroso estructurado sobre la base de un compendio de trabajos ya publicados en revistas indexadas en las principales bases de datos (todas ellos con revisión por pares). Para reforzar los estudios aportados y con objeto de ampliar y acentuar los marcos de referencia del trabajo, la tesis se completa con un amplio y preciso marco teórico-crítico que contiene cuestiones preliminares (estado actual del tema, objetivos y metodología) y en el que, además de contextualizar el tema objeto de estudio, se aborda la situación de las escritoras españolas del medio siglo así como un interesante examen sobre las publicaciones que se han ocupado de esta cuestión y análisis sobre la bibliografía existente en torno a las obras de las poetas sobre las que se centran los análisis proyectados. En concreto, se presenta un sustancioso marco de referencia desde el que se plantea el estado de la cuestión en torno a las escritoras del medio siglo desde una perspectiva general y desde las aportaciones más significativas a través de las que la crítica ha abordado los estudios sobre la producción de las tres poetas objeto de estudio en esta tesis (Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda) buscando correspondencias y diferencias en sus trayectorias en relación con el contexto socio-histórico de su tiempo, la situación de las poetas en época franquista, su

formación, poéticas y perfiles ideológicos, llevando a cabo todos los análisis desde una perspectiva interdisciplinar en la que tienen cabida, acompañando a la crítica e interpretación literaria, otras disciplinas como la filosofía, la sociología o los estudios de género.

Se ofrece un segundo bloque consistente en un amplio comentario de las publicaciones personales aportadas que, además de justificar la unidad temática de la presente tesis, compendia las principales novedades, aportaciones y aspectos relevantes de cada uno de los artículos y relaciona los temas y motivos estudiados buscando sus analogías y divergencias en relación con el inicio y el final de las trayectorias poéticas de las tres escritoras con el fin último de comprobar el mantenimiento, las sustitución o la (re)creación de nuevas significaciones que cada una de las poetisas ha desarrollado en torno a los motivos y líneas temáticas sobre los que versan las investigaciones planteadas.

El cuerpo de esta tesis integra cinco trabajos (cuatro de ellos ya publicados y el último ya aceptado para su publicación), en tanto que los dos capítulos finales ofrecen las conclusiones finales y una ajustada y bien cribada relación de la bibliografía empleada segregada, por un parte, en obras de carácter general y, por otra, en repertorios particulares de cada una de las autoras analizadas.

La tesis viene a cubrir algunas lagunas en el conjunto de los estudios realizados sobre la producción lírica Concha Lagos, M^a. Victoria Atencia y Julia Uceda. En este sentido, se aborda el análisis de los inicios líricos de las tres autoras con el objetivo de indagar e interpretar las connotaciones existenciales presentes en sus obras a través de distintos motivos cuyas influencias proceden de diversas tradiciones literarias, religiosas y filosóficas occidentales, todas ellas analizadas y ponderadas en cada uno de los trabajos presentados. Como segundo eslabón, que cohesiona e interrelaciona las exégesis proyectadas, se lleva a cabo un estudio de las intertextuales en las obras líricas que protagonizaron los inicios literarios de las tres poetisas prestando especial atención a aquellos textos en cuya base se hallan rasgos de la filosofía o la religión occidental con el fin de afianzar la importancia que tuvo el problema de la existencia en sus poéticas iniciales y con el objeto de analizar cómo este motivo continúa ocupando parte de las preocupaciones discursivas de sus últimos poemarios.

Desde su admisión en el Programa de Lenguas y Culturas, la doctoranda ha trabajado para cumplir los requisitos prefijados en su plan de formación y en el de investigación si bien cabe reseñarse que notables problemas personales han provocado que no se pudiese culminar esta tesis con antelación. Cabe ser igualmente subrayada su asistencia y participación en congresos, jornadas y otros tipos de eventos de difusión científica donde ha podido presentar y defender resultados parciales de sus investigaciones algunas de ellas reunidas en esta tesis.

Cuatro de los trabajos que constituyen el núcleo vertebral de esta tesis han sido publicados en revistas indexadas y con revisión por pares:

- “La senectud poética de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la luz de la existencia”, *Esferas literarias*, N°4, 2021.
- “La obra poética de Julia Uceda, una poética de la existencia”, *Ámbitos*, N°44, 2020, pp. 41-56.
- “La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad”, *La nueva literatura hispánica*, N°21, 2017, pp. 125-145.
- “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos”, *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, N°2, 2016, pp. 35-58.

Por otro lado, sumados a estos, como indicios de la calidad de esta investigación, pueden citarse los resultados parciales que la doctoranda ha ido presentando a distintos congresos e instituciones académicas:

- Conferencia: “Anhelos existenciales y realidad vital en Concha Lagos y Julia Uceda”, realizada en la Universidad de Bérgamo (Italia). (28/02/17)
- Ponencia en el II Congreso Internacional de Jóvenes Hispanistas, titulada “La invisibilidad de las poetisas del medio siglo en el canon literario”, que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. (27/10/2016)
- Comunicación en las I Jornadas sobre investigación y docencia con perspectiva de género, organizadas por la Cátedra de Estudios de las Mujeres “Leonor de Guzmán”, celebradas en la Universidad de Córdoba, titulada: “Las subordinadas en la Literatura española”. (20/10/2016)

- Comunicación en la VIII Reunión Científica Internacional: Literatura para un nuevo siglo (2006-2014), titulada “María Victoria Atencia: su poética y su última obra, El umbral”.(05/05/2014 – 06/05/2014)
- Comunicación en el IV Simposio Internacional sobre Ideología Política y Reivindicaciones en Lengua, Literatura y Cine en Español, celebrado en Bakersfield (California), titulada: “Las poetisas del 50, imágenes de sí mismas”.(20/03/2014 – 22/03/2014)
- Ponencia en las II Jornadas de Iniciación a la Investigación en Literaturas Hispánicas, celebradas en la Universidad Complutense de Madrid, titulada: “Configuraciones de la identidad femenina en las autoras hispanoamericanas”.(18/04/2013 – 19/04/2013)
- Comunicación en el III Simposio Internacional sobre Ideología Política y Reivindicaciones en Lengua, Literatura y Cine en Español, celebrado en Bakersfield (California), titulada: “La otredad en la cultura hispánica”.(24/01/2013 – 26/01/2013)

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 9 de septiembre de 2021

Firma del/de los director/es

SANCHEZ
DUEÑAS
BLAS -
75705669L

Firmado digitalmente por
SANCHEZ
DUEÑAS BLAS -
75705669L
Fecha: 2021.09.10
21:02:38 +02'00'

Fdo.: Blas Sánchez Dueñas

A mi marido, Rubén

A mi hija, María

A mis padres

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, al director de esta tesis doctoral, el profesor Blas Sánchez Dueñas, su coordinación, sus enseñanzas y sobre todo su paciencia y su tiempo. Destaco su ánimo y su puesta en valor del tiempo invertido y del trabajo realizado para continuar con este camino, en muchos momentos arduo, hasta la entrega de esta tesis doctoral.

En segundo lugar, quiero expresar mi gratitud a Marina Bianchi, profesora en la Universidad de Bérgamo, por sus consejos y su acompañamiento personal y académico durante estos años.

No podía dejar de mencionar en estas líneas al profesor Rafael Bonilla Cerezo, por su lucha incansable para que presentar este trabajo sea una realidad.

A mi marido, Rubén, por su amor y su ayuda incondicionales sin los que no hubiera sido posible concluir estas líneas. A mi hija, María, porque con su vida ha transformado por completo mi existencia.

Siempre a mis padres, Pedro Pablo y Ana Puri, por su amor y su ayuda a lo largo de mi vida. A mi hermano, Pablo y a mis hermanas, Sara, Raquel, Isabel y Miriam, por estar a mi lado en todas mis batallas.

A todos mis maestros y profesores, por enseñarme el amor a la enseñanza, a la Literatura y a la poesía.

A mis amigos, muy especialmente a los que me han ayudado de muy diversas maneras para que pueda poner punto final a estas líneas. A todos aquellos que han sido mi aliento durante estos años, acompañándome, queriéndome y justificando mis ausencias.

A Dios, por tantos regalos inmerecidos, sobre todo, por la vida.

GRACIAS.

“Me crezco cual la llama en estas rebeldías
antes de que las alas se resistan al vuelo.
Después ya lo sabemos, será silencio todo.
Silencio y más silencio. Tan sólo un gran silencio”.

Concha Lagos, *La soledad de siempre*, 1958

“Ya está todo en sazón. Me siento hecha,
me conozco mujer y clavo al suelo
profunda la raíz, y tiendo en vuelo
la rama, cierta en ti, de su cosecha”.

María Victoria Atencia, *Arte y parte*, 1961

“Existir sobre todo. Adoro la presencia
de la luz que la sombra quisiera haber cegado,
el rumor de mi sangre, la dulce incontinencia
del labio que otra carne quisiera sepultado”.

Julia Uceda, *Mariposa en cenizas*, 1959

ÍNDICE

1. Resumen	18
2. Abstract.....	23
3. Marco Teórico-Crítico	28
3.1 La Situación de la Mujer en la España del Siglo XX	28
3.2 Hacia una Visión de Conjunto de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda	35
3.3 Estado de la Cuestión. Autores del Medio Siglo, Antologías, Canon y Tendencias.....	49
3.4 La Invisibilidad de las Poetas en el Canon Literario. La Nómina Poética Femenina del 50	69
3.5 Obras Poéticas de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda y Estudios sobre sus Poéticas.....	82
3.5.1 Poemarios de Concha Lagos.....	82
3.5.2 Estudios sobre Concha Lagos	83
3.5.3 Poemarios de María Victoria Atencia.....	90
3.5.4 Estudios sobre María Victoria Atencia.....	90
3.5.5 Poemarios de Julia Uceda.....	96
3.5.6 Estudios sobre Julia Uceda.....	96
4. Objetivos	103
5. Hipótesis de Trabajo.....	105
6. Metodología de la Investigación.....	107
7. La Unidad Temática de la Tesis.....	112

7.1 Artículo publicado en la Revista Prosemas. Revista de Estudios Poéticos	115
7.2 Artículo publicado en el Portal del Centro Virtual Cervantes.....	122
7.3 Artículo publicado en La Nueva Literatura Hispánica	125
7.4 Artículo publicado en <i>Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades</i>	129
7.5 Artículo aceptado en <i>Esferas Literarias</i>	136
8. Integración de las publicaciones.....	143
8.1 Advertencia	143
8.2 Perspectivas de la Existencia en la Obra Poética de Concha Lagos	144
8.3 La Figura de Dios en la Obra Poética de Concha Lagos	175
8.4 La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad	180
8.5 La Obra Poética de Julia Uceda, una Poética de la Existencia	204
8.6 La Senectud Poética de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la Luz de la Existencia	248
9. Conclusiones Finales	287
10. Final Conclusions	294
11. Bibliografía General	301
12. Obra Poética de Concha Lagos	310
12.1 Obras Críticas sobre Concha Lagos.....	311
13. Obra poética de María Victoria Atencia	318
13.1 Obras críticas sobre María Victoria Atencia	320

14. Obra poética de Julia Uceda.....	324
14.1 Obras críticas sobre Julia Uceda.....	324

1. Resumen

La presente tesis doctoral estudia la obra de tres poetisas andaluzas del medio siglo, la cordobesa Concepción Gutiérrez Torrero, más conocida como Concha Lagos, la malagueña María Victoria Atencia y la sevillana Julia Uceda, con el objetivo general de contribuir a la visibilidad de sus poéticas en la línea de estudios que, desde hace varias décadas, se vienen centrando en recuperar la obra de autoras objeto de investigación, cuya producción se ha visto postergada. La óptica con que se analizan los poemarios que integran las primeras etapas de cada una de las poetisas, así como su última obra, consiste en el análisis de las distintas perspectivas existenciales en dos líneas, la religiosa y la filosófica, a fin de probar cómo el sistema educativo del momento en que las poetisas estudiaron, además de la circunstancias vital de cada una de ellas, su formación académica, sus relaciones personales, sus viajes, etc. influyeron de distintas formas en su modo de concebir el mundo, plasmado en su decir lírico.

De manera preliminar se lleva a cabo un estudio del contexto histórico-literario de la situación de la mujer en el momento en que las tres autoras empiezan a escribir. Se pone de manifiesto en este apartado la importancia de las antologías como conformadoras del canon literario en el que la obra de las mujeres escritoras es prácticamente inexistente. Tras esta introducción se hace una breve reseña biográfica de cada una de las autoras a través de la cual se proporcionan anotaciones acerca de su trayectoria académica, su modo de vida, sus inquietudes, su labor poética, así como de algunas características más personales que influyeron notablemente en su obra.

Tras esta contextualización se presenta un importante apartado en el que se lleva a cabo un recorrido por las distintas fuentes bibliográficas que han

servido de base para sustentar esta tesis doctoral. En esta sección se recoge un nutrido grupo de los trabajos que existen hasta el momento sobre la obra de cada una de las autoras y se pone de relieve la importancia de algunos de ellos. Su lectura y análisis ha sido el punto de partida para esta investigación, además de que nos ha permitido establecer una línea clara de estudio al descubrir que era posible analizar la obra de las tres poetisas siguiendo un enfoque existencial, a través del estudio de distintos motivos poéticos recurrentes y de la intertextualidad, puesto que la investigación según este planteamiento no era muy detallada ni atendida en los trabajos críticos que tenemos hasta el momento.

Seguidamente, se plantean los objetivos específicos de esta tesis, así como la metodología que hemos llevado a cabo en el estudio de las poéticas de las tres autoras. En relación con esta última, una de las principales novedades que planteamos en estas líneas consiste en el enfoque adoptado para la exégesis, que se detiene en el rastreo de las principales influencias literarias, religiosas y filosóficas en los albores poéticos y en la última obra de cada una de las autoras. El estudio del último poemario de cada una de ellas nos da noticia de la forma en la que las huellas de los hipotextos y fuentes referenciales han ido evolucionando. Por otro lado, se presenta como nudo fundamental la búsqueda de la intertextualidad a través de la cual se prueba la importancia de la tradición en las poéticas objeto de análisis, así como las interrelaciones entre las obras de las tres autoras llevadas a cabo mediante el estudio de los principales y más recurrentes motivos poéticos presentes en sus poemarios.

La sección que antecede a la compilación de los artículos que configuran esta tesis doctoral se centra en la explicación de la unidad temática de la misma. En ella se comentan de forma detallada cada uno de los cinco trabajos que

componen la investigación, cuatro de ellos publicados en el momento de depositar la tesis (el primero en la revista *Prosemas. Revista de estudios poéticos*; el segundo en el Portal del Instituto Cervantes, en el monográfico dedicado a Concha Lagos; el tercero en *La nueva literatura hispánica*; y el cuarto en *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*) y el último, con informe favorable para su publicación, que formará parte del próximo número de la revista *Esferas literarias. Revista de Literatura*.

El primero de los trabajos que se presenta es “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos”, publicado en la revista *Prosemas. Revista de estudios poéticos*. En él se hace un recorrido por las principales influencias, algunas de ellas anotadas por la poeta en varias entrevistas, que encontramos en su creación. Dichas influencias se constatan en poemas concretos, tomados de las obras sobre las que recae el peso de esta investigación porque siguen la línea existencial planteada como uno de los ejes centrales de esta tesis. Las obras objeto de estudio son *Los obstáculos* (1955), *La soledad de siempre* (1958), *Tema fundamental* (1961) y *Golpeando el silencio* (1961). La segunda parte del artículo se centra en el estudio de los símbolos que deslindan connotaciones existenciales, presentes en el decir lírico lagosiano porque ellos contribuyen a la configuración de su universo poético.

El segundo trabajo que se integra en esta tesis doctoral es la breve aportación publicada en el monográfico dedicado a Concha Lagos y comisariado por Sánchez Dueñas, en el Portal del Instituto Cervantes. El artículo se titula “La figura de Dios” y en él se ofrece un análisis de las dos principales formas como Lagos aborda la existencia del Creador y la relación del sujeto lírico con Él en tres de sus primeros poemarios, *Balcón* (1954) y *Los obstáculos* (1955) y *El corazón cansado* (1957). El conciso ensayo concluye con unos versos de una

obra perteneciente a otra etapa posterior, *El cerco* (1971) en los que se pone de manifiesto que la influencia religiosa está presente de distintas maneras a lo largo de toda su producción poética.

El tercer artículo presentado es “La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad” y fue publicado en el número 21 de la revista *La nueva literatura hispánica*. Comienza el análisis con la contextualización de la obra de Atencia y las consideraciones de diversos críticos al respecto. Según José María Balcells se encuadraría en la generación del medio siglo español, mientras que Ciplijauskaité considera la obra de Atencia como “temporal: clásica” (2004, p. 267). El análisis se inicia con el estudio del poema “Exilio”, tomado de su obra *El Mundo de M.V.* (1978) porque en él se reflejan las ideas de Ciplijauskaité sobre su lírica. Este estudio se centra, fundamentalmente, en la exégesis de determinados poemas en los que se ponen al descubierto intertextos tomados de la tradición literaria española y de la *Biblia*, gracias a los cuales se traza la línea de análisis existencial que venimos persiguiendo en esta tesis.

El penúltimo artículo que se incluye es “La obra poética de Julia Uceda, una poética de la existencia”, publicado en *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*. En él se lleva a cabo un estudio de los diferentes motivos poéticos de índole existencial, tanto filosóficos como religiosos, que impregnan la primera etapa de la obra de Julia Uceda, en la que se integran los poemarios titulados *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966). Este trabajo comienza con la indagación sobre las influencias e intertextualidad tomadas de la tradición literaria más significativas presentes en esta etapa de la poeta y continúa con la reflexión sobre la figura de Dios, el amor, la palabra y el silencio como motivos

fundamentales que ponen al descubierto la importancia de la existencia en el decir lírico de la autora.

Por último, se incorpora en esta tesis un artículo final, que ha sido aceptado y será publicado en el próximo número de la revista *Esferas literarias. Revista de Literatura*. Este trabajo lleva por título “La senectud poética de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la luz de la existencia” en el que se analiza la última obra de cada una de las poetisas, *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos, *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda. La perspectiva con la que se aborda la investigación de estos poemarios sigue la línea propuesta desde el primer artículo, por lo que se centra en la búsqueda de los asuntos de índole existencial presentes en las tres obras de manera conjunta para poner de relevancia la importancia del *ser* a través de los motivos estudiados, a fin de comprobar las conexiones que vinculan las obras de las tres poetisas.

Tras el compendio de artículos, se recogen las conclusiones finales extraídas del conjunto de los trabajos. La tesis se cierra con el listado bibliográfico en el que se acopia la relación de obras de cada una de las poetisas, así como el conjunto de trabajos citados en esta investigación.

2. Abstract

This doctoral thesis studies the work of three Andalusian poets of the middle century (Concepción Gutiérrez Torrero from Córdoba, better known as Concha Lagos, María Victoria Atencia from Málaga and Julia Uceda from Seville). Its general objective is to contribute to the prominence of their poetry along the lines of studies that, for several decades, have been focusing on recovering the work of authors like the ones we are researching, whose production has been delayed. The perspective through which the collections of poems that make up the first stages of each of the poets are analysed, as well as their final work, consists of the analysis of the different existential perspectives along two lines, the religious and the philosophical. In order to prove how the educational system at the time the poets studied, together with the life circumstances of each of them (academic training, personal relationships, travels...) influenced in different ways their way of conceiving the world, as embodied in their lyrical expression.

Firstly, a study of the historical-literary context of the situation of women at the time the three authors begin to write is carried out. This section highlights the importance of anthologies in the configuration of the literary canon in which the work of women is practically non-existent. After this introduction, a brief biographical review of each of the authors is made through which we know more about their academic career, their way of life, their concerns, their poetry. We also discovered some more personal characteristics that significantly influenced their work.

After this contextualization, an important section is presented in which the different bibliographic sources that have served as the basis to support this

doctoral thesis are explained. This section compiles the studies that exist up to now of the work of each of the authors and highlights the importance of some of them, since they have been the starting point for this research. In addition, it has allowed us to establish a clear line of study by discovering that it was possible to analyse the work of the three poets following an existential approach, through the study of different recurrent poetic motifs and intertextuality, since the analysis according to this approach was not very detailed in the critical studies that we have so far.

Next, the specific objectives of this thesis are proposed, as well as the methodology that we have followed in the study of the poetry of the three authors. In relation to the latter, one of the main novelties that we propose along these lines consists, therefore, in the approach adopted for exegesis, which focuses on the tracing of the main literary, religious and philosophical influences in the poetic beginnings and in the last work of each of the authors. The study of the last collection of poems of each one of them gives us information of the way in which this imprint has evolved. On the other hand, the search for intertextuality is fundamental, through which the importance of tradition in the poetry under analysis is proven, as well as the interrelationships between the works of the three authors carried out through the study of the main and more recurrent poetic motifs present in their collection of poems.

The section that precedes the compilation of the articles that form this doctoral thesis focuses on the explanation of its thematic unit. Furthermore, in it each of the five works that make up the investigation are discussed in detail. Four of them were published at the time of handing in this thesis (the first in the journal *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*; the second in the Portal of the Cervantes Institute, in a monograph dedicated to Concha Lagos; the third in *La*

Nueva Literatura Hispánica; and the fourth in *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* and the last, with a favourable review for publication, will be part of the next issue of the journal *Esferas Literarias*, a literary magazine.

The first of the works presented is “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos” published in the journal *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*. It takes a look at the main influences, acknowledged by the poet, that we find in her work. These influences are found in specific poems, taken from the works in general on which the weight of this research falls, since they follow the existential line. They are *Los obstáculos* (1955), *La soledad de siempre* (1958), *Tema fundamental* (1961) and *Golpeando el silencio* (1961). The second part of the article focuses on the study of symbols which have existential connotations, present in Concha Lagos' lyrical expression since they contribute to the configuration of her poetic universe.

The second work integrated into this doctoral thesis is the short contribution published in the monograph dedicated to Concha Lagos and curated by the lecturer Blas Sánchez Dueñas, director of this doctoral thesis, on the Cervantes Institute Portal. The article entitled “La figura de Dios en la obra poética de Concha Lagos” offers an analysis of the two main ways in which Lagos addresses the existence of the Creator and the relationship of the lyrical subject with *Him* in three of her first collections of poems: *Balcón* (1954), *Los obstáculos* (1955) and *El corazón cansado* (1957). The short essay concludes with some verses from a work belonging to a later stage, *El cerco* (1971), in which it is revealed that religious influence is present in different ways throughout her poetic production.

The third article included is “La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad” and was published in number 21 of the journal *La Nueva Literatura Hispánica*. The analysis begins with the contextualization of Atencia's work and the considerations of various critics in this regard. According to José María Balcells, Atencia's poetry would be framed in the generation of the Spanish middle century, while Ciplijauskaitė considers Atencia's work as “temporary: classic” (2004: 267). The analysis begins with the study of the poem “Exilio”, taken from her work *El Mundo de M.V.* (1978) because it reflects Ciplijauskaitė's ideas about her lyrics. This study focuses fundamentally on the exegesis of certain poems in which intertexts taken from the Spanish literary tradition and the *Bible* are uncovered, thanks to which the line of existential analysis that we have been pursuing in this thesis is traced.

The penultimate article that is included is “La obra poética de Julia Uceda, una poética de la existencia”, published in *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*. In it, a study of the different poetic motifs of an existential nature is carried out, both philosophical and religious, that permeate the first stage of Julia Uceda's work, which includes the collection of poems entitled *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966). This study begins with an enquiry into the most significant influences and intertextuality taken from literary tradition present in this stage of the poet's life and continues with a reflection on the figure of God, love, words and silence as fundamental motifs that reveal the importance of existence in the lyrical discourse of the author.

Finally, the last article incorporated into this thesis has been accepted and it will be published in the next issue of the journal *Esferas literarias*, a literary magazine. Its title is “La senectud poética de Concha Lagos, María

Victoria Atencia y Julia Uceda a la luz de la existencia” and it is an analysis of the last work of each of the poets: *Últimas canciones* (1996) by Concha Lagos, *El umbral* (2011) by María Victoria Atencia and *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) by Julia Uceda. The perspective with which the investigation of these collections of poems is approached follows the line proposed from the first article. It focuses on the search for existential issues present in the three works together to highlight the importance of *being* through the motifs studied. The aim is to check the connections that link the works of the three poets.

After a summary of the articles, the final conclusions drawn from the works as a whole are presented. The thesis closes with a bibliography in which a list of works by each of the poets is compiled, as well as the set of works cited in this research.

3. Marco Teórico-Crítico

3.1 La Situación de la Mujer en la España del Siglo XX

Para una aproximación histórica al contexto en el que Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda escriben, debemos partir de la observación del enclave social y político en que viven y desarrollan su actividad poética, coincidente con los años centrales de la dictadura franquista lo que permite, junto con otros factores, admitir que no fue precisamente fácil para estas y otras muchas mujeres ni el ejercicio poético, ni la publicación de sus obras.

En este sentido, conviene comenzar haciendo referencia a la situación de la mujer española en la II República, la Guerra Civil y la posguerra para así disponer de un marco contextual de referencia desde el que poder trazar una panorámica del retroceso que conllevó el régimen franquista en lo que respecta a su posición social, hecho que puede considerarse como uno de los factores que llevó a las mujeres poetas a ser excluidas de su ejercicio como escritoras y, como consecuencia, a verse eliminadas de la nómina y los cánones literarios de la época¹.

Sin duda el principal factor de exclusión literaria a que se ven sometidas las escritoras se debe, fundamentalmente, a su condición femenina. Es por ello por lo que conviene reflexionar sobre la evolución –o, como ocurre a causa de la dictadura, involución– histórica de la situación de la mujer desde el año 1931, con la II República, pasando por la Guerra Civil hasta la posguerra española y el

¹El esbozo que a continuación se presenta acerca de la situación de la mujer española en el período referido, se ha llevado a cabo teniendo en cuenta una obra clave en lo que concierne a la historia femenina, *Historia de las mujeres: una historia propia*, cuya referencia completa se recoge en la bibliografía final.

régimen franquista, época en que se desarrolla la actividad literaria de las autoras objeto de estudio.

En 1931, con la II República, se experimenta en España una serie de cambios políticos favorables para la mujer, dado que se proponen nuevos derechos que le permiten la mejora de sus condiciones de vida, así como la posibilidad de inclusión en el mercado laboral. Estos derechos aparecen en algunos de los artículos de la Constitución de 1931, que legislaba propuestas como las siguientes:

El sexo no podía ser fundamento de privilegio jurídico [...] la admisión de todos los ciudadanos, sin distinción de sexo, en los empleos y cargos públicos y [...] la obligación del estado de regular el trabajo de las mujeres y proteger la maternidad. [...] se elaboró una Ley de Divorcio de carácter progresista [...] se eliminaron las reglamentaciones laborales que establecían discriminaciones genéricas para las mujeres casadas, aunque subsistieron algunas normas segregadoras en los contratos de trabajo. [...] El derecho al voto para las mujeres [...] fue uno de los puntos más debatidos por el nuevo Parlamento republicano. (Anderson y Zinsser, 1992, p. 634)

Destaca el hecho de que se promueva y defienda la incorporación de diversas mujeres a la participación política activa. Como máximos exponentes podemos hablar de dos intelectuales, políticas y escritoras, como Clara Campoamor, que luchó por el sufragio femenino incluido en la constitución de 1931 y Victoria Kent, diputada en las Cortes en varios periodos republicanos, que despunta porque fue la primera mujer que en 1925 se colegió en el Colegio de Abogados de Madrid y también la primera, en este caso del mundo, en ejercer como abogada ante un tribunal militar.

Cabe referir que la realidad social de la mujer distaba de las leyes anteriormente referidas, por lo que no se llevaron a cabo en la mayoría de los

casos. Las mujeres que trabajaban eran generalmente solteras ya que el matrimonio siguió siendo considerado como freno a la vida laboral fuera del hogar. Además, la remuneración de los trabajos realizados por mujeres era inferior a la de aquellos que desempeñaban los hombres.

Esta situación cambió sustancialmente en 1936 con el estallido de la Guerra Civil, momento crucial para todo el pueblo español en general y, en particular, para la mujer. Las consecuencias del conflicto bélico provocan la ruptura de la familia nuclear, el marido ha de abandonar el hogar para salir al frente y la mujer permanece en casa con sus hijos. Esta remodelación llevó consigo la creación de un nuevo orden familiar compuesto por miembros de diversas generaciones, abuelos, hijos, nietos, etc.

No obstante, la guerra no afectó de igual modo a todas las mujeres, sino que su impacto en unas u otras dependió, en gran medida, de su posición social, su edad y su estado civil. Así, las que en esos años se dedicaban al estudio vieron el deseo de cumplir sus objetivos académicos desvanecerse a causa del conflicto bélico.

Por otro lado, hay que destacar que, con la guerra, se producen las condiciones oportunas para que la mujer tenga posibilidad de conseguir un trabajo remunerado, que puede provenir por dos vías: por un lado, ellas son las encargadas de ocupar puestos abandonados por los hombres y, por otro, ha de señalarse su importante labor en la retaguardia. Junto a estas tareas, continúa estando indisolublemente unido al género femenino el peso de los quehaceres domésticos, de ahí que las mujeres que ocuparon los puestos anteriormente señalados fueran jóvenes y solteras.

Como síntesis, puede decirse que el período republicano supuso, sin duda, un cambio en cuanto a la cuestión de género. Muchas mujeres lograron la

emancipación económica y pudieron participar de la vida pública, permitiéndoseles, por tanto, alejarse, de un modo u otro, del dominio patriarcal familiar. No olvidemos, no obstante y a pesar de lo anterior, que, para la mayoría de las mujeres, su actividad fundamental siguió estando dentro del hogar. Y estas ocupaciones fueron, además, aprovechadas por el nuevo gobierno, instaurado tras la Guerra Civil, para así perpetuar sus valores, como defiende Arias Careaga:

Es evidente que el régimen franquista necesitaba expandir una serie de valores que permitieran su propia pervivencia y la familia era el núcleo idóneo para ello. El adoctrinamiento de las mujeres en dichos valores para ser reproducidos después en el medio familiar era uno de los caminos más útiles, respondiendo además a la ideología tradicional defendida por los vencedores de la guerra civil. (2005, p. 29)

Esta misma estudiosa reconoce que los retrocesos a los que conllevó la caída de la República, la Guerra Civil y la posterior etapa dictatorial para concluir con reflexiones como la siguiente:

La posguerra confirmó que con la desaparición de la República se iban también las esperanzas de muchas mujeres de seguir avanzando hacia una igualdad jurídica y social con sus compañeros masculinos. (Arias, 2005, p. 27)

Los años de nacimiento de nuestras autoras se sitúan entre 1907 a 1931, lo que nos permite advertir que su quehacer literario se desarrolló en plena época franquista, período que propone un nuevo modelo de estado en el que el varón se encuentra en el centro de la vida social, por lo que, de nuevo, les son vedados a las mujeres todos aquellos derechos promulgados por la II República. En este sentido, no sorprende que las poetisas que estudiamos se vieran obligadas a escribir en la sombra, permaneciendo en los márgenes durante años hasta que sus obras han logrado la importancia que merecen en la historiografía

literaria. A esto se refiere Sharon Keefe Ugalde en su antología de las poetas de esta generación:

Es evidente que existía una tensión entre el papel asignado a la mujer en la sociedad española de posguerra y su deseo de ser escritora. Los roles establecidos para las mujeres durante el franquismo retroceden a un modelo que subraya la sumisión y la reclusión. (Ugalde, 2007, p. 20)

De este modo, la mujer es pieza clave para este sistema de gobierno, ya que es la encargada de garantizar la transmisión de los valores impuestos por el régimen y fomentados por la Iglesia, que contribuye a la creación del modelo “mujer-esposa-madre” (Anderson y Zinsser, 1992, p. 641) concebido por el franquismo.

La dictadura supuso el retroceso de los derechos de la mujer en todos los órdenes socio-políticos y artístico-culturales. Su sumisión sociológica fue reforzada desde el Estado a través de tres pilares fundamentales: la moral, las estructuras e instituciones públicas y las leyes. El sistema dictatorial se erigió como controlador de todas las esferas de la vida pública y privada. Este contexto fomentó la continuidad de los valores tradicionales de la España de los Reyes Católicos y el Imperio español, así como la restauración de la mujer “a su destino biológico de «esposa y madre ejemplar» [...] como elemento de articulación y de agregación entre la sociedad, la familia y el Estado” (Di Febo, 2006, p. 219), produciéndose una asimetría de género.

Con todo, la situación de la mujer va cambiando en la posguerra atendiendo, fundamentalmente, a la clase social a la que ésta pertenece. Algunas mujeres siguen el modelo norteamericano, que llega a España a través del cine, estas son llamadas chicas *topolino*—denominadas así por el tipo de calzado que empleaban—. Por otro lado, encontramos a las que viven más o menos

cómodamente siguiendo los postulados del régimen patriarcal. No obstante, quienes realmente destacan,—son aquellas otras mujeres, en cuyas vidas se palpan la miseria y el terror, por encontrarse inmersas en un entramado social hostil. En palabras de Sharon Keefe Ugalde la estructura social quedaba establecida por jerarquías que significaban las desigualdades extrínsecas e intrínsecas a un sistema desigual y parcial como el de cualquier dictadura:

Se estableció una jerarquía rígida, con los adultos por encima de los niños y los hombres por encima de las mujeres, un microcosmos del esquema nacional del poder vertical. [...] Los mensajes sobre el comportamiento femenino apropiado se filtraban por múltiples localizaciones discursivas [...] En resumidas cuentas la construcción “oficial” del género femenino —ser sumisa, servicial, hogareña, dependiente, pudorosa y poco sabia— fue un obstáculo de gran envergadura para las mujeres con vocación poética. (2007, pp. 21-22)

A lo anterior hay que añadir que la educación fue otro de los factores que debemos tener en cuenta porque contribuyó, junto con la Iglesia y el Estado, a la trasmisión de los valores tradicionales que excluían a las mujeres de la vida pública. Esta labor, como reconoce Emma Gómez, se llevó a cabo mediante sistema de control y normativas tendentes a fraccionar: “a la separación física y curricular por sexos de la escuela franquista, debemos añadir la tarea de la *Sección Femenina* [...]” (2013, p. 140). Las funciones más significativas de la organización, entre las que se encontraba la “*formación para el hogar*” (Gómez, 2013, p. 140) de la mujer, distaba de las pretensiones poéticas de las autoras que estudiamos. No obstante, en relación con todo lo anterior, debemos reconocer que, en los casos de las autoras que estudiamos, el matrimonio no supuso una traba para desarrollar su labor como escritoras, sino más bien todo lo contrario, sus maridos contribuyeron con entusiasmo a su tarea, además de que Atencia compaginó su actividad poética con la maternidad. Respecto a Uceda, que

también contrajo matrimonio, debemos destacar que son notablemente distintas su formación académica y su desarrollo laboral, llevado a cabo durante algunos años fuera de España, hecho que le permitió sortear los postulados del régimen, aunque no sin dificultad.

3.2 Hacia una Visión de Conjunto de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda

Para realizar una visión de conjunto de las autoras que estudiamos hemos de comenzar refiriendo sus años de nacimiento, Concha Lagos nace en 1907 y es natural de Córdoba, Julia Uceda lo hace en Sevilla en 1925 y M^a Victoria Atencia en Málaga en 1931. Aunque entre los nacimientos de la primera y la tercera distan veinticuatro años y, pese a que la crítica no parece haber llegado a un acuerdo, en el caso de Concha Lagos, sobre en qué generación se debe incluir su poética², podemos estudiar a las tres como integrantes del grupo poético del 50 porque sus primeros libros fueron publicados en fechas próximas al contexto e inicio del ejercicio lírico de los escritores adscritos a los horizontes poético de este periodo. María Victoria Atencia publica *Tierra mojada* en 1953, Concha Lagos hace lo propio con su ópera prima *Balcón* en 1954, y Julia Uceda da a la luz su primer poemario, *Mariposa en cenizas*, en 1959. A esto hay que unir que las tres son naturales de Andalucía y que las fechas de publicación de sus poemarios iniciales es ya una primera semejanza entre las escritoras.

No podemos obviar comenzar estas investigaciones deteniendo el curso de las mismas en la formación académica de cada una de ellas, pues, además de diferir entre las tres, abarca distintos periodos históricos por los años que distan entre sus nacimientos. En el caso de Concha Lagos, sus estudios tuvieron lugar en los albores del siglo XX destacándose, fundamentalmente respecto a su formación, que, en el año 1913, sus padres deciden internarla en el colegio

²Ernestina de Champourcín, en su antología *Dios en la poesía actual*, de 1972, la integra en el apartado de poetas de la “Generación de la posguerra”. José María Balcells es algo más preciso e incluye a Lagos entre las poetas de la “Primera promoción de posguerra” (2003, p. 27). Por otro lado, está incluida en *Poetas andaluces de los años 50. Estudio y antología*, del año 2003. Sánchez Dueñas trata la problemática de vinculación de la poeta a alguna corriente concreta y comenta que algunos críticos la han incluido en la “Generación del 36” y otros en el “Grupo del 50” (2011, p. 10).

Sagrada Familia de Córdoba donde, como reconoce Sánchez Dueñas: “Concha recibió sus primeras enseñanzas en materias como francés, música y canto, además de otras disciplinas propias del contexto educativo de la época” (2021a). Tanto el hecho de que el colegio en que ingresa la pequeña Lagos para comenzar su proceso formativo, conocido como “las francesas”, fuera de formación esencialmente religiosa, como la última alusión de Sánchez a las “disciplinas propias del contexto educativo de la época”, nos ponen sobre aviso acerca de la preparación y fuerte base religiosa y mística de la autora que será rastreada en sus poemas en esta tesis doctoral.

Hay más hechos reseñables en la biografía de Lagos. Desde muy pequeña vivió en las afueras de Córdoba, en una casa en la que podía disfrutar de la naturaleza en libertad y que le sirvió de inspiración: “En su obra poética y en sus textos memorialísticos, la poeta cordobesa siempre resaltó el universo sinigual [sic] vivido en las faldas de la sierra cordobesa” (Sánchez, 2021a), algo que se vio truncado a la edad de trece años cuando por motivos laborales, la familia Gutiérrez Torrero se traslada a Madrid. Destaca de este traslado que, a pesar de que para la poeta fuera una contrariedad por el amor que sentía por su Córdoba natal, “asentada la familia en El Escorial, Concha Lagos estudió bachillerato y francés en la Escuela de Idiomas de Santo Domingo, completando más tarde, una vez casada, por interés e inquietudes personales, su formación en Música y Filosofía y Letras” (Sánchez, 2011, p. 12).

En el terreno afectivo y personal cabe ser subrayado que Concha contrajo matrimonio con el arquitecto y fotógrafo Mariano Lagos en 1925 y, como puede comprobarse, este hecho lejos de suponer para ella un freno a su formación académica o a su actividad literaria, fue una ayuda para su desarrollo personal y profesional por las relaciones que la poeta pudo establecer con el mundo

cultural y artístico del Madrid de la época. Destaca, además, en palabras de Daniel García que:

Durante la segunda parte de los años 50 y el primer lustro de los 60, en su propio domicilio en el edificio 31 de la antigua Gran Vía, los Lagos auspiciaron la tertulia «Los viernes de Ágora», lugar de encuentro de escritores y artistas de distintas corrientes y generaciones. (2017, p. 2)

En cuanto a la educación de M^a Victoria Atencia, su formación primaria fue similar a la de Concha Lagos. Su infancia transcurre entre los colegios de La Asunción y la Sagrada Familia de Málaga, ambos de ideario religioso. Por lo que respecta a sus estudios superiores no estuvieron vinculados a las letras aunque sí que recibió enseñanzas artísticas, en este caso, relacionadas con el ámbito musical. Como se resalta en el apartado dedicado a la situación de la mujer española en este mismo capítulo, la preparación académica de nuestra autora se vio, al igual que la de otras muchas mujeres, afectada por los intransigentes postulados del régimen patriarcal. Así, tras cursar sus correspondientes años de colegio –que despertaron su sensibilidad para la pintura, la captación de colores y la composición, características que serán recreadas en su poesía–, estudió cuatro cursos de armonía y piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. Es muy significativo, también respecto a su formación por lo singular que resulta, que en el año 1971 obtuviera el título de piloto de aviación.

Por último, en cuanto a la formación académica de Julia Uceda, hemos de decir que, de su educación primaria, tenemos noticia gracias a la investigación de María Teresa Navarrete, quien afirma: “crece en una familia conservadora y recibe una educación religiosa en un colegio de monjas” (2015, p. 18). Posteriormente, se matriculó en el Bachillerato con el propósito de entrar en la Universidad. Cursó estos estudios en el primer instituto femenino de Sevilla, el

Instituto Murillo. Al finalizar esta formación comienza sus estudios universitarios en Filosofía y Letras, convirtiéndose en licenciada por la Universidad Hispalense en el año 1960. Supone este un punto de partida distinto al que observábamos en Concha Lagos. En las siguientes palabras se advierte el cambio sufrido en el sistema educativo español en relación con la mujer, vivido por una y otra poetas:

En los albores del siglo XX la alfabetización de los niños subió seis puntos; la de las niñas bajo ocho.

El setenta por ciento de las mujeres eran analfabetas y las pocas que optaban por estudios lo hacían en comercio para señoras, institutrices, correos, telégrafos o mecanógrafas.

A mediados se aborda con seriedad la educación femenina. Acaban las trabas legales que impedían el acceso de la mujer a la universidad y se favorece su enseñanza en secundaria. Los programas educativos son comunes para ambos sexos, pero agregando al estudio de las niñas educación para sus labores. (Díaz, 2014, p. 11)

Ocurre que, a pesar de que se pretendió este cambio, la mayoría de niñas, sobre todo provenientes de familias humildes, se ocupaba de asistir y acompañar a sus madres en la crianza de los hermanos pequeños, incluso de trabajar ayudando en otras casas, por lo que el absentismo era muy significativo. Con la II República, la situación educativa, social y laboral cambia suponiendo una mejora de derechos para la mujer de entre los que destacan, por un lado, en cuanto a educación, la posibilidad de optar a estudios superiores y a la realización de una carrera universitaria y, en lo que respecta a las condiciones laborales, “el descanso de seis semanas después del parto y prohibición del despido de las trabajadoras al casarse” (Díaz, 2014, p. 12). Aunque de nuevo estas mejoras educativas, como ocurría con el resto de

mejoras jurídicas reseñadas en el apartado anterior, se vieron truncadas al estallar el conflicto bélico. No obstante, Uceda culminó su formación académica en el año 1960 por lo que se observa que, a pesar de la dificultad que entrañó el régimen con respecto a la educación femenina, hubo mujeres que se mantuvieron en la lucha por la defensa de sus derechos. Durante los años 1960 a 1964 impartió Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla y, en este último año, obtuvo la Cátedra de Lengua y Literatura Española de Enseñanza Media. Otro hito destacable en su trayectoria académica radica en que en el año 1963 logró el título de doctora por su tesis sobre el poeta José Luis Hidalgo. Sin lugar a dudas, su proceso formativo así como sus vínculos con el mundo académico, literario y cultural de la Sevilla del medio siglo supusieron logros muy notorios en relación con su experiencia laboral y personal acrecentada con sus viajes, tal y como advierten los críticos que se han ocupado del estudio de su obra y ella misma reconoce, esenciales para su conformación ideológica e identitaria no solo por las experiencias vividas, por la apertura al mundo asimilada y transformada en poesía, sino porque allí donde ha estado ha construido una atalaya personal desde la que observar y plasmar la realidad a través de sus versos. Sobre este sentido tan trascendente del hogar reconoce la poeta:

No desprecio nada pero mi lugar es mi casa, esté donde esté. Dentro de ella, mi estudio; fuera el jardín y el haya que le dio nombre a uno de los últimos libros, y mi idioma en el que aprendí a hablar. Casi podría decirse que no pertenezco a ninguna parte y a todas. (Uceda, 2013, p. 18)

Teniendo en cuenta esta cita, se puede afirmar que sobresale el resto de su vida por lo que tiene de cosmopolita y por cómo esto se refleja en sus composiciones. Hastiada de las censuras y vetos franquistas y deseosa de vivir

en libertad y plenitud una vida en ciernes, decide instalarse como otras coetáneas como Ana María Fagundo o Isabel Paraíso en Estados Unidos para ejercer allí como profesora desde 1965 hasta 1973 en la *Michigan State University*. Desde 1974 hasta 1976 impartió clases en el *University College* en Irlanda y, a partir del año 1980, en que consigue la Cátedra de Escuelas Universitarias, dio clase en La Coruña.

Por otro lado, ha de señalarse que, de igual modo, es común a las tres autoras la obtención de premios y reconocimientos por sus obras poéticas, algo que sin duda pone de relieve la magnitud de sus publicaciones y ha contribuido a darles la visibilidad que merecen. Así, Concha Lagos obtuvo por su poemario *Por las ramas* en 1980, el Premio Ámbito Literario. Su obra *Con el arco a punto* en 1984 mereció el Premio Ibn Zaydún, del Instituto de Estudios Hispanoárabes. Complementando una trayectoria jalonada de reconocimientos, en el año 2002 recibió la Medalla de Andalucía y el título de Hija Predilecta de Andalucía en homenaje a su obra. Destaca que fue miembro de la Real Academia de Córdoba.

María Victoria Atencia ha sido la más galardonada de las tres escritoras. Ha sido distinguida con el Premio Andalucía de la Crítica en 1998 por su poemario *Las Contemplaciones* (1997), el Nacional de la Crítica también en 1998, en el año 2000 le fue otorgado el Premio Luis de Góngora de las Letras Andaluzas y, en 2010, el VII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca. En 2012 fue distinguida con el Premio Real Academia de la Lengua por su obra *El umbral* (2011) y en 2014 obtuvo el XXIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, convirtiéndose en la primera mujer española en lograrlo. En 2017 se alzó con el VIII Premio de las Letras Andaluzas “Elio Antonio de Nebrija”.

Fue investida como *Doctora Honoris Causa* por la Universidad de Málaga en diciembre de 2011. Recibió la Medalla de Oro de la Provincia de Málaga y el reconocimiento de Hija Predilecta de Andalucía en el año 2014. En este mismo año fue nombrada Autora del año del Centro Andaluz de las letras. En 2015 fue distinguida con la Medalla de Oro al Mérito en Bellas las Artes. Es académica numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga; académica correspondiente de las Reales Academias de Cádiz, Córdoba, Sevilla y San Fernando, consejera del Centro Andaluz de las Letras de la Junta de Andalucía de la “Fundación de la Generación del 27” de Málaga, de la “Fundación María Zambrano” de Vélez-Málaga y de “Honorary Associate of The Hispanic Society of America” de Nueva York.

En cuanto a los premios y reconocimientos con los que ha sido reconocida y distinguida Julia Uceda, cronológicamente hemos de comenzar destacando que en 1961 se le reconoció uno de los accésits del Premio Adonáis de Poesía por su obra *Extraña juventud*, publicada en 1962. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía en el año 2003 por su antología poética *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*. En 2005 fue nombrada Hija predilecta de Andalucía. En 2006 recibe el Premio Andaluz de las Letras Luis de Góngora y Argote, en 2007 fue condecorada con el Premio Nacional de la Crítica por su obra *Zona desconocida*. En 2009 fue reconocida como Hija Adoptiva de Ferrol. Le fue otorgada la Medalla de Oro al mérito de las Bellas Artes en 2016. En el año 2017 fue nombrada Autora del Año por el Centro Andaluz de las Letras y en diciembre del año 2019 le fue concedido el XVI Premio Internacional del Poesía Ciudad de Granada-Federico García Lorca. Además, es académica de honor de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras

Otro punto importante de conexión entre las tres autoras tiene que ver con sus diferentes colaboraciones con publicaciones periódicas, así como su labor editorial, entre otras tareas desempeñadas en diferentes organizaciones y entidades culturales. En el caso de Concha Lagos, fue directora y editora de la revista *Cuadernos de Ágora*³, desde el año 1956 hasta su desaparición en julio de 1964. Blas Sánchez define la revista de la siguiente manera:

Fue una publicación que, desde la disidencia y al margen de la oficialidad estatal franquista, encauzó su andadura guiada esencialmente por la filosofía del valor auténtico de la poesía frente a los dogmas políticos o los desgarramientos sociales que envolvían el arte literario de aquel entonces.

El carácter integrador de *Cuadernos de Ágora* se aprecia en la consulta de los índices de la revista en la que tienen cabida autores clásicos junto con los del 27, los del 36 y los representantes de las nuevas corrientes y siempre prestando atención a las voces noveles, a las silenciadas, a la de los exiliados y a las femeninas lo que le provocó no pocos problemas con la censura. (2011, p. 21)

A pesar de los problemas a los que remite Sánchez en la cita anterior, la labor cultural de Lagos fue muy prolífica y la llevó a cabo a través, tanto del cuidado y la edición de *Cuadernos de Ágora*, como de la tertulia literaria “Los Viernes de Ágora”, fundada junto a su marido en su casa de la Gran Vía de Madrid, donde el matrimonio propició un lugar de flujo cultural en el que se citaban escritores y artistas de distintas generaciones y corrientes y que estuvo

³La historia del origen de la revista, los números y la estructura de cada uno de ellos, así como las colaboraciones, etc. son explicados por Blas Sánchez Dueñas en un artículo titulado: “*Cuadernos de Ágora*: una revista ecléctica, independiente y plural”. Por su parte, María Teresa Navarrete, en un trabajo del año 2019 titulado, “Editoras de poesía en la posguerra española: Concha Lagos y la red literaria ‘Ágora’ (1955-1973)” habla también sobre la importancia de la publicación y de la labor de Lagos en el panorama cultural de posguerra. Las referencias completas están en el listado bibliográfico final.

activa desde 1956 hasta 1960⁴. De nuevo Sánchez, en otro de sus artículos pone de manifiesto la trascendencia de estas reuniones:

La tertulia, convocada por invitación y celebrada una vez al mes en viernes, [...] se convirtió en una pequeña isla disidente, un lugar de encuentro donde poder conocerse y departir sobre los más diversas cuestiones, un espacio libre y abierto a la conversación, al intercambio ideológico y artístico, a la relajación y al esparcimiento cultural en un contexto histórico y social donde las libertades y la acción cultural eran componentes en constante vigilancia y examen. (2021b)

Por otro lado, destaca que, en 1955, funda junto a Rafael Millán la editorial Ágora, inaugurada con una antología poética que, aunque tuvo buena aceptación por parte de la crítica, causó cierto malestar entre los poetas no incluidos y de la que, como reconoce María Teresa Navarrete, Lagos se desmarcó, reconociendo que su aportación fue solo económica (2019, p. 178). Destaca especialmente que la editorial: “se funda con el objetivo de convertirse en un sello especializado en poesía y, así, ese mismo año pone en funcionamiento la colección Ágora” (Navarrete, 2019, pp. 178-179). Una de las series de la colección albergó varias decenas de libros en los que escribieron los autores más importantes del momento de entre los que destacan Gerardo Diego, Gabriel Celaya y José Hierro. Por otro lado, apareció otra serie formada por libros de poesía, cuyo formato era más libre que el de la colección antes mencionada. Navarrete explica cómo, tras el cierre de *Cuadernos de Ágora* en 1964, solo se publican seis libros más por parte de la editorial Ágora y Lagos se vio obligada a asociarse con otra editorial. En 1968 se unió a Alfaguara, que había sido fundada por Camilo José Cela el mismo año del cierre de la revista. Durante este periodo se publican treinta y tres títulos (hasta el año 1973) bajo el

⁴ La información sobre la labor cultural de Lagos aparece ampliada en un importante monográfico de Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera titulado *Concha Lagos agente cultural*, cuya referencia completa aparece en el listado bibliográfico final.

nombre de Colección de poesía Ágora, que respeta el formato de la colección de su anterior editorial y sigue estando dirigida por la poeta (2019, p. 179).

Sin duda, la labor llevada a cabo por Lagos como impulsora y generadora de cultura durante la segunda mitad de la década de los 50 y los albores de los 60 fue fundamental como vía para que escritores de todas las tendencias y generaciones encontraran acomodo editorial a sus textos creativos. De acuerdo con Navarrete (2019, pp. 180-182), en relación con los objetivos concretos de la revista, ésta pretendió visibilizar la obra censurada de escritores que tomaban partido adoptando una posición crítica contra el régimen, como es el caso de José Hierro, Gabriel Celaya o Ángel Crespo. Además, publicó poemarios de escritores y escritoras exiliados o que habían emigrado de España de manera voluntaria, entre los que se encuentra Julia Uceda. Por otro lado, la revista supuso un acercamiento de la literatura española y extranjeras, gracias a las colaboraciones de autores foráneos –sobre todo latinoamericanos– entre sus líneas, y de las distintas redes que se establecieron entre *Cuadernos de Ágora* y publicaciones latinoamericanas de creación poética pese a que, en ocasiones, estas relaciones se vieron sesgadas por la censura. Otra de las importantes aportaciones de la revista consistió en la participación de traductores que se encargaron de trasladar al español y verter en la revista la obra de autores como Rainer Maria Rilke. No obstante, debemos considerar que uno de los principales avances de la publicación, que pone aún más en valor la tarea de Lagos, además de la modernidad de la revista, consistió en la divulgación de la poesía de autoría femenina, relegada en este momento histórico.

En cuanto a María Victoria Atencia, su principal colaboración la llevó a cabo en la afamada revista de poesía *Caracola*. Ruiz Noguera en el artículo recogido en el monográfico dedicado a Atencia, editado por José Jurado

Morales, escruta la obra de Atencia *El oro de los tigres* porque considera que en ella se recogen las claves poéticas de la autora y de su relación con la publicación. Reconoce en este ensayo la importancia de *Caracola* y del vínculo que, gracias a ella, se establece entre la poeta y Bernabé Fernández-Canivell, que estuvo al cuidado de la revista en sus años de esplendor, en la que Ruiz Noguera considera su primera etapa, entre noviembre de 1952 y agosto de 1961. El crítico afirma respecto a la relación entre la poeta y la revista:

Es ese entorno y es especialmente Fernández-Canivell el que va a propiciar que María Victoria entre en contacto personal (a veces, meramente contacto epistolar) con algunos de los escritores que en este apartado de *El oro de los tigres* se mencionan: Juan Ramón Jiménez [...], Luis Cernuda [...], Vicente Aleixandre [...], José Luis Cano [...], los poetas de *Cántico* Pablo García Baena y Ricardo Molina, o los malagueños Alfonso Canales y Muñoz Rojas. (2017, p. 83)

Destaca además de lo anterior que, en la revista, aparece publicado su primer poema “Sazón”, tildado como “Soneto”. Es fundamental este hecho puesto que este poema es uno de los más estudiados por la crítica por ser “uno de los textos fundamentales para el estudio de la poética de María Victoria Atencia” (Ruiz Noguera, 2017, p. 94). En este sentido, es muy significativo que, a partir de esta aportación, Atencia fue una asidua colaboradora en las páginas de la revista, además de que formó parte del consejo de redacción, junto con grupo de jóvenes poetas entre los que se encontraba su entonces novio Rafael León junto a Enrique Molina Campos, José López Ruiz y Manuel Orozco, dirigidos por Bernabé Fernández-Canivell y Alfonso Canales. La relación de Atencia con Fernández-Canivell fue más allá de la mera colaboración literaria y cultural, tanto fue así que su amistad con el poeta le abrió la posibilidad de

acceso a su biblioteca, fue él quien la guio en sus lecturas y le brindó la posibilidad de publicar sus primeros poemas⁵.

En lo que respecta a Julia Uceda, hemos de destacar que su interés por la cultura nació en paralelo a su paso por la Universidad. Es relevante que participó en distintos proyectos culturales desde que inició sus estudios universitarios, entre los que llama la atención algún tanteo como actriz. No obstante, Uceda tenía clara su verdadera vocación, la poesía, labor en la que estuvo acompañada y animada en su andadura inicial por el profesor Francisco López Estrada quien, además, alentó la unión de un grupo de jóvenes poetas sevillanos, creando un nuevo grupo poético en la Sevilla del medio siglo. La figura de López Estrada, director de su tesis doctoral, fue fundamental en su trayectoria tanto académica como poética. La labor cultural del catedrático catalán animó a este nuevo movimiento de jóvenes poetas a abrirse camino en el panorama literario nacional. En este sentido, además de hacer nuestras las observaciones de García Martín (1986), Navarrete afirma:

Lo interesante de estas actividades, como menciona Julia Uceda, es que López Estrada logró consolidar espacios de encuentro en los que hacer converger la poesía de la generación del 27, espejo en el que se miraban los jóvenes poetas sevillanos, con los incipientes versos de esta agrupación. (2015, p. 23)

Lo realmente valioso de la relación que se estableció entre estos poetas, entre los que se encontraba Uceda, y el profesor López Estrada, es que de este grupo y de la iniciativa del profesor nació la necesidad de crear revistas en las que dar cabida a todas estas nuevas obras. Así nacieron publicaciones como *Floresta de varia poesía* (1951-1953), cuya idea de publicación se originó en *Los Corales*, tertulia organizada por el profesor López Estrada. Tras esta nace

⁵Tenemos noticia de esta información en la nota al pie 8 en palabras de la propia autora en el artículo de Ruiz Noguera (2017, 83).

Guadalquivir en noviembre de 1951 que terminó su labor en agosto de 1953. Posteriormente, consiguieron ver la luz otras publicaciones de entre las que destaca *Poesía*, dirigida por María de los Reyes Fuentes, que tuvo soporte radiofónico. Despunta esta publicación por su singularidad y porque en ella “se dedicaba especial atención a la poesía escrita por mujeres, hecho excepcional en la posguerra española” (Navarrete, 2015, p. 30). Entre los poemas que se recitaban aparecían los de Uceda junto a otras coetáneas. No obstante, pese a estas menciones, la revista en la que Uceda llevó a cabo una mayor colaboración, junto a Manuel Mantero, fue *Rocío. Revista poética de Sevilla* nacida en 1955. Sin duda, lo más relevante de la publicación, como ocurría con *Cuadernos de Ágora* de Concha Lagos, fue su libertad y sus pretensiones de albergar la obra de autores, tanto consagrados como noveles, dando cabida a piezas de poetas de distintas generaciones, pudiendo expresar con autenticidad sus versos sin ser silenciados por ello.

Por último, es necesario considerar un rasgo común a las tres autoras en sus historias personales, el hecho de que contrajeron matrimonio. Hemos de valorar esta similitud como algo muy relevante, pues, si en el caso de la mayoría de mujeres de la España de la época el matrimonio era una forma de resolver su situación vital y suponía un freno para su desarrollo personal y laboral, no fue así en el caso de las poetas que estudiamos. Como hemos referido en líneas anteriores, Concha Lagos estuvo respaldada por su marido en su tertulia de los “Viernes de Ágora” así como en el resto de sus iniciativas culturales colaborando igualmente en el estudio fotográfico propiedad del matrimonio; Atencia se casó a la edad de veinticuatro años con Rafael León Portillo, padre de sus cuatro hijos, quien tenía una sólida base intelectual y académica y la ayudó a llevar a cabo su labor como poeta convirtiéndose en su guía y editor; y, por último, Julia

Uceda se casó con el psiquiatra Rafael González Palacios, fallecido en 2017, con quien la poeta ha compartido su vida. En su caso tampoco su matrimonio supuso una traba para su realización personal como poeta y como profesora.

3.3 Estado de la Cuestión. Autores del Medio Siglo, Antologías, Canon y Tendencias

Al acercarnos a la literatura española de los años 50 descubrimos que en los estudios críticos y en las antologías poéticas del siglo XX, trabajos de gran prestigio y autoridad como conformadores del canon del medio siglo español, la aparición de mujeres se reduce al mínimo, llegando a ser inexistente en algunos casos. En el ámbito intelectual, a pesar de que sus voces alcanzan una resonancia cada vez mayor, las repercusiones de este hecho no son tan destacadas como las de sus colegas varones. Por otra parte, la reedición de sus obras o la recopilación de sus poesías completas es una tarea pendiente en muchos casos. Igualmente, podría hablarse de manifiestos desequilibrios en cuanto a la presencia de las mujeres en las antologías poéticas generales de la época, por lo que no han alcanzado la visibilidad que podría esperarse de su excelencia literaria. Muy exigua es su presencia en las antologías específicas sobre la poesía del 50, y tampoco es muy generosa en las antologías de las temáticas publicadas a lo largo del período que nos interesa. Indiscutiblemente, hay que recurrir a las antologías específicamente dedicadas a la poesía de autoría femenina para tener una aproximación a la aportación de las mujeres a la poesía general de la época. En este sentido ocurre que, de acuerdo con Sánchez Dueñas:

La poesía española contemporánea parece haberse construido y organizado en función de las antologías [...]

El grupo poético del 50 no ha escapado a los heterogéneos y veleidosos criterios selectivos ni a las polémicas emanadas de los repertorios misceláneos que con criterios de recopilación, filiación y fijación de unas marcas similares o de unos códigos y precisiones estéticas más o menos comunes han tratado de

delimitar el quehacer poético y la construcción histórico-literaria de un grupo poético. (2013, p. 229)

Partiendo de la consideración de que aquello que no se da a conocer, que no tiene una proyección social y cultural descollante parece no existir, es fundamental el objetivo general de esta tesis, puesto que sigue la línea que la crítica actual inició hace algunas décadas centrada, fundamentalmente, en la configuración de un canon real en el que haya cabida para todos los escritores, en este caso poetas y, más en concreto, mujeres poetas, cuyas obras han sido postergadas hasta que se inició esta labor de recuperación.

Siguiendo las reflexiones anteriores, la nómina canónica que constituiría el grupo poético del 50 vendría conformada, además de por un amplio número de antologías parciales publicadas a la par que el desarrollo de la lírica de este tiempo analizadas en trabajos como los de Balsameda (1988) y Sánchez Dueñas (2013) por dos antologías decisivas publicadas en 1978 en las que aparecen compilados los nombres de los poetas que forman dicho grupo: *El grupo poético de los años 50 (Una antología)* de Juan García Hortelano y *Una promoción desheredada: la poética del 50* de Antonio Hernández. En la antología de García Hortelano se recoge a los siguientes poetas: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Francisco Brines. Por su parte, Hernández incluye a: Ángel González, Julio Mariscal, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Mariano Roldán, Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés.

Como puede comprobarse, en ninguna de las dos antologías aparece el nombre de ninguna mujer. Sharon Keefe Ugalde afirma a este respecto:

Las antologías y los manuales que determinan las nóminas de las generaciones de los 50 y los 70 llevan a la falsa conclusión de que no hubo mujeres poetas, salvo alguna que otra excepción. (2007, p. 10)

A pesar de esto, no solo las mujeres estuvieron excluidas de colecciones como las anteriores, sino que otros poetas que escribieron también durante los años 50 y cuya obra se ha ido revalorizando tiempo después, tampoco aparecen recogidos. En este sentido, Juan José Lanz, escribe en su libro *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*, afirma sobre una antología más reciente, concretamente del año 2006, de Vicente Gallego:

En su selección *El 50 del 50. (Seis poetas de la generación del medio siglo)*, parte del concepto asentado en el relato histórico-crítico para corregir la lectura canónica, llamando la atención sobre algunos autores desatendidos en las principales selecciones: Ricardo Defarges, Luis Feria, Manuel Padorno, Fernando Quiñones, Tomás Segovia y César Simón. (2009, p. 12)

Si bien es cierto que a estos últimos poetas se les había desatendido, tal y como afirma Lanz, el caso de las mujeres es aún más significativo. Son muchos y variados los factores que podrían explicar estas ausencias como la tardía aparición de sus primeros poemarios como ocurre en el caso de Dionisia García (*El vaho en los espejos*, 1976) y de Francisca Aguirre (*Ítaca*, 1971); la distancia que medra en la publicación de sus obras como sucede en los casos de Julia Uceda o Atencia; la publicación de sus creaciones fuera de España como acaece en las producciones de María Teresa Cervantes, Ana María Fagundo o Isabel Paraíso; su no integración en los grupos dominantes de las corrientes literarias hegemónicas del momento; su ausencia en algunos de los principales actos colectivos o iniciativas de grupo que realizaron sus protagonistas; o su situación geográfica fuera de los núcleos culturales y literarios más prestigiados de Madrid y Barcelona según se puede apreciar en las trayectorias de María

Victoria Atencia, Julia Uceda, Pilar Paz Pasamar, Elena Martín Vivaldi o María Beneyto. A estos componentes se podrían sumar otros como la falta de maridaje de sus poéticas con respecto a los principios doctrinales dominantes del realismo crítico y de la poesía como vehículo de conocimiento conformadoras del sustrato ideológico de la nuevas directrices poéticas así como la apertura temática y nuevas líneas de interés con respecto a los asuntos tratados por sus coetáneos. Las poetas proyectan en sus obras temas más atrevidos relacionados con motivos de poesía erotizante o amatoria y, al contrario que los poetas, hablan en sus composiciones sobre el matrimonio y los hijos: tenidos y los deseados; la cuestión de ser madre y sus implicaciones y proyecciones; aspectos domésticos cotidianos; pensar sobre el ser femenino y su situación en el contexto sincrónico; las mujeres de su tiempo y problemas como el de la subordinación, la soledad, las condiciones de vida, la identidad...; debates sobre el ser escritora en su tiempo y las condiciones de su escritura o la expresión de la identidad como mujeres, entre otros muchos motivos diferenciales.

Un año decisivo en lo que a la nómina canónica del 50 se refiere es 1959, fecha en que se llevó a cabo en Colliure un homenaje a Antonio Machado con motivo del vigésimo aniversario de su muerte al que acudieron siete de los poetas que integrarían “el que sería por un tiempo el núcleo más compacto de la generación de los cincuenta: [...] Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Alfonso Costafreda” (Iravedra, 2009, p. 7). Iravedra, habla, además, de la “escuela de Barcelona”⁶ y remite a que gracias al acto se consolida el grupo poético algo a lo que contribuirá la antología de José María Castellet,

⁶Sobre el grupo del 50 se remite al estudio clásico de Riera, C. (1988). *La escuela de Barcelona*. Anagrama. (pp. 171-176).

Veinte años de poesía española y la colección de poesía “Colliure” dirigida por él. De entre los autores seleccionados, Castellet incluye a tres mujeres poetas que son: Ángela Figuera, Gloria Fuertes y María Beneyto, según afirma Sánchez Dueñas, “como ejemplos de la nueva sensibilidad estética de los últimos años cincuenta” (2013, p. 236). No obstante y, a pesar de esta inclusión, no se reduce a únicamente tres mujeres las que escribían en esa época o aquellas más reconocidas por la crítica tal y como demuestran las antologías de Carmen Conde (1967 y 1971) y de M. R. Colangeli (1964), luego sigue predominando la visibilidad de la labor poética de los varones y continúa siendo silenciada cuando no invisibilizadas las aportaciones líricas femeninas. Todo lo anterior nos lleva a plantear la siguiente cuestión: ¿a qué mujeres podemos incluir en la generación del 50 o del medio siglo? En el momento en que nos disponemos a estudiar a las poetas de este grupo, tema que se encuentra muy en boga en la actualidad, advertimos que las obras, tanto de Lagos, Atencia y Uceda, como de la mayoría de sus contemporáneas, han sido excluidas del canon y de la historiografía literaria por motivos carentes de fuerza argumental, tales como el género. La consecuencia más grave de este hecho es que, a pesar de que actualmente la crítica hace esfuerzos por recuperar las obras de estas mujeres, reconociéndoles el valor que poseen, la mayor parte de esta escritura de mujeres aún desconocida.

No quedarían completos los horizontes estéticos y literarios abordados si no se detuviera esta investigación en formalizar una somera panorámica de las tendencias líricas que convergieron en torno al contexto en el que se sitúan las primeras creaciones de Lagos, Atencia y Uceda.

Los balances historiográficos tienden a jerarquizar determinadas corrientes o tendencias frente a otras en la topografía literaria, estética y/o

editorial de cualquier contexto histórico-social. Cualquier horizonte panorámico debería siquiera abocetar el amplio entrecruzamiento de colectivos, influencias, correspondencias y líneas de fuga potenciadas por una actitud general de tanteos, receptividad, postulados divergentes y axiomas de renovación en un cronotopo donde cohabitaban corrientes ortodoxas, propuestas más rebeldes, inconformistas o iconoclastas y otras definidas por formas más caducas o insustanciales incluso cuando las tendencias literarias emergen en un contexto histórico-cultural marcado por una ideología única y totalitaria de cerrazón, vigilancia y represión como la existente en España entre 1939 y 1975 según han evidenciado los estudios de Prieto de Paula (2021), García Martín (1986), Larraz y Santos Sánchez (2021), García de la Concha (1987), Payeras Grau (1986), Palomo (1988), Ruiz Soriano (1997) y Alonso y García Montero (2017).

Los deseos de clasificación y de agrupamiento de las diferentes directrices existentes en los años cincuenta y sesenta han provocado que, de la riqueza y polaridad de las tendencias líricas de esta época evidenciadas en las antologías publicadas en estas fechas algunas de las cuales fueron comentadas líneas arriba, las corrientes hayan quedado reducidas a varios marbetes o grupos que, en su mayor parte, no recogen la amplitud de los paradigmas doctrinales de unas décadas que tuvieron en la antología consultada de José Batlló (1968) y, sobre todo, en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, (1960) y (1966) de José M^a. Castellet, como referentes sustanciales de las tendencias líricas dominantes y al grupo de poetas recogidos en la segunda, a pesar de sus particularidades personales, como figuras relevantes fuertes según la terminología de Harold Bloom.

La cartografía poética fue testigo de la coexistencia de varias corrientes líricas, de los anhelos de ruptura y luchas contraculturales a pesar de la cerrazón

ideológica y del celo de la censura, de la coexistencia y disgregación de diversas agrupaciones poéticas que convivieron en este singular tramo histórico.

Por tanto, antes de cerrar la cancela de este estado de la cuestión y después de haber abocetado algunas de las líneas directrices que convergieron en el progresivo asentamiento y capitalización del género lírico por parte de los poetas de la llamada generación del medio siglo conviene trazar un breve lienzo de la poesía del momento. Lógicamente, las tres poetas andaluzas que ocupan nuestra atención se sitúan en el grupo del cincuenta compuesto por los integrantes de la Escuela de Barcelona (Carlos Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Enrique Badosa, los hermanos Joan Ferraté y Gabriel Ferrater) y los representantes de los círculos literarios madrileños (Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Ángel Crespo, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y Jesús López Pacheco) todos ellos con sus afinidades electivas inmortalizados en poemas como “En el nombre de hoy” de Gil de Biedma, a los que habría que sumar las aportaciones procedentes de otros grupos periféricos como los andaluces (Julio Mariscal, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Mantero, Mariano Roldán, Fernando Quiñones, Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés) o sus relaciones con poetas de otros enclaves geográficos como José Ángel Valente o Francisco Brines.

Como ocurre con las poéticas de sus coetáneos, en sus versos pasarán a primer plano componentes como los de la autorreferencialidad, la intertextualidad, el intimismo, una poética de sesgo temporalista, nuevas propuestas lingüísticas y estrategias retóricas, poemas todavía cívicos, pero más intimistas y reflexivos. Por otro lado, como ha reiterado la crítica, en su proceso evolutivo, se pasa de una poesía entendida como comunicación y vehículo de contenidos ideologizados a otra concebida como un medio de conocimiento que

ayuda a desvelar la intimidad y lo circundante según postularon J. A. Valente y Claudio Rodríguez. Como también es conocido, surgirán poemas sobre la infancia, las anécdotas biográficas, las experiencias en la guerra, los recuerdos, el paso del tiempo y la muerte de los mayores; a la vez, escriben sobre sus vivencias cotidianas y reflexionan sobre sus presentes en un intento existencialista por encontrar el norte de sus vidas.

Dejando a un margen a aquellos poetas que Blanco Aguinaga (2002) agrupa como *literatura exterior* constituida por los intelectuales que tuvieron que encontrar refugio fuera de la piel de toro en países como Francia, Reino Unido, México, Argentina, Chile o Estados Unidos, tradicionalmente, la historiografía literaria académica ha reducido a dos las tendencias hegemónicas de la lírica de los años cuarenta: poetas arraigados frente a los representantes de una poesía arrebatada, desarraigada, de agrio tono trágico que aspira a dar cuenta del caos y la desazón de una sociedad invadida por el miedo, el sufrimiento y la angustia.

Es significativa la reducción cuando no atomización de la diversidad creativa y la heterogeneidad de propuestas, nombres y directrices estéticas de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. No obstante, en los últimos lustros se viene ampliando esta dicotomía con menciones y someras exégesis sobre otros planteamientos artísticos y proyectos líricos como los representados por el grupo “Cántico” de Córdoba –Pablo García Baena, Juan Bernier, Ricardo Molina, Julio Aumente, Mario López y Vicente Núñez– con sus juegos estéticos y lingüísticos, su artificioso estilo de ascendencia gongorina, sus componentes hedonistas y vitalistas y refinamiento formal como atestiguan estudios como los de G. Carnero (2009), Martín Puya y Moreno Díaz (2013) y Villena (2007), entre otros.

Mención aparte merecen los planteamientos enunciativos trazados por los componentes del “Postismo” con Carlos Edmundo de Ory a la cabeza y sus iniciativas de entronque vanguardista en pos de la reivindicación de la libertad expresiva, de la imaginación, de lo lúdico, del humor y de la experimentación con el lenguaje como rasgos definitorios de un nuevo ismo. Autores como Eduardo Chicharro, J. E. Cirlot, Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo, a través de publicaciones propias y revistas como *Postismo* y *La cerbatana*, aspiraron a destruir prejuicios, superar los miedos y angustias existenciales, proponer una poesía de rebeldía subjetiva y de signo antiburgués y contrafactual y un sentido del arte lírico entendido como ejercicio artificial de juego con la alquimia formal y el lenguaje. Estudios como los de Pont (1987) y Navas Ocaña (2000) han resultado eficaces en la recuperación y divulgación de los postulados y propuestas postistas.

Como se anticipaba *ut supra*, la denominada “generación escindida” orientó sus vertientes en variados caminos que el proceso de revisión y clarificación del canon y de la crítica académica ha reducido a dos: poesía arraigada y poesía desarraigada⁷. Agrupados en torno al grupo “Juventud creadora” y la revista *Garcilaso*, la poesía arraigada de cariz clasicista, formas ordenadas y serenas, temáticas tradicionales centradas en motivos como el amor, el paisaje, la belleza, la familia, la patria y un firme sentimiento religioso, propone una estética equilibrada, con afán de claridad, de perfección y orden buscando valores tradicionales y eternos así como una visión idealizada y entusiasta de la organización de la realidad histórico-social. Autores como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, José García Nieto o Dionisio

⁷ Conviene anotar en este punto el conocido ensayo de Dámaso Alonso “Poesía arraigada y poesía desarraigada” cuya referencia completa está en la bibliografía general.

Ridruejo son algunos de los que han sido incluidos en la nómina de esta tendencia a pesar de los giros ideológicos y transformaciones que sus versos y acción acometieron un sus particulares trayectorias.

Frente a la “grandilocuencia, sentimental y ahogada, de lugares comunes donde se mezclaban la cortesanía amorosa y las dulzuras religiosas o las exaltaciones nacionalistas con cuadros paisajísticos o escenas melancólicas” (Gracia y Ródenas, 2019, p. 56) de estos, desde *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, con el acompañamiento de *Sombra del paraíso* de V. Aleixandre, encontramos una propuesta diferente totalmente contraria a los postulados de aquella: una poesía desarraigada, donde el sufrimiento humano es el eje central de las composiciones. En ella, se presenta un mundo caótico y angustioso en el que la poesía intenta actuar como elemento organizador del mismo frente a la incomprensión, el silencio de Dios y la barbarie, las dudas insolubles y desesperanzas que atravesaban los horizontes existenciales de la sociedad española del momento sin otro futuro que “apuntalar las ruinas” como ejemplifica el poema “La tierra (Lo eterno)”, pieza inicial de *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero.

Un mundo como un árbol desgajado.

Una generación desarraigada.

Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.

Rompe el mar

en el mar, como un himen inmenso,

mecen los árboles el silencio verde,

las estrellas crepitan, yo las oigo.

Sólo el hombre está solo. Es que se sabe

vivo y mortal. Es que se siente huir

—ese río del tiempo hacia la muerte—.
Es que quiere quedar. Seguir siguiendo,
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
para dormir el sueño de los vivos.
Pero la muerte, desde dentro, ve.
Pero la muerte, desde dentro, vela.
Pero la muerte, desde dentro, mata.
...El mar —la mar—, como un himen inmenso,
los árboles moviendo el verde aire,
la nieve en llamas de la luz en vilo...

La percepción de la realidad circundante envuelta en girones de caos y de angustia, alejados de toda armonía y serenidad, marca el curso de una desazón dramática común a poetas como Ángela Figuera, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, Ramón de Garciasol, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, fundadores, estos dos últimos de la revista *Espadaña* (1944) en León que se erigió en vehículo de traslación de las preocupaciones sociales y existenciales de estos poetas críticos con el canon oficial, la moralidad impuesta y el sistema despótico del régimen con cuestionamientos sobre todo lo establecido y una incansable lucha contra el silencio y la falta de crítica impuesta por el sistema represivo, vigilante y censor de los filtros de la dictadura.

En una de sus evoluciones y derivaciones, la poesía arrebatada con tonos de desesperanza y preocupación existencial, hacia 1955, con la aparición de obras como *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero y *Cantos íberos* de Gabriel Celaya, la etapa de angustia existencial que había ocupado un significativo lugar en los poemarios de los poetas desarraigados fue siendo reemplazada por nuevos referentes textuales como la situación de los problemas humanos en un

marco social dando paso al “realismo social” y a la “poesía social” con poemarios como *Que trata de España* de Blas de Otero; *Tierras de España*, de Ramón de Garciasol; *Canto a España*, de José Hierro; *España, pasión de vida* de Eugenio de Nora; o *Dios sobre España*, de Carlos Bousoño; dos de cuyos corolarios fueron *El tema de España en la poesía española contemporánea* (1964) de José Luis Cano y *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* de Leopoldo de Luis (1969).

Para los poetas sociales, la poesía y el poeta deberían tomar partido ante los problemas y dificultades del mundo que les rodea y convertirse en instrumentos y voz de la conciencia colectiva para transformar el mundo como ilustró el conocido poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya. Poetas y poesía debían ser precursores de una transformación social poniendo su voz y su acción al servicio de los que sufrían, abandonando cualquier atisbo personal y subjetivo, íntimo o sentimental, para dirigirse a la “inmensa mayoría” con un lenguaje claro, preciso e ilocutivo. El poeta pasaba a ser un individuo solidario con los demás hombres sustituyendo las metas estéticas o el juego formalista con el lenguaje por otros objetivos más inmediatos de carácter moral, fraternal y comprometido.

En la poesía social, el poeta incorpora preocupaciones y sentimientos que manifiestan una postura crítica y comprometida ante la realidad del mundo en que vive llevando sus experiencias, contemplaciones e ideas hacia su conversión en materia poética. De ahí, que la poesía social sea protestaría al alzarse contra situaciones que considera injustas con una postrera aspiración de transformar o proyectar su foco sobre estructuras sociales injustas, deficitarias y afrentosas. Los poetas asumen la misión de testificar sobre su tiempo, su tierra y los seres humanos que viven y padecen envueltos en jirones de pena, dolor y sufrimiento.

La poesía fija su atención en una patria sin paz ni palabra, en mujeres y hombres abandonados a su suerte acosados por el hambre y la falta de libertad y por injusticias que atraviesan todas las esferas sociales y culturales y en temas como los de la deshumanización, el mundo del trabajo y el anhelo de un mundo mejor. En definitiva, la poesía y los poetas sociales adoptaron actitudes de compromiso con su sociedad como formas de conciencia ante el resto de coetáneos tomando partida ante los problemas del mundo circundante y con el deseo de ser altavoces de un tiempo de solidaridad con el nosotros y de rechazo de lujos esteticistas o retóricas líricas huecas.

Las siguientes palabras de Ángela Figuera⁸ pueden resumir sus ideas y planteamientos al dirigir su poesía hacia el compromiso y una punzante conciencia social:

La vida misma, más adelante, concretó y afinó mis temas: amor de mujer y de madre, misterios del pensamiento, de la vida y la muerte, paisaje interpretado. De pronto, los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarran, el suelo se hunde, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre. Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viéndolo todo y sufriendolo todo con todos. Terminó la íntima soledad del poeta. Porque también hay que escribirlo todo. El impulso primario de expresarse y crear belleza con la palabra es el mismo. Las circunstancias, no. Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbe. Crear belleza pura, inútil y cruel en su

⁸ Las siguientes palabras se extraen de la poética ofrecida por Ángela Figuera en la antología de Leopoldo de Luis sobre poesía social. La referencia completa de esta antología se encuentra en la bibliografía general.

exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros. (2000, p. 228)

En el contexto del medio siglo, la religiosidad será uno de los componentes vertebrales en los poetas de uno u otro signo. Mientras que los representantes de la poesía oficial expresan sus tristezas o percepciones con serenidad y limpidez haciendo gala de un fuerte componente religioso y espiritual envuelto en las galas de un catolicismo arraigado, el tema de la religión también estará muy presente en los poetas desarraigados aunque, en ellos, los protagonistas líricos adoptarán tonos de desesperanza cuando no de duda o de rebeldía manifiestas formalmente en el uso de continuos cuestionamientos retóricos y en desamparadas imprecaciones sobre la ausencia o el silencio de Dios ante el drama del dolor humano existente.

Estas connotaciones se pueden atisbar en la bases ideológicas relacionadas con horizontes desde los que emerjan una sustancial preocupación por el hombre, como ser desamparado, náufrago a su suerte, y que estas formas de humanismo dramático –cuando no trágico y desgarrado– emparenten con líneas existencialistas que entroncan con postulados del XIX de Nietzsche, Kierkegaard y Heidegger, continúen con ideas machadianas, unamunianas, de María Zambrano y de Ortega y Gasset en España y se aproximen a las corrientes que se proyectaban en la Europa del medio siglo encabezadas por intelectuales como Sarte, Beauvoir o Camus.

En un contexto de miedo, de represión, de dolor, de angustia y de falta de libertad, en los distintos géneros literarios aparecen numerosos muestrarios de los interrogantes suscitados sobre el ser y la existencia del hombre lo que

despierta reflexiones que se únen a ideas como la de “angustia” de Kierkegaard, la de “náusea” de Sartre o la de “tragedia” del ser español para Unamuno.

Temas como los de la muerte, la ausencia de protección terrena o sobrenatural, la falta de esperanza o los traumas sufridos llevan al ser humano, hombre o mujer poeta, a dudar de sus creencias, a valorar o cuestionar su propia existencia y a generar la duda existencial como arquitepe de una naturaleza humana y social escindida y fragmentada, abocada a la nada, en la que emergen interrogantes e imprecaciones sobre la existencia de Dios y la falta de solidaridad humana lo que enlaza con propuestas del absurdo de Sartre quien considera que el ser humano es un ente absurdo sin futuro lanzado a un mundo de dolor, tragedia y muerte en cuyo fondo solo existe la nada.

Sobrepasaría los límites de nuestro trabajo y no forma parte de nuestros objetivos extendernos en disquisiciones y razonamientos torno al existencialismo o los existencialismos entendidos como sistema filosófico y de pensamiento para lo que se remite a estudios como los de Prini (1992), Mounier (1990), Lenz (1955) y Fontan (1994), entre otros. Como síntesis y caracterización de las principales connotaciones extraídas del sistema filosófico existencial o existencialista remitimos a unos extractos de la definición aportada por Ferrater Mora:

Desde este punto de vista el origen del existencialismo se remonta solamente a Kierkegaard, el cual lanzó por vez primera el grito de combate: “contra la filosofía especulativa [principalmente la de Hegel], la filosofía existencial”. Con ello abogó por un “pensar existencial” en el cual el sujeto que piensa —este hombre concreto y, como diría Unamuno, “de carne y hueso”— se incluye a sí mismo en el pensar en vez de reflejar, o pretender reflejar, objetivamente la realidad. Este pensar “existencial” que da origen al “existencialismo” es muy a menudo de tipo “irracionalista” Pero puede ser, si es menester, racionalista. En efecto, un

pensador racionalista que incluyera su propio ser en su pensar, pensaría asimismo “existencialmente”. Esto es, por lo demás, lo que sucedió con Sócrates, a quien Kierkegaard tenía muy presente. [...]

Se ha intentado a menudo definir 'existencialismo' sin que se haya encontrado una definición satisfactoria –entre otras razones, porque el existencialismo, especialmente en cuanto “actitud existencial”, rehuye cualquier definición. A lo más que se ha llegado es a subrayar ciertos temas que aparecen muy a menudo en la literatura filosófica existencialista y paraexistencialista. Estos temas son, entre otros, la subjetividad, la finitud, la contingencia, la autenticidad, la “libertad necesaria”, la enajenación, la situación, la decisión, la elección, el compromiso, la anticipación de sí mismo, la soledad (y también la “compañía”) existencial, el estar en el mundo, el estar abocado a la muerte, el hacerse a sí mismo. [...]

Según Emmanuel Mounier, el existencialismo puede compararse a un árbol alimentado en sus raíces por Sócrates, por el estoicismo y por el agustinismo. Estas raíces producen filosofías como las de Pascal y Maine de Biran. El tronco del árbol representa a Kierkegaard. Desde el tronco se extiende una ancha copa en la cual se hallan representados, en una ramificación harto compleja, la fenomenología, Jaspers, el personalismo, Marcel, Soloviev, Chestov, Berdiaev, la teología dialéctica (sin olvidar el “judaísmo trascendental” de Buber), Scheler, Lansberg, Bergson, Blondel, Laberthonnière, Nietzsche, Heidegger, J.-P. Sartre (terminal “izquierdo” del “movimiento”). Siguiendo el mismo símil se podrían incluir en esta copa el pragmatismo, Unamuno, Ortega y Gasset y otros muchos autores. (2004, pp. 613-614)

En relación con la definición anotada, precisamente algunos de estos temas junto a otros aquí no mencionados como la temporalidad, la lucha/diálogo/preguntas con Dios, el nihilismo y la trascendencia, el/los silencios, la soledad, la responsabilidad como individuo, las reflexiones alrededor de las emociones y los sentimientos en cuanto a ser humano individual y social, el cuestionamiento insistente sobre el significado de la vida,

el ser humano como ser-en-el-mundo que se siente o experimenta estar fuera del mundo... son algunos de los que ocuparán nuestra atención a la hora de analizar los poemarios de las tres poetas que conforman nuestro corpus científico.

En el caso de las influencias, impacto o proyección del existencialismo en la literatura española del medio siglo se remite al amplio estudio desarrollado por Miguel Ángel Garrido Gallardo en *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Por su parte, sobre el impacto, significación y visibilidad del existencialismo en la literatura española de los años centrales del pasado siglo XX, se cuentan con algunos trabajos de interés como los de Gemma Roberts (1978) y Oscar Barrero (1987). En ambos casos se estudia la narrativa española de la postguerra coincidiendo en la dificultad para definir o deslindar los parámetros de la filosofía existencial aplicada a las novelas de ese tiempo aunque ambos coinciden en que en la novelística del medio siglo, desde el tremendismo a la novela social, se pueden encontrar rastros de connotaciones existencialistas, “realismo existencial” según Gonzalo Sobejano (1975), como la insolidaridad, la incomunicación o la violencia visibles en novelas como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela o *Nada* (1945) de Carmen Laforet. A su lado, el tedio de las rutinas, el ensimismamiento, la angustia ciudadana, el peso de un futuro sin esperanza en cuyo final solo se atisba la nada o la muerte o la exploración de unas identidades conflictivas siempre al borde del abismo son algunos de los rasgos que deambulan por entre las páginas de obras como *Lola, espejo oscuro* (1951) de Darío Fernández, *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Miguel Delibes, *Los Abel* (1948) de Ana María Matute. En el caso de Óscar Barrero, aunque reconoce que las novelas españolas de los cuarenta y comienzos de los cincuenta se alejen de los presupuestos filosóficos de las ramas

vertebrales del existencialismo europeo, sobre todo del francés, no es difícil encontrar motivos ni rastrear connotaciones “no ya para aplicar a nuestras narraciones el calificativo de existencialistas, sino también para bautizarlas como existenciales: ninguno de sus cultivadores aspira a complementar ninguna filosofía previa, existencialista, religiosa o social” (Barrero, 1987, p. 56).

Desde el punto de vista de la incidencia del existencialismo en la poesía de este periodo, se han publicado algunos trabajos sobre el peso, influencia y significado del existencialismo en algunos poetas españoles como en el caso de Dámaso Alonso con un amplio estudio de Miguel Jaroslaw Flys (1968), de Blas de Otero con trabajos como los de J.L. Parada Rodríguez (2013) y el de Cristhian Sarango (2020) o en relación con la producción del malogrado José Luis Hidalgo sobre quien se han vertido investigaciones como las de Zachary Payne (2014), Manuel Teira (1967), García Cantalapiedra (1971) o Julia Uceda (1999) quienes le han dedicado importantes exámenes que, en buena medida, plantean presupuestos no muy alejados de los correlatos temáticos, filosóficos y sociológicos esbozados desde bases epistemológicas existencialistas.

Por su amplitud e interés intrínseco en relación con nuestro objeto de estudio y los parámetros contextuales y temáticos del mismo, es necesario anotar dos investigaciones por considerarlas de especial interés para nuestros propósitos. Por un lado, en 1993, Francisco J. Peñas Bermejo publicaba una monografía titulada *Poesía existencial española del siglo XX* en la que ofrecía ejemplos, testimonios y reflexiones sobre el peso del existencialismo en las letras hispanas desde comienzos del siglo XX. Aunque, el volumen tiene el valor de analizar textos y autores a la luz de los componentes existenciales, contiene ausencias de poetas importantes y, quizás, podría haber desarrollado con mayor profundidad algunas de sus líneas maestras. Si bien hay que reconocer que

supone un primer eslabón de interés en la vertebración del desarrollo, transformación y adecuación del pensamiento existencialista en diferentes momentos de la historia literaria española a través de variados autores representativos de diferentes corrientes y credos ideológicos.

Finalmente, no queremos dejar de mencionar la tesis doctoral de Miguel Ángel Martínez Perera titulada *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)* (2008) por ser uno de los últimos estudios de conjunto próximo a nuestros objetivos. Además de un adecuado marco contextual en el que se destilan teorizaciones y formulaciones sobre el existencialismo y de llevar a cabo un repaso por las tendencias líricas del momento en relación con el estado dictatorial franquista, acomete el análisis de un conjunto de motivos –la pregunta en el destierro y el silencio de Dios, la soledad, la noche, la mujer, la cárcel, el ángel, el árbol, la mano de Dios, la ceguera, la serenidad y Cristo– en pos de analizar el concepto de Dios que subyace en la poesía existencial y la agónica experiencia de búsqueda que rige la escritura de un muestrario de escritores que va desde Victoriano Crémer, Vicente Gaos o José Hierro, a Carlos Bousoño, José Luis Hidalgo y Eugenio de Nora, pasando por Rafael Morales, José María Valverde y Blas de Otero.

En definitiva, en un amplio caudal de piezas independientes disgregadas a lo largo de buena parte de las producciones de un extenso grupo de escritores del medio siglo adscritos en función de las clasificaciones academicistas a diversas directrices estéticas antes comentadas; como componente central de poemarios individualizados como se puede apreciar en la producción inicial de Blas de Otero o de José Hierro o en la lírica de José Luis Hidalgo; formando parte de las urdimbres temáticas de obras representativas de otros géneros literarios como en la narrativa tremendista o en obras teatrales sincrónicas

como aquellas relacionadas con el absurdo, las preocupaciones existenciales sobre el destino del ser humano, la condición y naturaleza dramática de los hombres y mujeres de los años centrales del siglo XX –y otras líneas temáticas como la frágil temporalidad de la existencia humana, el silencio y la soledad, el desamparo y una agónica angustia o el sufrimiento ante la muerte o desesperanza de sus congéneres– se muestran como motivos eminentemente presentes y recurrentes en la literatura de este período. En palabras de Carlos Bousoño no cabe duda de que por este tiempo emergió una

relativa popularización de ciertas ideas filosóficas, existencialistas y paraexistencialistas, que maximalizan la importancia de lo circundante en la vida personal [...] y ya hemos visto que esas mismas ideas de los filósofos, aunque sin contacto con los filósofos, son sentidas por el hombre actual. (1985, p. 406)

En relación con todo lo expuesto, nuestra mirada se enfocará en cómo estos ingredientes existenciales y los factores que los suscitaron están presentes como nutrientes esenciales de las primeras obras de Concha Lagos, Julia Uceda y María Victoria Atencia y si, dichas orientaciones, fueron realidades o motivos líricos de un tiempo y un espacio concretos o si, por el contrario, forman parte de más hondas y personales preocupaciones ideológicas, espirituales o sociales de estas tres poetas andaluzas.

3.4 La Invisibilidad de las Poetas en el Canon Literario. La Nómina Poética Femenina del 50

Contando con los precedentes de la hermandad lírica romántica protagonizada por escritoras como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Vicenta García Miranda o Rosalía de Castro continuadas por Eva Canel, Rosario Acuña o Emilia Pardo Bazán (Caballé (2003), Kirkpatrick (1989), Mayoral (1990), Simón Palmer (1991)), no se debe echar en el olvido que, en el ámbito de la autoría femenina en lengua española, el final del siglo XIX y el comienzo del XX, en torno al Modernismo y su decadencia, irrumpió un conjunto de autoras –destacadamente en el ámbito hispanoamericano– que abriría el camino para una expresión particular, diferenciada en voces y temas, cada vez más intrépida en sus planteamientos. Carmen de Burgos, Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Maruja Mallo, María Teresa León forman, entre otras, el núcleo de artistas e intelectuales de este período. El valor de estas precursoras sostuvo el testigo que, tras la Guerra Civil, retomarían sus sucesoras en condiciones aún más adversas. Los resultados vinculados a determinados trabajos de investigación anteriores han permitido dilucidar en gran medida el panorama de la presencia de la mujer en la poesía de posguerra y documentar extensas lagunas en este aspecto. A pesar de las desatenciones y de las carencias en los marcos críticos y volúmenes sintetizadores de la historia literaria, la investigación abierta ha permitido acotar un número muy estimable de autoras –entre las que se encuentran las que estudiamos– que, sobre todo en torno al período del medio siglo, reclaman una necesaria y justa revisión de sus poéticas, que les dé el sitio que merecen en la literatura general de su tiempo.

Es necesario señalar que son cada vez más numerosos los análisis que abordan individualmente sus obras e intentan hacerles justicia, abundando igualmente las reuniones científicas en las que se debate y rescatan sus poéticas, así como las antologías, monografías, etc. orientadas a la recuperación de este ingente patrimonio cultural casi olvidado. Con esta tesis doctoral esperamos contribuir ampliamente a la revalorización de las poetas del 50, en concreto a tres poetas andaluzas de este periodo, centrándonos, fundamentalmente, en Concha Lagos, Julia Uceda y M^a Victoria Atencia, desde las perspectivas de análisis trazadas.

Hay varios artículos y obras cruciales en lo que atañe al estudio de la creación de las escritoras españolas del medio siglo, que han sido manejadas en este estudio por ser enormemente clarificadoras respecto a la literatura de este tiempo. Es el caso de “Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la generación del 50” de Blas Sánchez Dueñas, en el que lleva a cabo un estudio muy revelador en relación con el tema que nos ocupa, puesto que analiza, de forma exhaustiva, todas las antologías de mayor relevancia del medio siglo, así como determinadas colecciones literarias publicadas en revistas, aportando datos concretos sobre la inclusión o en su mayor parte exclusión, de las escritoras de estos años en las obras compiladoras. Esta cuestión no es algo intrascendente, ya que, en la mayoría de los casos, como se viene demostrando en este apartado, la aparición de las obras en las antologías está ineludiblemente unida a la conformación del canon. Si esto es así, si la mayoría de las escritoras de este tiempo no aparece incluida en estas obras, ello indica que las poetas no forman parte del canon y que, por tanto, no escriben dentro de unos parámetros que merezcan ser tenidos en cuenta.

Así, para reseñar algunos hechos concretos, es importante hacer referencia a las colecciones de poemas publicadas en la revista *Cuadernos de Ágora* en cuyo primer número titulado, *Veinte poetas españoles*, de mediados de siglo, Rafael Millán incluye en su compilación tan solo el nombre de una mujer. La afortunada es Ángela Figuera, aunque, como reconoce Sánchez Dueñas, parece advertirse que su inclusión se debe más bien a la necesidad de incorporar a alguna mujer, que a que se haya tenido en cuenta la calidad literaria de sus poemas (2013, p. 232).

En esta revista, cuatro años más tarde, es Carlos Bousoño el encargado de llevar a cabo la recopilación y, en este caso, aparecen María Victoria Atencia y Angelina Gatell, junto con dieciséis poetas varones, por lo que de nuevo, como observamos, el porcentaje es muy bajo⁹.

Del mismo modo, los nombres de las escritoras no son recogidos en numerosos manuales y obras tan importantes como *La poesía en el siglo XX (desde 1939)* de M^a del Pilar Palomo, donde el recorrido por las poéticas desde la Guerra Civil parece mostrar que en esa época escribieron únicamente varones. Destaca que, a pesar de que han pasado en torno a treinta años desde la aparición de esos primeros volúmenes mencionados que recogían las obras de los autores del medio siglo, siguen sin ser incluidas las obras de las escritoras en las últimas décadas del siglo XX. Aparecen nombres como José Hierro, Ángel González o Jaime Gil de Biedma, no obstante, poetas coetáneas, como son Julia Uceda o M^a Victoria Atencia, ni siquiera son mencionadas. Será sobre todo a comienzos del XXI cuando empiezan a aparecer antologías que recogen las obras de mujeres. Así en *Ilimitada voz. Antología de Poetas Españolas 1940-*

⁹Véase para más información el artículo completo. En él, el doctor Sánchez Dueñas propone una muestra muy detallada del panorama literario español de los años 50, repasando las grandes obras antológicas que conforman el canon de la época.

2002, José María Balcells presenta los poemas más alabados de seis grupos de poetisas, dispuestas cronológicamente atendiendo a sus años de nacimiento y agrupadas según el momento en que escriben. Dichos grupos son: I. Las poetisas del 27; II. Primera promoción de posguerra, entre las que incluye a Concha Lagos; III. Poetisas de medio siglo, donde recoge las obras de Julia Uceda y M^a Victoria Atencia; IV. Los sesenta y los setenta; V. Promociones de los ochenta; y, por último, VI. Década final y cambio de siglo.

Por otro lado, hemos de aludir a la compilación llevada a cabo en el año 2002 por Manuel Francisco Reina, titulada *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* porque recoge muestras de las poetisas de todo un siglo de mujeres poetisas españolas sin hacer agrupamientos por tendencias poéticas o generaciones, incluyendo más de un centenar, entre las que se encuentran las tres poetisas que estudiamos.

Sin duda, hay que mencionar otra de las antologías que ha hecho justicia a la obra, tanto de las autoras que estudiamos, como a la del resto de escritoras de su generación y de generaciones posteriores, que es la de Sharon Keefe Ugalde, citada en diversas ocasiones en esta tesis. La obra se titula *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*, y supone la revisión e inclusión de los poemas más importantes de las escritoras del medio siglo, dentro del panorama literario de los años 50 y 70. Con esta obra Ugalde pone de relieve la calidad literaria de la poesía escrita por mujeres, contribuyendo al descubrimiento de las mismas y permitiendo el acceso a sus poetisas a todos aquellos que se aproximan al panorama literario completo de los años indicados.

Hay que resaltar el artículo de M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”, publicado en *Alfinge*,

donde la crítica analizaba poesía de mujeres en España y, además de hacer mención a todos los trabajos que han recogido las obras de estas escritoras, realiza un estudio exhaustivo de las poéticas de las autoras de mayor relevancia del panorama nacional hasta el año 2011.

Otras dos compilaciones de indiscutible valor son *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres*, en la que María Rosal estudia un panorama literario femenino posterior, abarcando desde los años setenta hasta principios del siglo XXI y, por otro lado, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, donde Noni Benegas y Jesús Munárriz recogen a cuarenta y una poetas nacidas en la segunda mitad del siglo XX. La antología es del año 1997 y, a pesar de ser una compilación exclusivamente femenina y de finales del siglo XX, no incluye a las poetas de la generación del medio siglo por una razón obvia, sus años de nacimiento. No obstante, pese a que las autoras que estudiamos no aparecen en este estudio, era necesario mencionar esta importante antología porque contribuye a la visibilidad de la obra de mujeres poetas. Además, nos interesa especialmente de este volumen el estudio preliminar, llevado a cabo por Benegas, por su trascendencia, ya que en él pone al descubierto la necesidad de rescatar toda la poesía de mujer, en su mayor parte oculta. Este “Estudio preliminar” ha cobrado tal relevancia por el análisis crítico que realiza, en el que arroja luz sobre las causas de exclusión de las poetas del canon y de la historiografía literaria, que en el año 2017 el ensayo fue editado de manera independiente en un libro titulado *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, publicado por el Fondo de Cultura Económica.

Otro importante monográfico, coordinado en este caso por María Payeras Grau, que ha sido fundamental para nuestra investigación, es *Desde las orillas*.

Poetas del 50 en los márgenes del canon. En él se reúnen las conferencias que tuvieron lugar en el Seminario Internacional celebrado en Palma en octubre de 2012 y son el resultado del Proyecto del Plan Nacional de Investigación Fundamental «Poetas del 50, textos y contextos» (Ref. FFI2010-19435). Los trabajos recogidos pertenecen a investigadores de distintas universidades, todos ellos expertos en la materia, tales como la propia María Payeras Grau, Sharon Keefe Ugalde, Francisco Díaz de Castro, Xelo Candel, Blas Sánchez Dueñas, María José Porro Herrera, José Jurado Morales, Francisco J. Díaz de Castro, Almudena del Olmo, Concepción Bados y Francisco Javier Díez de Revenga. También se incluyen las aportaciones de Lorena Culebras y Empar Bosch, ambas jóvenes investigadoras.

El monográfico está dedicado prácticamente en su totalidad a visibilizar distintos aspectos de la obra de poetas olvidadas de la generación del medio siglo, tales como Nuria Parés, Pilar Paz Pasamar, María Victoria Atencia, Francisca Aguirre, Dionisia García, Luz Pozo, María Beneyto, María Elvira Lacaci, María de los Reyes Fuentes, Sagrario Torres, Cristina Lacasa, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Aurora de Albornoz, Trina Mercader, Eduarda Moro, Julia Uceda y Elena Andrés entre otros nombres. Destaca que hay dos artículos dedicados a la obra de dos poetas varones, en este caso a César Simón, escrito por Almudena del Olmo y a Fernando Quiñones, de cuya investigación se encarga Francisco José Díaz de Castro.

Como puede comprobarse, el monográfico pone de relieve que la mayor parte de la literatura que se encuentra en los márgenes es literatura femenina. Además, así lo corroboran las antologías en las que se compilan poéticas exclusivamente de mujeres.

A María Payeras corresponden otros de los estudios de conjunto esenciales para conocer la poética de las autoras del 50. Hemos de destacar: *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes* (2003); *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de postguerra (1939-1959)* del año 2009 y *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, publicado por Visor en el año 2016.

Por último, es también interesante el monográfico editado por Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez, titulado *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, del año 2009.

En “Otras escrituras poéticas de la Generación del medio siglo en España. Las poetisas del 50: Textos, iniciativas y relaciones literarias” (2014), Sánchez Dueñas aborda la importante labor realizada por las poetisas del medio siglo agentes culturales, promotoras de actividades líricas, editoras de revistas y de colecciones de poesía de escritoras del momento como María de los Reyes Fuentes, Julia Uceda, Concha Lagos, María Victoria Atencia, Gloria Fuertes, Dionisia García, Trina Mercader o María Teresa Cervantes, entre otras, hecho que viene a demostrar la importante labor cultural desempeñada por las poetisas de esta época y la importancia de su acción para la irradiación, resonancia y transmisión de la poesía del período aunque hoy apenas sean conocidas estas acciones y estas y sus gestoras hayan tenido que sufrir una triple exclusión: la de luchar contra una cultura patriarcal como la franquista opresora para la mujer, la de la censura del momento que con más celo y mayor diligencia vigilaba los textos femeninos por no ser las letras y el mundo de la cultura espacios propios para la mujer y, más tarde, la del canon y la historia literaria que ha soslayado la labor creadora de las poetisas del momento.

Para cerrar este apartado hemos de decir que, las poéticas de las que se ocupa María Rosal en la antología que se ha mencionado en líneas anteriores¹⁰, pertenecen a poetas que se integran en una generación posterior a la del 50, no obstante, como ocurre con la antología de Benegas, debemos reseñar su ensayo introductorio, pues Rosal realiza un análisis minucioso de la situación de las escritoras españolas de los años setenta hasta los albores del siglo XXI. En su apartado “El canon: revisión y propuesta abierta”, tras ofrecer datos estadísticos muy exhaustivos en el capítulo anterior sobre la aparición de las escritoras en las antologías, reconoce que es esta aparente inmutabilidad del canon literario la que ha llevado a ignorar las obras de autoría femenina, apoyada, además por el sistema patriarcal dominante. Ante esto, emerge un nuevo problema, es cierto que es crucial recuperar toda esta literatura soterrada, pero ocurre que este rescate, concretamente de las obras de autoría femenina, se está llevando a cabo desde distintas perspectivas y basándose, en ocasiones, en criterios que podrían plantear una nueva situación de exclusión. Así, la conformación de antologías actuales en las que solo se recogen obras de mujeres puede llevar a afirmar la existencia de una discriminación positiva, reconocida por María Rosal como algo beneficioso. Evidentemente, la crítica no puede ya incluir estas obras en las antologías que han aparecido en el pasado, pero no podemos pretender hacer justicia a la obra, en este caso concreto de las poetas del cincuenta, conformando ahora nuevas compilaciones de corpus poéticos en las que aparezcan solo ellas, puesto que eso quizás las colocaría de nuevo en la misma situación periférica. No obstante y pese a esto, hay que reconocer que todas estas antologías han contribuido enormemente a la visibilidad de sus

¹⁰ Nos referimos a *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*.

creaciones. Es por ello que desde la crítica debe abordarse este tema, haciendo uso de esta discriminación positiva mencionada, para permitir el acceso de las mujeres al panorama literario en igualdad de condiciones con sus coetáneos varones. Debemos conseguir que los parámetros desde los que se aborden y examinen unas y otras obras sean los mismos para que pueda llegarse a una igualdad en las publicaciones y a la conformación de un canon más amplio en el que haya cabida para las obras de autoría femenina y, por tanto, hombres y mujeres coexistan en las antologías. En este sentido, una compilación muy valiosa que ha superado esta barrera divisoria entre lo que podríamos denominar “antologías masculinas y femeninas” es la titulada *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*, publicada por la Fundación José Manuel Lara en el año 2003. En este volumen, María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero recogen un conjunto de poemas pertenecientes a distintas obras de veintiocho poetas y mujeres poetas andaluzas entre las que se incluye a Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda. El criterio de recopilación es claro, no siguen las fronteras generacionales y la distinción por géneros no es siquiera mencionada. Así aparece recogido en la introducción:

En este trabajo no usamos el término «generación» porque nuestra selección desborda los límites establecidos por Ortega y Gasset. Nosotros, en esta ocasión, contemplamos un horizonte más extenso ya que, en nuestra elección de poetas y de composiciones, sólo adoptamos como criterio fundamental la coincidencia temporal –biográfica y bibliográfica– de aquellos creadores que han nacido o producido sus obras en el territorio, ancho y abierto, de Andalucía durante la década de los años cincuenta. (García Tejera y Hernández Guerrero, 2003, pp. 9-10)

De todo lo anterior podemos preguntarnos la siguiente cuestión, ¿existe una literatura femenina distinta de la masculina? Quizás de la raíz de esta duda resulte todo lo expuesto hasta ahora en relación con la invisibilidad de la poesía escrita por mujeres en la nómina canónica del medio siglo hasta época reciente. Al respecto, podemos decir que la crítica muestra distintas perspectivas para dar respuesta al interrogante, aunque es fundamental aludir a las consideraciones de Elaine Showalter¹¹, cuyos postulados se sitúan en la base de gran parte de la crítica actual, quien propone una distinción entre escritura femenina, feminista y de mujer. En cuanto a esto, podemos decir que la distinción entre los tres tipos de escritura es evidente y, según propone Showalter, la delimitación entre ambos es clara. Así, “literatura femenina” remite a la relación de las escritoras con la literatura como forma de recrear su propia existencia, todo aquello que las hace reconocerse como mujeres y las lleva a escribir según sus sentimientos y sus experiencias, su identificación con la realidad que las rodea y sus distintas formas de unirse a los otros y al mundo a través de la escritura.

Por otro lado, la “literatura feminista” supone un paso adelante en lo que atañe al redescubrimiento de la escritora como mujer que quiere vivir su propia vida. La escritura se ha convertido en un medio de reivindicación, la identificación con lo femenino trasciende ahora convirtiéndose en denuncia de la tradición. La mujer escritora busca su propia identidad y se siente capaz de crear su propio mundo y de cambiar la vida que le ha tocado vivir a través de esta escritura que es el vehículo mediante el cual lanza el grito revolucionario que la llevará al cambio.

¹¹Las ideas de Showalter han sido citadas por Blas Sánchez Dueñas en su libro *Literatura y feminismo*, pp. 112-113.

Por último, la “literatura de mujer” se refiere a cuestiones biológicas. No podemos perder de vista que este tipo de escritura está íntimamente relacionada con una cuestión fundamental y muy profunda que nos lleva a la distinción en dos sexos: varón y mujer. Las autoras que escriben con rasgos de mujer o, como remite Sánchez Dueñas, con “una revisión y actitud propia de mujer” (2009, p. 113) están teniendo en cuenta que el hecho de ser mujer permite la interpretación distinta del varón acerca de la realidad y de la existencia, puesto que, por cuestiones biológicas, pertenecer a uno u otro sexo supone y plantea límites. Un hombre jamás sentirá como una mujer y viceversa. Es esto lo que se pone de relieve en este tipo de literatura.

No obstante, debemos saber que respecto a esta importante cuestión, los críticos se han posicionado de muy distinta manera y parece casi imprescindible en la actualidad examinar las obras de autoría femenina, basándonos en las teorías feministas. Aunque es cierto que, en numerosos casos, este acercamiento a las obras escritas por mujeres es totalmente pertinente y abordarlas de este modo enriquece enormemente su estudio, en otros, no lo es tanto. De acuerdo con María José Porro, las poetisas del 50:

Tampoco se reconocieron mayoritariamente feministas, llegando incluso a rechazar el calificativo en entrevistas o en sus textos confesionales; preferían hablar de «la cuestión o el problema feminista» y se atrevieron a denunciar las injusticias cuyas bases radicaban en la falta de instrucción de las mujeres, para desde el reconocimiento del «problema», solidarizarse con proyectos educativos y formativos desde los que poder alcanzar la emancipación del hombre en una sociedad patriarcal [...] rechazan expresamente ser consideradas bajo el marbete de escritoras feministas. C. Lagos no hace declaración de feminismo, o al menos no hemos encontrado ningún dato que lo apoye, pero tampoco acepta que a su poesía se la tilde de «femenina». (2013, pp. 218, 221)

Por otro lado, distintos investigadores remiten a otra cuestión esencial que estaría directamente relacionada con la escritura de mujer. Así, Hermosilla Álvarez, recogiendo las más importantes aportaciones de la crítica francesa en su artículo sobre la poesía de mujeres en España, ya citado en estas líneas, alude a la segunda corriente teórica sobre género, la corriente francesa integrada por teóricas feministas como Hélène Cixous y Julia Kristeva. El grupo de estudiosas al que pertenecen afirma que “la identidad sexual no es biológica, sino que responde a una posición cambiante del sujeto” (2011, p. 68).

Hemos de detenernos en esta afirmación, ya que, en el caso de que sea cierta, no debemos dar por supuesto que las escritoras quieran, en determinados momentos, escribir como si fueran varones. Las autoras que estudiamos pretenden superar estos límites genéricos impuestos por la tradición que las ha marginado a ellas y otras desde antiguo. Debemos, por tanto, aceptar que nuestras poetisas pretenden encontrarse a sí mismas, elevar su canto a la búsqueda de una identidad propia y diferente.

También habría que tener en consideración los postulados de las teóricas italianas cuyos estudios parten de los conflictos entre mujeres, entre madres e hijas que se enfrentan por acaparar al padre. Las feministas italianas, con estudios como los de Luisa Muraro, abordaron los vínculos y relaciones entre mujeres para lo cual propusieron el concepto de *affidamento* con objeto de plantear propuestas que superasen las brechas que separaban y enfrentaban a las propias mujeres. Próximo a este concepto surgió el de sororidad con la finalidad de buscar analogías, vínculos e interacciones entre las propias mujeres y puentes de apoyo y de conversación para acabar con el aislamiento que estas sufrían dentro del sistema patriarcal. Por lo tanto, hay que tener en consideración la sororidad con el fin de establecer nudos para el reconocimiento

de la autoridad entre las mujeres y con la idea de apostar por las mediaciones femeninas para superar las brechas y las diferencias que históricamente se han desarrollado desde el punto de vista androcéntrico¹².

Por otra parte, si reparamos en la consideración de las autoras feministas, vemos que las poetas que nos ocupan tienen claro cuál es el papel que desempeñan en el momento en que escriben y este no es cambiante, sino que se mantiene firme en su poética y en sus consideraciones. Aunque la tradición se haya empeñado en situarnos en un lugar inferior, algo que está cada vez más superado, Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda se sienten afortunadas por ello y es, precisamente esto lo que reivindican, su derecho a escribir siendo mujeres.

Las siguientes palabras de María Cinta Montagut, recogidas por María Rosal en *Con voz propia* ponen el broche de oro a este capítulo, reivindicando la escritura de mujer de una forma amplia: “No hay poesía escrita por mujeres así como suena, hay mujeres que escriben y cada una tenemos nuestra estética y nuestra posición desde la que escribimos¹³” (2006, p. 176).

¹² Para completar estas ideas se remite al volumen de Martos Pérez, M^a.D. y Neira Jiménez, J. (2021). *Literatura española y género*. UNED.

¹³Las palabras de M^a Cinta Montagut han sido tomadas de una entrevista realizada por María Rosal en febrero de 2004.

3.5 Obras Poéticas de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda y Estudios sobre sus Poéticas¹⁴

En las líneas que siguen se pretende abocetar un acercamiento al conjunto de las producciones poéticas de cada una de las escritoras objeto de estudio, además de abordar un estado de la cuestión sobre los análisis que la crítica ha realizado acerca de sus obras, puesto que ambos trabajos, el creativo y el crítico, se encuentran en la base de esta tesis doctoral y ha sido necesario tenerlos en cuenta como punto de partida y apoyo de las aportaciones que se recogen.

3.5.1 Poemarios de Concha Lagos

A continuación, en este apartado dedicado a Concha Lagos, se presenta la relación de obras poéticas de la autora, junto con su año de publicación entre paréntesis y, posteriormente, se comenta la bibliografía crítica más importante que encontramos actualmente sobre estas obras.

Los poemarios de Lagos son los siguientes: *Balcón* (1954), *Los obstáculos* (1955), *El corazón cansado* (1957), *La soledad de siempre* (1958), *Arroyo claro* (1958), *Agua de Dios* (1958), *Luna de enero* (1960), *Tema fundamental* (1961), *Golpeando el silencio* (1961), *Canciones desde la barca* (1962), *Para empezar* (1963), *Los Anales* (1966), *Diario de un hombre* (1970), *El Cerco* (1971), *La Aventura* (1973), *Fragmentos en Espiral desde el pozo* (1974), *Antología* (1954-1976) (1976), *Gótico florido* (1976), *Por las ramas* (1980), *Teoría de la inseguridad* (1981), *La paloma* (1982), *Elegías para un álbum* (1982), *Más allá*

¹⁴En este apartado se incluirán los nombres de los poemarios de cada una de las escritoras que estudiamos, además de la fecha de publicación de cada poemario. La referencia completa de las primeras ediciones de cada libro se recogerá en la bibliografía final. Además, se hará un recorrido por los estudios más relevantes que la crítica ha llevado a cabo de la obra poética de cada autora.

de la soledad (1984), *Con el arco a punto* (1984), *En la rueda del viento* (1985), *Segunda trilogía* (1986), *El telar* (1987), *Por la ruta del hombre* (1990), *Pasajera del viento* (1991), *Tercera trilogía* (1993), *Poemas* (1993), *Monólogo a contratiempo* (1994), *Campo de la Verdad* (1996), *Últimas canciones* (1996).

3.5.2 Estudios sobre Concha Lagos

Al aproximarnos a los estudios sobre la obra de Concha Lagos observamos que, al inicio de su producción literaria, el interés que mostró la crítica por sus obras fue mucho mayor que el que suscitó en una época posterior, lo que ha llevado a que muchas de sus obras se hayan ido apartando y aún no sean suficientemente conocidas, ni estén estudiadas.

La recepción crítica que tuvieron sus primeros poemarios, junto a la publicación de sus números de *Cuadernos de Ágora*, además de algunas obras salidas desde las prensas editoriales de su sello editorial, ponen de relieve la importancia de la obra de Lagos y su trascendencia en relación con la cultura del medio siglo entre los años 1955 y 1975. En este sentido, podemos detenernos en las distintas reseñas que aparecieron sobre el poemario que publicó en 1974, *Fragmentos en espiral sobre el pozo*, como prueba de lo anterior. Las reseñas son las siguientes:

Champourcín, E. (1974). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo*. *Poesía Hispánica* (263).

Fagundo, A. M^a. (1975). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo*. *Alaluz, revista de poesía y narración*, VII, (1).

García Nieto, J. (1 de agosto de 1974). El cuaderno roto. *La estafeta literaria*.

Murciano, C. (19 de septiembre de 1974). Lugar de Concha Lagos. Pozo con estrella al fondo. *La vanguardia española*.

Villar, A. del (1 de agosto de 1974). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo. La estafeta literaria*.

Las relaciones de amistad, de admiración y literarias que Lagos mantuvo con críticos y colegas de la época, así como con directores de determinadas revistas favorecieron, de algún modo, la publicación de reseñas de todos sus poemarios. Algunas de dichas reseñas se citan a continuación:

Allué y Morar, F. (1966). *Los Anales de Concha Lagos. Poesía Española*, (167).

Alvar, M. (28 de agosto de 1994). Segura del prodigio. *ABC Libros*, 10.

Álvarez, C. L. (1966). *Los Anales de Concha Lagos. Blanco y Negro*, (2842).

Álvarez Cienfuegos, A. (1995). *Tercera trilogía*, de Concha Lagos. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (128), 319–20.

Criado Costa, J. (1985). *En la rueda del viento*, *BRAC*, (109), 229.

Diego, G. (20 de diciembre de 1972). *El Cerco de Concha Lagos*, *ABC*.

Dolç, M. (diciembre de 1966). El hombre en *Los Anales de Concha Lagos*. *La Vanguardia Española*.

Estevan Echevarría, J. (1973). *El Cerco de Concha Lagos. Poesía Hispánica*, (259), 2ª época.

Fernández Almagro, M. (julio de 1961). *Tema fundamental de Concha Lagos. ABC*.

Fraile, M. (1961). *Tema fundamental de Concha Lagos. Cuadernos de Ágora*, (53-56).

Gatell, A. (marzo-abril de 1973). *El Cerco de Concha Lagos. El Urogallo*, (20).

Gómez Santos, M. (7 de septiembre de 1972). Noticia de Concha Lagos. *ABC*.

Jiménez Martos, L. (1961). *Tema fundamental de Concha Lagos. Estafeta Literaria*.

- Lamet, P. M. (agosto-septiembre de 1967). En torno a *Los Anales* de Concha Lagos. *Punta Europa*, (124-125).
- Ledesma Criado, J. (julio-octubre de 1968). *Los Anales* de Concha Lagos. *Revista Álamo*, (34-35).
- Ledesma Criado, J. (octubre-diciembre de 1971). *El Cerco* de Concha Lagos. *Revista Álamo*, (35-36).
- Mantero, M. (octubre de 1970). *Luna de enero* de Concha Lagos. *Ínsula*, (167).
- Mantero, M. (octubre de 1961). *Tema fundamental* de Concha Lagos. *Ínsula*, (179).
- Mantero, M. (julio de 1962). *Golpeando el silencio* de Concha Lagos. *Ínsula*, (188-189).
- Miró, E. (diciembre de 1966). *Los Anales* de Concha Lagos. *Ínsula*, (241).
- Miró, E. (marzo de 1972). *El Cerco* de Concha Lagos. *Ínsula*, (304).
- Miró, E. (noviembre de 1973). *La Aventura* de Concha Lagos. *Ínsula*, (324).
- Miró, E. (noviembre-diciembre de 1973). Poesía. Gloria Fuertes–Concha Lagos. *Ínsula*, (324), 6-7.
- Miró, E. (noviembre de 1981). Concha Lagos entre la inseguridad y el misterio. *Ínsula*, (420), 6.
- Miró, E. (1984). *Más allá de la soledad* de Concha Lagos. *Ínsula*, (456-457), 30.
- Morales, R. (13 de octubre de 1996). Nueva poesía religiosa de Concha Lagos. *Arriba*.
- Mostaza, B. (22 de junio de 1968). *Los Anales* de Concha Lagos. YA.
- Murciano, C. (noviembre de 1961). *Golpeando el silencio* de Concha Lagos. *Poesía española*, (107), 2ª época.
- Murciano, C. (septiembre de 1973). *La Aventura* de Concha Lagos. *Poesía Hispánica*, (249), 2ª época.

Murciano, C. (1975). Concha Lagos. *La estafeta Literaria: Revista Quincenal de Libros, Artes y Espectáculos*, (558), 12-14.

Paraíso de Leal, I. (1963). *La Aventura* de Concha Lagos. *Alaluz*, (1-2).

Ruiz, B. (febrero de 1973). *El Cerco* de Concha Lagos. *Formación*, (223).

Villar, A. del (julio de 1973). *La aventura* de Concha Lagos. *La Estafeta Literaria*, (519).

Estas reseñas, así como las que aún quizás se desconozcan de la obra de la poeta, ponen de manifiesto la importancia de su producción, pues son algunos de los más renombrados críticos coetáneos a Lagos quienes reflexionan sobre su poesía. A pesar de que el conjunto de estas reseñas supone un número amplio, no hay de ellas una catalogación completa, algunas fueron recogidas por Lagos y clasificadas en álbumes que dejó como testimonio de su trayectoria vital y literaria.

Por el contrario a las numerosas reseñas, los estudios críticos que encontramos de su poética no la abarcan de forma absoluta, sino que la crítica no ha reparado en algunas de sus obras. Sobre su poesía encontramos trabajos muy relevantes que a continuación se citan.

Los primeros análisis son de Emilio Miró y destacan: “La poesía trascendida de Concha Lagos”, publicado en *Papeles de son Armadans*, nº 127, T. XXXIX (1961), pp. 237-251; y “La poesía de Concha Lagos”, prólogo a la única antología que hasta el momento hay de la obra de la poeta, publicada en 1976. Por otro lado, destacan los estudios de Ana María Fagundo: “La interrogación en la poesía de Concha Lagos”, publicado en 1980 en *Cuadernos para la Investigación de las Literaturas Hispánicas*; el de Candelas Newton, de 1990, “Signos poéticos en Concha Lagos como indicios de una aventura mística”,

que apareció en *Cuadernos Americanos*, IV, (1), 190-206; y “El primer periodo poético de Concha Lagos, desde “Balcón” a “Luna de enero” del año 2000, *Alaluz*, Riverside, California, XXXII, (1-2), 7-24, de Sara Pujol Russell.

Por otro lado, fue precursora la tesis doctoral de Alfredo Gómez Gil, *Concha Lagos bajo el dominio de la Literatura Comparada*, publicada en 1981 por el Instituto de Estudios Alicantinos y la Diputación de Alicante, en la que aborda distintos aspectos del *modus poético* de Lagos, así como rastrea las concomitancias entre la obra de distintos poetas y las de la escritora. Es muy destacado también el estudio sobre *Cuadernos de Ágora* de Isabel Paraíso, titulado: *Cuadernos de Ágora (“Cuadernos de Ágora (1956-1964)”)*, publicado en 2005, en M. J. Ramos Ortega (Ed. y coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, 3 vols. Madrid, Ollero y Ramos Eds., vol. II (1939-1959), pp. 353-397.

Son también descollantes la memoria de licenciatura de Soledad Zurera López, titulada, *Concha Lagos, una poeta cordobesa*. Litopress; el estudio de Antonio Rodríguez Jiménez, de 1997, “El testimonio y la voz inconfundible de Concha Lagos” en *Letras andaluzas*, Córdoba, CajaSur, año XVI; la tesis doctoral de María Luisa Gómez Artal, *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos*, del año 2014; uno de los artículos que configura esta tesis doctoral, “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos”, publicado en 2016 en *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, (2), 35-58; el estudio de M^a. Jesús Soler Arteaga, “El sur, espacio del recuerdo, en la obra de Concha Lagos”, *Desde el Sur: el discurso sobre Europa: Actas del X Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, F. Linares Alés y M^a. C. Ávila Martín (Eds.), 2007, 395-402; o los de Estrella Correcher Julià, “La revista Cuadernos de Ágora y sus relaciones con Latinoamérica”. *Mitologías hoy:*

Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, (9), (2014); “Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos)”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2010-2011, (46); y en el año 2011, en colaboración con Ana Patricia Santaella: “Concha Lagos. Exilio y obra poética”, *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere*, C. Cortés Orts e I. Marcillas Piquer (Eds.), pp. 135-158.

A estos análisis de la obra lagosiana hay que añadir un monográfico que ha sido una fuente fundamental para las aportaciones de esta tesis doctoral, que es el resultado de las Actas del Seminario Literario organizado por la Delegación de Cultura de la Diputación de Cultura de la Diputación Provincial de Córdoba y el Vicerrectorado de Estudiantes y Cultura de la Universidad de Córdoba, celebrado en el Palacio de la Merced, durante los días 28 al 30 de abril de 2008. El libro está coordinado por Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera, se publicó en 2011 y se titula: *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*.

Algunos de los últimos estudios más sobre la autora hasta la fecha están recogidos en un volumen de Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera (2015) sobre la trayectoria cultural de Concha Lagos con especial atención a la revista *Cuadernos de Ágora*. Cabe mencionarse el artículo de María Teresa Navarrete (2019) sobre la labor editora de Concha Lagos en su colección “Ágora” y más tarde en Alfaguara con interesantes aportaciones sobre su sello editorial, la red de escritores publicados, así como el esfuerzo individual emprendido para desarrollar una labor personal al margen del pensamiento oficial lo que demuestra su quehacer frente al sistema literario franquista y patriarcal.

Finalmente, el último trabajo que ha visto la luz sobre la obra de la escritora cordobesa se puede consultar en la web del Instituto Cervantes en el portal titulado “Concha Lagos”, de este mismo año 2021, comisariado por Blas Sánchez Dueñas, en el que distintos investigadores indagan sobre aspectos de la obra de la poeta que aún no estaban estudiados. Además de un amplio escrutinio crítico sobre toda su producción poética y una antología actualizada que, a su vez recoge toda su trayectoria lírica, se pueden encontrar trabajos sobre sus memorias, sus archivos, su vertiente narrativa, sus vínculos con otras artes como la pintura, así como estudios individualizados sobre algunas de sus obras como *El pantano*, *Por las ramas* o *Agua de Dios*.

3.5.3 Poemarios de María Victoria Atencia¹⁵

El corpus poético de Atencia está integrado por las siguientes obras: *Tierra mojada* (1952), *Cuatro sonetos* (1955), *Arte y parte* (1961), *El ramo* (1971), *Cañada de los ingleses* (1961), *Marta & María* (1976), *Los sueños* (1976), *El mundo de M. V.* (1978), *El coleccionista* (1979), *Compás binario* (1979), *Ex libris* (1984), *Paulina o el libro de las aguas* (1984), *Trances de Nuestra Señora* (1986), *De la llama en que arde* (1988), *La pared contigua* (1989), *Antología poética* (1990), *La señal* (1990), *La intrusa* (1992), *El puente* (1992), *Las contemplaciones* (1997), *A orillas del Ems* (1997), *El hueco* (2003), *De pérdidas y adioses* (2005), *El umbral* (2011), *Como las cosas claman* (2011), *A este lado del Paraíso* (2014), *Las iluminaciones* (2014) y *El fruto de mi voz* (2014).

3.5.4 Estudios sobre María Victoria Atencia

La obra de María Victoria Atencia, al contrario que ocurría con la poética de Lagos –cuyo interés por parte de la crítica ha ido decreciendo con el paso del tiempo¹⁶, de ahí que la bibliografía que encontramos sobre la obra lagosiana no sea muy abundante–, sí que es muy vasta, teniendo en cuenta que la figura de la poeta se ha ido revalorizando cada vez más con el paso del tiempo y la crítica se ha preocupado de rescatar casi toda su producción poética y teorizar sobre ella. En este sentido, es fundamental la labor de rastreo de Eugenia León, quien en el año 2017 llevó a cabo una relación bibliográfica, tanto de la obra de la poeta

¹⁵Se recogen en este apartado las obras que Eugenia León en la bibliografía más completa realizada hasta la fecha sobre María Victoria Atencia ha considerado publicaciones básicas, indicados con un asterisco. Aparece entre paréntesis el año de publicación, pese a que, en algunos casos, sean ediciones no venales, lo que se detalla en la bibliografía final sobre la poeta. En ocasiones, el año de publicación que se anota, no coincide con la primera edición de la obra. Esto aparece también detallado en la bibliografía.

¹⁶Las investigaciones sobre Lagos en los últimos años son escasas. A pesar de esto, destaca sobre todo el monográfico comisariado por Sánchez Dueñas publicado en el portal del Instituto Cervantes.

como de los estudios que hay sobre ella, en la que se pone de manifiesto que la cantidad de bibliografía relacionada con su obra es ingente. A continuación, se hará mención a las más importantes contribuciones que la crítica ha hecho sobre su creación, para no dilatar en exceso este apartado. Se pondrá de manifiesto que el punto de partida desde el que iniciar la investigación sobre Atencia es distinto del de Lagos, a pesar de que en esta tesis doctoral hemos observado sus poemarios desde una perspectiva distinta a lo planteado en los estudios a los que teníamos acceso en el momento en que se inició este trabajo.

En primer lugar, conviene puntualizar que hay un gran número de reseñas sobre las obras de Atencia, al igual que ocurría con las de Lagos. Muchos son los críticos que han comentado sus poemarios en el momento en que fueron publicados, aunque el interés por su obra no ha decrecido como sí ocurrió en el caso de la obra lagosiana. A continuación, se citan como muestra algunas de las reseñas pertenecientes a distintos años y obras, lo que corrobora este interés constante de la crítica por la obra de la poeta malagueña: “*Marta & María* de María Victoria Atencia” de Manuel Alvar, publicada en la revista *Sur*, en marzo de 1985; “*La pared contigua*” José García Nieto, publicada el 24 de junio de 1989 en *ABC Literario*; “*De la llama en que arde* de María Victoria Atencia”, de Emilio Miró, publicada en *Ínsula*, en enero de 1990 o la de Francisco Díaz de Castro sobre el poemario “*De pérdidas y adioses*”, publicada en *El Mundo. El Cultural*, en enero de 2006.

Sobre su obra encontramos siete antologías, tres en las últimas décadas del siglo XX y otras cuatro en pleno siglo XXI, algo que pone de manifiesto de nuevo la inclinación de los investigadores hacia el estudio de su poesía. Las antologías son: *Ex libris* (1984); *Antología poética* (1990), editada por José Luis García Martín; *La señal* (1990), que es una compilación de su producción desde

1961 hasta 1989, en la que reestructura algunas de sus obras anteriores e incluye traducciones propias sobre la obra de otros escritores. La selección de los poemas incluidos fue llevada a cabo por su marido, Rafael León, y el prólogo es de Clara Janés; *Como las cosas claman* fue publicada en 2011 y está precedida por un prólogo de Guillermo Carnero; *A este lado del Paraíso* (2014) incluye poemas seleccionados por Francisco Ruiz Noguera, quien escribe también el prólogo a la antología, titulado “De la raíz al vuelo: La poesía de María Victoria Atencia”, que apareció en 2015 en *Campo de Agramante*; *Las iluminaciones* (2014), de cuya selección y prólogo se ocupa Clara Janés y, por último, *El fruto de mi voz*, del año 2015, al cuidado de Juan Antonio González Iglesias, que se llevó a cabo con motivo de la concesión a la poeta del XXIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana por Ediciones Universidad de Salamanca.

En cuanto a la recuperación de la obra de M^a Victoria Atencia, fue iniciada por el Dr. Guillermo Carnero en los años 80 prolongándose sus estudios sobre la poeta andaluza hasta la actualidad. De entre sus investigaciones destacan: “La precisa y cadenciosa indecisión de MVA”, en *El coleccionista*, publicado por Calle del Aire en 1980; el prólogo a *Ex libris*, antología ya mencionada de 1984; el prólogo a *Como las cosas claman* de 2011 o el artículo “La poesía de María Victoria Atencia: más prodigiosa cuanto más sencilla”, publicado en 2015 en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Sin lugar a dudas una de las hispanistas de más reconocimiento internacional que se ha ocupado del estudio de la obra atenciana es Biruté Ciplijauskaitė. Son muchos los análisis llevados a cabo sobre la producción de la poeta malagueña. Valgan como muestra los artículos que se citan a continuación: “El compromiso alado de MVA”, artículo publicado en el año 1988 en un volumen titulado *La cultura española en el posfranquismo: diez*

años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985); “La serena plenitud de MVA”, publicado en 1990 en la revista *Alaluz*; “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer” publicado en *Revista de Estudios Hispánicos* en 1995 o “Escribir el cuerpo desde dentro”, publicado en el año 2000 en un libro titulado, *Escribir mujer. Narradoras españolas de hoy*, en el que la especialista teoriza sobre la concepción que se ha tenido de la mujer desde antiguo y que la propia mujer ha tenido de sí misma, algo que ha ido cambiando sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX. En este estudio Ciplijauskaité analiza las distintas teorías que han ayudado a esta evolución de la psicología femenina y escoge diferentes textos en los que se materializan estas teorías, de entre los que toma algunos fragmentos muy significativos de *Trances de Nuestra Señora* de María Victoria Atencia.

Por otro lado, a su conocimiento ha contribuido la doctora Sharon Keefe Ugalde a quien se deben, entre otras, las siguientes aportaciones: el artículo titulado “Time and Ekphrasis in the Poetry of MVA”, publicado en *Confluencia* en 1987; “La subjetividad desde 'lo otro' en la poesía de María Sanz, MVA y Clara Janés”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, estudio que apareció después en Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, Barcelona, 1992; el artículo, “Spanish Women Poets on Women's Poetry”, *Monographic Review*, 6, 128-137; “María Victoria Atencia”, en *Conversaciones y poemas (La nueva poesía femenina española en castellano)*, publicado en el año 1991 en la editorial Siglo XXI. Sobresale el libro *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*, publicado en Huerga & Fierro en 1998 y el artículo del año 2000, “La poesía de María Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la gentil oropéndola” en el que Ugalde teoriza sobre la trascendencia que hay en la poesía

atenciana, como la poeta construye su universo lírico a través de la contemplación de lo cotidiano y de lo artístico.

Podemos mencionar trabajos muy destacados de otros críticos como el artículo de Xelo Candel Vila, “La última poesía de María Victoria Atencia”, publicado en el año 2008 en *Cuadernos del lazarillo: Revista literaria y cultural*; la investigación de Antonio A. Gómez Yebra, titulada, “Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia”, publicado en el año 2014 en *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes* uno de los estudios más actuales sobre la poeta, escrito por Blas Sánchez Dueñas, publicado en la revista *Signa*, que lleva por título, “El arte de la contemplación y de la sensorialidad en la génesis creativa de María Victoria Atencia”.

Habría que nombrar a otros muchos investigadores que, con afán y meticulosidad, han estudiado la obra atenciana desde sus albores poéticos, no obstante, la cantidad de bibliografía a la que tenemos acceso actualmente engrosaría sobremanera estas líneas, por lo que concluiremos el apartado citando un último monográfico, publicado en el año 2017 y editado por José Jurado, titulado *La poesía de María Victoria Atencia*, en el que se agrupan los trabajos de muchos de estos críticos a los que me refiero, algunos ya nombrados en líneas anteriores. El volumen aglutina las aportaciones del editor, en un primer capítulo que hace las veces de introducción en el que hace un recorrido por la trayectoria poética de Atencia, así como menciona los reconocimientos que le han sido otorgados. Continúa el monográfico con los trabajos de Sharon Keefe Ugalde, María Payeras Grau, Alejandro Simón Portal, Antonio Portela, Francisco Ruiz Noguera, Antonio Jiménez Millán, Marina Bianchi, Antonio A. Gómez Yebra, Blas Sánchez Dueñas, Juan Antonio González Iglesias,

XeloCandel Vila, Olga Rendón Infante y se cierra el volumen con la bibliografía de y sobre María Victoria Atencia a la que hemos hecho mención en líneas anteriores, llevada a cabo por Eugenia León. El volumen pretende abarcar diferentes aspectos de la trayectoria literaria de la poeta malagueña resaltándose elementos como la relevancia de los sentidos en el proceso creativo, la importancia y el juego metapoético en su obra, las influencias de poetas barrocos o los comienzos de su trayectoria en el entorno de *Caracola*, abordado este último por Ruiz Noguera. A su lado, Jiménez Millán aborda la influencia de la cultura en algunos de los poemas emblemáticos de la malagueña, mientras que otros trabajos se ocupan de exégesis individualizadas de algunas de su piezas: por ejemplo Marina Bianchi repasa las enseñanzas juanramonianas en *Arte y parte y Cañada de los ingleses*; Gómez Yebra reconstruye el poemario *Marta y María*; Candel Vila analiza la etapa final de su poesía desde *Las contemplaciones* a *El umbral* y Olga Rendón contribuye a este volumen colectivo rastreando los nudos vertebrales de *De pérdidas y adioses*.

Por último, algo que ha contribuido también a la recuperación de la obra atenciana es el resultado de dos tesis doctorales que versan sobre su poesía tituladas, *La obra poética de María Victoria Atencia. Ensayo de aproximación y traducción inglesa*, escrita por María Victoria León Atencia en 1993 y dirigida por Pilar Hidalgo Andreu y *La poesía de María Victoria Atencia*, del año 1994, dirigida por Manuel Alvar y publicada por la Universidad de Málaga, así como el número de la revista *Litoral* dedicado a la poeta.

3.5.5 Poemarios de Julia Uceda

La obra poética de Julia Uceda comienza con la publicación de *Mariposa en cenizas* (1959), le siguen *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1981), *Del camino del humo* (1994), *En el viento, hacia el mar* (2002), *Zona desconocida* (2006), *Hablando con un haya* (2010), *Escritos en la corteza de los árboles* (2013), *Viejas voces secretas* (2017).

3.5.6 Estudios sobre Julia Uceda

Aparte de los estudios que se glosan en este apartado sobre la obra de Julia Uceda, las distintas investigaciones acometidas sobre la creación de la poeta sevillana han sido compiladas en tres importantes listados bibliográficos que cito a continuación. El primero es el apartado que Sara Pujol recoge en la antología *En el viento, hacia el mar*, titulado “Bibliografía crítica sobre Julia Uceda”, el segundo se titula “Bibliografía de y sobre Julia Uceda” de Sara Paco Sánchez y forma parte de una obra sobre Uceda coordinada de nuevo por Sara Pujol Russell, que lleva por título *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* y, el último, –el más completo, sobre todo porque es más actual y recoge los estudios que se han realizado de la obra de la poeta sevillana en las últimas décadas–, se encuentra en la tesis doctoral de María Teresa Navarrete, en el apartado “Bibliografía sobre Julia Uceda”.

Al igual que ocurría con la obra de Atencia, la obra ucediana, desde que comenzaran los estudios que la han situado en el lugar que le corresponde en la historiografía literaria, ha continuado gozando del interés de la crítica, de ahí que las investigaciones sobre su poética se extiendan hasta la actualidad. Ninguno de sus poemarios ha sido indiferente para los estudiosos, es por ello

por lo que no es complicado acceder a reseñas de prácticamente todos sus libros como marcos de acceso desde los que emprender unos primeros análisis y comentarios de los valores artísticos, estéticos y poéticos de todas y cada una de sus entregas líricas. A continuación, se recogen algunas de ellas por orden cronológico, como ejemplos de que su poesía ha suscitado el interés de los investigadores tal y como venimos afirmando¹⁷:

Dolç, M. (16 de abril de 1960). *Mariposa en cenizas*, por Julia Uceda. *Destino*, (1184), 41.

Caro Romero, J. (abril de 1962). *Mariposa en cenizas*, de Julia Uceda. *Ínsula*, (185), 7.

Cuadros, J. J. (1962). *Extraña juventud*. Julia Uceda. *Rocamador. Separata verde*, (27).

Dolç, M. (1963). *Extraña juventud*, Julia Uceda. *Destino*, (1374), 44.

Mantero, M. (1963). Uceda, Julia. *Extraña juventud*. *Ínsula*, (200-201), 18.

Miró, E. (1967). *Sin mucha esperanza*. *Ínsula*, (243), 6.

Miró, E. (noviembre de 1968). Julia Uceda. *Poemas de Cherry Lane*. *Ínsula*, (264), 6.

Camozzi, R. (marzo de 1978). Julia Uceda: *Campanas en Sansueña*. *La Estafeta Literaria*, (631).

García, C. (1994). Julia Uceda. *Del camino del humo*. *Hora de poesía*, (94-96), 254-255.

García Martín, J. L. (6 de marzo de 2003). *En el viento hacia el mar*. *El Mundo*, *El Cultural*, 11.

¹⁷Al igual que ocurría con las reseñas citadas de la obra de Atencia, se recogen algunas muestras pertenecientes a distintos años, lo que pone de relieve la importancia de la obra de Uceda y la fascinación de profesores y colegas de la poeta por sus versos.

García Jambrina, L. (17 de febrero de 2007). Lo que no tiene nombre. *Zona desconocida* de Julia Uceda. *Abc. El Cultural*, 19.

Blesa, T. (8 de octubre de 2010). *Hablando con un haya*. Julia Uceda. *El cultural*.

García Jambrina, L. (23 de octubre de 2010). De alto vuelo. *Hablando con un haya*. *Abc. El Cultural*, 15.

Mercadé, I. (2014). *Escritos en la corteza de los árboles*. *Quimera*, (366), 58.

Entre sus obras encontramos dos antologías que conviene ser destacadas. Estas son: *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, publicada en el año 2002 por la Fundación José Manuel Lara, con la que Uceda consiguió el Premio Nacional de Poesía en el año 2003 y *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*, publicada en 2017, precedida por una introducción de Ignacio F. Garmendia, titulada “Lo inefable”.

Por otro lado, pese a que encontramos reseñas de la obra de la poeta en las fechas en que publica sus poemarios, la mayoría de los estudios críticos sobre su obra pertenecen ya al siglo XXI. Cada vez son más los hispanistas que analizan su poesía desde que comenzara esta labor de recuperación de la escritura de mujeres soterrada, sobre todo a principios del presente siglo. Destaca que el interés por la obra ucediana se debe a críticos como Jacobo Cortines, con aportaciones tan significativas como “La mirada interior de Julia Uceda”, publicado en *Ínsula* en 2008 o a Manuel Mantero que escribió el prólogo a *Mariposa en cenizas* (1959) y es autor de artículos como “Transmigración y sueños en la poesía de Julia Uceda”, publicado en el año 1994 en *Salina. Revista de Lletres*.

Por otro lado, despunta Sara Pujol Russell por su compilación antológica: *En el viento, hacia el mar (2002)* y por las claves poéticas que aporta en el estudio introductorio a esta antología, que lleva por nombre, “Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple”. También a ella se debe la coordinación de un monográfico titulado, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* que aglutina distintos trabajos sobre la obra de la poeta, publicados en el año 2004. Configuran el volumen las aportaciones de Luisa Mulet, Cecilio Alonso, Juana Castro, Catherine Davies, Francisco Javier Díez de Revenga, Candelas Gala, Anita M. Hart, Francisco López Estrada, Rosa Navarro, Isabel Paraíso, María Payeras Grau, Jill Robbins, Rebeca Sanmartín, Noël M. Valls y Sara Paco Sánchez.

Muy importantes son las investigaciones de Miguel Ángel García-Posada de entre las que sobresale el ensayo que cierra la obra *Zona desconocida (2006)* titulado, “Una aventura del conocimiento”, en el que hace un recorrido por la poesía de Julia Uceda de la que afirma: “Henos en la poesía de Julia Uceda ante uno de los discursos más coherentes y complejos de la segunda mitad del siglo XX español: tal es la significación histórica de esta obra” (2006, p. 83). García-Posada analiza someramente los seis poemarios de Uceda publicados hasta 2006 desentrañando sus principales claves para cerrar su ensayo con una investigación profunda sobre su última obra hasta la fecha, *Zona desconocida*. En este sentido, algunas claves poéticas ucedianas son esclarecidas por la propia autora en entrevistas como la de Blas Sánchez Dueñas, titulada “Julia Uceda, una poeta en constante búsqueda” y la de Noni Benegas, publicada en el número 236 de la revista *Quimera*.

De indiscutible valor son los estudios sobre la poeta realizados por María Payeras Grau. Su primer análisis se remonta al año 1986 y se titula: “Polémica

Uceda-De Luis”, publicado en el libro *Poesía española de posguerra*. El resto de sus investigaciones pertenecen ya al siglo XXI y de entre ellas destacan: “La identidad literaria de Julia Uceda en sus orígenes”, de 2004; “*Del camino del humo. Conciencia y escritura en Julia Uceda*”, publicado en *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* en el año 2013 y el artículo más reciente, publicado en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, en el año 2016 titulado, “Julia Uceda ante su tiempo. A propósito de *Extraña juventud*”.

Por último, hemos de resaltar la labor de recuperación de la obra ucediana llevada a cabo por María Teresa Navarrete, que –además de su tesis doctoral, *La obra literaria de Julia Uceda*, en la que examina, tanto sus poemarios oficiales, como sus poemas inéditos o las distintas versiones de poemas publicados, ensayos críticos, así como las dos versiones de los cuentos de la poeta– no ha cesado en su empeño por analizar desde distintas perspectivas la obra de Uceda en artículos de notable envergadura desde el año 2010, de entre los que sobresalen los siguientes:

Navarrete, M^a. T. (2010). Julia Uceda, una voz olvidada. *Paráfrasis*, (2), 37-48.

Navarrete, M^a. T. (2011). Antonio Machado en Julia Uceda. *Verba hispánica*, (XIX), 63-74.

Navarrete, M^a. T. (2011). España eres un largo invierno. La poesía como participación en la Historia. Un análisis de *Campanas en Sansueña* de Julia Uceda. En D. López Martínez (Ed.), *Caminos, puertas y peajes. La construcción de Europa en la literatura y en los medios de comunicación social* (pp. 443-454). Andavira.

Navarrete, M^a. T. (2011). La difusión de la obra de Julia Uceda a través de sus traducciones. El caso de la crítica anglosajona. En P. Caballero-Alías, F. E. Chávez López y B. Ripoll Sintes (Eds.), *Del verbo al espejo. Reflejos y*

miradas de la literatura hispánica (pp. 331-340). Promociones y publicaciones universitarias S. A.

Navarrete, M^a. T. (2012). Propuestas editoriales de la joven poesía sevillana de la década de los cincuenta: María de los Reyes Fuentes y Julia Uceda. En A. A. Gómez Yebra (Ed.), *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (pp. 229-256). AEDILE.

Navarrete, M^a. T. (2013). Valor testimonial de la poesía y homenaje a Ramón J. Sender. “Regresa el pálido caballo” de Julia Uceda. En M^a. T. Navarrete Navarrete y M. Soler Gallo (Eds.), *iAy, qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española* (pp. 271-280). Aracne Editrice.

Navarrete, M^a. T. (2013). Huéspedes imaginarios en *Poemas de CherryLane* de Julia Uceda. En A. A. Gómez Yebra (Ed.), *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (pp. 587-602). AEDILE.

Navarrete, M^a. T. (2013). Breve biografía literaria de Julia Uceda. *Ámbitos*, (29), 53-59.

Navarrete, M^a. T. (2014). El olvido sana lo que el pasado quiebra. *Viejas voces secretas de la noche* de Julia Uceda. En B. Greco y L. Pache Carballo (Coords.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 401-412). Biblioteca Nueva.

Navarrete, M^a. T. (2015). La cena espacio para el amor. Dos poemas de Julia Uceda. En J. Murillo Sagredo y L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 327-336). Biblioteca Nueva.

Navarrete, M^a. T. (2016). Viaje editorial de la mano de Julia Uceda. En E. Alonso Valero (Coord.), *Poesía y poetas bajo el franquismo* (pp. 87-108). Visor Libros.

Navarrete, M^a. T. (2017). Posguerra española, amor y rebeldía: *Mariposa en cenizas* de Julia Uceda. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (7), 81-102.

Navarrete, M^a. T. (2019). Un relato psíquico de fin de exilio: “Blanco sobre verde” de Julia Uceda. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 44(1), 27-48.

Navarrete, M^a. T. (2020). *La obra Literaria de Julia Uceda*. Visor Libros.

Teniendo en cuenta todo lo anterior observamos que, pese a que hay numerosos estudios que abordan la obra de Lagos, Atencia y Uceda, sobre todo de las dos últimas, las investigaciones orientadas a la búsqueda de rasgos espirituales y religiosos, así como al rastreo de la intertextualidad, siguiendo esta misma línea, en algunas obras concretas de las poetisas son muy pocas, de ahí que los análisis que encontramos se sitúen en la base de esta tesis doctoral que aborda la búsqueda de distintas perspectivas existenciales en la obra de las poetisas objeto de estudio.

4. Objetivos

El objetivo general de esta tesis doctoral es abordar el estudio individual y de conjunto de las poéticas de tres autoras españolas, concretamente andaluzas, del denominado grupo del medio siglo español: Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda con el objeto de rescatar sus obras teniendo como hilo conductor la perspectiva existencial, dándoles la visibilidad que merecen en el momento actual por lo que supone su aportación al canon literario del momento en que sus poéticas fueron escritas y publicadas a la vez que ignoradas.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- 1) Abordar la recepción crítica de la poesía escrita por mujer de los años 50, haciendo un recorrido por el canon literario de la época donde la ausencia de mujeres poetas es muy notable.
- 2) Acometer un análisis bibliográfico por los diversos estudios llevados a cabo por la crítica reciente sobre las poéticas de las tres autoras objeto de estudio con someras incursiones en las de sus coetáneas.
- 3) Profundizar en el estudio de las obras individuales de tres de las poéticas periféricas del momento cuyas autoras son: M^a Victoria Atencia, Julia Uceda y Concha Lagos, teniendo en cuenta su circunstancia vital, su educación y su labor literaria y editorial.
- 4) Analizar los textos más representativos de las creaciones que integran la primera etapa poética de cada una de las tres autoras, siguiendo la perspectiva existencial a través de distintos motivos que nos llevan a buscar sus influencias en la tradición literaria, religiosa y filosófica occidental.

- 5) Abordar el estudio intertextual de las obras que integran la primera etapa de cada una de las tres autoras prestando especial atención a aquellos textos en cuya base encontramos rasgos de la filosofía o la religión occidental a fin de corroborar que la existencia tiene gran relevancia en sus poéticas.
- 6) Llevar a cabo el análisis de la última obra de cada una de las autoras: *Últimas canciones* de Concha Lagos, *El umbral* de María Victoria Atencia y *Escritos en la corteza de los árboles* de Julia Uceda con el objeto de comparar si los planteamientos existenciales de su primera etapa se mantienen hasta el final de su obra.
- 7) Cotejar la última obra de cada una de las poetas en conjunto para comprobar en qué medida la perspectiva existencial sigue siendo pieza clave en sus últimos poemarios e indagar en las conexiones y diferencias presentes entre ellas.

5. Hipótesis de Trabajo

Si atendemos al estado de la cuestión anterior advertimos la necesidad de poner en valor la obra de las tres autoras objeto de estudio puesto que, a pesar de que la crítica actual está luchando por rescatar las obras olvidadas de tantas mujeres –no solo poetas– que han desarrollado su labor artística y literaria en un momento histórico anterior al momento presente, la creación de las tres poetas que analizamos carecen de estudio conjunto que permita ponerlas en relación por diversos factores.

El primero de ellos que debemos considerar como relevante es el hecho de comenzar sus trayectorias literarias –aunque con algunos años de diferencia por razones obvias, como son sus años de nacimiento–, en época de Franco, algo que, como se justifica en esta tesis doctoral es muy relevante en relación con la hipótesis de este trabajo, puesto que supuso una conformación ideológica e identitaria de fuertes principios tradicionales, donde imperaba la instrucción religiosa que, si bien en el caso de Lagos o Atencia derivó en una sólida base cristiana latente en sus versos hasta la última etapa de sus obras, no puede afirmarse lo mismo de la obra de Uceda, quien en no pocas ocasiones se sirve de sus composiciones para criticar duramente al régimen, dejando entrever que el dictador pretendió ocupar en España el lugar de Dios, lo que lleva a la poeta a un sentimiento de rebeldía, constatado en sus versos, alejado de la fe.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta el hecho de ser oriundas de la misma comunidad autónoma: Andalucía, porque es un rasgo que ha marcado la creación de cada una de las autoras aunque de manera distinta. En el caso de Concha Lagos destaca, fundamentalmente, el hecho de que para ella su Córdoba natal fuera motivo poético relacionado con la nostalgia de su primera infancia.

En los casos de Julia Uceda¹⁸ y María Victoria Atencia su labor literaria comenzó en esta comunidad, alejada de los puntos literarios neurálgicos del momento que se encontraban en Madrid y Barcelona. No obstante, a esto debemos unir que, a lo largo de su trayectoria y en la medida de sus posibilidades, las tres consiguieron establecer relaciones con grupos de poetas nacionales e internacionales desde este lugar. Por otro lado, es también común a todas ellas su importante colaboración en distintas revistas, Lagos en *Cuadernos de Ágora*; Atencia en *Caracola* y Uceda en *Rocío*, así como la concesión de distintos premios y reconocimientos que han contribuido, tanto a visibilizar sus obras como a motivar el continuo interés de la crítica por ellas. Estas conexiones, junto con la línea de análisis trazada por grupos de investigación como SOLARHA que lleva trabajando desde el año 1988 por rescatar las obras de las poetas olvidadas o Proyectos de investigación dirigidos a recuperar la obra de los poetas del 50, como son “Poetas del 50, textos y contextos” y “Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones”, se sitúan en la base de este trabajo.

¹⁸Es necesario destacar que inicia su escritura en Andalucía, no obstante, formó parte de un grupo de jóvenes poetas sevillanos que comenzaron su labor en las décadas de los cincuenta y los sesenta, aunque su trayectoria vital no estuvo anclada exclusivamente a España, ni a Andalucía.

6. Metodología de la Investigación

La presente tesis doctoral indaga la perspectiva existencial en la obra poética de tres mujeres poetisas andaluzas de los años cincuenta, que son Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda. El punto de partida de esta indagación comienza en la lectura atenta de las obras que conforman cada uno de los corpus poéticos de las autoras objeto de estudio, centrándonos en cómo la tradición literaria, filosófica y religiosa anterior han influido en sus albores poéticos y en la última obra de cada una de ellas de manera notoria y, por otro lado, prestando especial atención a la huella que las lecturas, los viajes, la educación, etc. han ejercido sobre dichas obras, ambos rasgos probados a través de los textos.

Partiendo de esta consideración debemos hacer una distinción entre la influencia en un sentido más amplio, que se concreta en este trabajo en la búsqueda de los motivos poéticos recurrentes en la obra individual de cada una de las autoras, además de en la comparación de dichos motivos entre las poéticas de las tres escritoras y, por otro lado, la intertextualidad, ambas situadas en la base de nuestro análisis. En este sentido, los resultados de esta tesis doctoral están amparados en los postulados del postestructuralismo y las consideraciones que autores como Roland Barthes o Julia Kristeva¹⁹ para quienes es fundamental la relación que dentro de un texto se produce con otro texto del mismo autor o de otro, así como las influencias que el contexto en que el texto se produce influyen en él (Aguiar e Silva, 2005, p. 515). Además de atender a estas cuestiones debemos tener en cuenta las consideraciones de teóricos como Juri M. Lotman quien en sus estudios defendió la relación entre

¹⁹Conviene leer a este respecto un artículo de Iván Villalobos Alpizar en el que sintetiza las consideraciones de R. Barthes y J. Kristeva sobre la intertextualidad. La referencia completa puede consultarse en la bibliografía final.

el texto y sistema social y cultural en que éste se produce, algo que es crucial en la aproximación al análisis de las poéticas que nos ocupan²⁰. Por último, hay que tener en cuenta el dialogismo de Mijaíl Bajtin según el cual el texto guarda relación con su entorno en un sentido amplio, que permite ir más allá del contexto en que se produce. Debemos atender a una de las principales ideas del crítico que resume: “el fenómeno literario no puede encerrarse solamente en el período de su creación, en su actualidad; para “entenderse”, es necesario aprehender su pasado, su “sentido”, para vislumbrar cómo éste se proyecta al futuro” (Hernández, 2011, p. 23).

Por otra parte, y de acuerdo con los objetivos esta tesis, consideramos oportuno acudir a la Estética de la Recepción a partir de las reflexiones de H.R. Jauss, W. Iser y H. Weinrich, los postulados de la “obra abierta” de U. Eco y las ideas de la hermenéutica textual de Gadamer y Ricoeur, así como otras teorías actuales ligadas a estas, en las que se tiene como premisa cardinal que toda obra de arte y, por inclusión, literaria se inscribe en un sistema de necesidades, gustos, lecturas, estereotipos, modelos de comportamiento, etc., para estudiar y comprender el modo en que la crítica del momento, conformada mayoritariamente por hombres, recibe, lee e interpreta las obras de autoría femenina y, cómo, por otra parte, son percibidas desde su propia óptica como mujeres de un tiempo y un contexto idéntico. De acuerdo con estas teorías revisaremos los contenidos de los textos objeto de estudio en diálogo con su contexto, con sus influencias y con sus proyecciones así como lo que pueda derivarse de los nuevos datos extraídos para conocer cómo se fueron construyendo los universos literarios de estas tres poetisas del 50.

²⁰ Las consideraciones sobre la unión entre texto y cultura de Lotman han sido tomadas de un artículo en el que se resumen en español sus principales ideas, así como de su obra *Semiótica de la cultura*.

Aislar textos específicos relacionados con la representación de la identidad de la mujer en la literatura de autoría femenina, desarrollando el análisis de los mismos desde una perspectiva que explique las motivaciones y los mecanismos mediante los cuales la mujer creadora accede al control de su propia imagen, es otra de las líneas metodológicas que pretendemos abordar. El análisis de la deconstrucción de mitos por parte de las autoras es una línea de trabajo que ha dado buenos frutos en el pasado y de la que esperamos nuevos resultados en relación a los trabajos realizados. Nos interesa revisar las biografías creativas de estas poetisas a través de sus anotaciones personales y confidenciales porque nos pueden aportar datos interesantes para el análisis de sus procesos literarios y las diatribas de sus composiciones. En este sentido, entendemos que nuestra investigación se inscribe en una línea orientada, principalmente a recuperar, historiar y visibilizar la aportación de la mujer a la literatura y el mundo cultural de un tiempo, el del tercer cuarto del siglo XX, que brindaba muy pocas oportunidades laborales a las mujeres.

Por otro lado, concibiendo el texto lírico como texto en –e influenciado por- un contexto determinado, asumimos, de acuerdo con la gramática del discurso, que el texto literario es un “texto de habla” (J. Austin y J. Searle), un instrumento de comunicación que es, a la vez, un vehículo para la transformación del conocimiento de sus interlocutores y de los lectores posteriores, en el que hay intencionalidad, y cuyo fin es generar representaciones del mundo en la mente de los receptores. En otras palabras, concebimos el texto poético como un producto personal pero intención comunicativa, un fruto cultural de un lugar y un momento determinado que incorpora además la personal visión e interpretación del mundo del escritor.

En relación con esto, entendiendo los poemarios como textos con unas claras intenciones comunicativas, se tendrán en cuenta los análisis relacionados con las perspectivas semióticas (A. Greimas y J. Courtes) con el objetivo de estudiar el proceso de creación de sentido y de relación confidencial y confesional –que se manifiestan como signos, pero que van más allá de estos- en el textos considerando esto último desde diferentes aspectos de semiótica: el sintáctico, el semántico, el personal, el cultural o el pragmático según los estudios de Charles Morris.

Por otro lado, estudiar textos vinculados con la representación de la identidad de la mujer en la literatura femenina así como el análisis de las claves espirituales, religiosas e intertextuales presentes en sus primeros poemarios, realizando un análisis de los mismos desde un enfoque explicativo de los motivos y mecanismos con los que las autoras toman el control de su propia imagen, es otra de las líneas metodológicas que pretendemos abordar. En este sentido, nuestra investigación se inscribe en la línea de los estudios de género que pretende recuperar, historiar y visibilizar la creación literaria femenina y el entorno cultural de su tiempo, en concreto, las obras líricas escritas por mujeres durante la dictadura, en los que la mujer debía hacer frente a constantes discriminaciones sociales, legales y laborales. Por ello, será necesario acudir a las principales teorías anglosajonas de la crítica literaria feminista, en especial la ginocrítica de E. Showalter (1979), ya que pretendemos interpretar los textos atendiendo a las peculiaridades de la lírica femenina cultivada en la década de los cincuenta y sesenta en España, así como a la imagen que se proyecta de la mujer en los textos y el nivel de adecuación a los arquetipos de feminidad franquistas.

De acuerdo con Martos Pérez y Neira Jiménez (2021) partiremos de lo que ellos denominan “hermenéutica de la sospecha” para acceder al estudio de los textos propuestos desde las connotaciones y propuestas vertidas desde la crítica literaria feminista, poniendo el acento en las corrientes ginocríticas que abogan por el estudio de la mujer como productora de significados textuales y, a su vez, por ofrecer flujos lingüísticos y literarios en los que se vierten rasgos propios de mujeres vinculados a nuevas formas creativas y un nuevo lenguaje elaborado desde el enfoque de una mujer creadora que, a su vez, genera lo que Mary Ellman denominó “imágenes de mujeres”. Desde estos supuestos metodológicos se tendrán en cuenta las construcciones de las nuevas representaciones femeninas así como los códigos que han construido los modelos femeninos o las nuevas imágenes de mujer elaborados por las poetas en sus textos en relación con su conciencia, con su identidad o pensamientos y con su ideología.

7. La Unidad Temática de la Tesis

Esta tesis doctoral ha pretendido ser continuadora de los estudios de las poéticas de las autoras españolas de la Generación del 50, una de las generaciones más importantes del siglo XX, reconocida como la responsable de una intensa renovación de la lírica. En relación a este período, y tal como se aborda en los cinco artículos que la conforman, la investigación se centra en los corpus poéticos de tres de las autoras más relevantes de la época, de extraordinario interés, Concha Lagos, Julia Uceda y M^a Victoria Atencia, cuyas obras son sumamente ilustrativas del panorama literario femenino del momento.

Tomando la producción de estas poetisas puede ponerse de manifiesto la excelencia de algunas obras que, pese a ser progresivamente reconocidas en el ámbito académico carecen todavía de una atención suficiente. La poesía escrita por mujeres no suele quedar integrada en las corrientes generales de cada época, algo que ocurre en el período del medio siglo. Aunque muchas veces las escritoras de cada momento se hayan sentido próximas a alguna de las corrientes estéticas que han dejado su sello en la historiografía concreta de su tiempo, ellas han sido las “periféricas” por excelencia. De igual modo, pocas veces han sido consideradas en pie de igualdad por sus colegas quedando en la mayor parte de los casos reducidas por la historiografía literaria a meros apéndices. Sobre este hecho, así como sobre las posibles razones de su exclusión de la nómina canónica del 50, diserta M. Payeras en el prólogo al monográfico *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon* (2013b). La consecuencia más grave de su postergación es que sus obras han carecido de visibilidad. Siguiendo directrices de los estudios literarios feministas

americanos de los setenta y de postulados como los de George Steiner: “Lo que no se nombra no existe”, una corriente emergente en la crítica literaria actual consiste en la recuperación del patrimonio literario de autoría femenina y a esa línea se adscribe esta tesis, que se ocupa de visibilizar la obra de estas tres poetisas andaluzas del medio siglo español desde la óptica de la existencia y la espiritualidad.

La unidad temática de este trabajo viene dada, por tanto y principalmente, a través del enfoque metodológico que se ha llevado a cabo en el análisis de las poéticas que nos ocupan. En los apartados que siguen se comenta pormenorizadamente cada una de las publicaciones que conforman esta tesis doctoral, no obstante, conviene anotar brevemente que está integrada por dos artículos de la obra de Concha Lagos, un artículo de la obra de María Victoria Atencia, un estudio sobre la poética de Julia Uceda y un último artículo en el que se aborda de forma conjunta el último poemario de cada una de las autoras.

En los estudios individuales se ha rastreado de forma detallada cada una de las influencias de la tradición clásica literaria, relacionadas con cuestiones existenciales, así como distintos elementos y motivos elevados a la categoría de *leitmotiv* en sus poéticas que aún no habían sido observados por la crítica.

El objetivo fundamental de la investigación ha consistido en la búsqueda del intertexto literario, filosófico o religioso –según el caso concreto de cada una de las poéticas individuales– teniendo siempre como base la influencia espiritual, resultado de la educación religiosa recibida por las poetisas en la infancia y adolescencia. Los estudios de Lagos y Atencia se ocupan de observar los rasgos a los que nos referimos en distintas etapas poéticas²¹, mientras que el

²¹Se alude a distintas porque, en el caso de Lagos, a pesar de que el estudio individual se centra, fundamentalmente, en los poemarios que integran su primera etapa, hay comentarios,

estudio de Uceda se centra exclusivamente en el análisis de las obras que integran su primer poemario. El artículo final confiere coherencia a la tesis puesto que consiste en un estudio minucioso de las tres últimas obras de Lagos, Atencia y Uceda, tituladas respectivamente, *Últimas canciones* (1996), *El umbral* (2011) y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013), siguiendo la misma línea metodológica que el estudio las publicaciones anteriores, con la finalidad consecuente de comprobar en cada poética, en esta ocasión de manera conjunta, si la línea existencial observada en la simbología, las influencias y los intertextos, que afloraban en sus primeras etapas líricas, han seguido siendo la base de sus últimos poemarios o, cuanto menos, siguen apareciendo como referentes textuales y propuestas discursivas que continúan (pre)ocupando a las poetas objeto de estudio en una linealidad diacrónica iniciada en los años cincuenta que mantiene parte de sus sustratos líricos iniciales por ser ejes vertebrales y sustantivos de la poética de las tres poetas andaluzas.

interpretaciones y referencias a otras composiciones que tienen una clara evocación existencial y que no podían dejar de tenerse en cuenta en el análisis pese a que se integren en otras etapas. En el caso de Atencia, la vertiente más espiritual de su poesía la encontramos en las obras que se publican a partir de su silencio poético de quince años, de ahí que en el análisis que se hace de su obra se tengan en cuenta muchos de los versos escritos desde ese momento.

7.1 Artículo publicado en la Revista *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*

El artículo titulado “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos” fue enviado a la revista *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos* en octubre de 2016 y publicado en el número 2, editado en el mismo año.

El trabajo comienza tratando los problemas de filiación generacional que presenta la obra de Concha Lagos. Críticos como Sánchez Dueñas o José María Balcells abordan este importante asunto. Balcells quien, además, en su antología la incluye entre las poetas de posguerra, afirma, sin embargo, que si se tienen en cuenta sus rasgos líricos, la obra de Lagos presenta similitudes con las del resto de poetas de los años 50.

Continúa el estudio observando, analizando y comentando los principales temas que están relacionados con la temática existencial en la obra de Lagos, a los que la poeta cordobesa recurre en algunas de sus obras. Como primer aspecto relevante y muy llamativo se plantea que este análisis se inicia con una consideración de la propia Lagos en la que ofrece algunas de sus claves poéticas. Tenemos acceso a esas palabras gracias a varias entrevistas que Gómez Gil recoge en su investigación (1981). Es fundamental el hecho de que la escritora descubriera su vocación poética tras contraer matrimonio. De dichas palabras se extraen algunos detalles significativos poco tenidos en cuenta por la crítica. La poesía se presenta para ella como la posibilidad de sublimar su existencia, lo que se pone de manifiesto en una composición titulada “Todo será silencio”, incluida en uno de sus primeros poemarios, *La soledad de siempre*, de 1958. Los versos que se recogen en el artículo manifiestan esta conciencia de ascensión vital del sujeto lírico femenino por medio de la creación poética: “Me crezco cual la llama en estas rebeldías / antes de que las alas se resistan al vuelo.

/ Después ya lo sabemos, será silencio todo. / Silencio y más silencio. Tan sólo un gran silencio” (Lagos, 1976, p.76).

El rastreo de las distintas ópticas con que se aborda en este artículo la temática existencial en la obra de Lagos, especialmente en poemarios de sus etapas iniciales como *Los obstáculos* (1955), *Tema fundamental* (1961) y *Golpeando el silencio* (1961), se lleva a cabo, a través de la aparición en las composiciones de distintos motivos poéticos, convertidos en *leitmotiv* en la obra de la poeta, tal es el caso de la *palabra creadora*, que posibilitaría al sujeto lírico femenino escapar del encorsetamiento vital, trascender más de las realidades físicas y ontológicas buscando espacios de libertad identitaria y existencial capaces de paliar el sufrimiento y las incomprendiones del contexto nacional franquista. No obstante, en el artículo se recogen una declaraciones muy significativas de M. Rosal, quien en esta línea afirma que, pese a que la poeta mujer aspira a sortear los postulados patriarcales a través de la palabra, el sujeto lírico de sus poemas se encuentra inmerso dentro de “un orden simbólico que reproduce el falogocentrismo de la cultura occidental” (2010, p. 240), por lo que no resulta tan sencillo, en el caso de Lagos, rehuir este orden, tal y como reflejan versos como los siguientes de un poema de *Los obstáculos*: “No sonriáis: ya sé que soy mujer. / Solo podré tenderos puentes de esperanza, / de sonrisas, de amor; / puentes donde acunaros” (1976, p. 41).

El siguiente de los apartados, titulado “La soledad como premisa de vida” ahonda en las influencias literarias que se sitúan en la base de la obra lagosiana. Es la misma Lagos quien, en las mencionadas entrevistas, reconoció que su obra bebía de la de poetas como Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda y es, precisamente, gracias al poeta del 27 que cobra especial relevancia el título de

este apartado, pues la *soledad* es uno de los temas fundamentales en la obra del sevillano y, por ende, adquiere mucha importancia en la obra de Lagos.

La lucha entre la realidad y el deseo cernudianos que tantos ríos de tinta ha supuesto para la crítica, unida a un rasgo fundamental que la poeta admite haber recibido de la obra de Cernuda, que es la posibilidad de encontrarse a solas con su propia obra sin miedos ni reservas, queda patente en poemas como “Otra vez” de *La soledad de siempre* (1958). Ésta es una de las perspectivas con las que aborda la soledad, no obstante, otra de las visiones más significativas de este motivo la sitúa en una posición muy distinta, sería la única capaz de sobrevivir al fracaso humano que resultaría de una vida de apariencias, en la que finalmente, el sujeto lírico se encontraría con su verdadera realidad existencial. Es necesario reproducir los versos que se recogen en el artículo para comprender lo que se afirma en esta recensión. El fragmento es el siguiente:

Hoy pongo en pie las cosas que sin ser casi fueron
y desde su caída esperan este instante.
Hoy pongo en pie fracasos, lo vulgar y lo oscuro,
lo cobarde y mezquino, porque a veces, el brillo,
es soñarse osadías, o dar saltos audaces
en el trapecio-mundo. Pero queda lo otro,
lo que nos muerde y calla. La soledad de siempre. (1976, p. 74)

En este sentido, cabe ser destacado que la última etapa del ciclo vital de Concha Lagos estuvo marcada por un sino adverso y descendiente, “de frustración, de soledad y de desengaño, en el que, progresivamente, la poeta se fue apartando de la vida pública a la vez que fue acariciando una anhelada soledad aleada a la desilusión y los desencantos” (Sánchez, 2021a). Abandona la actividad cultural y sus ocupaciones profesionales en el estudio fotográfico, su fondo anímico sufrió con un perenne poso de pena y soledad ante deseos

insatisfechos y aspiraciones inaccesibles, una soledad concebida como forma de conocimiento, de comprensión y enriquecedora creatividad: “La soledad es para mí lo más auténtico y necesario. Prefiero seguir en mi rincón, bajo la luz suave de estos atardeceres que nos llevan sin prisa a la primavera. Ya es bastante compromiso vivir, ir dejando parcelas de sueños, sobre todo si se vive a cuerpo limpio, en precario; honesta y libremente, enfrentados a la incógnita del futuro. Todo saber anticipado sería monstruoso y, en el mejor de los casos, nuestro vivir carecería de interés” (Lagos, *La madeja*, p. 161).

Ella misma subrayó estas ideas en algunos fragmentos de sus nutridas memorias autobiográficas aún inéditas: “Tengo un fondo triste, amo la soledad y el trabajo; la vida, la Naturaleza. Tengo curiosidad por todo hasta por la muerte. Creo que sabré morir tranquila, sin terrores. Ni en los peores momentos me han faltado la fe y la esperanza” (Sánchez, 2021a).

Por otro lado, siguiendo el rastro de la influencia cernudiana en la obra de Lagos aflora otra importante huella, estrechamente relacionada, en este caso, con la mística española y, más concretamente, con la obra de Santa Teresa de Jesús. Podríamos afirmar que habría una continuidad entre la estela de la santa que emerge en versos de Cernuda y que llegaría, a través de la poesía de éste, a situarse en la base de numerosas composiciones de Lagos. En este caso, el motivo existencial fundamental, tratado desde una perspectiva mística en las obras de Cernuda y Lagos, es el amor. Gómez Gil en su tesis doctoral, a la que hemos hecho referencia a lo largo de este análisis, reconoce que la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz sustentan su poemario *Tema fundamental* (1981, p. 167), y así se prueba en distintas composiciones en el artículo. Concretamente, la influencia de la obra de San Juan de la Cruz se estudia a

través de la intertextualidad, gracias a la cual quedan patentes estas consideraciones.

Por otro lado, es crucial, frente a la *palabra creadora* a la que remitíamos en páginas anteriores del artículo, el *silencio místico*, tratado por M^a. Á. Hermosilla Álvarez en un artículo del año 2015 en el que se ocupa de interpretar este silencio en composiciones de autoría femenina. De nuevo poemas de *Tema fundamental* (1961) o *La soledad de siempre* (1958) reflejan este importante asunto. Silencio sería aquello a lo que se llega ante la imposibilidad de decir, a través del cual se expresa lo inefable.

Por último, en este apartado en el que se hace un recorrido por las influencias relacionadas con lo trascendente en la poética lagosiana, aparece la *figura de Dios*, que se estudia más detenidamente en el artículo que sigue a éste, publicado en el monográfico dedicado a Lagos en el portal del Instituto Cervantes. La base en las distintas formas como se presenta la figura del Creador en sus versos, sobre todo en el poemario *Para empezar* (1962), la encontramos en otro de los poetas del 27, Dámaso Alonso, concretamente en su obra *Hijos de la ira* (1944). Además, es fundamental admitir que en la obra de Lagos se muestran también reminiscencias de las obras de algunos de sus contemporáneos con los que mantuvo relaciones literarias y de amistad, prueba de ello es el poema “Carta para después” de *El corazón cansado* (1957), del que se recoge un fragmento en el artículo, en el que se dirige a ellos con el vocativo *amigos*.

En las siguientes páginas del artículo se estudian los símbolos más significativos presentes en la obra de Lagos esenciales desde nuestro punto de vista por considerarse vertebrales en la configuración de su universo poético. Emilio Miró habla de simbología “viva” en la obra lagosiana y yo incluyo el

adjetivo “inerte” para abarcar otro de los motivos que, dentro de la línea existencial, no puede considerarse vivo, la *ventana*. Ésta aparece en numerosas ocasiones en la obra de la poeta con dos interpretaciones significativas. Por una parte, dentro de ella convergen todas las preocupaciones vitales de la escritora: su vida, sus anhelos, su instinto y deseo maternal... y, por otro, la *ventana* es un marco, una frontera en que la mujer y, en su caso concreto, la mujer poeta vive encerrada, separada de la vida literaria del momento, apartada de los cánones en los que solo tienen cabida sus colegas varones. Puede extrapolarse además este hecho a la situación de la mujer en la época, por lo que la significación del símbolo cobra aún más relevancia. Frente a esto, Lagos alza un grito contra los principios del sistema patriarcal, representado en la segunda interpretación del motivo, a través de la palabra poética, en versos en los que se reivindica la igualdad. Es fundamental el hecho de que Lagos no ejerciera solo esta actitud de rebeldía a través de su poesía sino, como se recoge en el apartado dedicado al esbozo biográfico de las poetisas, a través de la revista *Ágora* y de la tertulia de los “Viernes de Ágora”.

Los símbolos vivos presentes en los primeros poemarios de Lagos serían el agua, la tierra y el cielo, estarían en relación con la Naturaleza tal y como afirma Emilio Miró (1976, pp. 11-12). Cabe ser reseñado que cada uno de ellos se vincula con un momento de la vida de la poeta o un estado de ánimo. En el caso del agua remitiría principalmente a “la infancia como estado ideal” (Juliá, 2010-2011); la tierra estaría íntimamente unida a los desastres humanos, a la soledad y a la angustia y, por último, el cielo se relacionaría con el problema existencial, la búsqueda de la identidad femenina y la maternidad.

Cierra el artículo un apartado dedicado a la última de las cuestiones nombradas, la maternidad, por ser éste uno de los asuntos existenciales más

importantes en la obra y en la vida de la poeta. Son numerosas las piezas que tienen como centro este deseo malogrado y es, precisamente, este anhelo no cumplido uno de los acicates para la poeta en su vocación, pues la escritura le permite lo no conseguido a través del hijo, permanecer más allá de sí misma gracias a la creación poética.

7.2 Artículo publicado en el Portal del Centro Virtual Cervantes

El siguiente artículo que configura esta tesis doctoral fue enviado al Instituto Cervantes en junio de 2018 y ha sido publicado en el monográfico dedicado a Concha Lagos en el Portal del Instituto Cervantes en febrero de 2021.

El trabajo, más breve que el resto de artículos que integran esta investigación, completa el primer análisis. Su objeto de estudio se centra en un aspecto muy concreto de la obra de Concha Lagos: aborda las dos ópticas con que la poeta se dirige a Dios en su obra. La propuesta analítica es ejemplificada con algunos fragmentos significativos de poemas en los que se prueba uno u otro punto de vista. Por otro lado, recoge algunos intertextos que ponen en relación su obra con la del místico San Juan de la Cruz, algo que ya fue motivo exegético en el artículo anterior.

El estudio lleva por título “La figura de Dios en la obra poética de Concha Lagos”. Se comienza destacando lo que supuso para la poeta haber recibido una educación religiosa desde la infancia en lo que atañe a la configuración de su universo poético. En este sentido, los poemas que guardan cierta relación con la figura de Dios, podrían inscribirse dentro del existencialismo cristiano, corriente filosófica que sitúa al Creador por encima de la criatura, por lo que la relación del ser humano con Dios es de dependencia, de ahí que los textos tengan particularidades precisas y que se pueda apreciar un distanciamiento entre ambos, es decir, que se observa la distancia entre el Creador y lo creado, entre la creación como obra magna celestial y las criaturas creadas bajo el manto del Todopoderoso. Es muy significativo uno de los aspectos que se ha podido constatar en nuestras investigaciones. La relación que Lagos muestra con Dios cambia a lo largo de su obra, aunque suele ajustarse alegóricamente en dos líneas: encontramos poemas en los que aparece el silencio de Dios. En este

sentido, el Creador es un interlocutor mudo que no resuelve la problemática existencial del ser humano al modo como es tratado por corrientes del momento como los poetas desarraigados y, por otro lado, escribe poemas de tono más benévolo en los que aparece Dios o algún motivo que puede relacionarse con Él desde una perspectiva más esperanzada.

Destaca, en la primera de las interpretaciones, un poema de su obra *Los obstáculos* (1955), en el que el sujeto lírico apela directamente al Creador, quien contrariamente a su bondad absoluta o protección sobre el género humano, desoye su súplica y no responde a su turbada llamada. Las interrogaciones retóricas refuerzan esta idea, que culmina con la sentencia que el mismo sujeto lírico profiere en la última estrofa: “¿Ves el incierto paso que trémulo vacila? / ¿Ves la mirada ausente? / ¿Es un no Tu clemencia? / La gastada plegaria me reseca los labios, / mas sigo caminando esposada y sedienta / de la luz que me niegas” (Lagos, 1976, p. 39).

La segunda de las perspectivas con la que el yo poético de Lagos se dirige a Dios la vemos en otro comentado poema, en este caso de su obra *El corazón cansado* (1957), en el que no aparece el Creador directamente pero se intuye su presencia salvífica y la visión es más animosa. Se reproducen los versos más célebres del poema: “NUNCA estamos vencidos. / Hay siempre una esperanza mojándonos la frente” (Lagos, 1976, p. 52).

Se cierra el artículo con un fragmento de una composición de *El cerco* (1971), poemario de carácter reflexivo e interrogatorio donde se despliegan indagaciones en torno a sus continuas obsesiones sobre los misterios del hombre en su proceso de génesis, infancia, madurez y existencia más allá de la muerte. A la vez, se muestran debates entre la luz y las tinieblas, las dudas y las certezas, lo terrestre-horizontal y lo celestial-vertical, el pasado y el presente lo

que confiere a estas obras mayores dosis de simbolismo y carácter alegórico y elegíaco así como de complejidad y profundidad. Varios de los poemas de este libro corroboran la idea de que la religiosidad impregna toda la obra de la poeta. En este momento, aparece el personaje de Lázaro que actúa como nexo de unión entre el Creador y la criatura. El poema analizado, así como otros contenidos en el volumen, tienen un claro tono existencial donde frente a cualquier tipo de ilusión y esperanzas se alzan la angustia y la desesperanza como contrapuntos que oprimen y desvelan la existencia turbada de la poeta cordobesa.

7.3 Artículo publicado en *La Nueva Literatura Hispánica*

El tercero de los artículos que conforman esta tesis lleva por título “La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad” y fue enviado al anuario *La Nueva Literatura Hispánica* en septiembre de 2017, aceptado para su publicación con modificaciones en octubre de 2017 y finalmente publicado en noviembre del mismo año.

Comienza el artículo con la inclusión de Atencia, por parte de José María Balcells en su antología, dentro de la nómina de “Poetas de medio siglo”. No obstante, si es importante este dato para entender y ahondar en el estudio de su poética, más lo son aún las consideraciones de B. Ciplijauskaitė para quien la obra de la malagueña “no busca integración en ningún grupo [...] Es casi atemporal: clásica” (2004, p. 267), argumentación sustentada por buena parte de la crítica que se ha ocupado de la lírica atenciana. Se prueba esta afirmación en el poema “Exilio”, tomado de *El mundo de M.V.* El texto es fundamental puesto que la interpretación del poema aporta algunas de las claves líricas atencianas, tales como la presencia del *pájaro*, como símbolo de vuelo, que pone su poética en relación con la de sus coetáneas. Concretamente, se estudia en la composición el lamento del sujeto lírico que se compadece del exiliado y que puede relacionarse con la figura de la mujer poeta que no puede desempeñar su vocación. Es fundamental el hecho de que Atencia remita a la necesidad de tener motivos para la sublimación existencial, pues solo así el ser humano soporta el peso de su existencia. El verso final es lapidario y contribuye a comprender su poética y la relación que ésta guarda con el decir místico: “Andar es no moverse del lugar que escogimos” (Atencia, 1978, p. 44).

Tras el análisis del poema anterior se lleva a cabo un recorrido por distintas consideraciones que han legado sobre su creación críticos expertos en

la obra de la poeta, comenzando por Jorge Guillén, quien le dedica un poema que se recoge como prólogo de la obra de Atencia titulada *El coleccionista* (1979), y siguiendo por Francisco Ruiz Noguera, Sharon Keefe Ugalde y José María Balcells. Las aportaciones de Ugalde sobre la obra atenciana son fundamentales, porque considera que, en su producción, se aúnan dos dimensiones, la cotidiana y la artística, algo que queda patente en el poema “Suceso” de *El mundo de M.V.*, en el que el sujeto lírico femenino, atareado con las labores domésticas, es observado por un pájaro cuya aparición supone un punto de inflexión para la hablante lírica, concediéndole pasar de la realidad vital a la ascensión existencial, alegoría significativa que muestra abiertamente cuál es una de las funciones singulares de las aves en su obra, como se afirmaba en líneas anteriores.

Partiendo de estas consideraciones, los apartados segundo y tercero del artículo recogen la parte de investigación en la que se lleva a cabo la búsqueda de intertextos en la obra atenciana, especialmente todos aquellos relacionados con la existencia a través de la mística y de la religiosidad. Para ello es necesario aproximarse a la obra de la poeta no ya desde las reflexiones sobre su poética, sino desde las distintas etapas establecidas por la crítica. Teniendo en cuenta la división en cinco períodos, establecida por Francisco Ruiz Noguera y Xelo Candel Vila, se aborda el análisis intertextual analizando una comentada pieza, “Sazón” de su obra *Arte y parte* (1961), que destaca por su importancia en relación con el decir lírico de la poeta. Es fundamental que el *vuelo* aparece en esta composición relacionado con la tradición literaria y la influencia de Juan Ramón Jiménez, no obstante, más allá de esta lectura, podemos verlo como motivo de deseo de ascensión existencial del sujeto lírico, vinculado a la obra de San Juan de la Cruz.

Continúa el artículo haciendo mención a la significación del silencio de quince años que apartó a la poeta del panorama literario del momento. Intenta dar una explicación a este silencio María Dolores Gutiérrez Navas, que aparece recogida en nota al pie, donde se ofrecen distintas posibilidades, pese a que ninguna ha sido corroborada por la poeta. No obstante, lo que sin duda destaca de este silencio es la posibilidad de emprender un lenguaje nuevo que comenzará con el poemario *Marta y María* (1976). En este libro encontramos una de las piezas en las que son fundamentales los rasgos relacionados con la mística, especialmente con *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, así como la intertextualidad bíblica, llevada a cabo con el pasaje de Lucas en el que Jesucristo visita a las hermanas de Lázaro, Marta y María. Continúa el análisis de la obra de Atencia interpretando el *vuelo* en algunas otras composiciones para, posteriormente, comentar un importante poema de *El mundo de M.V.* (1978) en el que de nuevo encontramos intertextualidad litúrgica, éste lleva por título “Eclesiastés, 3,5”, y en él se da un claro diálogo con el pasaje bíblico que se encuentra en el libro de título homónimo, titulado “La muerte” lo que nos lleva a reconocer el trasfondo existencial del poema. Llama especialmente la atención que coinciden los números que Atencia incluye en el título del poema con el capítulo y versículo del texto bíblico que se sitúa en la base del mismo.

De su tercera etapa hemos de destacar su obra *Compás binario* (1984) porque también en ella habría reminiscencias litúrgicas, como se puede apreciar nominalmente en la sección titulada “Adviento”. No obstante, será en libros posteriores de sus etapas tercera y cuarta donde se seguirá descubriendo esta influencia, tal es el caso del poema “La noche” de *La pared contigua* (1989), poemario perteneciente a la cuarta etapa, donde la atmósfera mística del poema es recreada a través de la terminología que usa.

Sin duda, la etapa más prolífica en lo que a la espiritualidad se refiere, algo que reconoce Candel (2013, p. 55), es la quinta. Las cuatro últimas páginas de este artículo se dedican a la búsqueda de rasgos, signos o referentes textuales de esta espiritualidad en dos de los poemarios que la integran. En el primero, *Trances de Nuestra Señora* (1977), destaca la presencia de un sujeto lírico femenino que en muchas de sus composiciones se identificaría con la figura de la Virgen María. Se anota como aspecto fundamental la recurrencia al lenguaje místico para explicar todo aquello que le resulta inefable, siendo una vez más relevante la aparición de las *aves* como motivos simbólicos que contribuyen a afianzar esta labor. De *El umbral* (2011) se estudian tres poemas con los que se cierra el artículo que son, “Las palomas” en el que el eco sanjuanista es claro, sobre todo en lo que atañe al escenario en el que ocurre lo que recrea el poema, puesto que es similar al del poema “Noche oscura” del místico; “Más luz que tú” en la misma línea que el anterior, a pesar de ser un poema que destaca por la ambigüedad en su interpretación; y, por último, “Testimonio” en el que la intertextualidad bíblica con el pasaje de Mateo 6, 27 es clave para entender el significado último del poema, además de la importancia de su sentido trascendente.

7.4 Artículo publicado en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*

El cuarto de los artículos que integran esta tesis doctoral fue enviado a la revista *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* en octubre de 2020. El comité científico aceptó su publicación con modificaciones y, finalmente, fue aceptado para ser publicado en diciembre de 2020. El estudio lleva por título “La obra poética de Julia Uceda, una poética de la existencia” y se centra en el análisis de la primera etapa lírica de la poeta sevillana, observando sus composiciones desde la perspectiva existencial.

En la introducción se aborda la importancia del galardón que recibe Uceda en el año 2003 por la antología compilada por Sara Pujol Russell titulada *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, en la que se recoge la obra de la autora hasta el año 2002. Es fundamental la obtención de este reconocimiento, tal como se subraya en varias ocasiones en estas páginas, porque la escritora sevillana fue la primera poeta en conseguirlo en democracia.

Por otro lado, se pretende encontrar un punto de partida para seguir la línea de análisis existencial en la obra ucediana hallado en unas palabras de Balcells que reconoce que, de todas las corrientes poéticas que abundaron en el medio siglo, “Julia Uceda ha sido más proclive al existencialismo” (2003, p. 32). Tras esta consideración se hace un recorrido por la obra de Uceda atendiendo a las etapas que la crítica ha establecido sobre ella. En este estudio nos centramos en la primera, denominada por S. Pujol Russell como “Logos de amor” (1959-1966), que incluye las obras *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966), en las que se observa la huella de la tradición clásica literaria desde una óptica espiritual y existencial a través de la búsqueda de las influencias y de la intertextualidad.

El segundo apartado titulado “Aproximación a ese ‘Logos de amor’. Influencias e intertextualidad” está dedicado al estudio anunciado en el párrafo anterior. Tras ello, se pasa a analizar la primera muestra de intertextualidad significativa, el título del primero de sus poemarios, *Mariposa en cenizas*, tomado de un verso de las *Soledades* de Góngora, para continuar indagando en torno a la importancia de la obra de otros autores como Juan Ramón Jiménez, en poemas como “Raíces”, cuyos versos recuerdan al aforismo juanramoniano, que habla del vuelo. Para S. Pujol Russell, esta cuestión es muy simbólica al encontrar una estrecha relación con “una voluntad y una concepción poética que será la base firme de toda su poesía posterior” (2002, p. 33). A partir de este mismo poema se observa la influencia de Miguel Hernández, concretamente de *El rayo que no cesa*. Siguiendo las fuentes de este poemario llegamos a Góngora, Garcilaso y Lope. El diálogo entre el poema “Raíces” de Uceda y el “Soneto V” de Garcilaso es evidente destacándose que el amor es lo único que puede salvar al ser humano de su forzoso destino. Tras el estudio de este poema, nos detenemos en una composición titulada “Alas”, por ser también muy significativa en relación con las cuestiones que nos ocupan. El amor aparece en él como libertador que enaltece al sujeto lírico y hace que su naturaleza trascienda. Pero esta libertad que suponen las *alas* en el poema referido no es tal en otros como “Último día”, en el que el sujeto lírico femenino toma conciencia de su imposibilidad de vuelo.

También en *Extraña juventud* aparecen las *alas* como símbolo de ascensión existencial; no obstante, es muy llamativo que no ocurre lo mismo en el poemario *Sin mucha esperanza*, algo que refuerza el título del libro, la falta de esperanza vital de un sujeto lírico femenino consciente de su papel en el

mundo frente a un contexto adverso que cierra puertas y oprime desde el punto de vista social y personal.

En cuanto a la intertextualidad presente en los poemarios que integran esta primera etapa poética ucediana, destaca el poema “El Despertar” de *Mariposa en cenizas* porque en él aparecen las figuras bíblicas de Adán y Eva. En *Extraña juventud* hay un giro radical. Los principales intertextos fundamentan sus raíces en referentes filosóficos relacionados con el existencialismo de Heidegger ya anunciado en la cita del filósofo que introduce la primera parte de la obra. Por otro lado, este sentido trascendente de la vida tendría su base de nuevo en la tradición literaria, en poemas como el que comienza “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?” de Quevedo, donde la inquietud existencial es más que evidente a través del *tempus fugit*, fundamental en el Barroco, y que es tomado por Uceda en poemas como “Extraña juventud”. Por último, es fundamental en relación con las influencias y la intertextualidad en *Sin mucha esperanza* que incluye “materiales procedentes del pensamiento griego” (Navarrete, 2015, p. 112), cuya finalidad fundamental fue la de encontrar una forma de expresión que le permitiera manifestar su desavenencia con el régimen, sorteando la censura impuesta por él.

El tercer gran apartado de este estudio lleva por título “Motivos existenciales en la primera etapa de la obra poética de Uceda (figura de Dios, amor, palabra creadora y silencio)” y comienza haciendo mención a unas declaraciones de la propia poeta a B. Sánchez Dueñas en la entrevista titulada “Julia Uceda, una poeta en constante búsqueda” en las que reconoce que se siente atraída por la filosofía y la religión porque son elementos comunes a todas las culturas y tradiciones, en definitiva, porque unen a todos los seres humanos (2016, p. 84). Tras detenernos en la significación de estas palabras se

tiene en cuenta una importante consideración de P. Laín Entralgo en relación con los poetas del 98, en especial con Unamuno y Machado. La cita es la siguiente: “el problema de Dios; pero su religiosidad era agónica y renuente a la fe que confesaban buscar” (Laín, 1948, p. 36). Teniendo en cuenta que la obra de Machado influye notablemente en la de Uceda y, partiendo de ambos planteamientos, nos aproximamos al estudio del primero de los motivos que aparece en la etapa inicial de la obra ucediana, la *figura de Dios*. Las perspectivas con las que Uceda aborda este asunto son varias, el primero de los poemas en que se analiza es: “Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás”, composición de tono amoroso en el que el sujeto lírico parece estar convencido de la existencia del Creador; no obstante, esta existencia no se presenta de forma afable, sino que infunde incertidumbre en el yo poético femenino: “Y dónde estarás tú. Y a dónde habré de irme / no sabiendo / si junto a Dios hay pájaros o sombras” (Uceda, 1959, p. 26).

Sin duda el poema más notable en que aparece Dios es el que lleva título homónimo a la obra y destaca, fundamentalmente, su tono epistolar desafiante respecto al Creador al que el sujeto lírico femenino no teme ni tiene pretensión de doblegarse. En *Extraña juventud* es también relevante su aparición, aunque conviene matizar que hay una evolución negativa en la divinidad.

Dando un paso más en las exégesis llevadas a cabo, el artículo pone su foco de atención sobre los poemas en los que Dios aparece explícitamente. Sobresale, de entre las diferentes interpretaciones que pudieran ser rastreadas y argumentadas, que el sujeto lírico de composiciones como “El acusado” se dirige al Creador manifestándole su indignación por la pasividad que muestra frente a los abusos provocados por el régimen franquista, que ampara sus cruentos decretos bajo su nombre: “Oye una voz unánime: Es Dios quien te lo manda”

(Uceda, 2002, p. 95). Se interpretan tras éste otros poemas como “Diáspora” o “Los ojos”, este último muy importante respecto a la ausencia de Dios y su trascendente significación en tanto en cuanto varios de estos textos hay que situarlos en relación con la crítica situación de España de este tiempo sometida al celo y cerrazón de una dictadura y al yugo social, existencial y religioso impuesto por un régimen sustentado en la interacción Iglesia-Estado.

Por otro lado, la *figura de Dios* la encontramos también en *Sin mucha esperanza*, aunque aparece en tan solo dos ocasiones. La perspectiva en ambos poemas es muy distinta: en “A Edith Piaf” (Uceda, 2002, p. 157), la aparición del Creador representa el descanso de la cantante tras su atormentada vida, mientras que en “Hay un rostro detrás de la sombra” (Uceda, 2002, p. 159) de nuevo retoma la enunciación epistolar hacia una divinidad que el sujeto lírico considera cruel por abandonar al ser humano a su suerte.

La aparición de este motivo nos lleva a otro fundamental, el *silencio de Dios*, a través del cual se intensifica su presencia en ocasiones y, por otro lado, un paradigmático silencio al que se llega como medio para expresar aquello que es imposible enunciar mediante el lenguaje y que lleva al sujeto lírico femenino a tomar conciencia de su existencia, algo que se plasma en versos como: “Y destruida ciegamente vuelo / sin vida ya, sin muerte. Solo viento. / Creciéndome en silencio y en ternura / con la sombra lejana por el suelo: / girando siempre en mi desierta altura / como un pálido pájaro de hielo” (Uceda, 1959, p. 19).

En la misma línea en *Extraña juventud* encontramos este motivo. Es muy importante su aparición porque, además de que se relaciona con la imposibilidad de describir algunas experiencias existenciales, es el medio para protestar ante la situación de censura obligada por el régimen, como aparece en el poema “Querido hermano” en el que el personaje lírico declara: “Un aire de

silencio nos vela la palabra” (Uceda, 2002, p. 100). En este sentido en *Sin mucha esperanza* leemos los siguientes versos, recogidos en el artículo: “Lo que os voy a decir es como un grito. / Y es urgente esta forma entrecortada / [...] / No puedo precisar en dónde / comenzó todo: hace edades o siglos / (siglos o edades / de irrompibles silencios / [...] / Entonces supe / que no era libre; / que nunca nadie / había sido libre” (Uceda, 2002, pp. 166-168).

Por otro lado, este *silencio* está relacionado con la importancia de las *palabras* que, como se justifica en el cuerpo del trabajo, guardan relación con la tradición judeocristiana y con la trascendencia del lenguaje en la filosofía existencialista heideggeriana. Merece ser reseñada la importancia que cobra el nombre propio en *Mariposa en cenizas* porque, observando e indagando en las distintas ocasiones en que lo incluye en sus poemas, se pone de manifiesto la necesidad del sujeto lírico de saberse nombrado, es decir, a través del nombre propio el yo poético se reconoce como *ser* en el mundo. Esta importancia de las *palabras* da un giro en *Extraña juventud*, obra en la que esa existencia, que parecía clara en el poemario anterior a través del nombre propio, no es alcanzada por la hablante poética de este poemario, tanto es así que profiere: “No me conozco en mí / ni me conozco / cuando me llaman: Julia. / Julia... ¿Quién eres? Dónde / estás, por qué túnel / has huido [...]” (Uceda, 2002, p. 118).

A continuación en el artículo, –antes de pasar al último de los motivos, el amor–, se relaciona la *palabra* con la simbología del *pájaro*. Es crucial esta relación porque el ave, motivo alegórico tan comentado en estas páginas, relacionada con el “vuelo simbólico” al que también se ha hecho referencia, vinculado ahora con la palabra recibe un nuevo significado, que tiene que ver con la mística. En palabras de José Luis Fernández, el pájaro es “ante todo,

símbolo del estado más elevado del místico. [...] La palabra ha de convertirse en lo que en la tradición hebrea se denomina la ‘lengua de los pájaros’” (2008, p. 360). Sin embargo, es justo la relación contraria a la que plantea Fernández la que encontramos en *Extraña juventud*, en la que la imposibilidad de decir se pone de manifiesto en versos como: “y oscuros pájaros sin voz” (Uceda, 2002, 102), del poema “Ved a un hombre”, donde ni siquiera el decir místico permitiría comunicarse al sujeto lírico.

Por otro lado, la vinculación entre el *pájaro* y la *palabra* la encontramos en algunos versos de *Sin mucha esperanza* como los del poema “Ananké” alejados de la unión del ave con el misticismo estudiada por Fernández. En este caso se produce una manifiesta denuncia de las formas de censura y de la falta de libertad en la España franquista: “Ya no podríamos gritar. / Nuestra voz tiene plumas y sueño. / Es un inmenso pájaro, / un pájaro angustiado” (Uceda, 2002, p. 130).

El último de los motivos relacionados con la existencia estudiado en la primera etapa de la obra de Uceda es el amor. Como se puede comprobar en las exégesis realizadas su análisis es muy trascendente en *Mariposa en cenizas* porque la experiencia amorosa otorga al sujeto lírico la posibilidad de alcanzar el conocimiento definitivo del mundo.

7.5 Artículo aceptado en *Esferas Literarias*

El último de los artículos que se incluye en esta tesis doctoral lleva por título “La senectud poética de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la luz de la existencia” y fue enviado a *Esferas Literarias* en mayo de 2021 y aceptado para su publicación con modificaciones en agosto, por lo que se presenta el informe de aceptación en el que se recoge que será publicado en el próximo número de la revista.

El artículo comienza con un apartado titulado “Breve estado de la cuestión” en el que se abordan los principales asuntos en los que se indagará en esta investigación. Se teoriza someramente sobre el concepto de existencialismo, haciendo mención a los principales filósofos existencialistas, de entre los que destacarían Heidegger y Sartre porque algunos de sus principales pensamientos se sitúan en la base de la obra de Julia Uceda. En este apartado se recoge el propósito de la investigación: analizar las influencias e intertextualidad –sobre la que también se teoriza brevemente–, además de los motivos religiosos y filosóficos presentes en la última obra de cada una de las poetisas objeto de estudio, a fin de comprobar qué símbolos se han mantenido a lo largo de su trayectoria poética y cuáles permiten establecer conexiones entre las obras de las tres autoras.

El segundo apartado, “Influencias e intertextualidad”, comienza con el análisis de *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos. En torno a sus textos, se plantea la problemática de la escasez de estudios críticos acerca de la obra general de la poeta. Apenas se ha estudiado su lírica y podemos afirmar que buena parte de sus poemarios aún no han sido examinados en profundidad, si se exceptúan algunas reseñas publicadas al hilo de la aparición de los mismos. Tras esta consideración se tiene en cuenta que, en cuanto a la métrica, esta obra

de Lagos sería incluida por Alfredo Gómez Gil en un apartado llamado “Tendencia popular” (Gómez, 1981, p. 169). El poemario está estrechamente influenciado por sustratos y fondos de la canción tradicional y, por tanto, encontramos en él conexiones con una de las corrientes estéticas de la Generación del 27. No obstante, se establece una primera referencia intertextual fundamental que es la de la obra de Jorge Manrique. Varias de las composiciones de la obra de Lagos se encontrarían en diálogo con alguna de las *Coplas* del poeta castellano. A esto hay que añadir que, en la base de unas y otras piezas, emerge un texto fundamental, el *Eclesiastés*, donde se sustenta el contenido existencial, en la línea de la religiosidad, en ambos poemarios.

Los principales asuntos tratados en los poemas de Lagos, puestos en relación dialógica con las *Coplas* de Jorge Manrique, son la fugacidad de la existencia humana y la muerte. El tiempo es casi una obsesión para la poeta, así lo han sabido ver críticos como López Rueda, cuyas palabras son recogidas por Alfredo Gómez: “Advertimos en ella una preocupación obsesiva por la temporalidad” (1981, p. 166). Tras esta idea, ejemplificada en un poema que comienza “Yo no sé quién inventó” (Lagos, 1996, p. 30), aflora la segunda de las referencias intertextuales, relacionada, en este caso, con la Generación del 27 y, más concretamente, con la obra de Lorca. Pese a que la propia Lagos reconoció la influencia de Cernuda en sus versos, en este libro no es la influencia del sevillano la que se advierte, sino que se percibe con claridad la del poeta granadino.

La relación intertextual se lleva a cabo a través del *río* que se constituye como motivo poético. Mientras que para Lorca el Guadalquivir se erige, en algunos de sus poemas, casi como un personaje envuelto en un relevante simbolismo y en una no menos efectiva carga referencial, en la obra lagosiana

aparece con un importante sentido existencial que anuncia la imposibilidad del sujeto lírico de volver a Córdoba para pasar los momentos finales de su vida. Tal es el caso del poema “Colofón” en el que leemos: “Hay un río en nuestra vida / que nos orilla y nos lleva”, más adelante en los versos finales se revela: “¡Ay, río Guadalquivir, / qué cerca ya la respuesta!” (Lagos, 1996, p. 73).

A continuación, se analizan las principales influencias presentes en *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia, de entre las que cabe destacar la mística de San Juan de la Cruz, asimilada por Atencia en versos que podrían interpretarse como amorosos. No obstante, no debemos olvidar que el decir místico recurría al lenguaje del amor para expresar la experiencia inefable, lo que se observa y analiza en poemas como “Las palomas” o “Más luz que tú”.

En cuanto a *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda, el poemario no está suficientemente estudiado, salvo algunos rasgos aportados por María Teresa Navarrete en su investigación del año 2015. Sobre su estructura formal es necesario destacar que la propia Uceda reconoce la importancia de alejarse del encasillamiento métrico cuando dice: “Los sueños no caben en estructuras métricas sin sufrir una mutilación” (2013, p. 25). En relación con las influencias e intertextualidad, en la obra de Uceda convergen la huella de la tradición literaria con la cultural, la religiosa y la filosófica, junto con su experiencia vital, sobre todo sus viajes, además de sus lecturas. De acuerdo con María Teresa Navarrete, a pesar de que la preocupación por el *lenguaje* y la comunicación, guían algunos de las composiciones de esta obra, el elemento que permite unificar todos los materiales de los que se nutre este libro, es el *tiempo* (2015, p. 443) según se expone y argumenta en el trabajo.

El resto del análisis que se lleva a cabo de la obra ucediana en relación con las influencias e intertextualidad recorre un sinfín de referencias

relacionadas con asuntos muy diversos vinculados al *ser* y a la *existencia* haciendo alusiones a distintas culturas. Las referencias no solo aparecen en las composiciones, sino que, en algunas ocasiones, como ya ocurría con obras anteriores, preceden a poemas concretos, o en el caso del fragmento de la canción *I'm all right* de la estadounidense Madeleine Peyroux, al libro. La cita se incluye al inicio del poemario y, en ella, aparecen dos de los motivos relacionados con la existencia más relevantes en esta obra, que son las *lágrimas* y las *cicatrices*. Por otro lado, tras esta cita encontramos otra tomada de la filosofía hindú en la que se recogen algunas claves de este poemario. La siguiente referencia, propiamente intertextual que aparece, la encontramos en el poema que lleva por título “Kairós” porque, pese a ser este un concepto griego, en la tradición judeocristiana, remite al momento propicio para que Dios aparezca, no obstante, según se analiza, en cierto modo se contrapone al contenido del poema en el que el sujeto lírico es una niña que se interroga por el origen de su existencia sobre el que no obtiene respuesta.

El resto del cuerpo argumental del artículo se ocupa de escrutar todas las alusiones que guardan relación con la línea existencial en la obra ucediana. Tras el análisis de algunos poemas como “Kadish”, en el que se plantea el problema del lenguaje, se presenta el siguiente de los apartados del artículo titulado “Motivos existenciales en las obras objeto de estudio”, donde se lleva a cabo un recorrido por los principales símbolos presentes en la obra de cada una de las autoras.

En el caso de *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos, destaca que la certeza de la existencia de Dios, que consolaba al sujeto lírico en sus primeros poemarios, se torna incredulidad en algunas de las composiciones de esta última obra. Por otro lado, la *soledad*, también muy relevante en sus primeras

obras no tiene tanta trascendencia en este poemario y la *pena*, que permite poner en relación de nuevo la obra de la poeta con la de Lorca, reemplazaría a la *soledad*. No obstante, si hay un motivo que merece ser resaltado es el del *agua* porque, relacionada con el río y con el mar, pone de relieve la importancia en la obra del tópico latino *vita flumen*, por lo que su significación última relacionada con el devenir existencial es fundamental. De las exégesis desarrolladas se pueden extraer conclusiones significativas, en la obra lagosiana, el motivo se opone al significado que tenía en sus albores poéticos, donde se relacionaba con el vitalismo propio de la edad infantil.

Los dos últimos motivos que se atienden en esta obra de Lagos son las *alas*, relacionadas con el ansia de ascensión vital y el *cantar*, vinculado con la palabra poética como forma de sobrevivir y de persistir diacrónicamente frente a la finitud de la vida humana.

En *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia se estudia, en primer lugar, la simbología del *pájaro*, que tenía mucha relevancia en obras anteriores, según se puede percibir en poemas como “Exilio” de su obra *El mundo de M.V.* (1978). En este poemario se relaciona, en algunas ocasiones, con la importancia de la palabra poética. De acuerdo con José Luis Fernández sería “un vínculo entre dos ámbitos o planos espirituales, pero un vínculo en este caso dinámico, que requiere y busca la transformación” (2008, p. 360). Esta consideración se observa en el poema titulado “Los vencejos” cuyas dimensiones y significados son puestos de relieve.

Los siguientes símbolos que se estudian en la obra atenciana son el de la *luz*, muy relevante porque confiere descanso y serenidad al sujeto lírico; la *palabra creadora*, que es el eje central de poemas como “La tinta, el curso

azul”; y, por último, el *agua* que tiene el mismo significado que en la obra de Concha Lagos.

Por otro lado, el primero de los símbolos que se estudian en *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) es el del *silencio*, relacionado con la imposibilidad de decir, con la incapacidad del ser humano para poder expresar ciertos sentimientos o sensaciones que provoca en el sujeto lírico una gran frustración, tal y como se lee en el poema “Palabras y campanas” del que se recogen los versos siguientes: “Las palabras, sonidos, / ya no dicen o ya no es necesario / decir pues su lugar lo ocupan / un vacío, un rostro extraño, / un asqueroso sin sentido” (Uceda, 2013, p. 65). Esta misma cuestión aparece en otras piezas como “Animal miedoso”, lo que nos lleva a descubrir la principal de las influencias en la que se sustenta este símbolo, las consideraciones de Heidegger sobre el *lenguaje*. Las teorías del filósofo alemán que se situaban en la base de *Extraña juventud* cobran ahora especial relevancia en relación con el dilema del *ser* y el *no-ser* unido a la palabra, según se puede observar en poemas como “Pensamiento, forma, sonido”.

Un motivo fundamental estudiado en esta última obra de Uceda del que no se han podido hallar registros en su primera etapa es el del *agua*, que además permite relacionar su poética con la de Lagos y Atencia. Aunque en líneas generales, su significación sigue parámetros existenciales próximos a los presentes en las poéticas de sus coetáneas, en este caso, su principal sentido, tal y como ha sabido interpretar María Teresa Navarrete, es remitir a la circularidad de la vida humana. Se puede observar en poemas como “Lágrima (Formas del agua)” y “Río (Formas del agua II)”. Este símbolo se relaciona en sendos poemas con el *tiempo*, motivo también muy significativo en la obra ucediana, a través del cual el sujeto lírico encontraría sentido a su existencia

gracias a la vinculación entre pasado, presente y futuro, indicada en el segundo de los poemas a través de elementos tomados de la cultura tradicional.

8. Integración de las publicaciones

8.1 Advertencia

A continuación se presentan cada uno de los artículos que conforman esta tesis doctoral. La disposición formal en lo que respecta a tipo y tamaño de fuente, interlineado y sangrías, se ha adaptado a la del resto del trabajo para darle uniformidad, no obstante, las referencias de cada artículo se presentan tal y como exigen las normas para autores de cada una de las revistas en que han sido publicados.

8.2 Perspectivas de la Existencia en la Obra Poética de Concha Lagos

Resumen

Teniendo en cuenta la problemática de la inclusión de las escritoras de los años 50 en la nómina de su tiempo, el presente artículo tiene por objeto poner de relieve la obra poética de Concha Lagos para poder así hacer justicia a una de las obras líricas más granadas de la literatura española. Sin lugar a dudas, la obra, tanto de Lagos como de la mayoría de mujeres poetas de esta época, han sido a lo largo de la historia de la literatura excluidas del canon por un motivo fundamental: la persistente ideología patriarcal que ha imperado en nuestro país hasta muy recientemente. Por ello, ha de considerarse este estudio como una muestra más de la necesidad de manifestar la realidad literaria de nuestro país desde todos sus ángulos, para lo que se abordará el análisis de las distintas perspectivas de la existencia plasmadas por nuestra autora en su obra.

Palabras Clave: Poesía, existencia, escritura de mujer, identidad.

The Perspectives of the Existence in Concha Lagos's Poetic

Work

Abstract

While taking into account the problem of the inclusion of the 50s female writers among the list of authors at that time, the present article aims at highlighting Concha Lagos's poetic work in order to receive due recognition, being one of the most important lyric work in the Spanish literature. Without a doubt, Concha Lagos's poetry, as well as other female writers' work in those days, has been excluded from the canon throughout the history of the literature due to a major reason: the persistent patriarchal ideology that has been prevailing in our country until recently. As a consequence, we must consider

this study as a proof of the need to expound the literary reality in Spain from each of its angles; therefore, we deal with all the different perspectives of the existence depicted by this poet in her work.

Key Words: Poetry, existence, female writers, identity.

Problemática de su Inclusión en Distintas Generaciones, Influencias y Claves Poéticas

El presente artículo tiene por objeto el tratamiento de la producción poética de Concepción Gutiérrez Torrero, más conocida en el espacio literario como Concha Lagos. Para tratar la obra de esta autora hemos de tener en cuenta, en un primer momento, que no todos los críticos la incluyen entre los escritores de los años 50, puesto que algunos de los asuntos que refleja en su poética permiten englobarla en la poesía del 36. Esta sería una de las causas, según refiere Blas Sánchez Dueñas, que permitiría justificar su exclusión literaria:

Concha Lagos es una autora cuya falta de adscripción explícita a alguna de las corrientes literarias dominantes de su tiempo así como su tardía llegada a la literatura ha provocado su aislamiento poético a pesar de haber sido una de las principales protagonistas literarias de su tiempo. Este desclasamiento o desubicación hace que algunos críticos la sitúen en la conocida como “Generación del 36”, mientras que otros la ubican en los poetas del “Grupo del 50”²² (Sánchez Dueñas, 2011: 10)

Lo anterior se pone de manifiesto en antologías como la de José María Balcells, quien la incorpora en el apartado de poetas pertenecientes a la

²² Las denominaciones citadas entre comillas han sido tomadas de García Tejera a quien Sánchez cita entre paréntesis y en la bibliografía final del artículo. Conviene verse dicha bibliografía: contiene textos de importante relevancia en relación con el tema que nos ocupa.

«Primera promoción de posguerra», situándola junto a otras escritoras muy renombradas de esos años:

Además de Carmen Conde, María Cegarra, Elena Martín Vivaldi y Ángela Feguera, en esta primera promoción poética surgida tras la guerra civil han de ser citadas Pino Ojeda, Concha Zardoya, Concha Lagos, Gloria Fuertes y Sagrario Torres, (Balcells, 2003: 27)

No obstante, Balcells apunta que esta inclusión, tanto de Concha Lagos como de Gloria Fuertes y Sagrario Torres entre las poetas de posguerra, se debe más a un criterio cronológico de nacimiento que a los rasgos poéticos de cada una de ellas, los cuales guardan mayores semejanzas con los del resto de poetas del 50. Considera que es conveniente situarlas en este grupo poético, aunque no da una explicación verdaderamente aclaratoria del porqué de esta decisión.

Al aproximarnos a la obra poética de Concha Lagos advertimos que la cantidad de temas que desarrolla es muy numerosa, no obstante, nos detendremos fundamentalmente en todos los motivos y asuntos plasmados por nuestra escritora en su obra, que guardan cierta relación con la problemática existencial, la búsqueda de su propia identidad y su relación con “los otros”.

El primero de sus poemarios publicados es *Balcón* (1954) y, según José Hierro, sería «un libro interesante no por lo que daba, sino por lo que prometía» (Hierro, 1976: 12)²³ Si examinamos esta valoración de Hierro llegamos a la conclusión de que la obra de Lagos supone un *crescendo*, por lo que, aquello que esboza en sus primeras creaciones es llevado al grado de significación más profundo en sus últimos poemarios. Para comprender esta gradación lírica, hemos de atender a las consideraciones de la propia autora acerca de lo que significa para ella la creación poética, además de al

²³ Hierro, José (1976). Citado por Emilio Miró en el Prólogo «La poesía de Concha Lagos» a *Antología de Concha Lagos (1954-1976)*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 9-32.

reconocimiento explícito de influencias en sus poemarios. En este sentido, conviene tener en cuenta los estudios de Gómez Gil (Gómez, 1981) porque se presentan como testimonio de incalculable valor a este respecto, debido a que recoge distintas entrevistas a Lagos, en las que nuestra autora habla abiertamente sobre los asuntos que nos ocupan. El detenimiento en estas cuestiones, por tanto, nos proporcionará numerosas claves para la comprensión y el sentido último de la obra lagosiana.

En cuanto a la génesis y al motivo de su escritura, la propia autora reconoce que su vocación literaria nace tras su matrimonio: «me casé muy joven, y ha sido después de casada cuando verdaderamente sentí la necesidad de dar a la luz mis emociones artísticas a través de la pluma» (Gómez, 1981: 52). Esta afirmación recoge una declaración existencial profunda. Tanto es así, que Lagos nos presenta ya el quehacer poético, no solo como evasión de su vida cotidiana, sino como trasunto de su propio vuelo, de la creación de su identidad, de su desasirse de las tareas domésticas -unidas ineludiblemente al matrimonio- como única salida a la vida que había escogido pero, que tuvo claro, no censuraría su necesidad de realizarse en todas las dimensiones de su vida. El vuelo al que nos referimos aparece en muchos de sus poemas, tratado desde una doble perspectiva. Por una parte, versos como «Recortarme las alas / hasta quedar suspensa / en la formal postura.» (Lagos, 1976: 130), pertenecientes al poema «Tregua» de *Tema fundamental* (1960), o la composición «Sea» de *Luna de enero* (1960), en la que la poeta reconoce la imposibilidad de volar, evidencian que la pasividad del sujeto lírico femenino es conmovedora:

AGUA sumisa al pez de tu capricho.

Tú me quieres así, yo digo: «sea»

y nos navega el cielo por el fondo.

Tú me quieres de estar casi en ausencia,
media luz de tu paz y de tu frente,
sujeta a la distancia en que me cercas.

Tú me quieres en gris como la tarde.
En oración, en sueño, de silencios;
ala cortada y mano sobre mano.

Tú me quieres de espera y de ternura,
al aire de tu tiempo y de tu aire,
surco de amor tendido a tu semilla. (Lagos, 1976: 99)

Por otro lado, nuestra poeta no se resiste a esa visión existencial de la mujer: en los versos de «Todo será silencio» de *La soledad de siempre* (1958), el sujeto lírico reconoce sus ansias de alzar el vuelo antes de perecer; ésta será la principal postura de la escritora ante su mundo y sus circunstancias. A pesar de la toma de conciencia por parte del yo poético de su realidad existencial, el anhelo de sublimidad que aparece en estos versos nos muestra la actitud vital de Lagos:

[...]

Me crezco cual la llama en estas rebeldías
antes de que las alas se resistan al vuelo.
Después ya lo sabemos, será silencio todo.

Silencio y más silencio. Tan sólo un gran silencio. (Lagos, 1976: 76)

Por otra parte, numerosas composiciones de importantes poemarios de temática existencial, como son *Los Obstáculos* (1955), *Tema fundamental* (1961) y *Golpeando el silencio* (1961), remiten a la palabra creadora; como tabla de salvación y claves de vitalismo existencial. Sin embargo, la creación es arriesgada, teniendo en cuenta que como reconoce María Rosal:

No podemos olvidar, cuando analizamos la poesía escrita por mujeres, que el sujeto de la enunciación se inscribe en un orden simbólico que reproduce el falogocentrismo de la cultura occidental, por lo que la práctica discursiva muestra las relaciones de poder que sustentan el discurso (Rosal, 2010: 240)

Sin lugar a dudas, algunos de los poemas de Lagos se encuentran inscritos dentro de este orden simbólico. Atendamos a esta muestra de *Los Obstáculos* (1955):

YO quisiera fundirme en el río de la vida
y arqueando los brazos crear puentes,
unir orillas;
sentir vuestras pisadas en desfile compacto.

No sonriáis: ya sé que soy mujer.
Sólo podré tenderos puentes de esperanza,
de sonrisas, de amor;
puentes donde acunaros. (Lagos, 1976: 41)

En estos versos se aprecia el desdoblamiento del sujeto lírico, quien apela a su otro “yo”. El despertar de la otredad remite, además, a la latente reivindicación de la identidad femenina que aparece en ésta y otras composiciones. El poema se presenta claramente dividido en dos estrofas de cuatro versos: la primera de ellas, localizada al inicio, a la que podríamos calificar como “la más alta”, muestra el ansia del yo poético de alzar el vuelo, metáfora del anhelo de libertad de Lagos, que recoge su reivindicación y la de la mayoría de poetas de su tiempo.²⁴ Los cuatro últimos versos, introducidos por «No sonriáis: ya sé que soy mujer», apelan directamente a esta segunda figura

²⁴ Los siguientes versos del poema: «No le pido a los seres perdón por mi existencia», de Julia Uceda son un claro ejemplo de esta forma de escritura en la que se reclama la libertad de expresión. Así el sujeto lírico exclama: «No le pido a los seres perdón por mi existencia. / La levanto y la empuño como a un viento domado. [...] Existir sobre todo. Adoro la presencia / de la luz que la sombra quisiera haber cegado, / el rumor de mi sangre, la dulce incontinencia / del labio que otra carne quisiera sepultado.» (Uceda, 2002: 86)

de sí misma. La toma de conciencia es rotunda y advierte un final dramático, en el que el yo lírico recalca la imposibilidad de la mujer de alcanzar sus deseos por encontrarse subyugada al varón en todas las facetas de su vida, al tener que responder a lo que se espera de ella, al rol que le ha sido impuesto tradicionalmente.

La Soledad como Premisa de Vida

Son muy interesantes las referencias explícitas a sus influencias poéticas y literarias, las fuentes de las que ha bebido sutilmente, tomando solo lo imprescindible y dejando aquello otro que la alejaba de su personalidad como escritora. La propia Lagos reconoce a Florencia María Ortiz²⁵ que algunas de ellas²⁶ son poetas como Juan Ramón o Luis Cernuda, éste último por lo que significa para la Generación del 27 y por uno de los motivos fundamentales de su obra: la soledad. El siguiente diálogo, recogido en la obra de Gómez Gil, prueba esta consideración:

- De esa generación, si debiera decidirse por un solo poeta, ¿cuál sería?
- Luis Cernuda.
- ¿Por qué?
- Me da una inmensidad; me abre un gran mundo poético, con el que no hubiera tomado contacto si no le hubiera leído; fue así... o es que fue la confirmación, la claridad, de lo que yo llevaba en mí... lo que yo pretendo y busco en la poesía está en él.
- ¿Tardó mucho en descubrirlo?

²⁵ La entrevista que se presenta fue realizada por Florencia María Ortiz a Concha Lagos en Palma de Mallorca el 3 de julio de 1959 y está recogida en la obra de Gómez Gil que se ha manejado en este estudio.

²⁶ Me refiero sobre todo a *La realidad y el deseo* de Cernuda y a la obra completa de Juan Ramón, a quien se dedica el primer número de *Ágora*, tal como refiere Gómez Gil en la página 37.

- Pues sí; bastante; [...] yo creo que a Cernuda le debo (mi deseo de soledad lo tenía ya) el no temerle a la otra soledad...
- ¿Qué soledad?
- La de quedarme a solas con mi obra; y ese miedo él me lo ha hecho perder; prescindir de los demás, del mundo de los poetas, para recluirme cada vez más en esa íntima soledad en compañía de la obra... y le tengo gratitud por lo que me ha hecho ver... me ha enriquecido. (Gómez, 1981: 63)

La soledad de la que habla Lagos puede verse en el siguiente soneto, titulado «Otra vez» de *La soledad de siempre* (1958), en el que el sujeto lírico manifiesta la inseguridad que le produce sentirse lejos de ella (la soledad), recordando, de este modo los versos de Cernuda: «Cómo llenarte soledad, / sino contigo misma» (Cernuda, 1990: 363). A pesar de parecer una paradoja, la realización total del yo poético es equiparable al encuentro aislado de la escritora frente a su obra, sin miedos ni reservas, en esta pugna entre la realidad y el deseo cernudianos:

OTRA vez a soñar desde el oscuro
imposible por qué, mano tendida,
intentando apresar amor y vida,
fijarle a lo inseguro lo seguro.

Otras veces cabalgando hacia tu muro,
soledad que me tiras de la brida,
seguidora incansable de mi huida,
vencedora en la lucha en que perduro.

Otra vez mirar arena y cielo
en tu playa sin fin siempre desnuda,
bebiéndome el silencio que te nombra.

Otra vez como ayer perdido el vuelo
por el salto hacia atrás de miedo y duda,
seguida y seguidora de tu sombra. (Lagos, 1976: 79)

El motivo, de crucial importancia para ella, no siempre aparece en sus composiciones de forma tan amable y consoladora. En la siguiente estrofa del poema que lleva el mismo título que la obra, la soledad es la única que sobrevive al fracaso humano, tal y como aparece en el último verso:

[...]

Hoy pongo en pie las cosas que sin ser casi fueron
y desde su caída esperan este instante.

Hoy pongo en pie fracasos, lo vulgar y lo oscuro,
lo cobarde y mezquino, porque a veces, el brillo,
es soñarse osadías, o dar saltos audaces
en el trapecio-mundo. Pero queda lo otro,

lo que nos muerde y calla. La soledad de siempre. (Lagos, 1976: 74)

Poemas de *Tema Fundamental* (1961) como «Por volverlo a escuchar», «Dimensión imposible» y «Todo es presentimiento», son muestra de la influencia de Cernuda, quien en su producción recoge temas como la angustia, la tristeza, la desolación ante la incapacidad del ser humano de alcanzar sus deseos por encontrarse frente a su realidad terrenal. Así, por ejemplo, la imposibilidad de ascensión existencial, de inquietud del sujeto lírico frente a sus anhelos inalcanzables, se aprecia en el último de los poemas referidos:

CREEMOS ascender alegremente
y de pronto, peldaño tras peldaño,
el descenso de nuevo.

Duele perder terreno, sentir peso en las alas,
y duele

este empeñarse otra vez el paisaje. [...] (Lagos, 1976: 121)

La temática existencial late en la obra de Cernuda y aparece canalizada en los versos: «Tú justificas mi existencia: / si no te conozco, no he vivido; / si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.» (Cernuda, 1990: 360). El ansia de sublimidad amorosa, que aparece como una cuestión *cuasi* mística (el eco de los místicos españoles, sobre todo de Santa Teresa²⁷, es evidente en estos versos), es la base de determinadas composiciones de Lagos, no solo de sus obras más existenciales, sino también de poemas incluidos en otros libros. En «Yo te sueño tan alto», de *Luna de enero* (1960), de nuevo vemos la influencia del poeta del 27, ya que el sujeto lírico solo se siente realizado en la medida en que se reconoce a sí mismo amado y aceptado por el otro, al que busca incansablemente. El encuentro recuerda la literatura mística, lo que se estudiará con más detalle a continuación:

OTRA vez primavera por los parques de siempre.

Volvemos a encontrarnos con la fecha de entonces

borrándole al olvido aquel punto y aparte.

A buscarme saliste con temor de mi ausencia

y yo estaba arropada en el ayer tan nuestro

que casi me rozaba tu mano al extenderse.

Ya es hora de ponernos en orden las preguntas.

Sabernos en lo justo con Dios en la mirada,

tendiéndonos un puente por el pulso y la sangre.

Puedes pedirme el agua para tu sed antigua,

ofrecerme el descanso de tu pecho intranquilo

²⁷ Recuerda a los versos de la glosa de Santa Teresa: «Vivo sin vivir en mí, / Y tan alta vida espero, / Que muero porque no muero», tomados de la Poesía I de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/antologia-o/html/ae56337a-b7fe-4f04-90c7-9d005c5f21a7_3.html#I_39_>

y tierra de tu tierra en este breve plazo.

Yo te sueño tan alto por volarme a tu cima,
porque sólo en la altura insisto en encontrarte
repartiéndonos nubes y el paisaje del viento. (Lagos, 1976, 79)

En los fragmentos de las distintas entrevistas recogidas por Gómez Gil, Lagos afirma haber leído a otros muchos poetas y haber incorporado algunos de sus rasgos en su propia obra; sin embargo, interesa la siguiente observación de este estudioso: «En *Tema Fundamental* se nos presenta una lectora atenta de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa» (Gómez, 1981: 167)

Lo anterior queda patente en la mayoría de los poemas de este libro: a pesar de no estar estudiada como un símbolo que impregna toda su obra, la luz es el eje central o hilo conductor de este poemario. Su importancia radica en que se nos presenta como resolución a la problemática existencial del sujeto lírico; se relaciona, además, con otros símbolos tales como el cielo, unido al vuelo, a la altura y al color azul, vinculados todos con el ansia de sublimidad del sujeto lírico. El siguiente soneto es una clara muestra del eco sanjuanista:

SALIÓ a buscar estrellas, vano intento.

Altas huyeron por la noche oscura.

Imposible alcanzar tan alta altura,
pero el vuelo inicial quedó en el viento.

Nueva cima de luz le infundió aliento;

otra vez más por alto su aventura.

Darle alcance soñaba la segura
constancia de su vuelo en seguimiento.

Bajo el cuchillo de la noche fría,

por los lentos espacios del deshielo,
sin descanso siguió y sigue y sigue.

Tras la imposible estela, noche y día,
aparejado el vuelo en otro vuelo,
quemándose en el rastro que persigue. (Lagos, 1976: 111)

Advertimos en el poema la pugna existencial del sujeto lírico, aspirante a alcanzar la verdad última y, a la vez, consciente de su imposibilidad humana de lograrla. La intertextualidad con *Noche oscura del alma* (Juan de la Cruz, 2008: 101) es evidente, los términos que usa la poeta son pieza clave para descubrir que ambos textos están en diálogo: *vano, vuelo, noche oscura, alta altura, cima de luz, aventura, segura, siguió y sigue y sigue, quemándose*, son algunos de los vocablos o sintagmas que, bien porque aparecen en el poema de San Juan de la Cruz, bien gracias a la paronomasia o a la asociación con determinados campos semánticos relacionados con la literatura mística, nos presenta la influencia de este autor en su obra más existencial.

En relación con la influencia mística en los poemarios existenciales de Lagos, hemos de atender a un estudio de M^a Ángeles Hermosilla Álvarez acerca del lenguaje místico y la importancia del silencio en composiciones de autoría femenina. Tras hacer alusión a determinados versos que ponen de manifiesto el mutismo al que se ha visto sometida la mujer en España durante siglos, Hermosilla expone que el discurso propuesto por las teorías feministas presenta y defiende una nueva concepción del silencio, a través de una «escritura que permita resignificar la realidad» (Hermosilla, 2015: 14). Así, es significativo atender a lo siguiente:

Aparece en Luce Irigaray, cuando se ocupa del discurso místico y en Hélène Cixous, al reivindicar una «escritura femenina» en pugna con la lógica

falogocéntrica basada en un pensamiento de oposición entre lo masculino y lo femenino, que, no exclusiva de las mujeres, pretende subvertir el orden patriarcal hegemónico y subraya la significación del silencio que se esconde debajo de las palabras.

La escritura entonces se modifica. Buscando mayor expresividad, parece callar para abrir un espacio de sugerencias en el que tenga cabida el lector o lectora, (Hermosilla, 2015: 13)

En *La soledad de siempre* (1958) encontramos claras evidencias del silencio místico, tratado por distintos críticos y al que remite Hermosilla en su artículo. Así, poemas como «Todo será silencio», «Lo que no tiene nombre», «Tal vez se llame duda» e «Invéntame palabras» son muestra cierta de la necesidad de nuestra poeta de emprender la búsqueda de un lenguaje lírico que le permita expresar sus anhelos existenciales, al que se llega irremisible y finalmente a través del silencio y en favor de los sentimientos y las sensaciones. Además, éste es también uno de los motivos fundamentales de las poéticas del medio siglo, tal como estudia Gérard Genette²⁸. Podemos comprobarlo en el siguiente poema:

SE me cegó de pronto el paisaje más claro
y me duelen las manos de tantear tinieblas.

¿Pozo? ¿Abismo? ¿Silencio?

Lo que no tiene nombre.

¿Es la nada, Dios mío, o es tan sólo dolor?

El dolor de morir desde aquí, por la vida. (Lagos, 1976: 122)

Como se observa, el sujeto lírico expresa la incapacidad de transmitir el dolor de su propia existencia; además del título, las interrogaciones retóricas y la apelación directa a Dios refuerzan la idea de la imposibilidad de

²⁸ Me refiero a *Fiction et diction*, publicada en París en 1991.

comunicación. En el poema «Con mi paso en tu huella» de *Tema fundamental* (1961), Lagos confiere mucha fuerza al silencio y a su supremacía:

[...]

Puedo decir palabras,
me están naciendo altas como un rumor de
estrellas.

Puedo decir los sueños,
pero dejo al silencio que los explique exactos. (Lagos, 1976: 120)

En el fragmento de «Invéntame palabras» ocurre lo mismo aunque, en este caso, Lagos pone en relación el misticismo con la poesía pura, como única vía posible para alcanzar la sublimidad de la existencia a través del lenguaje, por lo que la composición ofrece una clara influencia de las ideas líricas de Juan Ramón Jiménez²⁹, otro de los autores más leídos por la autora:

INVÉNTAME palabras que me acompañen
siempre,
que se me queden limpias, incrustadas en nombres.

Dámelas tan sencillas
como una miel primaria de remota colmena.
Dámelas contenidas, gozosas, apremiantes,
que afloren milagrosas como un agua de gruta,
como un trival maduro
a la altura del pecho.

Dámelas con silencio de escondidos caminos. [...] (Lagos, 1976: 123)

Otro de los recursos utilizados por Lagos en toda su poesía existencial, herencia de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, es la apelación directa a Dios, a quien en numerosas ocasiones, el sujeto lírico desafía. Así, en obras

²⁹ El poema de Lagos presenta una clara influencia de «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!», de la obra *Eternidades* (1918) de Juan Ramón Jiménez. Los versos han sido tomados de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-de-textos-juanramonianos--0/html/53bf7529-f4f2-41fa-b1c4-02a49a739f54_3.html#I_99_>

como *Para empezar* (1962), encontramos una presencia constante de Dios como interlocutor mudo, receptor, por una parte, de los lamentos y demandas constantes del yo poético y, por otra, de sus agradecimientos. Aparece también otro tema existencial que preocupa a nuestra autora: la infancia, tal y como se muestra a continuación en el poema «Siempre es tuya la obra»:

Siempre es Tuya la historia.

La del amor y el sueño,
bajo las blancas horas de mano sobre mano
para tejer silencios hasta el porqué del tiempo.

Un «yo» desamparado a veces me arañaba
como fantasma niño. (Lagos, 1976: 190-191)

Como confirman los poemas, la obra de Lagos está colmada de un sinfín de reminiscencias a la tradición literaria hispánica. Tampoco podemos dar por finalizado este apartado, sin hacer mención a la influencia que supuso en su producción la obra de sus coetáneos: «el influjo más patente en la obra es el de los últimos poetas del Norte de España: me refiero a José Hierro, Gabriel Celaya, José Luis Hidalgo, Blas de Otero» (Gómez, 1981: 167). «Carta para después» de *El corazón cansado* (1957) es testimonio fiel de que estas influencias y relaciones no fueron solo literarias:

AMIGOS: Os dejo estas palabras;
volveréis a reuniros y diréis, recordando:
«Parece que fue ayer»; acaso, alguno añada:
«Aquella Concha Lagos...»,
y calle, pensativo y misterioso.
[...]
Que no se borre vuestro gesto,

y, por si aún puedo escucharos,
habladme de vosotros,
del café, de poesía,
de las tardes de estío con acacias en flor,
de alguna Antología, del Premio Nacional...

Reuníos nuevamente,
leed vuestros poemas;
un ala de nostalgia rozará vuestras frentes,
y acaso alguno diga: «Aquella Concha Lagos...» (Lagos, 1976: 58-59)

En el poema se da la equiparación entre la autora y el sujeto lírico, que exhorta a sus colegas poetas a que sigan reuniéndose tal como hacían en las tertulias de los viernes de Ágora; quiere que disfruten de la poesía, y que la recuerden como nexo de unión entre ellos y como amante de la naturaleza que rodea su Córdoba natal, «Tierra del sur con sus olivos bajos» (Lagos, 1976: 59).

Claves Poéticas: los Símbolos

Además de las influencias, para comprender sus composiciones es necesario hacer hincapié en la serie de símbolos que configura el universo poético de Lagos. De acuerdo con Emilio Miró es pertinente dividir la simbología utilizada por Lagos en «viva» o «inerte»³⁰.

Símbolos Inertes en la Lírica Lagosiana

El principal de los símbolos inertes es la «ventana», que actúa como marco con una doble significación: por un lado, Lagos es consciente de que su vida está a la vez sumida y en las afueras de dicho marco. Esta dicotomía hace

³⁰ Emilio Miró habla de la simbología viva, el calificativo «inertes» para el resto de símbolos de la poética de la autora es mío.

referencia a la inmersión en la atmósfera de su vida: sus angustias, anhelos y preocupaciones y, por supuesto, su deseo de ser madre. Frente a dicha inmersión, aparece en los márgenes del canon, porque se reconoce escritora y es muy consciente de que ser mujer y escribir con el sello de su propia identidad tiene un precio: el de ser ignorada por sus colegas varones. Así, afirmará la propia autora en el poema «Ya lo tengo pensado» de *El corazón cansado* (1957):

Una mujer sabe, desde muy siempre,
que no puede volar;
y por eso, sin duda,
a cada instante piensa las cosas más opuestas.

Una mujer se siente a veces sola.
Una mujer descubre cada noche
que la ventana es marco de su vida. (Lagos, 1976: 57).

En «El diálogo», de *Luna de enero* (1960), la autora trata numerosos temas, tales como: la existencia, el paso del tiempo, el amor y la muerte. Sin embargo, el más destacado es la reivindicación de igualdad: «Alcemos la cabeza / a la igualdad del cielo,» (Lagos, 1976: 102). Aparece de nuevo la ventana: «y sombras de mi cuerpo en las ventanas / contemplando paisajes con mis aquellos ojos» (Lagos, 1976: 101); en este caso, el plural nos hace pensar en el paso del tiempo, reforzado con el demostrativo «aquellos», lo que sugiere que han sido varios los “marcos” en los que se ha visto atrapado el sujeto lírico femenino en su juventud.

A este respecto Esther Tusquets hace una afirmación observable aún en nuestros días:

Como en muchas otras profesiones, las mujeres han invadido el campo, ocupan un enorme lugar en los espacios medios, pero no alcanzan, en un mundo regido

por hombres, los puestos más altos. Para comprobarlo, basta echar una ojeada a la lista de los premios Nobel, o al número de mujeres que figuran en la Academia Francesa o en nuestra Real Academia de la Lengua. A nivel «oficial» apenas existimos. (Tusquets, 2007: 13)

Podemos remitir a numerosos datos biográficos que corroboran la reivindicación de identidad, implícita en los poemas de Lagos a través del símbolo de la ventana. Éstos tienen que ver con su incansable labor en la publicación periódica de *Ágora* y las relaciones que gracias a ella, a las tertulias de los viernes en su casa de la actual Gran Vía y al estudio fotográfico de su marido, estableció con muchos artistas (no solo poetas) de la época. En un artículo recogido en un libro que hace justicia a la labor lírica de nuestra autora, Noni Benegas afirma que, en cierta conversación con Uceda, ésta reconoció que era la propia Lagos quien, en numerosas ocasiones, tomaba las fotografías a los clientes que visitaban a su marido en el estudio. Benegas expone:

Me pareció un hallazgo: Lagos había cogido la cámara infinidad de veces y había congelado a la figura dentro de un marco, de un encuadre.

Ahora ella alzaba una instantánea de sí misma y se veía paralizada, a su vez, dentro de un marco, en la ocasión, el de la ventana. [...] ¿podría escapar la autora de ese marco dentro del marco, es decir, de ese límite normativo que la incrustaba en un paisaje previsto de antemano, recortado por el enfoque ajeno, el social de la época? (Benegas, 2011: 141)

Indudablemente, deberíamos responder a esta interrogación retórica de Benegas con una aseveración: por supuesto que sí, a través de su poesía. Sin embargo, también nos quedan pruebas de que esta labor no fue fácil y para obtener datos a este respecto es necesario acudir a una de sus prosas inéditas,

una parte de sus memorias recogidas en *La madeja*³¹. De las páginas de esta obra de carácter autobiográfico extraemos información de incalculable valor, que incluye datos muy relevantes: el primero, que presentó *Tema fundamental* (1961) al Premio Nacional de Poesía y el jurado falló en su favor, no obstante, dicho merecimiento le fue arrebatado y concedido a García Nieto, con quien terminó su amistad tras este hecho; el otro tiene que ver con su crítica explícita a las antologías poéticas del momento, de las que reconoce: «Lo triste es que algunas se hacen hoy solo para satisfacer venganzas personales, otras se reducen a un intercambio divertido: tú me incluyes a mí, yo te incluyo a ti...» (Lagos, 1978: 14). A pesar de esta feroz crítica al mundo literario de su época, conformado sobre todo por varones, lo cierto es que sus relaciones, profesionales y personales, estuvieron rodeadas de ellos, entre las páginas de este libro aparecen infinidad de nombres de poetas del momento, además de que reconoció que su padre y su marido fueron dos pilares fundamentales en su quehacer poético, algo que no alcanzó a ser para ella su madre, debido a la influencia que los postulados de la sociedad patriarcal habían ejercido en su vida.

Símbolos Vivos en la Poesía de Concha Lagos

Con referencia a los símbolos que hemos llamado “vivos”, Emilio Miró considera que:

El contacto afirmativo, esperanzado, de su poesía, surge de los espacios abiertos, de su instalación y su contacto *en y con* la realidad natural, la Naturaleza viva y

³¹ Obra inédita de Concha Lagos que se encuentra custodiada por la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad Autónoma de Barcelona a la que he tenido acceso gracias a mi director de tesis, el profesor Blas Sánchez Dueñas.

vivificadora. Agua, tierra, cielo, podrían formar un triángulo básico, indestructible, en la poesía de Concha Lagos. (Miró, 1976: 11-12)

Como expone Miró, toda su poética se centra en estos tres símbolos. En cuanto al agua, está íntimamente relacionada con la infancia, la vitalidad, la pureza de lo primitivo; recordemos que para ello no ha de estar estancada, como ocurría en la obra de Lorca³², en la que el pozo representaba la podredumbre y la ausencia de vida. La relación de la pureza del agua con la infancia no es arbitraria, puesto que para nuestra autora la vuelta al primitivismo y la inocencia forma parte de lo que Estel Juliá define como: «La Infancia como estado ideal» (Juliá, 2010-2011). En relación con este símbolo encontramos dos obras fundamentales, *Agua de Dios* y *Arroyo claro*, ambas de 1958. Como subraya Isabel Paraíso, estos poemarios son: «dos libros gemelos, deliciosos, centrados en la infancia externa» (Paraíso, 2011: 73) En el poema «Los niños de que hablo», de *Agua de Dios* (1958), la poeta escribe:

[...]

Todos los niños de que hablo guardan
las menuditas piedras del camino
y llevan un tesoro en los bolsillos.

Los niños de que hablo, a veces, dicen
palabras que me asustan,
como «mañana», «cuando sea mayor»...

Los niños se me inquietan por las venas,
y desato preguntas cara al cielo.

Dios, desde su baranda, los contempla. (Lagos, 1976: 89)

³² Recordemos por ejemplo «Niña ahogada en el pozo» de *Poeta en Nueva York* (1940), que comienza con esta estrofa: «Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes, / pero sufren mucho más por el agua que no desemboca. /...que no desemboca» (García Lorca, 2008: 178). Los versos muestran la ansiedad que provoca al sujeto lírico el agua estancada en el pozo, algo completamente contrario a la simbología del agua presente en la obra de Lagos.

Como se observa en los versos anteriores, Lagos ve en la infancia aquellos ideales originarios con los que, inexorablemente, rompemos al llegar a la madurez: los niños son el ejemplo más depurado de la sencillez, tal es así que la llevan a desatar «preguntas cara al cielo». Esta forma de increpar a Dios guarda relación directa con la existencia, a la que, hace referencia a través de los pequeños al recoger lo que dicen, la poeta reconoce que son: «palabras que me asustan». Lagos desea volver al primitivismo de esta etapa de la vida, tal como recoge Alfredo Gómez Gil:

Estos niños del libro que nos ocupa, fuera de sus divergencias o actitud parecen llevados un tanto conminativamente de la mano por nuestra poeta conjeturándose un rebote de sí misma, en su retrogresión a su propia infancia de ideas e ideales, con un cierto narcisismo o coquetería que va de lo infantil hasta el deje maternalista. (Gómez, 1981: 89)

El segundo símbolo es la tierra, que está muy ligada a la soledad, a la angustia frente a los desastres humanos, a la presencia constante de la muerte, además de traer consigo de nuevo reminiscencias de la infancia. El tema del otro está muy presente en obras como *La soledad de siempre* (1958), *Los anales* (1966), *Diario de un hombre* (1970), *El Cerco* (1971), *La Aventura* (1973), *Fragmentos en espiral desde el pozo* (1974). En «Los pasos por el tiempo» de *La soledad de siempre* (1958) se aprecia la relación entre el símbolo y la otredad; la tierra es el lugar donde tenemos contacto con el otro y en el que naturaleza y humanidad se funden:

En todos los espejos he buscado otros rostros,
porque ignorar no quiero ni la rama ni el árbol.

[...]

Por eso quiero hablaros de cosas que he mirado,
decir desde mi tarde lo que la vida ofrece:

puedo hablar de la tierra que dilata los ojos,

[...]

Pero un silencio late medroso por mi pulso;
y mi afán de deciros, de adentrarme en vosotros,
quedará en el misterio, en niebla de esa niebla
que diluye las cosas y nos borra del tiempo. (Lagos, 1976: 74-75)

El sujeto lírico ya en la etapa de la madurez («decir desde mi tarde»), reflexiona sobre la existencia, anunciando que el final ineludible de todo ser humano es la muerte. Asistimos al diálogo del sujeto lírico con su “otro yo”, que es en realidad un enfrentamiento existencial que lleva al yo lírico a ansiar que su palabra sea eterna, algo que se contrapone a su realidad efímera y terrenal.

En el poema «Homo sapiens» de la obra *La Aventura* (1973) destacan unos versos en los que la autora resalta la crueldad de la realidad humana, reconociendo el pesar de nuestra propia existencia en el otro:

Aún somos más lo otro: el «animal de fondo».

Sólo huesos con nombre:

[...]

El hombre, siempre el hombre
provocando las guerras y vendiendo metralla
a cambio de la sangre.

El hombre,

El que inventa crueldades y acumula monedas,

El hombre.

Judas multiplicado sin remisión posible. (Lagos, 1976: 307-308)

La perspectiva con la que Lagos aborda la existencia del ser humano y la problemática del hombre como animal racional es desesperanzadora: la maldad humana parece irremediable, aunque encuentra salida en la vuelta a la

inocencia de la infancia y se ve mermada con el descubrimiento del amor, que hace al “yo” más humano al reconocerse amado por el otro.

Pese a ello, en determinados poemas, Lagos ofrece una perspectiva más positiva y alentadora, en la línea de los versos de Ángel González: «Perdida la de ayer, la de hoy perdida, / no me doy por vencido, y sigo, y juego / lo que me queda: un resto de esperanza» (González, 1992: 165) Así, en *El corazón cansado* (1957), escribe Lagos: «Nunca estamos vencidos. / Hay siempre una esperanza mojándonos la frente» (Lagos, 1976: 52)

El último de los símbolos es el cielo, que es susceptible de ser identificado con las cuestiones puramente existenciales, la búsqueda de identidad, por un lado como mujer, por medio de la maternidad, y por otro como escritora, a través de la palabra. Aparece de forma explícita la desilusión ante el deseo malogrado de ser madre en poemarios como: *Los Obstáculos* (1955), *El corazón cansado* (1957), *La soledad de siempre* (1958), *Tema fundamental* (1961), o *Golpeando el silencio* (1961). En un poema de *Los Obstáculos* (1955) se aprecia el desdoblamiento del yo poético y asistimos al reconocimiento de su propia existencia:

MIRADME bien.

Yo no soy esa que conocéis,

que conocemos.

Que habla, discute, va, viene:

se queja, dice «sí», «no»,

y a veces enloquece por cosas pasajeras.

No, no he sido nunca ésa y, sin embargo,

he peinado con gracia sus cabellos.

He vestido su cuerpo, he sonreído,

he dicho «esto me gusta»;
y he sufrido por penas tan de ella...

Hoy mismo,
¡iqué sorpresa al mirarme las manos!

Sus manos, su cintura,
Y esos ojos donde luchan a un tiempo la burla y la
tristeza.

Qué extraño y complicado...

O acaso tan sencillo que no puede explicarse. (Lagos, 1976: 41)

Estos versos son una clara muestra de que el sujeto lírico femenino reconoce y manifiesta su identidad, algo que se advierte en el lenguaje que utiliza: por un lado, el uso de la primera persona del singular remite a la identificación «mujer-poeta» unidas en un mismo ser. Por otro, los términos escogidos transmiten la necesidad de encontrar una nueva forma de expresión que le permita hablar en libertad y ser ella misma: («No he sido nunca ésa y, sin embargo, / he peinado con gracia sus cabellos.[...] Hoy mismo, / ¡iqué sorpresa al mirarme las manos!»).

La Maternidad. Deseo, Frustración y Dolor Existencial

La maternidad en la obra de Lagos presenta matices y perspectivas diversas, aunque tenga como connotación central lo trágico. Desde corrientes como la de E. Showalter el tratamiento de este asunto, tendría que ver con lo que la autora denomina literatura “femenina”. Se consideran pertinentes las consideraciones de Showalter, recogidas en *Literatura y feminismo* de Sánchez Dueñas, puesto que advierten en este tipo de escritura:

una cuestión de punto de vista a la hora de ver la vida, de escribir, de plantear la relación con el mundo o de interpretarse en él y de relacionarse y vincularse con los demás o con la escritura. Esta directriz vendría determinada por unos temas, unos gustos o unas actitudes propios de la femineidad como podrían ser la maternidad, [...] los sentimientos, las pasiones, las experiencias personales y sensaciones sexuales de un cuerpo femenino, etc. (Sánchez, 2009: 112)

El poema «Ya lo tengo pensado» de *El corazón cansado* (1957) es una muestra de este tipo de escritura en la que no hay atisbo de rebeldía, sino aceptación del destino y toma de conciencia del sujeto lírico femenino acerca de su propia existencia. El sentido de su vida se encuentra en la ansiada maternidad, que se presenta incluso como forma de conocimiento:

Ya lo tengo pensado:

dejaré de soñar.

Iré sencillamente por la vida,

sin inventar nuevas historias.

Me sentaré a la mesa

y partiré mi pan.

Una mujer puede quedarse

de espaldas a las cosas,

si tiene en su regazo un ser pequeño,

y hasta cerrar los ojos

y decir que comprende lo que no ha visto nunca. (Lagos, 1976: 56)

Atendiendo a la afirmación de la autora entendemos hasta qué punto su infecundidad influyó en su visión del mundo y de su propia existencia: «He fracasado en todo lo que más deseaba: hijos, carrera, viajes y, sobre todo, volver a tener un jardín como en la infancia. Algo se ha interpuesto siempre.»³³

³³ Este testimonio de Lagos está recogido en el artículo de Manuel Gahete Jurado, tal y como aparece en la referencia.

(Gahete, 2011: 124) Por esta razón, temas como la infancia y los niños son para Lagos punto clave en su poesía y, de acuerdo con S. Bollmann:

Tradicionalmente, la mujer ha estado más cerca del mundo de la infancia que el hombre [...] La imagen de la mujer era la de una intermediaria entre el mundo de los pequeños y el de los grandes, entre deseo y razón, entre imaginación y sentido de la realidad. (Bollmann, 2007:71)

Las obras *Agua de Dios* y *Arroyo claro*, ambas de 1958, son dos poemarios dedicados a la infancia y a los niños en los que, en ocasiones, se advierte el dolor, no ya de un sujeto lírico femenino que siente coartada su existencia debido a la esterilidad, sino de la propia Concha Lagos, a quien Dios no ha dado el don de ser madre.

En el poema «Dejádmelos nombrar», perteneciente a *Arroyo claro* (1958), Lagos refleja el asunto de la maternidad desde la angustia existencial, y en otras composiciones lo tratará de forma aún más obsesiva y desesperanzadora:

DEJÁDMELOS nombrar.

He tenido sus nombres anidándome hondo.

Se llamaron primero con nombres fantasía,

luego tuvieron otros, más de verdad y de siempre,

como Manuel o Juan.

Corrieron de mi mano por un mundo

que yo inventé despacio.

[...]

Me han quedado sus nombres porque esto no se olvida,

aún los pronuncio en sueños y puede que despierta. (Lagos, 1976: 93)

En estos versos, la autora muestra su ansiado deseo de ser madre; de ahí que escriba los nombres de niños que son solo ensoñación, que no pertenecen al plano real. En esta misma línea, el poema «Juegos», de *Agua de Dios* (1958),

pone de manifiesto de nuevo su deseo. La composición está integrada por tres estrofas: las dos primeras de cuatro versos y la última, de un solo verso. El sujeto lírico femenino, después de revelar cómo juegan los pequeños y de un silencio marcado por el cambio de línea en la escritura, afirma: «Yo miro mi regazo ausente de la fiesta» (Lagos, 1976: 91)

El corazón cansado (1957) recoge «Carta a lo azul», donde el sujeto lírico, identificado con la propia poeta, alza un grito al cielo, pidiéndole a Dios que le conceda el milagro de ser madre:

Tú me harás el milagro.
Hoy mi sed te lo pide,
te lo pide mi campo
sin fruto, sin alondra,
lo frágil de este barro,
la luz que se me apaga
y la cruz de mis brazos.

Por la breve esperanza,
por aquel largo llanto,
por aquella agonía,
porque me fue vedado
conocer las señales
y el eco de otros pasos
al compás de los míos,
Tú me harás el milagro.

Yo no tuve semilla,
yo no tuve en las manos
esa flor diminuta
que llueve de tu mano.

Yo no tuve canciones.
Cuando hiciste el reparto.
de pájaros y estrellas,
olvidaste mi árbol.
¡Señor!, desde tu cielo,
estréname un milagro. (Lagos, 1976: 57-58)

El clamor del sujeto lírico femenino por la desolación ante su deseo frustrado de ser madre es evidente; sobre el asunto, María Payeras Grau, en un artículo dedicado a la obra poética de Pilar Paz Pasamar, expone:

En una sociedad donde la fertilidad de la mujer mide su valor social, la falta de descendencia se convierte en una tragedia que rebasa la dimensión íntima pues la convierte en una mujer sin voz, una mujer que no se proyecta socialmente más allá de sí misma porque carece de lo que le da valor a los ojos de la comunidad.
(Payeras, 2013: 24)

La tragedia de la que habla Payeras llevaría a Lagos a escribir como única salida frente a sus angustias y desvelos, y a que sus obras fueran su legado y el de su esposo, Mario Lagos; de ahí que el pseudónimo escogido para su labor literaria llevara este apellido. Por tanto, las obras de nuestra poeta son los hijos cedidos a la historia de la literatura española, con los que logra superar la frustración de la esterilidad.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso (1990). *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe.
- Balcells, José M. (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Benegas, Noni (2011). «Concha Lagos y la poesía femenina de su tiempo», en *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo*, eds. Blas Sánchez

- Dueñas y M^a José Porro Herrera, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba, pp. 135-149.
- Bollmann, Stefan (2007). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*, Madrid, Maeva Ediciones.
- Cernuda, Luis (1990). *Antología poética de la Generación del 27*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Castalia didáctica.
- (1991). *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia.
- García Lorca, Federico (2008). *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- Gahete Jurado, Manuel (2011). «Concha Lagos: poética de la pasión», en *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, eds. Blas Sánchez Dueñas y M^a José Porro Herrera, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba, pp. 115-133.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Gómez Gil, Alfredo (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*, Alicante, Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.
- González, Ángel (1992). *Antología poética de la Generación del 27*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Castalia didáctica.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (2015). «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33, pp. 13-22.
- Juan de la Cruz, Santo (2008). *Escritores del siglo XVI. Tomo I*, reproducción digital basada en la de Madrid, M. Rivadeneyra, 1862, (Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días; 1), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes.<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritores-del-siglo-xvi-tomo-primero--0/>>

Jiménez, Juan Ramón (2008). *Antología de textos juanramonianos*, compiladores Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/antologia-de-textos-juanramonianos--0/>>

Julià, Estel (2010-2011). «Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos)», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, UCM. Nº 46.

Lagos, Concha (1976). *Concha Lagos. Antología 1954-1976*, ed. y prólogo de Emilio Miró, Barcelona, Plaza y Janés.

Lagos, Concha (1978). *La madeja*, Inédito.

Miró, Emilio (1976). «Prólogo» a *Concha Lagos. Antología 1954-1976*, Barcelona, Plaza y Janés.

Paraíso, Isabel (2011). «Concha Lagos, infancia y canción», en *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, eds. Blas Sánchez Dueñas y M^a José Porro Herrera, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba, pp. 69-86.

Payeras Grau, María (2013). «Pilar Paz Pasamar en su creación poética inicial. Persiguiendo verdades.», *Ámbitos, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 29, pp. 21-31.

Rosal Nadas, María 2010. «Las poetisas de fin de siglo», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIII, pp. 239-251.

- Sánchez Dueñas, Blas (2009). *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, Sevilla, ArCiBel Editores.
- Sánchez Dueñas, Blas (2011). «Concha Lagos: actualidad y novedad desde la revisión crítica», en *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, eds. Blas Sánchez Dueñas y M^a José Porro Herrera, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba, pp. 7-51.
- Teresa de Jesús, Santa (2015). *Antología. Santa Teresa de Jesús*, selección, redacción de textos y composición de la publicación a cargo de Julia Bernal Ferriz, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.<
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/antologia-o/html/>>
- Tusquets, Esther (2007). «Prólogo» a *Las mujeres que escriben también son peligrosas*, Stefan Bollmann, Madrid, Maeva Ediciones.
- Uceda, Julia (2002). *En el viento hacia el mar (1959-2002)*, ed. y prólogo de Sara Pujol Russell, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

8.3 La Figura de Dios en la Obra Poética de Concha Lagos

Cada vez son más los enfoques desde los que la crítica se acerca a la obra de Concha Lagos y sus coetáneas. Con este artículo tenemos por objeto observar la poética de Lagos desde la óptica de la religiosidad, atendiendo a dos significaciones: por un lado, encontramos una serie de poemas en los que Dios aparece como interlocutor mudo, que no responde a las inquietudes de un sujeto lírico aterrado ante su propio devenir existencial, por lo que estos poemas se presentan como medio de expresión del más íntimo y desgarrador dolor del alma ante una circunstancia vital hostil. Por otro lado, Lagos escribe una serie de poemas que, con un tono más amable, recurren a la figura de Dios, o a algún motivo directamente relacionado con Él, desde una perspectiva más esperanzadora y optimista. Es indiscutible que este modo de observar y plasmar el mundo está unido a una educación religiosa, lo que motivó, tanto en Lagos como en algunas de sus contemporáneas, la búsqueda de su yo interior, así como el reconocimiento de su propia existencia, a través de su relación con los otros y, en sentido último, con Dios, llevada a cabo en distintos poemarios.

En primer lugar, un dato que, sin duda, nos permite relacionar sus vivencias o más bien justificar la aparición de la figura de Dios en sus poemas, es su educación, pues sabemos que de niña estudió como interna en el Colegio Sagrada Familia de Córdoba, conocido como las francesas, hecho que nos posibilita afirmar que el conocimiento, tanto de la poesía mística como de la Sagrada Escritura plasmado en la obra de Lagos es evidente.

En este sentido, si además tenemos en cuenta una contextualización filosófica de su obra, dentro de la que poder inscribir los poemas que han sido dedicados a algún aspecto de la relación con Dios, ésta sería el existencialismo cristiano. Entendemos que esta corriente supone el reconocimiento del ser

humano como resultado de un acto creador gratuito, no obstante, este ser humano es dependiente de Dios “lo que acentúa la distancia entre ellos” (Martínez, 2008, p. 47) y en él pone su esperanza³⁴. Podemos afirmar lo anterior teniendo en cuenta que Lagos nace en 1907 por lo que, según su nacimiento, su obra “debería estar inserta en la generación de la posguerra, tan controvertida a la hora de determinar qué autores la integran y de la que Concha Lagos ha sido obviada en las antologías de esta generación” (Julià, 2010, p. 4). No obstante, además de por las influencias que en ella ejercen los poetas que se incluyen en este periodo, también de lo anterior se deduce la evidente relación de la obra de Lagos con la poesía existencial de posguerra a cuyo estudio dedica Martínez su tesis doctoral.

Por otro lado, antes de pasar al análisis de poemas concretos, debemos saber que esta aparición de Dios y de los motivos que en torno a Él giran no es igual en todas sus etapas poéticas, sino que varía a lo largo de sus poemarios³⁵. Así, debemos detenernos en los siguientes versos de *Balcón* (1954): “¡El tiempo!/Única fe y esperanza. / ¡Tal vez la sola verdad!” (Lagos, 1976, p. 35). Como podemos comprobar, ya en uno de sus primeros poemas aparecen la fe y la esperanza, virtudes teologales a las que alude en relación con el paso del tiempo. Esto no es algo insustancial, pues en la antología de Lagos en la que se recogen estos versos justo, a continuación, encontramos los siguientes versos: “AL contrario de aquel santo/que por no morir moría, / yo muero porque no vivo, / y por vivir moriría.”(Lagos, 1976, p.36). En este poema, la

³⁴ Véase *Motivos religiosos en la poesía existencial de posguerra*, sobre todo las páginas 43 a 65 en las que Miguel Ángel Martínez Perera diserta sobre el existencialismo y sus vertientes buscando la relación entre éste y la creación poética española de posguerra.

³⁵ Analizaremos solo algunos poemas pertenecientes a la primera etapa de Concha Lagos donde se muestran las dos visiones que estudiamos. A medida que su obra va cobrando madurez se recrudescen ambas visiones algo que aparece reflejado en obras como *Tema fundamental* y *Golpeando el silencio*, ambas de 1961 o *Para empezar*(1963), de la que recogemos algunos versos en este breve estudio.

intertextualidad es clara, el santo al que remite es San Juan de la Cruz y vemos como la poeta desde un primer momento pone de manifiesto su conocimiento místico y religioso, tal y como se anunciaba al comienzo de este artículo.

La obra que sigue a *Balcón* (1954) llegaría un año después y llevaría por título *Los Obstáculos*. Ya desde el mismo título, Lagos parece anunciar cómo siente que transcurre su vida, rodeada de impedimentos y así lo pone de manifiesto en los siguientes versos, en los que es especialmente llamativa la apelación directa a Dios:

YO no podía, Señor, con esta vida.
Quise dejarla como a estrecho traje
que oprime los costados,
cambiártela por la inconsciencia de la nada,
pero Tú no quisiste.
Poblaste mi contorno de voces plañideras,
de manos extendidas,
de dolorosos ojos mirando al infinito.
Obstáculos humanos cegaban mi agonía,
y hube de revivir,
esperar Tu llamada,
y caminar de nuevo.
¿Ves el incierto paso que trémulo vacila?
¿Ves la mirada ausente?
¿Es un no Tu clemencia?
La gastada plegaria me reseca los labios,
mas sigo caminando esposada y sedienta
de la luz que me niegas. (Lagos, 1976, p. 39)

La perspectiva con la que Lagos lanza este lamento al Creador es desesperanzadora, las interrogaciones retóricas refuerzan la exasperación de un sujeto lírico cansado de su existencia. Frente a esta primera visión a la que

hacíamos referencia al inicio de estas líneas, encontramos el poema que aparece a continuación de *El corazón cansado* (1957) en el que se nos presenta la segunda de las perspectivas a las que remitimos. La visión existencial de los versos que siguen es más optimista:

NUNCA estamos vencidos.

Hay siempre una esperanza mojándonos la frente.

Enhebramos agujas con hilos de esperanzas,

[...]

Cuando alzamos los brazos sabemos que también

hay campos en el cielo y cosecha segura.

[...] (Lagos, 1976, p. 52)

Por último, podemos concluir estas breves líneas remitiendo a otro poema de una obra posterior en la que Lagos presenta, como ocurre en composiciones de otros poemarios, a un personaje de la escritura y le confiere la capacidad de poner en relación al Creador con la criatura. Los siguientes versos pertenecen a *El cerco* (1971), obra que Gómez Gil considera que es “el libro más completo de la autora” (p. 121). Ésta “tiene de por sí muchas aplicaciones y empleos alegóricos bíblicos” (Gómez, 1981, p. 123). A continuación, se aprecia la preocupación de Lagos por el devenir humano, algo que muestra recurriendo a la figura bíblica de Lázaro, a quien se dirige el sujeto lírico reclamándole que sea intermediario entre Dios y la humanidad que sufre:

Lázaro, hermano, hablar debiste.

Oye cómo desgranán la triste sinfonía.

Incansable,

el angustioso coro por la tierra sigue:

Ora pro nobis... (Lagos, 1976, p. 273)

Referencias

- Gómez Gil, A. (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*. Instituto de Estudios Alicantinos.
- Julià, E. (2010). Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos). *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 46.
- Martínez, M. Á. (2008). *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)* [Tesis doctoral]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Lagos, C. (1976). *Concha Lagos. Antología 1954-1976*. Ed.y prólogo de Emilio Miró. Plaza y Janés.

8.4 La obra de María Victoria Atencia a la luz de la intertextualidad

María Victoria Atencia's work in the light of the intertextuality

Resumen

El presente artículo se centra en la obra poética de María Victoria Atencia enfocada desde la intertextualidad. La obra de la autora está llena de influencias e intertextos pero, este trabajo irá orientado fundamentalmente al análisis de los místicos y bíblicos. A través del recorrido por las distintas etapas en que la crítica ha considerado dividir su obra, nos detendremos en el estudio de aquellos poemas en los que la estela de San Juan de la Cruz queda patente. Además, examinaremos distintas composiciones en las que la relación con pasajes, personajes y textos bíblicos es evidente y comprobable, y que son tomados por Atencia para reflexionar sobre la existencia, la cual es sublimada a través de la palabra poética, todo ello con objeto de contribuir a la reciente visibilidad de las poetas del medio siglo y, concretamente, a la obra poética de la autora desde una perspectiva distinta.

Palabras clave: escritura femenina, intertextualidad, misticismo, existencia, identidad.

Abstract

The following article is based on the work of the poetess María Victoria Atencia from an intertextuality point of view. The analysis will be carried out towards the study of the mystical and biblical intertexts. Going through the different stages that the critique has divided her work, it will be essential to stop and analyze the study of those poems in which the trail of San Juan de la Cruz is evident. Furthermore, it will be examined different works in which the relation with passages, characters and biblical texts is visible and provable. Those texts

and works are taken by Atencia so as to consider for the existence, which is sublimated through the poetic word, with the aim to contribute to the recent visibility of the poetesses of the 1950s and, in a particular way, to the poetic work of Atencia from a different point of view.

Keywords: female writing, intertextuality, mysticism, existence, identity.

Acercamiento al Decir Poético de Nuestra Autora

La obra de María Victoria Atencia es incorporada por José María Balcells en su antología en el apartado que corresponde a las “Poetas de medio siglo” y éste recalca la magnitud de su poética y la de alguna de sus coetáneas, haciendo mención a la importancia que confiere en ellas el contexto histórico en que escriben. Así indica: “hay varias poetas, y de relieve excepcional, en las que ya repercute otro contexto literario posterior, como ocurre con María Victoria Atencia, Francisca Aguirre y Dionisia García. [...]” (2003: 32). No obstante y, por otro lado, al adentrarnos en el estudio de su lírica debemos tener en cuenta que como refiere Ciplijauskaité: “no busca integración en ningún grupo, no recoge tendencias temáticas ni determinadas características formales que se afirman en los años 70. Es casi atemporal: clásica. [...] Atencia opta por el compromiso con la poesía en vez del compromiso con su tiempo. No hay proclamaciones ni protestas en su obra.” (2004a: 267). Uno de los poemas en los que queda patente esta afirmación de Ciplijauskaité lo encontramos en su obra *El Mundo de M.V.* (1978) titulado “Exilio”:

¿Quién descuajó las puertas para echarnos al frío?

La casa quedó atrás: solo concreta el humo

su sitio en la vaguada.

Mientras los pies se hieren entre las rastrojeras

un pájaro de luto contra su tórax rómpese.
Hay que tener un muerto por el que verter lágrimas
y el ánimo previsto para las ocasiones
y sacar adelante el tallo desflecado
por el viento
y distenderse como el blanco gato persa.

Andar es no moverse del lugar que escogimos. (Atencia, 1978: 44)

Como se aprecia en la composición desde el mismo título, sus versos se presentan como un lamento por la ardua situación de poetas y artistas que sufrieron el desarraigo por el complicado entramado político y social de la España de mediados del siglo XX. Atencia refleja el trance con un lenguaje preciso, valiéndose de distintas metáforas con las que resalta el dolor del exiliado.³⁶ Destaca en este sentido el verso cinco, que queda en el centro del poema, el hipérbaton confiere la importancia al pájaro, situándolo en primer lugar en el verso y, por otro lado, al verbo, que cierra el poema y retumba por el pronombre enclítico: “un pájaro de luto contra su tórax rómpese”. Podemos ver en este verso una de las claves de la poesía de Atencia: la presencia de las aves en su obra, como símbolo del vuelo que será estudiado.³⁷ No obstante, la metáfora puede tener dos lecturas: la primera, el dolor del exiliado tras abandonar sus raíces, de ahí “de luto” y, la segunda, el vuelo frustrado que puede remitir a la imposibilidad de vivir la vida en plenitud más allá de lo que

³⁶ Cabe remitir a las siguientes palabras Julio César Quesada Galán, en relación con distintas lecturas del tema del poema: “El caso de María Victoria Atencia posee varios puntos comunes con sus compañeros de exilio poético: el silencio editorial de aproximadamente una década, la periferia literaria, las ediciones restringidas o la dificultad para encuadrar su poesía en conceptos tan excluyentes, superficiales y reduccionistas como el de «Generación». (Quesada, 2011: 149).

³⁷ Distintos análisis manejados en este estudio se detienen en el tratamiento del vuelo en la obra de Atencia y a ellos remitiré cuando sea oportuno en el artículo, no obstante, conviene citar ahora a: Ruiz Noguera, 2016: 61-73 y a Ugalde, 1998: 672-680, porque arrojan luz sobre este asunto con sus investigaciones.

recoge el verso final. En los versos siguientes el sujeto lírico pone de manifiesto la necesidad de tener razones que sublimen la existencia por las que seguir luchando. El último verso, además, muestra a través de la antítesis y la metáfora algo esencial en la poética de Atencia: la escritura permite la ascensión a la que aspira ese sujeto lírico y esta ascensión no requiere de movimiento, sino de quietud y abandono tal y como veremos. En relación con esto Ciplijauskaité expone: “La realidad, la casa, los pequeños quehaceres como cobijo tienen esta cualidad de raíz inamovible en los poemas de Atencia” (2004a: 268). Y esta “raíz inamovible” es punto clave para el encuentro místico.

Encontramos en su obra numerosos poemas que pueden considerarse metapoéticos, así como clarificadores de su decir lírico, pero conviene una breve aproximación a los diferentes puntos de vista con que la crítica ha observado su producción, de ahí que la composición “María Victoria Atencia” de Jorge Guillén colocada al inicio de *El coleccionista* (1979) sea pieza esencial para entender el carácter de nuestra autora y su manera de hacer poesía:

Ah, María Victoria Serenísima,
En ese verso noble y tan sencillo
Porque es noble,
ya alzado hasta un extremo
De firme poesía,
tiernamente
Suenan la voz de la mujer que ayuda,
Nos ayuda y anima,
generosa
Con la serenidad que es una gracia,
Tan próxima y ausente, recatándose
Desde un centro radioso de hermosura:
Rendición al encanto femenino. (Guillén, 1979: 7).

Así es el modus poético de Atencia, y así lo han reconocido distintos estudiosos en los análisis que se han hecho de su obra. Son fundamentales las aportaciones de Francisco Ruiz Noguera quien afirma que en su poética “Singularidad y altura [...] van ligadas a otra característica [...] lo coherente de su mundo y su lenguaje” (2016: 66). Sharon Keefe Ugalde sostiene que: “A lo largo de la trayectoria poética de María Victoria Atencia existe una oscilación o una coexistencia de dos categorías de la realidad: lo cotidiano –objetos y quehaceres caseros y lugares y el entorno malagueño– y lo artístico –cuadros, esculturas, música y obras arquitectónicas representativos del arte canonizado del mundo occidental.” (1998: 674). Recordemos por ejemplo algunos versos del poema “Suceso” de *El mundo de M.V.* (1978) en los que se refleja la primera de las categorías que establece Ugalde. El poema comienza con una interrogación retórica en la que aparece el “vuelo” y continúa mostrando una situación cotidiana en la que el sujeto lírico es visitado por un ave: “¿Quién desvía tu vuelo y me desea ahora?/Estaba yo ocupándome de la compra, el teléfono,/la ropa de los niños, y se me quedó fija/en un punto brillante del quinqué la mirada/cuando tú prorrumpiste, “si a tu ventana llega”,/con un ronco zureo y súbito aletazo.” (Atencia, 1978: 14). Como podemos observar, el punto de inflexión en el poema que lleva al sujeto lírico, claramente femenino, a reflexionar sobre la existencia, es la aparición del pájaro, algo que de nuevo refuerza la teoría de la importancia de las aves como símbolo de ascensión y sublimidad en su obra.

Por su parte, también Balcells resume de forma muy concreta las características de la escritura de nuestra autora con las siguientes palabras: “En la trayectoria lírica de María Victoria Atencia cumple señalar la constante del impulso ascensional, en el que se engarzan motivos relacionables con su

creencia cristiana, con la contemplación de la belleza, con la vocación de vuelo y con el ansia de luz.” (2003: 36). Aunque éste reconoce, del mismo modo, que Atencia trata los temas más sublimes y los más cotidianos, en su obra aparecen todos aquellos asuntos de índole común, ofreciendo a los lectores una perspectiva muy particular de la realidad. Recrea en sus poemas todos los motivos recurrentes en las poéticas de sus coetáneos y, por ello remitirá a la infancia: “La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la espalda / [...] Te lo ruego: sigue tú misma, o vuelve y disfruta de tus padres aún jóvenes,” (Atencia, 2014: 98), reflexionará sobre la existencia, el amor y la belleza: “Mientras que amor os tuvo en sus manos, gemisteis, / cuerpos jóvenes, seda natural derribada, / belleza irreprochable que contemplaba el tiempo.” (Atencia, 2014: 53). En sus poemas también tendrán un lugar especial la muerte: “dispón para mi aliento un hueco lacrimario, / para mi espalda un pliegue oficiante de lino, / antes de que en la mar de tu noche me anegue.” (Atencia, 2003: 147), el paso del tiempo: “La vida me recorre, hoy, ayer, mañana, / con rapidez sin tregua y no suspenso giro. / El tiempo, el tiempo siempre; el tiempo, el tiempo, el tiempo: / saltaré mientras dure la comba de las horas.” (Atencia, 1976a: 19) y los sueños: “La casa, grande, bella, sin concluir, colgada/en el sueño, y las nubes entrando con el aire” (Atencia, 1976b: 9).³⁸ No obstante, hemos de tener en cuenta que la forma como abordará estos temas es distinta y conmovedora, pues la esencia de la palabra poética es llevada hasta el extremo en sus composiciones, llegando a la configuración de un espacio lírico muy personal, a través del cual nuestra autora revela todas sus inquietudes íntimas.

³⁸ Los versos recogidos para cada uno de los temas pertenecen respectivamente a los siguientes poemas y obras: “La niña”, *A orillas del Ems* (1997); “Compás binario”, *Compás binario* (1984); “Ajuar para la muerte”, *Porcia* (1983); “San Juan”, *Marta & María* (1976); “Villa Jaraba”, *Los sueños* (1976). Las páginas de este último poemario no están numeradas, por lo que la numeración es personal.

El Intertexto como Forma de Escritura en la Obra Atenciana

De acuerdo con Gemma Gorga López,³⁹ llegado el momento de estudiar las influencias y la intertextualidad presentes en una obra poética debemos, en primer lugar, tener claro si existen o no distintos grados de influencia. En segundo lugar, se ha de observar si un texto presenta intertextualidad en la medida en que en él subyace otro de un autor distinto de otra época o coetáneo y, por último, si existe diálogo entre distintos textos de un mismo autor o autora, comprobando si este diálogo se da entre textos de diferentes obras o de un mismo poemario. (2008: 84). En el caso de Atencia, podemos afirmar que se dan prácticamente todos estos niveles o grados según el momento de escritura, no obstante, a lo largo de su obra encontramos diversos poemas en los que aparece “el grado máximo de influencia”, descrito por Gorga que consiste “no en la manipulación textual, sino en la absorción e incorporación de la obra ajena al propio universo creador. Aunque pueda parecer paradójico, este nivel máximo de influencia es el más difícil de detectar: apenas quedan hilos textuales sueltos de los que poder tirar, pues esos hilos ajenos han quedado trenzados con los del propio autor en un tejido nuevo y distinto.” (2008: 85).

Al hablar de intertextualidad es necesario mencionar a Gérard Genette, quien alude a *Sèmiôtikè* de Julia Kristeva y matiza la definición de este término acuñada por ella, reconociendo que para él el vocablo intertextualidad es más restrictivo y consiste en “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (1989: 10). Además, podemos admitir que “el término *intertextual* hace

³⁹ En su artículo: “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”, Gemma Gorga López, remitiendo a distintos teóricos y críticos literarios, propone una breve base teórica sobre el concepto de «Influencia» (2008: 84). Sus ideas son muy importantes en relación con el estudio de la obra poética de Atencia y conviene ser vistas.

referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos [...] en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada.” (Villalobos, 2003: 137). Esta reciprocidad textual se aprecia en gran parte de la obra de Atencia y en las líneas siguientes será observada en algunas de sus composiciones.

El Universo Atenciano: Distintas Etapas. Perspectivas Existenciales e Intertextualidad Presentes en su Obra

En los distintos estudios que se han hecho de la obra poética de Atencia, la crítica ha establecido diferentes etapas ateniéndose a diversas consideraciones: en primer lugar, Sharon Keefe Ugalde y Guillermo Carnero defienden la existencia de dos etapas claramente diferenciadas en la poesía de María Victoria Atencia, confiriendo especial relevancia al “silencio” en el que durante quince años la poeta cesó de su actividad literaria. Es cierto que los análisis de Ugalde y Carnero no son de lo más reciente y quizás el reconocimiento de tan solo dos etapas pueda llevarnos a considerarlo insuficiente pero, como veremos, no es así. Por otro lado, la concepción más extendida es la que ha dividido su obra en cuatro partes, atendiendo fundamentalmente a la fecha de publicación de sus poemarios. Por último, los estudios más recientes llevados a cabo por Ruiz Noguera y Candel Vila consideran el análisis en torno a cinco etapas que siguen la línea cronológica de las publicaciones de sus poemarios y son muy apropiadas para su estudio. No obstante, no debemos olvidar que la coherencia de la obra de Atencia nos permite afirmar que, pese a las cinco etapas que estos dos últimos establecen, lo realmente relevante es el silencio considerado por Ugalde y Carnero: punto de inflexión entre un antes y un después vital y poético que se entrelazan en cada una de sus obras, independientemente de las distintas divisiones establecidas.

En este sentido, Ciplijauskaité refiere una característica fundamental de la producción atenciana cuando afirma que: “Atencia no ha formulado su poética en escritos separados.” (2004a: 274).

Examinamos, por tanto, la división en cinco etapas propuesta por Ruiz Noguera y Candel Vila para llevar a cabo el análisis intertextual de la obra de Atencia. La primera etapa se corresponde con sus dos primeros libros, ambos publicados en 1961, *Arte y parte* y *Cañada de los ingleses*. El principal rasgo de esta etapa inicial es, según considera Guillermo Carnero: “la inmediatez expresiva, la sinceridad directa,” (1984: 11). Habría que hablar de una obra editada anteriormente, *Tierra mojada* (1953), no obstante, al respecto Candel reconoce que la publicación de este poemario no fue algo grato para la poeta, sino más bien al contrario: “su marido, Rafael León, había dado a conocer sin su consentimiento en 1953 un cuaderno titulado *Tierra mojada*, que ella nunca admitió como su primera aportación al mundo poético.” (2013: 52). De *Arte y parte* (1961) destaca uno de los poemas más estudiados y comentados de nuestra autora, el soneto “Sazón”:⁴⁰

Ya está todo en sazón. Me siento hecha,
me conozco mujer y clavo al suelo
profunda la raíz, y tiendo en vuelo
la rama, cierta en ti, de su cosecha.

⁴⁰ El poema “Sazón”, estudiado por numerosos críticos, es fundamental porque según recoge María Isabel López Martínez en la nota 13 de su artículo: “En 1954 M^a Victoria Atencia publicó en la revista *Caracola* «Sazón», el primer poema que considera válido, tras tanteos iniciales. En él, Francisco Ruiz Noguera (1989: 30) sitúa una de las claves fundamentales de la poesía de la autora.” (2015: 605). Así lo ha visto también Biruté Ciplijauskaité, quien cierra su artículo: “El compromiso alado de María Victoria Atencia” recogiendo el primer cuarteto del poema como colofón a estas palabras: “Bien instalada en la república de las letras, asumiendo la libertad que confiere esta estructura democrática, desde los primeros libros va proclamando su condición de mujer, decidida a encontrar plenitud en ella” (2003: 675).

¡Cómo crece la rama y qué derecha!

Todo es hoy en mi tronco un solo anhelo

de vivir y vivir: tender al cielo,

erguida en vertical, como la flecha

que se lanza a la nube. Tan erguida

que tu voz se ha aprendido la destreza

de abrirla sonriente y florecida.

Me remueve tu voz. Por ella siento

que la rama combada se endereza

y el fruto de mi voz se crece al viento. (Atencia, 2003: 134).

Es idónea esta composición para comenzar el estudio poético atenciano por distintos motivos: en primer lugar, porque ha sido visto por la crítica como texto en el que se concentra su identidad poética. En segundo lugar, porque este poema pertenece a su primera obra publicada (obviando algunas composiciones que habían aparecido con anterioridad en pequeños cuadernos), por lo que cronológicamente es muy apropiado para iniciar el análisis. Además, en él subyace una característica generacional en relación con sus coetáneas: «el vuelo», lo que nos permite establecer ya desde un primer momento en su *modus poético* una relación intertextual con la obra de Juan Ramón Jiménez, quien en *Diario de un poeta recién casado* (1916) escribe: “Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen.” (Jiménez, 1917: 22). No obstante, y a pesar de que esta es la lectura más repetida, aceptada y documentada por gran parte de la crítica que ha estudiado su obra, hemos de otorgar un nuevo sentido a este poema, desvelando una interpretación distinta del «vuelo»,⁴¹ una segunda

⁴¹ Aunque no es objeto de estudio en este artículo, debemos saber que el primer cuarteto del poema parece ser muy querido por la crítica feminista. En este sentido, Ciplijauskaitė recoge que

lectura que nos guiará a lo largo de una visión de su lírica que permite establecer numerosas conexiones entre ésta y la obra de los místicos españoles –en especial la de San Juan de la Cruz–, confiriendo una dimensión diferente a la forma de plasmar la existencia en sus poemarios. Según esta idea podríamos afirmar que parte de su obra está influenciada por la poética sanjuanista, y esto será probado en distintas composiciones en las páginas de este estudio.

La segunda etapa viene tras “un sorprendente silencio literario de quince años.” (Candel, 2013: 52). Destaca este silencio del que existen distintas interpretaciones porque aunque, si bien parece deberse a motivos personales de nuestra autora, como remite María Dolores Guitiérrez Navas en su artículo,⁴² podría ponerse en relación este cese en la escritura con la búsqueda del lenguaje que emprenderá Atencia en sus siguientes poemarios –a partir de *Marta & María*– en muchas ocasiones relacionado con el decir místico. En relación con esta obra Miguel Ángel Ordovás expone: “Ya desde el título es significativo el cambio que se ha producido en la autora. Apenas leídos los primeros poemas que lo componen, ese cambio se hace ya fehaciente.” (1992: 18). Las obras que integran el inicio de esta segunda etapa son: *Marta & María* (1976), *Los sueños* (1976) y *El mundo de M.V.* (1978). En relación con la génesis del primero de estos tres poemarios, responde la propia Atencia en una entrevista con Sharon

la obra de María Victoria Atencia: “no presenta dilemas de opción mujer/poeta, sino que en una dualidad sostenida afirma la coexistencia de las dos. Aunque algunas críticas que adoptan el enfoque feminista (Metzler, Persin, Ugalde) han podido encontrar interesantes manifestaciones de aspectos ilustrativos de teorías feministas recientes en sus versos” (2004b: 283).

⁴² “Entrará María Victoria en un periodo de silencio que ni la crítica ni ella han justificado suficientemente: se ha dicho que el desconcierto por la pérdida de sus padres, con lo que la muerte deja de verse como un asunto remoto, pero probablemente ello se limitó a apartarla del ejercicio de volar; o el rechazo (general entre los poetas andaluces) a la “poesía social” que entonces cunde; o un mayor quehacer doméstico; o el impacto ante el conocimiento de la poesía de Rilke (y no sólo de Rilke), o el apartamiento de Caracola (revista a la que se sentía tan fuertemente unida hasta que Bernabé y Rafael deciden abandonarla tras un centenar de entregas), son algunas de las razones que se han pretendido para ese silencio apenas interrumpido por alguna corta traducción o algún breve poema de Navidad.” (Gutiérrez Navas, 2006: 3-4).

Keefe Ugalde: “Yo escribí este libro en un momento de tensión y angustia ante un posible desgajamiento y supone mi reencuentro con la escritura después de quince años de silencio. Es decir, que yo desperté de nuevo a la poesía por aquella tensión que encontraba así su modo de estallar y de expresarme.” (1991: 6). Y esta tensión a la que la propia poeta se refiere aparece plasmada desde el título del poemario en el que aparecen los personajes bíblicos del pasaje de Lucas “Marta y María” nombres con los que Atencia titula también el siguiente poema:

Una cosa, amor mío, me será imprescindible
para estar reclinada a tu vera en el suelo:
que mis ojos te miren y tu gracia me llene;
que tu mirada colme mi pecho de ternura
y enajenada toda no encuentre otro motivo
de muerte que tu ausencia.

Más qué será de mí cuando tú te me vayas.
De poco o nada sirven, fuera de tus razones,
la casa y sus quehaceres, la cocina y el huerto.
Eres todo mi ocio:
qué importa que mi hermana o los demás murmuren,
si en mi defensa sales, ya que sólo amor cuenta. (Atencia, 1976a: 48)

La intertextualidad bíblica es evidente y muestra las fuertes raíces cristianas de la escritora, así como su conocimiento de las escrituras. Son muy significativos estos versos, puesto que, a priori, pueden llevarnos a considerar que es este un poema de amor. Realmente es así, no obstante, podría afirmarse que el amado del poema es claramente Jesucristo. Conviene subrayar, además, que aparecen en la composición términos relacionados con la poesía mística, tales como: “gracia”, “ternura”, “enajenada”, y que remite a lugares que son

propios de esta simbología y constituyen el *locus amoenus* propicio para el encuentro entre los esposos: alma y Dios. En este caso, aparece el huerto, tomado de *Cántico espiritual*⁴³ que contribuye a reforzar el contenido religioso del poema. Los versos tres y cuatro merecen ser resaltados ya que el yo poético remite al amor a través de la mirada, y de nuevo en ellos subyacen los versos del místico: “ya bien puedes mirarme /después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dejaste.” (Cruz, 1998: 101). Por último, la muerte por la ausencia del amado a la que alude el sujeto lírico también está tomada del lamento de la esposa de *Cántico*: “¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste / habiéndome herido; / salí tras ti clamando, y eras ido.” (Cruz, 1998: 96).

El poema está dividido en dos partes que coinciden con las dos estrofas, la primera de ellas, impregnada de la poesía mística de San Juan, solo anuncia una escena del pasaje litúrgico en el verso dos: “para estar reclinada a tu vera en el suelo”. En la segunda estrofa, encontramos el intertexto de Lucas. Hemos de considerar que ambos textos se encuentran en diálogo, teniendo en cuenta que en el texto bíblico quien mantiene la conversación con Jesucristo es Marta, que exclama: “«Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude.» Le respondió el Señor: «Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada.»” (Lc. 10, 40b-42), mientras que en el poema de Atencia el sujeto lírico es María, además de que está claro que dicho poema se situaría en un momento posterior en el tiempo en el que ésta agradecería al Señor su amparo ante las represalias de su hermana,

⁴³ Recordemos una de las liras del poema de San Juan de la Cruz en la que la esposa profiere: “Detente, cierzo muerto; /ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto/ y corran tus olores / y pacera el amado entre las flores.” (Cruz, 1998: 99).

como aparece reflejado en los dos últimos versos. En este mismo sentido, podemos de nuevo remitir a unas palabras de Candel, quien considera que en la obra de Atencia: “Su concepción del poema como proceso responde a una poesía esencialista y depurada que recurre a la tensión y a la ambigüedad, a la dualidad significativa.” (2013: 51), ideas que se manifiestan en esta composición.

Por otro lado, aparecen también en esta obra poemas en los que la imposibilidad de vuelo del sujeto lírico es evidente y puede llevarnos a distintas interpretaciones que resaltan los temas tratados por Atencia en su poética. En estos versos del poema “Blanca niña, muerta, habla con su padre”: “Aparta el ave umbría que se posó en tus ojos / para quebrar por siempre su vuelo en tu mirada.” (1976a: 26), la referencia al sueño eterno es el tema central y la aparición del ave toma el significado de la tradición literaria, simbolizando la muerte. Muy distinta es la perspectiva con que se aborda el vuelo en este otro fragmento del poema “La moneda”: “un pozo de arrebató y eres un ave herida / con un lejano nido y sin poder de vuelo, / y en tus muros salpican quebranto y amargura,” (1976a: 39). Estos versos son una metáfora de la realidad existencial del sujeto lírico extrapolable a la de todo ser humano. En la primera estrofa del poema, el yo poético remite a la desesperanza y el desasosiego que en ocasiones impregna el devenir humano, no obstante, la imposibilidad de vuelo que late en los versos iniciales se convierte en un grito de ánimo en la segunda estrofa en la que el sujeto lírico alienta a retomar todo lo bueno que alberga nuestra memoria, entendiendo que la moneda es trasunto de la propia vida, la cual “tiene anverso y reverso.” (1976a: 39).

En el poemario titulado *Los sueños* (1976) encontramos composiciones que siguen en la misma línea estilística y temática de *Marta & María* (1976), no obstante, destacan algunas de ellas, por constituirse como prolepsis de los

asuntos que serán llevados a su cénit en las obras de etapas posteriores. Son muy significativos poemas como “Color de rosa” en el que el tema fundamental es la muerte o “Paseo de Sancha” en el que queda patente la reflexión sobre la fugacidad de la existencia humana: “[...] la casa a la que vuelvo / inútilmente en busca de que no haya cambiado / ella misma o yo misma, cuando todo es distinto / y ya ni me conocen las vecinas de enfrente / ni se acercan sus perros a rozarme las manos.” (Atencia, 1976b: 23).⁴⁴

En relación con la intertextualidad bíblica en *El mundo de M.V.* (1978) destaca “Eclesiastés, 3,5” que, al igual que ocurría con “Marta y María”, anuncia ya desde el título la referencia a este pasaje litúrgico:

Dispongamos de un tiempo para apilar las piedras,⁴⁵

acomodar su talla al hueco de la mano

y cubrir con su carga de amor y de violencia

el salario debido para los que combaten.

En el viento susurran, torcaces, las palomas.

¿Quién tornará sin daño después de la contienda

por campos que celebren su victoria con mirtos?

¿Quién volverá a su casa a calentar las manos

cuando todo termine en los campos de pluma,

se establezca la paz por frescas hondonadas

y un venero de vida recuerde que vencimos? (Atencia, 1978:41).

El texto está en diálogo con el capítulo tres del Eclesiastés, titulado “La muerte”, fragmento en el que se anima al hombre a llevar a cabo en cada momento la tarea que le sea encomendada en su vida, abandonando las

⁴⁴ Al igual que ocurre en la nota 3, en la que hago referencia a otra de las composiciones de este poemario, la página no está numerada, por lo que la numeración es personal.

⁴⁵ El título es pieza clave para llegar al texto bíblico que se sitúa en la base de este poema. Así, este primer verso recuerda al siguiente fragmento: “Su tiempo el lanzar piedras, / y su tiempo el recogerlas; / su tiempo el abrazarse, / y su tiempo el separarse.” (Qo. 3, 5).

preocupaciones banales, tal y como ocurre en el poema en el que el sujeto lírico insta a realizar cada cosa a su tiempo. En la segunda estrofa, las interrogaciones retóricas ponen de manifiesto que nadie tiene en su mano el devenir humano. En la génesis de estas interrogaciones está este versículo: “Veo que no hay nada mejor para el hombre que gozar de sus obras, pues ésa es su paga. Pero, ¿quién le guiará a contemplar lo que ha de suceder después de él?” (Qo. 3, 22).

Las obras *El coleccionista* (1979), *Paulina o el libro de las aguas* (1984), *Compás binario* (1984) y *Ex libris* (1984) pertenecen a la tercera etapa de la poesía de Atencia. En relación con las obras de este periodo Candel reconoce que “indudablemente compartiría evidentes características con el culturalismo predominante en la poesía española durante esos años.” (2013: 54). Sin embargo, a pesar de que esto es muy significativo en relación con una nueva forma de hacer poesía, destaca de nuevo en la consideración de Ciplijauskaitė, quien de *Compás binario* (1984) afirma: “Los términos litúrgicos (toda una sección de *CB* se titula “Adviento”: presagio y espera; con “Adviento” se abre *MM*) añaden cierto deje majestuoso, bien acompasado. En ciertos versos se crea un ambiente casi místico-telúrico.” (2004: 273). Aunque será en etapas posteriores cuando pueda constatarse esta premisa en sus poemas.

La cuarta etapa en la obra poética de María Victoria Atencia incluye los libros: *De la llama en que arde* (1988), *La pared contigua* (1989), *La intrusa* (1992) y *El puente* (1992). Continúa Atencia en estas obras reflexionando sobre los temas que guían su obra, aunque tendremos que esperar a su quinta etapa para de nuevo poder encontrar referencias litúrgicas y místicas. Destaca, sin embargo, la particular forma como trata uno de los principales aspectos de la problemática existencial en el poema “La noche” de *La pared contigua* (1989): “y desde entonces –bronce que por la gracia es leve– / en la noche prosigo / ojos

adentro ajenos a vuestros ojos, vida interior ajena / a persuasión o examen: / en mi paisaje solo, yo, mi causa y destino.” (Atencia, 2007: 346). El sujeto lírico pone de manifiesto en estos versos que lo que realmente le pertenece es su intimidad y por ello ha de preservarla. A pesar de que el misticismo se observará en obras posteriores, en este poema, se presentan algunos términos que continúan en esa línea, tales como “gracia”, además de que el escenario en que se sitúa el sujeto lírico es propicio a la reflexión y a la experiencia mística. En el verso final el yo poético aparece de forma explícita, anunciando que el mundo interior no puede ser ultrajado, porque está oculto a los otros, tan solo Dios tiene esta facultad puesto que es quien controla “su causa y su destino”.

La quinta etapa de la poesía de Atencia, propuesta por Ruiz Noguera y Candel Vila, incluye los libros *Las contemplaciones* (1997), *A orillas del Ems* (1997), *Trances de Nuestra Señora* (1997), *El hueco* (2003), *De pérdidas y adioses* (2005), *El umbral* (2011) y *Como las cosas claman* (2011), este último es una antología. Afirma Candel que es una etapa plenamente simbólica en la que la poeta lleva a cabo un ahondamiento en la espiritualidad, en lo etéreo, en aquello que no resulta evidente pero ahí está de pronto, llenando de connotaciones simbólicas lo real.(2013: 55). Ruiz Noguera lo expresa de forma aún más clara afirmando que en esta fase: “predomina el ahondamiento en cuestiones que la han acompañado siempre, con un perfil, ahora, cercano al misticismo: las referencias intertextuales a la poesía mística española son frecuentes en estos nuevos poemas.” (2014: 13). Nos centraremos en el estudio de *Trances de Nuestra Señora* (1997) y *El umbral* (2011) porque ambas obras proporcionan importantes referencias en relación con el misticismo que estudiamos y con el sentido religioso de la existencia. En *Trances de Nuestra Señora* (1997), Atencia nos presenta a un sujeto lírico que se identifica en la

mayoría de los poemas con la propia Virgen María en distintos momentos de su vida. Destaca la inefabilidad presente en algunas de las composiciones cuya raíz se encuentra en los temas que trata, tales como el misterio de la Santísima Trinidad: “No sabría explicarme, pero en el hueco antiguo / siento aún, de algún modo, el rescoldo de un fuego / que encendieron a un tiempo Padre, Hijo y Espíritu.” (Atencia, 2009: 27). Recurre al lenguaje místico o religioso para poder expresar lo que de otro modo sería imposible. El vuelo y las aves aparecen de nuevo en sus poemas. La primera composición que encontramos se titula “La visita” y en ella asistimos a la concepción del Señor con la irrupción del Espíritu Santo, simbolizado en la paloma: “Y vino una paloma y una cinta de oro/me alcanzó desde ella y encendió mis sentidos. / Me oreó con su vuelo, y quedó todo el cuarto / suspenso en una paz que hizo crujir los quicios.” (Atencia, 2009: 11).

Por otra parte, en relación con el estudio del lenguaje, hemos de atender al poema “Sicut cervos”: “Pero yo era tu cierva que buscaba en las ramblas / la ternura de un lecho de musgo en que alumbrarlo. / Después vino un silencio que lo aquietaba todo: / con el amor en vilo se me iba adentrando. / Cuando cayó la noche lo tuve en la ribera. / El ángel del Señor despertaba a los pájaros.” (Atencia, 2009: 18). Como se observa los términos que utiliza están claramente influidos por la obra sanjuanista, además de que aparece reflejada la importancia del silencio como forma propicia de alcanzar la experiencia mística. Este decir místico, a través del silencio, en la escritura femenina ha sido estudiado por María de los Ángeles Hermosilla Álvarez en un artículo titulado: “Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina” (2015: 13-22), que nos ofrece evidencias muy significativas a este respecto. El silencio aparece en cuatro ocasiones en esta obra y está relacionado con la contemplación y con un nuevo modo de trascendencia existencial hacia la

espiritualidad. Encontramos también lenguaje místico en el poema: “Los desposorios”, en el que la intertextualidad con *Noche oscura* es notoria, ya que asistimos a la unión entre los esposos. Lo mismo ocurre en los poemas: “El verbo” y “Clausura”, en los que la influencia de la mística es clara. En la primera estrofa de “El verbo” se nos muestra la entrega del sujeto lírico despojado del lastre que le impide acercarse a Dios: “Fueron noches y días tan pasajero instante / que apenas si lo oí: yo estaba sin sentido / y ni recuerdo el curso de la voz de mi dueño / cuando se derramaba, inundándome entera.” (Atencia, 2009: 45). Esta misma suspensión propia de la espiritualidad aparece en “Clausura”: “Atiendo suspendida –si es que atiendo– / a tu ejercicio de cerrar la puerta / huésped que a hierro guardas, remacha los candados. / En brazos de mirra, por aliento me tienes. / Que ni el viento se atreva a mover este aroma.” (Atencia, 2009: 46).

La última obra en la que nos detenemos en este estudio es *El umbral* (2011) y en relación con los asuntos que nos ocupan comenzamos haciendo alusión al poema: “Las palomas”. En él, el eco sanjuanista es más que evidente: el escenario es prácticamente el mismo que en *Noche oscura*. Aparecen múltiples elementos de reminiscencia y connotaciones místicas, sin embargo, destacan los versos: “y estaba el cielo en paz y tú venías, / [...] y era todo un sosiego ya atenuada la luz,” (Atencia, 2011: 11) porque como vemos la atmósfera en que el amado irrumpe es la reflejada por el santo en sus canciones del alma. Además, en el verso final revela el momento en que sucede esta visita: “con que sueles venirme, alta la tarde.”, recordando de nuevo que el encuentro entre el alma y Dios sobre el que escribe el místico acontece en la noche. La idea de sosiego y tranquilidad propicias para que Dios pueda llegar a manifestarse, está también tomada de esta canción: “a oscuras y en celada / estando ya mi casa

sosegada.” (Cruz, 1998: 103). En esta misma línea encontramos el poema “Más luz que tú”:

Y yo te iba siguiendo y persiguiendo y te iba
rebañando los pasos para saber de ti,
de ti conmigo ya tan dentro de tus lindes
que el sol se enmohecía y ya no había
más luz que tú, y yo iba desdiciéndome
y me iba desviviendo y deshaciéndome
y te alcanzaba donde coincidíamos. (Atencia, 2011: 45).

Lo realmente destacado de esta composición es su ambigüedad puesto que de nuevo Atencia recurre a la tensión dual en la escritura y el resultado es una doble interpretación de este poema. Por un lado, podría ser interpretado como el encuentro erótico entre dos amantes y, por otro, continuando en la estela del misticismo, como la unión pura entre el alma y Dios que sublima y trasciende la existencia humana. Es muy significativo el uso de gerundios en el poema porque recrean la infinitud y eternidad que produce este encuentro y que culmina con la plenitud conjunta del gozo.

El último poema que estudiamos es “Testimonio” y éste es especialmente representativo porque, como ocurría con algunas composiciones de otros poemarios, presenta una fuerte intertextualidad bíblica:

¿Pues qué podría yo testificar de mí, al margen
del silencio preciso, para que se cumpliera
la perfección de un lirio que se alzara su tallo,
o la serenidad de unas manos cruzadas
sobre un quieto regazo en que el amor se acoge?
¿Qué podría decir como una fe de vida
quien sabe del quebranto del orden de las horas? (Atencia, 2011: 23).

El poema presenta claros ecos del pasaje de Mateo⁴⁶ en el que aparecen “los lirios” cuya belleza natural jamás sería alcanzada por Salomón en toda su gloria y a esta misma perfección de la flor remite Atencia en su poema. Los dos últimos versos recogen una interrogación retórica existencial que todo ser humano se plantea en algún momento de su vida: “¿Qué podría decir como una fe de vida/quien sabe del quebranto del orden de las horas?”. El diálogo de nuevo con el texto de Mateo está manifiesto: “[...] ¿quién de vosotros puede, por más que se preocupe, añadir un solo codo a la medida de su vida?” (Mt. 6, 27).

Podemos concluir afirmando que, como se ha podido comprobar a lo largo de este estudio, la obra de Atencia está cargada de simbolismo místico y religioso. El hecho de estudiar su poética desde esta perspectiva pone de manifiesto la necesidad de aproximarnos a éste y otros corpus con una nueva mirada. En este caso, esta propuesta de estudio ha seguido la línea mencionada por críticos como Ruiz Noguera o Ciplijauskaité. El análisis de la obra atenciana desde esta nueva visión nos ha permitido descubrir significados diferentes que hasta ahora no habían sido estudiados en profundidad y dejan abierta la posibilidad de que se continúe con la lectura de su obra en esta misma dirección.

⁴⁶ La referencia exacta del texto bíblico es la siguiente: “[...] Observad los lirios del campo, cómo crecen; no se fatigan ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón, en todo su esplendor, se vistió como uno de ellos.” (Mt. 6, 28-29)

Obras Citadas

- Atencia, María Victoria. *Marta & María*. Rafael León, ed. Málaga: Imprenta Dardo, 1976a. Primera edición no venal.
- . *Los sueños*. Málaga: Imprenta Dardo, 1976b.
- . *El mundo de M.V.* Madrid: Ínsula, 1978.
- . “María Victoria Atencia”. María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero, eds. *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*. Sevilla: Vandalia Fundación José Manuel Lara, 2003: 129-157.
- . “Poética”. Sharon Keefe Ugalde, ed. *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión, 2007: 329-350.
- . *Trances de Nuestra Señora*. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur, 2009.
- . *El umbral*. Madrid-Buenos Aires-Valencia: Pre-textos, 2011.
- . *A este lado del paraíso. (Antología)*. Selección e introducción de Francisco Ruiz Noguera. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2014.
- Balcells, José María. *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.
- Biblia de Jerusalén*. Cuarta edición. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2009.
- Candel Vila, Xelo. “Espacios reales y configuración simbólica en la poesía última de María Victoria Atencia”. María Payeras Grau, ed. *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Renacimiento, 2013: 51-67.
- Carnero, Guillermo. Prólogo a *Ex libris*. Madrid: Visor, 1984.

- Ciplijauskaitė, Birutė. “El compromiso alado de María Victoria Atencia”. *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004a: 265-275.
- . “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer”. *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004b: 277-291.
- Cruz, San Juan de la. *Antología de poesía mística española*. Introducción y recopilación Miguel de Santiago. Coord. Montserrat Verón Jané. Barcelona: Verón Editores, 1998: 95-116.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gorga López, Gemma. “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 26, 2008: 83-100.
- Guillén, Jorge. “María Victoria Atencia”. *El coleccionista*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1979: 7.
- Gutiérrez Navas, María Dolores. “El entorno de María Victoria Atencia”. *Poesía de María Victoria Atencia*. Edición bilingüe español-búlgaro. Sofía (Bulgaria): Próxima RP, 2006: 158-179. Consultado a través de la Biblioteca Virtual de Málaga (16/agosto/2017).http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/cms/fichero.cmd?id=estaticos/ficheros/EL_ENTORNO_DE_MAR_A_VICTORIA.pdf
- Hermosilla Álvarez, María de los Ángeles. “Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina.” *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Núm. 33, 2015:13-22.
- Jiménez, Juan Ramón. *Obras de Juan Ramón Jiménez. Diario de un poeta recién casado (1916)*. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.

- López Martínez, María Isabel. "Poética de la autotraducción: María Victoria Atencia". *Revista de Literatura*. Vol. LXXVII, Núm. 154, 2015: 597-611.
- Ordovás, Miguel Ángel. "El Mundo de Marta y María Victoria". *Poesía en el campus*. Clara Janés, ed., Núm. 19, 1992: 17-21.
- Quesada Galán, Julio César. "El claroscuro de María Victoria Atencia". *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. 737, 2011: 149-152.
- Ruiz Noguera, Francisco. "De la raíz al vuelo: la poesía de María Victoria Atencia". Edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura*, Núm. 22 (primavera-verano 2015). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016: 61-73.
- Ugalde, Sharon Keefe: *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI de España, 1991.
- . "La poesía de María Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la gentil oropéndola". Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, coords. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1998: 672-680.
- Villalobos Alpízar, Iván. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 41, Núm. 103, 2003: 137-146.

8.5 La Obra Poética de Julia Uceda, una Poética de la Existencia

Resumen

El presente artículo tiene por objeto llevar a cabo el estudio de diferentes motivos poéticos de índole existencial –tanto religiosos como filosóficos– plasmados por Julia Uceda en la primera etapa de su obra, para poner de manifiesto la vertiente espiritual de su decir lírico. Las obras que la crítica ha incluido en esta primera etapa poética son *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966) y en ellas me centraré en el análisis de las influencias religiosas y filosóficas más significativas. En primer lugar, se examinarán en estos poemarios algunos rasgos intertextuales tomados de la tradición literaria para después desglosar la presencia y evolución de dichos motivos en este primer período poético, a fin de demostrar que la existencia –relacionada en algunos momentos con la tradición religiosa, en otros basada en el existencialismo ateo– es pieza clave en los albores de su poesía.

Palabras clave: Existencia, Dios, identidad, silencio, palabra.

The Poetic Work of Julia Uceda, an Existential Poetry

Abstract

The following article aims to study the different poetic purposes of existential nature – both religious and philosophical – expressed by Julia Uceda in the first stage of her work, which expose the spiritual aspect of her lyrical saying. Going through the study of her works that the critics has included in this first stage, *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) and *Sin mucha esperanza* (1966). Firstly, we will focus on the fundamental religious and

philosophical influences of each of the collection of poems. In addition to this, we will mention some intertextual features taken from the literary tradition present in them. Secondly, we will analyze the existence and evolution of those purposes in this first poetic period, in order to show that this existence – in some moments related to the religious tradition and in some other based on the atheist existentialism – is a key piece at the dawn of her poetry.

Key words: Existence, God, identity, silence, word.

Introducción

Coincidiendo con los estudios de distintos críticos entre los que destaco a María Teresa Navarrete⁴⁷ y Jacobo Cortines⁴⁸, podemos afirmar que la obra de Uceda ha sido reconocida y valorada de manera tardía al igual que la de sus coetáneas, no obstante, como ambos señalan, el hecho que la situó en el lugar que le corresponde y ha llevado a que la crítica siga aún interesada en el estudio de su poética, recuérdese que fue el Premio Nacional de Poesía que le fue otorgado en 2003 por la antología *En el viento, hacia el mar*⁴⁹, cuyo prólogo está firmado por Sara Pujol Rusell, encargada de la compilación de los poemas. Este hecho es algo, a priori, importante, pero más aún por diversas razones que han sido ya señaladas por los críticos mencionados. En primer lugar, el hecho de que Julia Uceda fuera la primera mujer en obtener este galardón en democracia⁵⁰ es, sin duda, encomiable por la dificultad que ha supuesto ser

⁴⁷ NAVARRETE NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda* (Tesis doctoral), Cádiz, 2015.

⁴⁸ CORTINES, J., «La mirada interior de Julia Uceda», *Ínsula*, 737 (2008). El artículo ha sido tomado del formato digitalizado del Portal de la Asociación de Revistas Culturales de España: <<http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/898/1/la-mirada-interior-de-julia-ucedata.html>>, consultado el 01-10-2016.

⁴⁹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), PUJOL RUSSELL, S. (ed.), Sevilla, 2002.

⁵⁰ Debo puntualizar que este premio fue creado en 1922 con la denominación de Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía. A pesar de que como he indicado Uceda fue la

escritora hasta época reciente pero, si además añadimos que ello hizo que la crítica comenzara a interesarse de forma más pormenorizada en el estudio, tanto de su propia obra como de las obras de las escritoras de su generación, entendemos la magnitud de la antología en cuestión y de lo que este premio supuso en el panorama literario y crítico español del momento y sus repercusiones hasta la época actual.

A pesar de que, como sabemos, los estudios críticos llevados a cabo antes de finales del siglo XX se han centrado, fundamentalmente, en el análisis de las obras incluidas en el canon, conformado preferentemente por hombres, la crítica del XXI ha continuado con esa labor de análisis más detallado de las obras que constituyen lo que podemos llamar «nómina oculta u olvidada de la generación del medio siglo» –aunque esta denominación sería extensible a otras generaciones en las que las obras de autoría femenina se han visto postergadas–, entre las que se encuentra el corpus poético de Julia Uceda, recogido entre los poemarios de las escritoras de la denominada Generación del 50⁵¹, tal como reflejan antologías como la de José María Balcells, compilada ya en pleno siglo XXI⁵². Balcells reúne a las escritoras de este período en un apartado titulado

primera mujer que obtuvo el galardón en democracia, hay que mencionar que otras dos poetas lo recibieron anteriormente con esta primera denominación, Alfonsa de la Torre en 1951 y Carmen Conde en 1967.

⁵¹A este respecto encontramos otras consideraciones, tal es el caso de PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple», en UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), Sevilla, 2002 quien afirma en relación con la inclusión de la obra de Uceda dentro de la poesía social o de la «Generación Sevillana del Cincuenta y Tantos»: «manifiesto mis reservas o, mejor, mi desacuerdo con tales clasificaciones» (p. 22). A esta consideración se une FERNÁNDEZ GARMENDIA, I., «Lo inefable», en UCEDA, J., *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*, Sevilla, 2017, que defiende que «su poesía, que no se parece a la de nadie, puede definirse sin necesidad de criterios geográficos o generacionales» (p. 9)

⁵²BALCELLS, J.M., *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, 2003. Tanto esta como algunas otras antologías que surgen a finales del siglo XX y en el XXI impulsadas por el viento contrario al canon, aúnan las obras exclusivamente de mujeres algo que, si bien contribuye a rescatar el patrimonio literario, como he dicho «oculto u olvidado», del mismo modo, compila sus obras de manera aislada. Por ello, considero fundamental consultar la antología GARCÍA, M. C., & HERNÁNDEZ, J. A., *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*, Sevilla, 2003, ya que en ella se recogen las obras de autoría masculina y femenina indistintamente y resulta interesante la afirmación de los editores en relación con la

«Poetas del medio siglo» y señala los rasgos de esta etapa, indicando que las obras se decantan:

preferentemente por la temática solidaria, la llamada poesía de la experiencia, así como la ironización antiburguesa, [...] hubo orientaciones variadas, desde la existencialista hasta la metapoética pasando por la metafísica, la religiosa, la social, la esotérica y aun otras tendencias. [...] Julia Uceda ha sido más proclive al existencialismo⁵³

Por otro lado, aparte de esta consideración de Balcells sobre las inclinaciones líricas de la poeta, fundamental para analizar su obra, es necesario resaltar la división de la obra de Julia Uceda llevada a cabo por la crítica, que ha establecido distintas etapas coincidentes, bien con los años de publicación de sus poemarios, bien con sus años fuera de España. En el caso de Pujol Russell, en el prólogo que antecede a su antología, propone la segmentación en torno a tres grandes etapas. Las obras que se incluyen en cada una de ellas están agrupadas siguiendo un criterio cronológico más que temático. La primera etapa, «Logos de amor» (1959)-(1966), incluye *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966). La segunda, «Aquella noche, el ciego soñó que estaba ciego (1968-1977)», agrupa *Poemas de Cherry Lane* (1968) y *Campanas en Sansueña* (1977). Por último, la tercera, «Hacia la fuente invisible (1981-1994)», recoge *Viejas voces secretas de la noche* (1981) y *Del camino de humo* (1994)⁵⁴.

lista de poetas compilados. En el apartado «Nuestros criterios de selección» declaran: «sólo adoptamos como criterio fundamental la coincidencia temporal –biográfica y bibliográfica– de aquellos creadores que han nacido o producido sus obras en el territorio, ancho y abierto, de Andalucía durante la década de los cincuenta» (p.10) Por otro lado, en relación con la evolución de las antologías y la inclusión de las mujeres entre los poetas compilados en ellas, es muy interesante leer a SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la Generación del 50», en PAYERAS GRAU (Ed.), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, 2013, pp.229-250.

⁵³ BALCELLS, J.M., *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, 2003, pp. 31-32.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 33-40.

Otra clasificación que debemos tener en cuenta es la de María Teresa Navarrete⁵⁵, puesto que en el estudio que lleva a cabo de la obra completa de Uceda en su tesis doctoral, realiza una división de la obra de la poeta, atendiendo fundamentalmente a sus viajes y a sus relaciones con distintos escritores por los que se siente influenciada. Esta clasificación incluye las últimas obras de la autora, que aún no habían sido escritas en el momento en que se gestó el volumen cuidado por Pujol Russell y que se incluirían en una última etapa que Navarrete denomina «Galicia II (2002-2015)». Estos poemarios son: *Zona desconocida* (2006), *Hablando con un haya* (2010) y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013)⁵⁶.

El análisis que propongo se realizará desde la óptica de las influencias y de la intertextualidad ya anunciada por distintos críticos⁵⁷, ambas observadas desde diferentes perspectivas, centradas sobre todo en la vertiente más existencial. El objetivo fundamental será prestar especial atención a varios poemas de la primera etapa establecida por Pujol⁵⁸, en los que la huella de consagrados autores españoles de la tradición clásica es clara. Además, realizaré un recorrido por diferentes motivos que permiten establecer conexiones entre la obra de Uceda y la tradición espiritual, filosófica y religiosa occidental, algo que se observará en los poemas de clara vertiente existencial de este primer periodo.

⁵⁵ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...*pp. 369-454.

⁵⁶Teniendo en cuenta que trabajaré con los poemas de la primera etapa, las divisiones de la obra de Uceda llevada a cabo por las dos estudiosas me son de ayuda, no obstante, seguiré la clasificación establecida por Pujol en lo que resta de artículo.

⁵⁷ A este respecto, conviene consultar NAVARRETE NAVARRETE, M.T., «Antonio Machado en Julia Uceda», *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*,19 (2011), pp. 63-74, porque en este análisis Navarrete realiza un recorrido por las sentencias y poemas dedicados por Uceda a Machado en distintos homenajes, así como de los estudios críticos de la obra de Machado llevados a cabo por la poeta. Navarrete examina cómo el decir poético machadiano ha influido en la obra de Uceda de manera muy significativa. Por otro lado, Sara Pujol habla también de la importancia de sus lecturas y su conocimiento de nuestra y otras culturas ya que, como refiere, estos serán «conocimientos que se verán reflejados en la construcción de su poesía», PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 17.

⁵⁸ PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 33.

Todo esto con el objeto de demostrar que las primeras publicaciones de Uceda plasman las inquietudes existenciales de un sujeto lírico preocupado por su tiempo que, a su vez, bebe de otro tiempo pasado en el que la autora encuentra las influencias necesarias en las que sustentan su particular forma de expresión. El estudio desde una perspectiva existencial de sus primeras obras es fundamental, puesto que los tres libros son el prolegómeno de una dilatada trayectoria poética que en su conjunto es resultado de una experiencia vital única, unos viajes, unas lecturas, unas relaciones personales y, sobre todo, una cosmovisión especial, ya que dichas obras y los motivos que en ellas se estudian constituyen la base de toda su creación lírica.

Aproximación a ese «Logos de amor». Influencias e Intertextualidad

Distintos estudiosos defienden que la poética de Julia Uceda destaca por la profundidad en su significación y por la creación de un mundo lírico propio a través del lenguaje y estilo utilizados. Sara Pujol subraya que su poesía estriba entre «lo hondo más humano y lo profundo invisible, una poesía que se hace esencialmente humana»⁵⁹. No falta complejidad en su obra y así lo reconoce Jacobo Cortines:

La palabra de Julia Uceda puede resultar, muy a menudo, difícil, porque el mundo que representa es con voluntaria insistencia el de lo inefable, lo que no se puede explicar con palabras, y las suyas nunca son mentirosas, vacías, contrarias a lo que quieren y deben decir, sino muy verdaderas, muy personales, nacidas desde dentro, descubiertas con la mirada interior que aprehende y penetra en lo que se fija⁶⁰.

⁵⁹ PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple», en UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), Sevilla, 2002, p. 24.

⁶⁰ CORTINES, J., «La mirada interior de Julia Uceda», *Ínsula*, 737 (2008), p. 3.

Siguiendo esta línea, así como la defensa de Balcells de que «Julia Uceda ha sido más proclive al existencialismo»⁶¹, este estudio persigue arrojar luz sobre algunos aspectos de la obra de la sevillana, siguiendo la línea de los últimos estudios llevados a cabo de una de las obras poéticas más relevantes de los años 50 en España. Para ello, el análisis de la primera etapa y de su primera obra, *Mariposa en cenizas* (1959), es fundamental y en ella observamos como algo esencial la presencia de los clásicos a través de la intertextualidad, así como advertimos que «la búsqueda del amor se engarza con la búsqueda del conocimiento»⁶², para Mantero este es «un libro de amor; aunque surja la nana o la aspereza de lo circundante se afile contra el mal granizo, el amor dirige los hilos, blanco titiritero, para que el retablo muestre la honda motivación verdadera»⁶³.

Comenzando por el mismo título, ya comentado por la crítica, vemos la clara intencionalidad de Uceda, para quien la lectura y la integración de la tradición en su obra es especialmente relevante. Así, encontramos que, «Mariposa en cenizas desatada» es un verso de Góngora con el que inicia su primer poemario y que es referido por Cortines en el artículo que dedica en *Ínsula* a la obra de la poeta: «Éramos muy pocos los alumnos que asistíamos a aquellos comentarios, a aquellas conversaciones que podían girar la hora entera sobre un verso de Góngora, tal vez aquel de las *Soledades*»⁶⁴. No será ésta la única ocasión en la que Uceda recurra a algún verso de poéticas de otros autores a lo largo de su escritura⁶⁵, pues en su obra aflora la intertextualidad tomada de

⁶¹ BALCELLS, J.M., *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas...*p. 32.

⁶² PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 33.

⁶³ MANTERO, M., «Prólogo», en UCEDA, J., *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, 1959, p. 10.

⁶⁴ CORTINES, J., «La mirada interior de Julia Uceda», p. 1.

⁶⁵ Véase la nota 5 en la que remito a Navarrete (2011), quien estudia la importancia de la obra Antonio Machado y su influencia en Julia Uceda.

la tradición. El poema «Raíces» nos hace recordar a Juan Ramón y alude a la predilección de las poetas de la generación del 50 por su aforismo: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen»⁶⁶. De ahí el alcance de estos versos: «antes de irte rompe mis raíces/Quiero que las arranques, que las trices/[...]/De no hincarse en tu tierra poderosa/no quiere mi raíz ninguna cosa/ si no es andar y andar hacia la muerte»⁶⁷. Por otro lado, este aforismo y el vuelo que menciona puede además relacionarse con el título, que proviene de la cita gongorina, pues de ella afirma Pujol Russell es «algo nítidamente significativo [...] dotándola de alto vuelo simbólico que define, en buena medida, una voluntad y una concepción poética que será la base firme de toda su poesía posterior»⁶⁸. De este poema afirma Navarrete, apoyando sus consideraciones en las de Peñas Bermejo, que está inspirado en el «amor-destrucción» de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández⁶⁹ y, sin lugar a dudas, es así, pero no debemos olvidar que también en la poesía de este último y, más concretamente en los sonetos que conforman su obra *El rayo que no cesa*, encontramos «coincidencias con los sonetos de Lope de Vega, Góngora, Garcilaso y Quevedo»⁷⁰, algo que hace que versos del poema que estudiamos, tales como: «Si yo soy ya tu colmo y tu medida/y estás dentro de mí, secreto, hallado»⁷¹ recuerden al Soneto V de Garcilaso en el que el sujeto lírico declara enamorado: «Yo no nascí sino para quereros;/mi alma os ha cortado a su medida;/por

⁶⁶ JIMÉNEZ, J. R. *Obras de Juan Ramón Jiménez. Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, 1917, p. 22.

⁶⁷ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas*, Arcos de la frontera, 1959, p. 17.

⁶⁸ PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 33.

⁶⁹ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...*p. 66.

⁷⁰ FERNÁNDEZ PALMERAL, R., ««Simbología secreta de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández», Alicante, 2005, edición digital basada en la de Palmeral, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct15c3>, consultado el 02-08-2018.

⁷¹ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 17.

hábito del alma misma os quiero»⁷². Podemos ver que en este poema de Uceda subyace el poema de Garcilaso que he referido. El diálogo entre ambos textos aparece trazado, fundamentalmente, a través del léxico y la temática, que refleja la sublimidad del amor y lo presenta como único redentor de la humanidad frente a su destino inexorable.

En este mismo poemario (*Mariposa en cenizas*) encontramos la composición titulada «Alas»⁷³. El poema en cuestión es también de temática amorosa y en él se presenta el amor como forma de libertad y sublimidad existencial. Las alas cobran una importante significación en *Mariposa en cenizas* y aparecen en distintos versos, aunque la libertad que representan no siempre es alcanzada por el sujeto lírico, tal y como leemos en estos versos del poema «Último día», en el que el yo poético toma conciencia de su ser como mujer en el mundo: «Iba escupiendo: ¡Vida! Por la sangre/batían como alas esas sombras/de la casa del sueño abandonada./Lenguas amargas entonaban himnos./Y yo –mujer– abrí mis brazos ciegos/y sepulté mi llanto por la arena»⁷⁴. En esta misma línea en el poema de título homónimo a la obra aparece: «Y yo he de bailar,/[/...]/arrastrando mis alas desgarradas»⁷⁵. En *Extraña juventud* aparece este motivo relacionado con ese «vuelo simbólico»

⁷² VEGA DE LA, G., *Obra poética y textos en prosa*, MORROS, B. (Ed.) y RICO, F. (Dir.), Barcelona, 2001, p. 23.

⁷³ A pesar de relacionar este poema con el que lleva por título «Raíces», ambos pertenecientes a *Mariposa en cenizas* por su inexcusable influencia juanramoniana, la propia autora afirma que no debemos buscar una coherencia en relación con la temática de los poemas que integran un mismo libro, sino más bien una preocupación, unas inquietudes definidas propias de un tiempo concreto, plasmadas conjuntamente en un mismo poemario, tal y como ella misma reconoce a Sánchez Dueñas: «los poemas de los libros se reúnen y tienen unidad en la unidad del tiempo en que se escribieron así como en el momento vital, las lecturas y la época en la que vieron la luz, aunque cada poema sea distinto», en SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Julia Uceda, una poeta en constante búsqueda», edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura*, 20 (2014), p. 84, consultado el 01-10-2016. No obstante, sí que es cierto que se observa una intención de alzar el vuelo, tal como ha sabido ver Navarrete, que denomina así el primer apartado de su tesis doctoral en el que incluye los resultados de su investigación acerca de los primeros tanteos poéticos de Uceda y su primer poemario. (NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...*p. 17)

⁷⁴ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 21.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

que mencionábamos anteriormente del que hablaba Pujol⁷⁶ refiriéndose a las obras posteriores de la autora. Así, en poemas como «En la orilla» encontramos: «Huir del polvo y de las alas»⁷⁷ y en «El encuentro», asistimos al desdoblamiento del sujeto lírico, que se reconoce mujer y declara: «quiero desarraigarme, alzar el vuelo»⁷⁸. No obstante, no debemos obviar que, frente a los deseos expresados por el yo lírico en estos versos, ocurre que «las alas» no aparecen en *Sin mucha esperanza*. Considero esto algo crucial, pues refuerza la idea que se anuncia desde el título, la falta de esperanza de un yo poético consciente de su situación en el mundo, como afirma Navarrete sobre el poema con el que se inicia el poemario: «‘Anánke’ representa la inmutabilidad de los sucesos o, en otras palabras, el curso inexorable de los acontecimientos, concepciones que se asocian al determinismo, a la fatalidad o al destino»⁷⁹, de ahí que si éste es el sentido último del poemario no tenga sentido incluir entre los símbolos destacados «las alas» por lo que éstas representan en composiciones anteriores.

En *Mariposa en cenizas* también hemos de abordar la intertextualidad bíblica. En el poema «El Despertar» aparecen Adán y Eva. La composición es desoladora y en ella se pone de manifiesto lo que significa el despertar consciente a la propia existencia: «Pero tú y yo, tremendamente solos,/como Eva y Adán/en su primera noche sobre el mundo»⁸⁰. Además, supone el reconocimiento de la finitud de los días: «y ante el pavor del mundo nos iremos despacio,/cogidos de la mano,/sobre una gran pradera de garras de leones»⁸¹. El hecho de que tome a ambos personajes bíblicos buscando una identificación del

⁷⁶ PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 33.

⁷⁷ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 110.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁹ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 114.

⁸⁰ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 38.

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

yo poético le confiere al poema un sentido particular ya anunciado desde el propio título. Ese despertar del sujeto lírico aparece equiparado al momento en que los padres de la humanidad cometieron el pecado original, lo que los llevó a sentirse desnudos, desnudez que puede ser entendida como metáfora de la lucidez ante su nueva situación existencial.

En cuanto a *Extraña juventud* (1962), hemos de decir que destaca por presentarnos algo muy particular de la voz poética de Julia Uceda: el desdoblamiento del sujeto lírico, que pone de manifiesto la dualidad entre el «yo frente al yo como ser, frente al yo/nosotros/vosotros como existencia, frente al yo principio universal como ser para la existencia»⁸². Denomina Pujol este sentimiento como «extrañeza», sensación que experimenta la poeta al descubrirse como ser en el mundo, al observar su relación con «los otros» y con ella misma, despertando así en ella esa desesperanza que nace de los desastres del hombre respecto de sí mismo y de los demás. Hemos de indagar en la filosofía para hallar las bases de estas consideraciones. Así, la primera influencia destacada en este poemario es la del existencialismo de Heidegger. Baso esta idea en la cita que antecede a la primera parte del poemario en la que Uceda recoge las siguientes palabras del filósofo: «Llegamos muy tarde para los dioses y muy pronto para el ser. Cuyo poema comenzado es el hombre»⁸³. Que estas palabras introduzcan la obra no es algo insustancial, pues ello indica que la concepción filosófica del ser se impondrá a la religiosa, lo que hará que los motivos existenciales que aparezcan en el libro se aborden desde una perspectiva muy distinta a como se muestran en *Mariposa en cenizas*. La segunda parte del poemario viene presidida del verso: «Iguala con la vida el

⁸² PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura...», p. 35.

⁸³ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 93.

pensamiento»⁸⁴ de la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, en relación con ésta y con el conjunto de poemas divididos en ambas partes –afirma María Teresa Navarrete– que se da una evolución de pensamiento y un cambio de actitud en el sujeto lírico de una a otra parte: «Si el sujeto en otro tiempo actuaba de acuerdo a los parámetros sociales aceptados por el franquismo, en este punto, prefiere abandonar esa fachada que se desajusta con su modo de concebir la vida»⁸⁵. Así, en la primera parte encontramos poemas como «Extraña juventud», cuyos versos muestran la actitud pasiva y resignada de un sujeto lírico desesperanzado, trasunto de cientos de españoles de la época: «Descender por sonidos/que antes nadie escuchara,/sabiendo que no existen/la vida y la esperanza./[...]Beber despacio el tiempo/-el nuestro y nuestra nada-»⁸⁶. El cambio de actitud puede apreciarse en versos como los siguientes, del poema «Sé que me roban algo», considerado por Navarrete como el «poema más vitalista de *Extraña juventud*»⁸⁷: «Que es sobre esta tierra donde estoy,/en donde me conozco,/en donde estoy muriendo/un poco más a cada instante./[...]Sé que en alguna parte/alguien me quiere débil/para domar mi sangre./[...]Sé que me roban algo/y no sé quién, ni dónde». En estos versos se aprecia claramente la toma de conciencia de un sujeto lírico que no está dispuesto a malgastar su vida. Además, hemos de detenernos un poco más en él, pues en ellos se advierte la huella de la poesía grave de Quevedo, del soneto titulado «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?»⁸⁸. El tópico que sostiene este soneto es el *tempus fugit*, que subyace también en el poema de Uceda. Navarrete relaciona este poema con «Tiempo para ahuyentar la muerte» del que

⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁵ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 89.

⁸⁶ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 95.

⁸⁷ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 91.

⁸⁸ QUEVEDO, F. de, *Antología poética*, JAURALDE POU, P. (ed.), Madrid, 1986, p. 48.

reconoce «se puede observar este mismo ímpetu por vivir libre»⁸⁹, no obstante, no menciona que también en él encontramos influencia de la tradición, no solo porque el motivo central del poema es la rosa, tan cantada por los clásicos, sino porque en él abundan voces que recuerdan al poema «Mientras por competir con tu cabello», tales como: «frente, cabellos, mirada, labios, sombra»⁹⁰, que como sabemos es uno de los sonetos gongorinos en los que se advierte el *carpe diem* de manera más notoria⁹¹.

En cuanto a las influencias en *Sin mucha esperanza* (1966), debemos buscarlas en la «incorporación de materiales procedentes del pensamiento griego»⁹². Si bien Navarrete defiende que Uceda utiliza estas influencias para alejar su decir lírico de la poesía social, hay que ir más allá, deteniéndonos en la observación del mundo clásico en su obra como forma de renovación poética, no solo frente a las poéticas de su tiempo, sino también a la de sus obras anteriores. Hemos de destacar que para Navarrete:

En los poemas ‘Anánke’ y ‘Antígona’ de *Sin mucha esperanza* la aparición de elementos del pensamiento griego sirve para indicar la ruptura de Julia Uceda con la estética dominante del medio siglo español. Con ellos, reivindica su disidencia ideológica hacia el franquismo a través de la literatura⁹³.

Es muy acertada esta interpretación, tanto de los poemas mencionados como de los personajes que en ellos aparecen, sobre todo en lo que respecta a la censura: «La incorporación de este material permite ocultar significantes sin reprimir la cuestión ideológica»⁹⁴. Se aprecia esta consideración a lo largo de

⁸⁹ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 91.

⁹⁰ GÓNGORA, L., *Antología poética*, CARREIRA, A. (ed.), Barcelona, 2009, p. 96.

⁹¹ En su artículo, Payeras dice en relación con este poema: «es una incitación al *carpe diem* a través del recurrente simbolismo de la efímera belleza de la rosa. Su afirmación en la vida es rotunda» PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p. 98.

⁹² NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 112.

⁹³ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 116.

todo el primer poema, no obstante, en versos como los que recojo a continuación, podemos observar la actitud de rebeldía de un sujeto lírico que no se conforma con lo impuesto. Es muy significativo que dichos versos sean proferidos por el personaje colectivo, el «coro» introduciendo la primera y la última de sus intervenciones: «Deseamos gritar./Deseamos correr a los umbrales/y detener el tiempo»⁹⁵. Si atendemos a estas palabras y las ponemos en relación con el personaje que titula el poema, descubrimos que Anánke es figura central de lo que los autores denominan «teogonía órfica». Con el paso del tiempo, las creencias sobre este personaje cambian en Grecia y «Ananke se convierte en una divinidad de la muerte: la Necesidad de morir. Pero, en los poetas, sobre todo los trágicos, sigue siendo la encarnación de la suprema fuerza, a la que incluso los dioses han de obedecer»⁹⁶. En el poema, el destino trágico del ser humano se presenta como inexorable: «Crece una sombra dentro de mi pecho/y no hay sol y no hay aire/que la ahuyenten»⁹⁷. La dicotomía del ser se muestra como algo inevitable, pues frente a esa necesidad de huida imposible del yo poético aparece Cronos: «Deseo caminar, ir delante/pero Cronos vigila los caminos»⁹⁸. Es muy destacable, además en relación con las influencias en este poemario, la aparición de Antígona⁹⁹, sobre la que también diserta Navarrete¹⁰⁰ y la pone en relación con la necesidad de purificar España a través de la ruptura total con el régimen franquista, tal y como aparece en el poema. No obstante, propongo una lectura más radical de la parte final de la

⁹⁵ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 129.

⁹⁶ GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, 2010, p. 373.

⁹⁷ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 131.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁹ El mito explica como Antígona se rebela ante la imposición del rey Creonte de no dar sepultura a su hermano Polinices. «Antígona se negó a cumplir esta orden. [...] y vertió sobre el cadáver de Polinices un puñado de polvo, gesto ritual que bastaba para cumplir la obligación religiosa. Por este acto piadoso fue condenada a muerte y encerrada viva en la tumba de los Labdácidas, de quienes descendía. Se ahorcó en su prisión» (GRIMAL, P., *Diccionario...*p. 33)

¹⁰⁰ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 117.

composición, pues Navarrete, a pesar de basar su interpretación en el personaje mitológico de la tragedia de Sófocles, obvia que su mayor rebeldía radica en el suicidio. Algunos versos del poema anuncian esta particular y rotunda forma de indocilidad, que no puede ser de ninguna forma reprimida: «Cerrad las puertas,/liberad a los perros/y a los pájaros, regad/las flores: será/la última vez...»¹⁰¹. Serán los versos finales los que reflejen de manera más clara esta idea: «Después, dejadme/dormir»¹⁰². Queda patente en esta consideración el contundente cambio de actitud e identidad de la poeta, anunciado en los versos de *Extraña juventud*.

Motivos Existenciales en la Primera Etapa de la Obra Poética de Uceda (Figura de Dios, Amor, Palabra Creadora y Silencio)

Tras analizar las influencias en la primera etapa poética de la obra de Uceda y antes de profundizar en el análisis de cada motivo concreto, es conveniente tener en cuenta esta declaración de la propia autora porque apoya las consideraciones sobre las influencias que ya hemos observado y, además, ofrece algunas claves para aproximarnos al estudio de los motivos existenciales en su obra:

Me han atraído mucho más la filosofía y la religión (entendida como búsqueda o esencia filosófica y no como institución). Es curioso reparar en que, en todas las culturas, hay muchos elementos comunes: un dios, unos ritos, unos símbolos y unos episodios comunes. Me he dado cuenta de que es esta preocupación general por el ser humano, la búsqueda de sus raíces, de su ser, de su humanidad y de lo más profundo son los motivos que más me atraen y los que, en las más ocasiones, se revelan en mi poesía¹⁰³.

¹⁰¹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 149.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Julia Uceda, una poeta...», p. 84.

El testimonio anterior es muy revelador y es conveniente ponerlo en relación con las siguientes palabras de Pedro Laín Entralgo para introducir el primero de los motivos objeto de estudio. Laín Entralgo escribía sobre las preocupaciones de los poetas del 98, entre los que incluía a Antonio Machado, cuya obra es esencial para Uceda:

el poeta frente a cualquier problema humano –la belleza y la significación del mundo exterior, el amor, la realidad del prójimo, el propio vivir, la muerte, nuestra finitud ávida de infinito– en las palabras con que expresa su intuición poética transparece inequívocamente una interpretación cristiana. En los dos principales líricos del 98 –Unamuno, Antonio Machado– operaba humana y poéticamente el problema de Dios; pero su religiosidad era agónica y renuente a la fe que confesaban buscar¹⁰⁴.

Las palabras anteriores, a pesar de estar dirigidas a los poetas nombrados, guardan en cierto sentido la esencia de la poética ucediana, pues considero que el principal de los motivos existenciales que se recogen en esta etapa es la figura de Dios, abordada desde distintas perspectivas. El primer poema de *Mariposa en cenizas* en el que aparece es «Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás...»:

Yo me iré como si un largo viento
me chupara hacia atrás,
hacia las sombras, hacia las fuentes mismas
de la vida.
Pero tú, entonces, dónde te quedarás. En qué
lejana orilla separado.
De qué verdad, de qué dolor mi lengua amarga
tendrá que convencerte.

¹⁰⁴ LAÍN ENTRALGO, P., «El espíritu de la poesía española contemporánea», Alicante, 1948, edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 5-6 (1948), pp. 51-86. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6594>, p. 36, consultado el 07-08-2018.

De qué sangriento sol o que silencios duros
me llenarán la boca.
Bajo qué ruedas de sombríos ramos
me quemarán los ojos...
Cómo podré decirlo cuando mi sangre
inmóvil no responda.
Si tendré que romperme en dos pedazos, yo,
la sola soledad que camina...
Y rota, qué trozo seré yo y cual no-yo.
Y dónde estarás tú. Y a dónde habré de irme
no sabiendo
si junto a Dios hay pájaros o sombras¹⁰⁵.

El amor presenta en el poema una dimensión que supone la sublimación existencial. Es decir, la vida, la propia existencia e incluso la propia muerte no tienen ningún sentido si no es en relación con el amor al otro. En él, el sujeto lírico parece estar seguro de la existencia de Dios, no obstante, la visión que se ofrece del creador no es del todo amable, pues la incertidumbre frente a lo que depara la eternidad tras la muerte se pone de manifiesto en los tres últimos versos de la composición. Además, de acuerdo con Navarrete vemos en los versos anteriores que:

«También reflexionan sobre la existencia y la identidad. Dicho de otra manera, si el amor es uno de los grandes temas de *Mariposa en cenizas*, este concepto integra a otros como el descubrimiento del prójimo a través del personaje del amado o el disfrute de la plenitud vital a través del amor»¹⁰⁶.

En relación con este motivo, el poema que considero que centra la obra es el que lleva el título homónimo al libro. De este poema llama especialmente la atención el tono epistolar en el que está escrito, cuyo destinatario es Dios, algo

¹⁰⁵ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* pp. 25-26.

¹⁰⁶ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 64.

que advierte Navarrete en su investigación¹⁰⁷. En esencia, el poema es un desgarrado grito existencial, pues en él el sujeto lírico se dirige a Dios con un claro matiz desafiante: «Tú, Dios, para matarme/para volverme a Ti y a la sombría/cuna de donde vine, has de abrasar mis alas/y desatarme en nube pálida de ceniza/y aplastarme en la luz última de una tarde»¹⁰⁸. Esta consideración puede evidenciarse a través del léxico, la fuerza expresiva de estos versos recae en los infinitivos: «abrasar», «desatarme», «aplastarme», así como en el sustantivo «alas». No obstante, este desafío, no supondrá la extinción del sujeto lírico tras su muerte, tal y como parece anunciarse en la primera estrofa del poema, sino que implicará «la transformación del yo poético»¹⁰⁹, de ahí que no se aprecie en él ningún atisbo de debilidad o miedo frente al devenir existencial.

Por otro lado, el poema es significativo porque la tradición literaria se hace presente en él, pues las imágenes románticas se entrelazan con las modernistas, tal y como se pone de manifiesto en los siguientes versos: «Y yo he de bailar,/con mi vestido gris de polvo y niebla,/frente al cielo amarillo y el sol frío,/sobre tus rosas y arrayanes muertos,/arrastrando mis alas desgarradas/igual que un breve cisne de las flores»¹¹⁰. Asimismo, la importancia de este poema reside en el hecho de que en él se recogen distintos motivos que se repetirán y serán una constante en esta primera etapa lírica ucediana y que tienen una clara evocación existencial, como son la muerte y las alas.

La figura de Dios es esencial en *Extraña juventud*. En ella vemos que, respecto a *Mariposa en cenizas*, la imagen de la divinidad ha sufrido una

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁸ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 33.

¹⁰⁹ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 61.

¹¹⁰ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 33.

evolución, recrudeciéndose en sus apariciones. Menciono, en primer lugar, los poemas en los que Dios aparece de forma explícita. En «El acusado», los siguientes versos son una clara reivindicación de las injusticias de un régimen que utiliza a Dios como pretexto y guía de sus despiadadas actuaciones: «qué mirada es culpable. Le señalan la frente:/creó un Dios. Le señalan lo más limpio del pecho,/[...]y le indican su sitio: una soga pendiente./Oye una voz unánime: ‘Es Dios quien te lo manda’»¹¹¹. En el poema «Diáspora» leemos una metáfora pura que pone de manifiesto el sentir de la poeta respecto al creador: «Una mano aburrida me ha dejado en el suelo»¹¹². También en «Aniversario en tres tiempos» aparece la figura de Dios y, a través de su presencia, el sujeto lírico realiza una fuerte crítica al régimen franquista. La encontramos en tres ocasiones y la primera de ellas tiene una interpretación similar a la del poema «El acusado»: «destruyendo/puentes de manos y palabras/previendo/en el nombre de Dios/(Ay, Dios, cojo tu nombre/del barro y lo levanto al recuerdo más puro),[...]Odios...Oh, Dios, dónde tus manos/para crear, de barro, un hombre nuevo»¹¹³. Los versos finales son conmovedores, el calambur sitúa en primer lugar en el verso la consecuencia de que Dios no actúe como árbitro en el universo, llevando a la rivalidad en la humanidad. El poema «Los ojos» remite también a la deidad a través de la interrogación retórica: «¿Dónde está Dios? Se fue con los traperos/[...]/Vivir sin esperanza: dioses nuevos/jocundos./Dioses para vosotros/que sabéis que no existen»¹¹⁴. De acuerdo con José Luis Fernández¹¹⁵ podríamos interpretar estos versos considerando que: «con este

¹¹¹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 95.

¹¹² *Ibid.*, p. 101.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ CASTILLO, J.L., *El ídolo y el vacío La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna Octavio Paz y José Ángel Valente*, Madrid, 2008. A pesar de que Fernández

plural pagano («los dioses») que recuerda la poesía de Hölderlin, señala Heidegger la experiencia más inmediata de la divinidad, su sustraerse a la presencia, su falta»¹¹⁶. Y es, precisamente, lo que muestra Uceda en este poema, el sujeto lírico anhela esta presencia de la divinidad, a la que remite Fernández, ante la dura situación de España «y un dolor/ se posa aquí y allá,/dueño del tiempo»¹¹⁷, no obstante, el hecho de que Dios no se manifieste no indica que no esté, o más bien, que su lugar no sea usurpado, de ahí el título del poema y los versos finales, en los que aconseja al hombre de su tiempo: «Tened cuidado. Un nuevo rostro serio,/un múltiple rostro grave,/os mira./Os mira, os mira, os mira sin piedad./Fríamente os contempla/y escribe»¹¹⁸. Otro poema en el que encontramos la figura de Dios es «Respuesta a las brujas», y la interpretación generalizada entre la crítica acierta a ver en el poema una defensa por parte del sujeto lírico de un amor que transgrede las normas de lo establecido. No obstante, considero que subyace en esta composición una crítica mordaz a la doble moral de la sociedad de la época y quizás también, en cierto modo, se oponga a los postulados de la Iglesia, encarnados en las «Comadres de mi pueblo,/brujas de cera, nidos de susurros»¹¹⁹[...] «Vuestro diablo está por los estómagos»¹²⁰. Estos versos, junto con la simbología religiosa que impregna todo el poema: «echad agua bendita/en mi almohada.[...]»¹²¹ y, más adelante, «Yo rezaré un responso por vosotras/me contempláis en grupos de cadáveres/y os santiguáis...-[...]»¹²² refuerzan mi interpretación. El sujeto lírico se defiende,

centra su tesis doctoral en el estudio de las obras de Octavio Paz y José Ángel Valente, considero pertinente traer sus consideraciones a la obra de Uceda.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 107.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹²¹ *Ibid.*, p. 120.

¹²² *Ibidem.*

finalmente, de los juicios de las beatas afirmando: «–Dios no se enfada, brujas,/pero rezad por mí; por tanta dicha–»¹²³. El último de los poemas en que aparece la divinidad en *Extraña juventud* lleva por título «Dios», con el que Uceda concluye el poemario. La perspectiva con la que el sujeto lírico aborda la existencia del creador supone un cambio de tono respecto al resto del libro, en la línea de lo que afirma Payeras Grau: «El nombre de Dios está muy presente en la obra de Uceda dibujando un escenario de búsqueda espiritual, de diálogo con el misterio de la existencia, desde una profunda libertad interior y sin sumisión a códigos religiosos»¹²⁴. Esto se aprecia en los últimos versos del poema: «No vendrán a robarme/la esperanza ganada./Ni lágrimas ni pan/serán amargos en mi boca./Dios/pasará por mis ojos»¹²⁵.

La presencia de Dios es también significativa en *Sin mucha esperanza*, obra en la que aparece en dos ocasiones. La primera de ellas es en el poema dedicado a la cantante Edith Piaf, cuya conmovedora historia es tomada por Uceda como trasunto de la vida de todas aquellas personas inocentes que tuvieron un destino similar al de la cantante, una existencia sin esperanza condicionada y trágica desde la infancia. No obstante, a pesar de que la forma como Dios irrumpe en este poema es dura, la crítica se cierne contra el ser humano: «Te han condenado como/si Dios no fuese amor[...]»¹²⁶. Los versos finales muestran cómo el infierno de la cantante fue su propia historia, por lo que la existencia junto a Dios será su verdadera vida, de ahí que haya una esperanza de bienestar para ella en la eternidad: «[...]Ahora/es cuando cantas

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo. A propósito de *Extraña juventud*», *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, 2 (2016), p. 98.

¹²⁵ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 126.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 157.

en la inmensa calle/de Dios, alegremente,/Edith *mystère* Piaf»¹²⁷. La segunda ocasión en que encontramos la figura de Dios es en el poema «Hay un rostro detrás de la sombra». De nuevo Uceda retoma el tono epistolar en la primera y segunda estrofas de esta composición para hacer una dura crítica al creador, al que interroga sobre la humanidad moldeada por él: «(Pobre gloria Tu gloria si lo hiciste/ para ella). Debes de sentir náuseas/profundas de ese vaho/que sube hasta Tus círculos./¿Reconoces Tu obra?¿Firmarías/Tus palabras: esas/que dicen que Tú has dicho?»¹²⁸. En las estrofas tercera y cuarta se da un distanciamiento del sujeto lírico respecto a la deidad. Con el uso de la tercera persona el yo poético acusa a Dios de permanecer impasible ante las desgracias humanas: «Para ese Dios burócrata/no merece la pena/el dolor de este mundo./Y sin embargo/de nada sirve lo que yo sospeche:/ellos dicen que hablan por Tu boca»¹²⁹. El verso final es demoledor, poniendo de manifiesto, en la línea de los poemas «Un seguro apellido» y «El acusado» de *Extraña juventud*, que muchos de los abusos del régimen franquista estuvieron amparados en la ley divina, de ahí el uso del pronombre personal: «ellos» con el que se refiere la poeta a quienes ejercían la opresión en la España de su tiempo. Navarrete afirma en este sentido que para Uceda «la religión es una más de las capas que oculta la atrocidad de la posguerra»¹³⁰.

El segundo de los motivos en el que debemos reparar es el silencio en relación, por un lado, con la figura de Dios y, por otro, con la imposibilidad de decir que nos lleva a poner de relieve la importancia de las palabras. En la primera de las interpretaciones, debemos atender a la intensificación de la

¹²⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁰ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 123.

presencia de Dios a través de su silencio. En esta línea, podemos apoyarnos en las siguientes palabras de Charles Moeller, quien a mediados del siglo XX afirmaba:

En cierto sentido, Dios nos habla sin cesar. En otro sentido, guarda silencio. [...] Hay períodos en los que los hombres notan con más claridad la aparente ausencia de Dios en el mundo. Este es uno de esos períodos. Nuestro siglo, tiempo de apocalipsis, se ahoga bajo la plétora de falsos profetas. Comenzamos a ver con qué leña se calientan esos señores. No queremos ya nada con ellos. [...] Ya se ha dicho: vivimos la hora veinticinco, la hora en que ni un Mesías podría ya salvarnos.[...] Silencio de Dios: otra expresión para significar la absurdez del universo. ¿Será el hombre una «pasión inútil?»¹³¹

Podemos ver la figura de Dios rodeada de este silencio al que se refiere Moeller, en poemas como «Querido hermano» de *Extraña juventud* en el que asistimos al dolor del sujeto lírico por la pérdida de un hermano. El yo poético toma conciencia existencial a través del vacío que deja esta muerte, que se ha llevado consigo la posibilidad de creer, de ahí la forma como aparece Dios en el poema: «Si algunas veces siento que me falta un pedazo/de la tierra que piso, de la sangre que llevo,/de una parte de Dios, extraña y silenciosa,/pienso si se habrá ido contigo por el mundo/dejándome este hueco en la frente perpleja»¹³². En «Diáspora», de la misma obra, aparece también este silencio de Dios: «esperando, esperando...Huyendo de los largos/reflectores que arrancan a Dios de su silencio»¹³³. Payeras Grau afirma sobre este poema: «Por más que algunas veces parezca que se establecen vínculos conceptuales con el clima moral de la España franquista, el poema va en otra dirección que apunta a cuestiones

¹³¹ MOELLER, C., *Literatura del siglo XX y cristianismo. El silencio de Dios*, GARCÍA YEBRA, V. (trad.), Madrid, 1970, pp. 23-24.

¹³² UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 100.

¹³³ *Ibid.*, p. 101.

existenciales y metafísicas que zarandean la identidad de la hablante poética»¹³⁴.

Por otro lado, además del silencio de Dios, encontramos en esta primera etapa de Uceda composiciones en las que se revela lo que he considerado como segunda interpretación del silencio, la imposibilidad de decir, asunto tratado también por numerosos poetas de su generación. Debemos resaltar en este sentido que, si bien la propia Uceda reconoce que su escritura no nace de un propósito místico, sí ocurre que, en la mayoría de ocasiones, sus poemas surgen como fruto y resultado de una inspiración que no es sino trasunto de su propio sentir existencial. Y a esta inspiración se llega a través del silencio¹³⁵. Conviene leer la siguiente consideración de María de los Ángeles Hermosilla Álvarez quien en relación con esta cuestión expone:

De este modo, se pone de relieve la insuficiencia del lenguaje para transitar por caminos no hollados, al margen de las reglas convencionales y, en ese momento, es cuando el silencio acude al encuentro de lo innombrable, como sucedía en el discurso de la mística heterodoxa¹³⁶.

En las obras que estudiamos hay múltiples evidencias de este silencio al que se ve abocado el sujeto lírico porque se vale de él para transmitir aquello que es imposible mediante el lenguaje. Empezando por *Mariposa en cenizas*, en los versos que aparecen a continuación de la composición «Un silencio de sal para la boca» el yo poético expone en un primer momento que el silencio es

¹³⁴ PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p. 97.

¹³⁵ Uceda reconoce a Sánchez Dueñas en su entrevista: «Soy consciente de que soy yo quien está reflejada en la escritura y que es algo que se me revela. No me atrevería a decir que es algo místico, pero es algo inconsciente, inmanente e interior que busca salida por medio de la palabra. Después, la conciencia puede aclarar el pensamiento y dotarlo de forma orgánica por el lenguaje», SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Julia Uceda, una poeta...», p. 82. Se pone de manifiesto en esta cita la importancia de la palabra como creadora de la propia identidad, gracias a la cual poder expresar el sentir vital de la autora. Por otro lado, en relación con el silencio Uceda proferirá: «Lo que sí puedo decir es que me gusta escribir en soledad; en silencio», *Ibidem*.

¹³⁶ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.A., «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33 (2015), p. 21.

aquello a lo que se reduce su existencia: «Un silencio de sal para la boca,/un agua casi llanto de encendida,/ortigas por la piel, lecho de roca/es todo lo que tengo de por vida»¹³⁷. Sin embargo, este silencio llevará al mismo sujeto lírico a descubrir, tal como se muestra más adelante en el poema, sus ansias de vuelo, luego supondrá el reconocimiento de una existencia baldía, salvada únicamente a través del amor, que se le presenta como un imposible: «Llevo por ella un ronco y triste beso/que corre de mis pies a mis pestañas/y por mis venas salta, loco y preso./Nada te pido. Muerdo en mis entrañas/mi soledad, mi sal, mi aburrimiento,/mi corazón ahogado en telarañas»¹³⁸. Las ansias de vuelo a las que remito se verán frustradas y reducidas de nuevo a ese silencio que había llevado al yo poético a la reflexión existencial: «Y destruida ciegamente vuelo/sin vida ya, sin muerte. Solo viento./Creciéndome en silencio y en ternura/con la sombra lejana por el suelo:/girando siempre en mi desierta altura/como un pálido pájaro de hielo»¹³⁹. Otros versos en los que aparece este mismo motivo corresponden al poema «Cuatro»: «Yo te estaré esperando al borde del silencio./[...]/Y todo mi silencio florecerá de extrañas/palabras olvidadas,/quedándose mi yo de ahora arrodillado/frente a mi yo de entonces, trascendente/de amanecer y de estrella»¹⁴⁰. El poema «Mis manos, mis labios» recoge la palabra «silencio» en cinco de sus catorce versos algo que, reforzado por el lenguaje que utiliza, revela el desgarramiento de un sujeto lírico que posiblemente sufre el desamor:

Podaré mis manos
con tu silencio.
Sellaré mis labios

¹³⁷ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 19.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

con tu silencio.
Quemaré mi cuerpo
con tu silencio.
Volverás un día
de agosto o enero.
Buscando los vivos
hallarás los muertos.
Seguirá tus pasos
un largo silencio.
Tu largo, tu enorme
terrible silencio¹⁴¹.

En el poema, «Canción de cuna» se presenta este asunto como imposibilidad y frustración, en este caso en relación con una maternidad que no llegará. Podemos comprobarlo en la siguiente estrofa: «Estáis siempre en el fondo de los altos silencios/en las tardes paradas, en los versos inciertos,/en la voz de la rosa y en la cruz de mi piel;/pero nunca, hijos míos, os habré de mecer»¹⁴².

Por otro lado, en *Extraña juventud* aparece este motivo en numerosas ocasiones, aunque debemos interpretarlo en relación, no solo con la imposibilidad de decir derivada de la infabilidad de algunas experiencias de la propia existencia, como se ponía de manifiesto en la cita de Hermosilla, sino en consonancia con la fuerte censura presente en la época. El sujeto lírico femenino es muy consciente de esta situación. En «Casas bajo la lluvia» este silencio existencial muestra la circunstancia de la España de la época. Así, leemos en los versos finales: «Pueblos bajo las lágrimas/ silenciosas de España»¹⁴³. En «Querido hermano», encontramos un verso en el que el sujeto lírico deja

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴² *Ibid.*, p. 40.

¹⁴³ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 98.

también entrever lo que afirmo: «Un aire de silencio nos vela la palabra»¹⁴⁴. En «Diáspora» se recruce aún más esta crítica y el sujeto lírico incluye a sus coetáneos profiriendo: «encadenada a un ansia de palabras prohibidas,/de palabras que esperan la señal para el grito/[..]/Es como si entre todos estuvieran ocultas/y viviéramos una consigna de silencio»¹⁴⁵. En esta misma línea, *Sin mucha esperanza* recoge también poemas relacionados con esta imposibilidad de decir relacionada con la falta de libertad en España. En «Una patria se ve desde la cumbre», el sujeto lírico, a pesar de reconocer la realidad existencial de su país, pronuncia: «Lo que os voy a decir es como un grito./Y es urgente esta forma entrecortada/[...]/No puedo precisar en dónde/comenzó todo: hace edades o siglos/(siglos o edades/de irrompibles silencios)»¹⁴⁶. Más adelante en el poema leemos versos que ponen de manifiesto este reconocimiento del sujeto lírico femenino preso en el mundo: «Entonces supe/que no era libre;/que nunca nadie/había sido libre»¹⁴⁷. Este poema es muy trascendental y de él reconoce Navarrete que es: «el poema que mejor refleja la posición ideológica de Uceda y su esfuerzo por conquistar una existencia que considera arrebatada por la posguerra»¹⁴⁸.

En líneas anteriores decía que esta segunda interpretación del silencio estaba ligada a la importancia de las palabras en relación con la construcción de la identidad. Considero oportuno reconocer que Uceda es gran conocedora de la tradición judeocristiana, lo que nos permite descubrir en poemas, como los que veremos a continuación, la influencia bíblica en su obra. En este sentido, hemos

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴⁸ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 122.

de remitir a la magnitud de la palabra que designa y, en consecuencia, crea¹⁴⁹ y, más concretamente, a la identidad que confiere el nombre propio. Distintos son los pasajes en los que se recoge la historia de personajes de relevancia para la fe cristiana en los que el mismo Dios, a través de revelaciones, o Jesucristo, hecho carne, cambia el nombre del personaje en cuestión para simbolizar que su naturaleza y su identidad han cambiado y ocupan un nuevo lugar en el mundo¹⁵⁰. Por otro lado, debemos también prestar atención a la importancia de la palabra en la filosofía existencialista. En este sentido, Rubén Muñoz Martínez, en su tesis doctoral disertada sobre la significación de la palabra para Heidegger y acierta a afirmar que:

El hombre se expresa a través de la palabra, éste es el elemento que le permite comunicarse y mostrar sus pensamientos, sensaciones, sentimientos, etc. acerca de lo que le rodea y sucede. Las experiencias externas e internas que le acontecen son expuestas o pensadas internamente “en-palabra” y consecuentemente “en-lenguaje”, por lo que podríamos hablar del hombre como “el-ser-en-lenguaje”. (p.20) [...] Con el lenguaje y la palabra el hombre muestra, hace ver, su modo de instalación “en-el-mundo” (p.22)¹⁵¹.

Teniendo en cuenta ambas consideraciones comenzamos haciendo mención a los versos finales del poema «Mariposa en cenizas», en los que muestra la poeta este dilema, que es una constante en la poesía de esta primera etapa. En este caso la palabra a la que se refiere es el nombre propio del que

¹⁴⁹ Debemos recordar como empieza el Capítulo I del Evangelio de Juan: «En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba junto a Dios y la palabra era Dios. Ella estaba en el principio junto a Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada» (Jn. 1, 1-3), versículos en los que se pone de manifiesto la importancia de la palabra en la Escritura.

¹⁵⁰ Del Antiguo Testamento, conviene destacar el caso de Abrán, a quien Dios cambia su nombre por el de Abraham, para simbolizar la alianza que hizo con él (Gn.17, 4-5). También a su mujer, Saray, la llama Sara, poniendo de manifiesto que será madre la que era estéril (Gn. 17, 15-16). Similar es el caso de Jacob, a quien Dios pone por nombre Israel tras mostrarle su fortaleza ante los hombres (Gn. 32, 29). En el Nuevo Testamento, un caso que merece ser resaltado es el de Simón, llamado por Jesucristo Cefas, que significa “piedra” (Jn. 1, 42), discípulo mártir que tuvo un papel crucial en la historia de la Iglesia por ser el primer Papa.

¹⁵¹ MUÑOZ MARTÍNEZ, R., *La significación ontológica de la palabra en Heidegger* (Tesis doctoral inédita), Sevilla, 2008, pp. 20/22.

afirma: «Cuando tuvo mi nombre un lugar en el aire/y me llamaron «Julia» para hacerme más sitio»¹⁵². Se pone aquí de manifiesto la necesidad del sujeto lírico de saberse mencionada, pues su nombre es lo que la sitúa en el mundo. En el poema «Las hachas» también aparece este mismo asunto, aunque se aborda desde otra perspectiva. El sujeto lírico remite a que no será necesario que el amado recuerde su nombre para amarla, la reconocerá sin más. La identidad queda difuminada en los siguientes versos, pues la concreción del amor supera a la identidad individual: «y me conocerás –y nos conoceremos–/sin recordar mi nombre, como a algo perdido en otra vida/que tampoco recuerdas»¹⁵³. Como puede comprobarse, la aparición del nombre propio en estos versos se contrapone a la interpretación que tenía en el poema «Mariposa en cenizas», en él asistimos a la importancia de los sentidos, a la materialización del amor en cualquier realidad susceptible de evocar al amado, en la línea del poema «Las hachas»: «Yo te amaré también –en árbol¹⁵⁴ o en pájaro–»¹⁵⁵ lo que despoja al nombre propio de su principal característica, la de conferir identidad al yo poético. En «Canción de cuna», este asunto del nombre propio se entrelaza con la maternidad, otro tema del que se ocupa Navarrete y que es muy relevante en este poemario porque no es una constante poética, sino que lo abandona tras su primera etapa¹⁵⁶. El poema tiene cierto tono triste por la frustración ante el

¹⁵² UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 34.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁴ Por otro lado, no debemos eludir la presencia del árbol en este verso, pues sobre este símbolo diserta Miguel Ángel Martínez Perera en su tesis doctoral, subrayando que representa el desarraigo de los poetas de la que llama «la promoción existencial», refiriéndose a la poesía de posguerra. El árbol «violentamente arrancado de su medio vital e histórico, lucha con desesperación por hincar sus raíces y recobrar su vertebración circunstancial. [...]El desarraigo existencial significa, por un lado, una cosmovisión universal atemporal que atiende a la manera de concebirse el individuo frente a la especie; es una filosofía de la vida que concede preponderancia a la existencia y deja en un segundo plano a esencialismos idealistas» (MARTÍNEZ PERERA, M.A., *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, p. 366).

¹⁵⁵ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 29.

¹⁵⁶ NAVARRETE, NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda...* pp. 67-68.

anhelo no conseguido. Uceda tenía treinta y cuatro años cuando se publica este libro, por lo que ser madre era aún posible, sin embargo, el sujeto lírico muestra esta aspiración como algo muy lejano. En él aparece el nombre en tres ocasiones: «Tenéis cada uno un nombre escrito en una estrella,/[...] /Os llevo de la mano diciendo vuestros nombres,/ [...] /Seguirán vuestros nombres en las altas estrellas»¹⁵⁷.

La trascendencia de las palabras es indiscutible en *Extraña juventud* porque adquiere una nueva dimensión vinculada al estudiado concepto de «extrañeza» que se plasma en la obra de la poeta y, especialmente, en este poemario. En este sentido Payeras Grau afirma que:

la poesía proporciona a la autora un medio válido de autoconocimiento. La palabra es un camino para explorar la psique individual, así como para analizar las relaciones del yo con la realidad objetiva. En esta encrucijada, la «extrañeza» como reflejo de la experiencia vital cobra fuerza¹⁵⁸.

Las distintas perspectivas de las que nos habla Payeras se ponen de manifiesto en versos como «Quién puede asegurarme que no soy sólo un nombre»¹⁵⁹ del poema «Diáspora», en los que el sujeto lírico refleja la inseguridad ante su propia existencia que, por otra parte, no es capaz de revelar con palabras. Su yo interior parece estar alejado de la realidad en la que vive, dicotomía que se evidencia desde el título. En esta misma línea, el poema «El secreto» muestra también a un sujeto lírico, trasunto de la propia poeta, que no se ubica dentro de los parámetros sociales en los que vive, «No me conozco en mí/ni me conozco/cuando me llaman: Julia./Julia...¿Quién eres? Dónde/ estás, por qué túnel/has huido.[...]»¹⁶⁰. En los primeros versos del poema la escritura

¹⁵⁷ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 40.

¹⁵⁸ PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p. 96.

¹⁵⁹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 101.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 118.

se plantea como prosopopeya desligada de intención controlada por el sujeto lírico, como una fuerza superior que la arrastra a plasmar una realidad que no se corresponde con su existencia: «Os alejáis de nuevo –libros, papeles, líneas/de lo real- huís bajo el ruido/circundante. Me volvéis a las sombras»¹⁶¹. Esta desubicación existencial va más allá en el poema «La trampa», en el que aparece otro asunto fundamental en relación con las palabras y la escritura que no es otro que su condición de mujer, reconocida por el sujeto lírico en los siguientes versos: «Julia Uceda, qué has hecho de tu sombra./Mujer sin huella, cuerpo/sin apellido,[...]Mujer con los brazos mojados/en el antiguo corazón de un cuento/con las espaldas frente al Todo/y las pupilas derribando miedos»¹⁶². Podemos interpretar estos versos, siguiendo las consideraciones de Payeras en relación con el poemario, quien reconoce que: «su disidencia ideológica del franquismo, su desapego hacia los grupos que podían decidir la visibilidad literaria, su marginación artística y académica en razón de género, etc., fundamentan biográficamente la condición de «extraña» que la autora se atribuye»¹⁶³y que queda patente en el sentir del yo poético. En esta misma línea, debemos aludir al poema «La caída», composición interpretada muy certeramente por la crítica¹⁶⁴. Propongo de él una nueva lectura, que complementa las hasta ahora presentadas, siguiendo las claves que la propia autora desvela en una entrevista con Benegas que Navarrete recoge en sus estudios¹⁶⁵. Los versos en los que me centro son los siguientes:

Hay que ir demoliendo

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibid.*, p. 124.

¹⁶³ PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p. 94.

¹⁶⁴ Véase PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p.101 y NAVARRETE NAVARRETE, M.T., *La obra literaria de Julia Uceda...*, pp.85-86.

¹⁶⁵ BENEGAS, N., «Entrevista a Julia Uceda», *Quimera*, 236 (2003), p. 58, citada por NAVARRETE NAVARRETE, M.T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 86.

poco a poco la sombra
que vemos. Que nos dieron.
Que nos dijeron «eres».
[...]
Y es preciso que
en una noche todo arda
-el «eres», el «seremos»-
y el terror polvoriento
nos muestre su estructura.

[...]
Destruir esos «yo» que nos presentan
una hilera de sombras agotadas¹⁶⁶.

Vemos como el «yo lírico» se apela a sí mismo, proponiéndole a su «otro yo» que se constituya nuevamente, renaciendo, tras destruir todos los prejuicios que lo han conformado, exhortándolo, de este modo, a que tome conciencia de sí para que pueda aflorar su propia identidad. Son fundamentales estos versos, pues remiten a la conciencia social. Podría afirmarse que Uceda lanza un grito a la humanidad y a sus compañeras escritoras, como trasunto de sí misma, animándolas a rebelarse y a buscar su libertad a través de la escritura. En este sentido hemos de prestar atención a las siguientes palabras de la autora:

una manera de aceptarnos a nosotros mismos y de asumir y construir nuestra propia imagen, o la imagen que de nosotros quede, para el futuro. [...] Y es que la poesía es también una forma de libertad: al escribir estamos solas o escribimos sobre la soledad o cualquier otra experiencia que es exclusivamente nuestra. Y parece que alrededor surgen paredes protectoras de las presiones de cada día y nuestras experiencias, sin que nadie interfiera, están ante nosotras y podemos hablar de ellas en libertad¹⁶⁷.

¹⁶⁶UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 96.

¹⁶⁷UCEDA, J., «Poética», en *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*, UGALDE, S.K., Madrid, 2007. pp. 136-137.

A través de esta declaración de Uceda podemos comprender la magnitud de sus poemarios y advertir lo que en ellos se resalta. Para la poeta escribir poesía es alzarse contra la palabra convencional en pos de la búsqueda de la identidad femenina y de alcanzar la esencia de las cosas, el conocimiento puro y verdadero de aquello que nos rodea. Por otro lado, sus poemas son el engranaje que modela sus pensamientos y le permiten alcanzar esa libertad de la que habla. En ella descubrimos cómo escribir es una particular forma de escapar y sobrepasar al mundo, sublimando la vida, la historia individual cotidiana, llegando a alcanzar algo que solo es posible a través de la palabra escrita, la inmortalidad.

Por último en relación con el tratamiento de este motivo debemos detenernos en la importancia de las palabras y su vinculación con la simbología del pájaro ya que, tal y como estudia José Luis Fernández, este símbolo está estrechamente unido a la mística y considero fundamental estudiarlo por ser un motivo muy recurrente en la obra ucediana. Fernández afirma que el pájaro:

es, ante todo, símbolo del estado más elevado del místico, culminación del éxtasis, alcance de un plano de consumada ligereza, libertad y descondicionamiento. Imagen ejemplar del contemplativo para Juan de la Cruz, que como un pájaro solitario ha de subir a lo más alto, alejarse de toda atadura y aprender a volar en lo abierto.[...] La palabra ha de convertirse en lo que en la tradición hebrea se denomina la «lengua de los pájaros»¹⁶⁸.

De acuerdo con la relación que establece Fernández del ave con la palabra, vemos como la imposibilidad de decir se nos presenta en *Extraña juventud*. Así, en el poema «Diáspora», al que ya hemos hecho mención, encontramos: «No sé si son palabras o sueños lo que llevo,/ni quién es ese

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ CASTILLO, J.L., *El ídolo y el vacío...* p. 360.

pájaro que oscuramente huye/cuando amanece.[...]»¹⁶⁹, por otro lado, en «Ved a un hombre» leemos: «y oscuros pájaros sin voz»¹⁷⁰. En el poema «En la orilla» aparece: «Después se le quedaron como pájaros yertos»¹⁷¹, verso que evoca la importancia del ave en la tradición literaria como heraldo de muerte. En *Mariposa en cenizas* encontramos esta interpretación en algunos poemas, mientras que en otros, su aparición deja entrever que el sujeto lírico tiene la posibilidad de alcanzar aquello que persigue¹⁷².

La relación del pájaro y las palabras se manifiesta también en *Sin mucha esperanza*. Así, en el poema «Ananké», con el que se inicia la obra, aparece: «Ya no podríamos gritar./Nuestra voz tiene plumas y sueño./Es un inmenso pájaro,/un pájaro angustiado»¹⁷³. Se pone de relieve en estos versos el sentir del yo poético que lanza un grito imposible contra la censura que imperaba en la época y sus consecuencias. En «Hablo de la infancia» aparecen «pájaros silenciosos/que viajan sin ruido»¹⁷⁴, metáfora pura de los sueños de un sujeto lírico que recuerda con nostalgia su niñez. Por último, la imposibilidad de decir queda patente en «Elegía sobre el tiempo», en versos como: «Durante noches y silencios,/adiviné en el peso de los huecos vacíos/toda su queja y su protesta muda [...] El fuego,/abrasando sus lenguas,/iluminaba otra verdad, más

¹⁶⁹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 101.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷² Versos en los que aparece esa visión del pájaro como prolepsis de muerte y destrucción son: «Los búhos de la muerte se agolparán huyendo/bajo las alas grises, sin paz de las tormentas/y un águila con haces de luz entre sus plumas/subirá al arcoíris para rasgar el velo», tomados del poema «El despetar» (UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 38). En esta misma línea, en «Canción de cuna», en relación con la maternidad, aparece primero el símbolo del pájaro de forma amable y esperanzadora en este verso: «Tenéis un parque abierto con pájaros de espuma», no obstante, más adelante en el poema, vemos cómo éste da un giro, remitiendo a su deseo frustrado de ser madre: «los pájaros de espuma caerán como hojas muertas» (*Ibid.*, p. 40). La visión amable del ave la encontramos en: «Yo te amaré también –en árbol o en pájaro–, tomado de «Las hachas» (*Ibid.*, p.29) o en este otro verso: «Una amistad de corazón de pájaro», del poema titulado «La extraña» (*Ibid.*, p.36).

¹⁷³ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 130.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 140.

honda,/que decir no podían»¹⁷⁵, el existencialismo se sitúa en la base de este poema. En este caso reconocemos que: «No podemos olvidar, por otra parte, la insistencia con que la autora ha reiterado la importancia que para ella tuvo la lectura de Camus»¹⁷⁶. El poema refleja la circularidad de la vida humana en la línea de *El mito de Sísifo*¹⁷⁷, obra en la que Camus pone de relieve el absurdo de la existencia del hombre, quien inútilmente lucha por su vida para encontrarse en el punto del que partió, tal como revelan los versos del poema que estudiamos. No obstante, para interpretar correctamente el poema debemos partir de las palabras de Navarrete, quien afirma que:

‘Elegía sobre el tiempo’ plantea otra relación entre el exiliado y la patria. Uceda repara en aquellos exiliados que volvieron a España después de la guerra civil, perdonando los excesos del bando nacional y renunciando a su ideología republicana. ‘Elegía sobre el tiempo’ condena estos regresos y los hace responsables de la continuación de los abusos de la dictadura¹⁷⁸.

En relación con esta consideración, podemos ver el sinsentido de este perdón del que habla Navarrete que nos permitiría poner en relación el poema con las consideraciones de Camus. La circularidad existencial queda patente con la mención que el sujeto lírico hace de la arena, que podría ser interpretada como la nada, el lugar del que se parte y al que se vuelve, quizás más concretamente sería trasunto de la muerte. El léxico del poema corrobora esta interpretación. Atendamos a los siguientes versos: «La arena todo lo modifica: todo/lo iguala. Pero siempre/ha de haber condenados./Conozco/a los reos del hombre/y a los absueltos en sábado»¹⁷⁹, el yo poético clama al final: «(Las arenas suavizan cualquier desnivel de la historia)./Y como en los cuentos,/los

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷⁶ PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo...», p. 97.

¹⁷⁷ CAMUS, A., *El mito de Sísifo*, Barcelona, 1985.

¹⁷⁸ NAVARRETE NAVARRETE, M.T., *La obra literaria de Julia Uceda...* p. 122.

¹⁷⁹ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar...* p. 163.

que ya perdonaron regresan/al calor de sus tibios hogares y en ocios de sábado/procrearán a los reos futuros/que serán condenados en lunes»¹⁸⁰. Como puede comprobarse, no dejará de haber reos por haber otorgado un perdón inmerecido, de ahí que la lucha del ser humano por salvar su vida sea baldía. Por otro lado, también los pájaros aparecen en este poema, unidos a la muerte y al exilio en los siguientes versos: «[...]¿No veis que los himnos/no borrarón jamás la derrota, el temor y la muerte/ni el exilio del mar y los pájaros?»¹⁸¹.

El último de los motivos en los que me detengo con respecto a la existencia en esta primera etapa de la obra ucediana es el amor. Comenzando por *Mariposa en cenizas*, en el poema «En ti la luz», aparece este tema que entronca con el conocimiento y con la palabra creadora. En el poema leemos:

En ti la luz y el viento desatados.
En ti simiente, amor, oquedad, ala,
hermosura, ojos míos, voces, manos
para explicar, para tomar el mundo.
[...]
El tú frente al sin ti. Mi cuerpo espada,
ancha hoja lunar, desnudo vidrio,
nieve encendida, amor, con tu palabra,
rama que te florece entre los dedos¹⁸².

En los versos anteriores se pone de manifiesto la equiparación entre la relación amorosa y la aventura del conocimiento. Parece que solo es posible el conocimiento pleno y verdadero del mundo si se ha tenido experiencia del amor. De ahí que en estos versos encontremos términos vinculados con la relación amorosa (ti, simiente, amor, ojos, manos, cuerpo, desnudo, encendida, dedos)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸² UCEDA, J., *Mariposa en cenizas...* p. 31.

entrelazados con voces que tienen que ver con el mundo de las ideas, de los conceptos, del lenguaje, que nos aproximan al conocimiento (luz, oscuridad, hermosura, explicar, mundo, palabra, florece). El despertar de este conocimiento se nos presenta, por tanto, como semejante al descubrimiento del amor. En el «Soneto del amor y de la muerte» la relevancia de la palabra, o en este caso de la voz, también merece ser resaltada, puesto que los siguientes versos son un grito que el sujeto lírico lanza a la humanidad, grito ambiguo en el primer terceto, del que tenemos noticia más certera en el segundo, en el que queda claro que es de amor: «Morirme de verdad nunca podría./Si perdiera la voz la robaría:/con mi piel, con mis puños, con mis huellas/ a gritos me llamaras, te llamara/y al borde de la muerte te esperara/para subir contigo a las estrellas»¹⁸³.

Otro de los poemas amorosos en los que se muestra esta dimensión existencial es «Paisaje» donde de nuevo la autora toma la imagen de la mariposa como símbolo de la fragilidad. En este caso los versos en los que se aprecia cómo el amor es lo único que redime al sujeto lírico frente a su muerte son los siguientes: «Y súbitamente tú, sobre pequeñas muertes,/surgiste, insospechado,/rasgando el horizonte,/dilatándolo/con la sonrisa azul de tus paisajes»¹⁸⁴.

Este amor concebido como «vía de conocimiento que le permite despertar en otros mundos que la llevan a fraguar su identidad en otros parámetros. Esto es, el amor se concibe como la única puerta para comunicarse con el prójimo y con la realidad»¹⁸⁵ algo que se aprecia claramente en el «Soneto del amor y de la muerte», en cuyos versos el sujeto lírico revela su deseo de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁵ NAVARRETE NAVARRETE, M.T., *La obra literaria de Julia Uceda...*p. 64.

descubrir lo que significa para el amado, lo que queda de ella tras su muerte y cuál es su identidad configurada gracias a la mirada del otro: «Yo quisiera morir sólo un momento/para ver lo que soy en tu memoria,/conocer tu versión de nuestra historia/y saber en qué piedra me sustentó»¹⁸⁶.

El tema del amor no es significativo en *Extraña juventud* y su aparición en *Sin mucha esperanza* se reduce a un poema titulado «Diálogo» del que expone Navarrete: «se reproduce una conversación entre la hablante lírica y un personaje masculino que la anima a vencer el miedo de expresar su identidad libremente. Amar y no temer parece ser la idea que recorre estos versos»¹⁸⁷. Tal y como refiere Navarrete, la idea central supone la equiparación entre la construcción y expresión de una identidad propia y la aventura de una relación amorosa en libertad, desasida de prejuicios: «Aquí estoy –murmuró-. Vengo a traerle/su libertad.[...]»¹⁸⁸. Uceda lleva a cabo esta indagación a través de los juegos de palabras, creando un ambiente de confusión que en algunos momentos del poema nos muestra la imposibilidad de comunicación. El sujeto lírico está ausente, no entiende las palabras de su interlocutor y lo que interpreta la llena de angustia: «Él dijo:/Te amaba... te he amado... Ella/-tenía vueltos al jardín los ojos-/oyó: Yo temo. Y sonreía/a los barcos que eran catedrales,/y luego montes y después rebaños/y al fin ya nada: sólo/una gran pesadumbre»¹⁸⁹ Además, también Camus parece situarse en la base de esta composición, pues en la segunda estrofa, un nuevo personaje que habla sobre el sujeto lírico en tercera persona, refiere: «El mar... Ningún camino/podría conducirla. Todo era/una espiral interminable»¹⁹⁰. Refuerza esta estrofa el final

¹⁸⁶ UCEDA, J., *Mariposa en cenizas*,... p. 35.

¹⁸⁷ NAVARRETE NAVARRETE, M.T., *La obra literaria de Julia Uceda*...p. 120.

¹⁸⁸ UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar*... p. 146.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

trágico que parece imponerse al amor. La libertad anunciada en la primera estrofa se equipara finalmente a la muerte en el último verso del poema.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, la primera etapa de la obra de Uceda tiene una fuerte base filosófica y religiosa. Hasta ahora la crítica se ha centrado en el estudio de su poética desde distintas perspectivas, prestando especial atención a su desacuerdo con los parámetros políticos y sociales de su tiempo, en los que Uceda no se reconocía y se sentía «extraña», particularidad identitaria, agudizada por el hecho de ser mujer. No obstante, este trabajo –tomando como punto de partida las consideraciones tanto de la propia autora como de algunos críticos– se ha centrado en el análisis de las tres obras que integran su primera etapa desde una perspectiva existencial. En *Mariposa en cenizas* se ha observado cómo el amor sublima la existencia. En este poemario aparecen algunos de los símbolos existenciales a través de los que Uceda crea su particular universo poético. Destaca la aparición de las alas como representación del vuelo simbólico espiritual y vital. Este motivo es muy significativo en el poemario porque recurre a él en *Extraña juventud*, pero es abandonado en *Sin mucha esperanza*, reforzando la idea que sustenta la obra, la desesperanza del sujeto lírico. Por otro lado, llaman la atención las distintas influencias que subyacen en las composiciones analizadas en las que descubrimos el eco de autores como Góngora, Juan Ramón Jiménez o Garcilaso de la Vega.

En cuanto a *Extraña juventud* es la huella filosófica la que sustenta su base lírica. Destaca de este poemario el particular concepto de «extrañeza» relacionado con el reconocimiento identitario y existencial de un yo poético que

se observa a sí mismo respecto de sí y de los demás. El existencialismo de Heidegger cimenta el decir lírico de Uceda en esta obra, aunque no abandona las influencias literarias y en algunos de sus poemas encontramos reminiscencias de Quevedo y Góngora.

Sin mucha esperanza destaca por ser una obra que se apoya en la mitología clásica, sus historias y personajes le son propicios a Uceda para mostrar de manera velada su desavenencia con el régimen político de su tiempo.

Tras el estudio de las principales influencias en las obras mencionadas realizo en este trabajo un recorrido por distintos motivos existenciales que son cruciales en el estudio de esta etapa. El primero de ellos es la figura de Dios y es muy relevante porque su aparición sufre una evolución a lo largo de las tres obras, intensificándose las quejas del sujeto lírico contra él. El silencio es otro de los motivos estudiados y tiene una doble dimensión, por un lado encontramos el silencio de Dios y, por otro, la imposibilidad de decir relacionada con la inefabilidad de algunos aspectos de la existencia. Este silencio tiene a su vez dos sentidos pues, en algunos poemas se presenta como la única posibilidad de expresar aquello que es imposible con palabras y, en otros, es reflejo de la censura que imperaba en la época. El silencio se sitúa además en la base del siguiente de los asuntos abordados en este trabajo, la importancia de las palabras como creadoras de identidad que unidas a la simbología del pájaro –motivo crucial en la poesía mística– constituyen el universo simbólico existencial ucediano analizado en este artículo.

Se concluye, por tanto, de estas líneas la importancia de la vertiente existencial religiosa y filosófica, así como la fuerte base tradicional presente en los albores del decir lírico de Uceda. El análisis de las distintas influencias de autores como los ya mencionados nos permite advertir que su primera etapa

poética se asienta en la tradición literaria española. Por otro lado, el estudio de motivos tan relevantes como la figura de Dios, la importancia de las palabras como configuradoras de identidad, el silencio y el amor, observados desde distintas perspectivas, nos acercan a la tradición filosófica y religiosa occidental, lo que nos lleva a corroborar las consideraciones de la propia autora sobre su creación y a dar una significación distinta a las propuestas hasta ahora por la crítica.

Bibliografía

BALCELLS, J. M., *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, 2003.

BENEGAS, N., «Entrevista a Julia Uceda», *Quimera*, 236 (2003), pp. 57-62.

Biblia de Jerusalén, Cuarta edición, Bilbao, 2009.

CAMUS, A., *El mito de Sísifo*, Madrid, 1985.

CORTINES, J., «La mirada interior de Julia Uceda», *Ínsula*, 737 (2008).

Edición digital tomada del Portal de la Asociación de Revistas Culturales de España:
<www.revistasculturales.com><http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/898/1/la-mirada-interior-de-julia-uceda.html>, consultado el 01-10-2016.

FERNÁNDEZ CASTILLO, J.L., El ídolo y el vacío La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna Octavio Paz y José Ángel Valente, Madrid, 2008.

FERNÁNDEZ PALMERAL, R., «Simbología secreta de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández», Alicante, 2005, edición digital basada en la de

- Palmeral, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct15c3>, consultado el 02-08-2018.
- GARCÍA, M. C., & HERNÁNDEZ, J. A., *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*, Sevilla, 2003.
- GARMENDIA, I. F., «Lo inefable», en UCEDA, J., *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*, Sevilla, 2017.
- GÓNGORA, L., *Antología poética*, CARREIRA, A. (ed.), Barcelona, 2009.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, 2010.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.A., «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33 (2015), pp. 13-22.
- JIMÉNEZ, J. R. *Obras de Juan Ramón Jiménez. Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, 1917.
- LAÍN ENTRALGO, P., «El espíritu de la poesía española contemporánea», Alicante, 1948, edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 5-6 (1948), pp. 51-86. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6594>, consultado el 07-08-2018.
- MANTERO, M., «Prólogo», en UCEDA, J., *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, 1959, pp. 9-10.
- MARTÍNEZ PERERA, M.A., *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- MOELLER, C., *Literatura del siglo XX y cristianismo. El silencio de Dios*, GARCÍA YEBRA, V. (trad.), Madrid, 1970.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, R., *La significación ontológica de la palabra en Heidegger* (Tesis doctoral inédita), Sevilla, 2008.

- NAVARRETE NAVARRETE, M.T., «Antonio Machado en Julia Uceda», *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 19 (2011), pp. 63-74.
- NAVARRETE NAVARRETE, M. T., *La obra literaria de Julia Uceda* (Tesis doctoral), Cádiz, 2015.
- PAYERAS GRAU, M., «Julia Uceda ante su tiempo. A propósito de *Extraña juventud*», *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, 2 (2016), pp. 86-105.
- PUJOL RUSSELL, S., «Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple», en UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sevilla, 2002, pp. 9-40.
- QUEVEDO, F.de, *Antología poética*, JAURALDE POU, P. (ed.), Madrid, 1986.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la Generación del 50», en PAYERAS GRAU, M. (Ed.), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, 2013, pp. 229-250.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Julia Uceda, una poeta en constante búsqueda», edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura*, 20 (2014), pp. 75-90
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc738q2>, consultado el 01-10-2016.
- UCEDA J., *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*. Selección e Introducción de GARMENDIA, I.F., Sevilla, 2017.
- UCEDA, J., *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sara Pujol Russell (ed.), Sevilla, 2002.
- UCEDA, J., *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, 1959.

UCEDA, Julia: «Poética», en *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Sharon Keefe Ugalde, Madrid, Hiperión, 2007. pp. 136-137.

VEGA DE LA, G., *Obra poética y textos en prosa*, MORROS, B. (Ed.) y RICO, F. (Dir.), Barcelona, 2001.

8.6 La Senectud Poética de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la Luz de la Existencia

The Poetic Senectitude of Concha Lagos, María Victoria Atencia and Julia Uceda in the Light of Existence

Resumen: Este trabajo de investigación se centra en el análisis conjunto de motivos religiosos y filosóficos en las últimas obras de tres poetas del medio siglo: Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda. En el cuerpo argumental se analizarán los principales asuntos poéticos relacionados con el *ser*, la *existencia* y el *estar* en el mundo de estas tres poetas a partir del estudio de *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos, *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda, a fin de corroborar que sus poéticas tienen como base unos fuertes cimientos existencialistas y que entre las tres autoras hay conexiones que se prueban a través de los textos.

Palabras clave: Intertextualidad. Existencia. Poesía. Mujer. Palabra.

Abstract: This research focuses on the combined analysis of religious and philosophical reasons in the last works of three half a century poetess: Concha Lagos, María Victoria Atencia and Julia Uceda. The body argument will analyse the main poetic issues related to existence in the world of these poetess from the study of *Últimas Canciones* (1996) by Concha Lagos, *El umbral* (2011) by María Victoria Atencia and *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) by Julia Uceda, with the aim of confirming that their poetics have strong existentialist

foundations as a base, and there are connections between the three authors that can be proved through their texts.

Keywords: Intertextuality. Existence. Poetry. Woman. Word.

Breve Estado de la Cuestión

Las poéticas de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda forman parte de un conjunto de obras que se han visto postergadas hasta bien entrado el siglo XXI debido, fundamentalmente, al hecho de que han sido escritas por una mujer. La crítica reciente no cesa en su empeño por recuperar toda la cultura literaria soterrada y esta es una de las tareas esenciales de la presente investigación cuyo objetivo fundamental se centra en el análisis de las claves existenciales y fundamentos filosóficos que están en la base de las poéticas de tres escritoras andaluzas del medio siglo. Dichas claves existenciales difieren entre las tres autoras. La obra de Concha Lagos puede vincularse a la línea del existencialismo cristiano, en especial tendría ecos de los planteamientos de Marcel, sobre todo de su “Filosofía de la esperanza” (Urdánoz, 1978, p. 736), además, en la obra de la poeta que estudiamos se prueba la importancia de la influencia de la Sagrada Escritura, a través de la conexión con obras de la tradición literaria que tienen como base algún libro de la *Biblia*. Por otro lado, en el caso de Atencia, la trascendencia de su obra viene dada por la resonancia en sus versos de la poesía mística, en especial, de la obra de San Juan de la Cruz. Por último, en el caso de Uceda, la línea existencialista que sigue –pese a que hay muchas más influencias en su última obra, tal y como se estudia en este trabajo–, es el existencialismo de Heidegger el que se descubre en sus composiciones. El filósofo alemán teoriza sobre el lenguaje literario, tal y como refiere Urdánoz: “Heidegger mantiene, pues, que el lenguaje literario,

sobre todo el lenguaje poético, es un modo original de expresar el pensamiento esencial, la experiencia original de la verdad del ser que tan afanosamente indaga” (1978, p. 565). La obra de Uceda se encuentra directamente relacionada con estos planteamientos y en algunos de sus poemas asistimos a la búsqueda del sentido último de la existencia a través de la creación poética.

Por otro lado, hemos de atender a la importancia de la intertextualidad, sobre la que teoriza Iván Villalobos Alpizar, que para Julia Kristeva consiste en que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Villalobos, 2003, 141).¹⁹¹

Partiendo de estos planteamientos iniciales, en este artículo se entrelazan las conexiones intertextuales presentes en las tres obras, así como los motivos existenciales, religiosos y/o filosóficos que impregnan la última obra de Lagos, Atencia y Uceda. Los motivos a los que hacemos mención deben tenerse en cuenta para la concepción literaria e ideológica de estas autoras porque cierran tres de los corpus poéticos más relevantes de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Además, a través de su análisis se podrá apreciar la evolución de la perspectiva existencial en cada una de las poéticas individualmente y en conjunto probando, de este modo, la relevancia de este asunto en el conjunto de sus obras.

Los poemarios objeto de estudio son: *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos, *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda.

¹⁹¹ La cita está tomada del artículo de Iván Villalobos Alpizar cuya referencia completa está en el listado bibliográfico final. Está extraída de Kristeva, Julia (1997), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en D. Navarro (Traducción y selección), *Intertextualité*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas.

Influencias e Intertextualidad

Comenzando por *Últimas canciones* (1996) la obra consta de un total de cincuenta y un poemas divididos en tres secciones. La primera, titulada “I. A la deriva” está integrada por veinticinco poemas, la segunda, “II. El anillo de fuego”, incluye trece poemas y la tercera, “III. A la canción por la orilla” engloba, al igual que la segunda, trece composiciones. Llama la atención que cada una de las partes está introducida por una cita en la que ya se advierte que el correlato de la existencia se situará en la base del poemario. En cuanto a *El umbral* (2011), la obra de Atencia consta de veinte poemas en los que se observa cómo los motivos religiosos, en la línea de la mística, son muy relevantes. Por último, *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) está integrada por veintiocho composiciones en una única sección en la que desde el título se anuncia la pervivencia de una literatura anterior o primitiva en sus versos, consideración que será de ayuda al abordar el estudio del poemario.

La primera obra en la que nos detenemos es la de Concha Lagos. Como frontispicio, se estima necesario destacar una afirmación de Sánchez Dueñas en relación con la recepción crítica de la obra de la poeta. En este sentido, en el artículo introductorio al volumen dedicado a la reivindicación de la obra lagosiana, Sánchez reconoce que: “A excepción del trabajo de Gómez Gil publicado en 1981 y de la antología de Emilio Miró (1976), la obra de Concha Lagos ya sea en su faceta poética, narrativa, epistolar, teatral o cultural adolece de estudios particulares o de conjunto” (Sánchez, 2011: 42).¹⁹² A pesar de que esta consideración fue anotada en 2011, la bibliografía crítica sobre la obra de

¹⁹²En la última década han aparecido otros estudios que actualizan la investigación sobre su obra poética, tal es el caso de la tesis de María Luisa Gómez Artal: *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos*, y del trabajo de Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera del año 2015, titulado *Concha Lagos agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*.

Lagos es muy limitada.¹⁹³ Aún hay que recurrir a estas investigaciones iniciales sobre su concepción poética y su obra –y se dice iniciales porque en ningún caso los dos importantes estudios sobre su trabajo recogen el conjunto de su poesía por no haber finalizado la actividad poética de Lagos en el momento en el que se publican dichos estudios– para tener una base científica de la que partir.

Es por esto que hay que tener en cuenta, en primer lugar, la afirmación de Gómez Gil, quien expone: “en poesía la interinfluencia es más virtud que vicio, pese a que algunos no nos repleguemos a aceptarlo” (Gómez, 2013: 188). Sin duda esta virtud es manifiesta en la última obra de Lagos, tanto en los metros como en los temas que aborda. En cuanto a la métrica, el poemario está conformado prácticamente en su totalidad por canciones, tal como se anuncia en el título.¹⁹⁴ Las composiciones son piezas de arte menor inspiradas en la tradición popular andaluza con reminiscencias a los poetas del grupo del 27. A este respecto en la clasificación de metros de Gómez Gil –aunque en esta ocasión en su tesis doctoral– señala que en la obra de Lagos se deben tener en cuenta tres tendencias métricas: “1) Tendencia clásica; 2) Tendencia Popular; y 3) Tendencia al cultivo moderno y amétrico” (Gómez, 1981: 168). Sin lugar a dudas, la obra se adscribe a la segunda de las tendencias propuestas por Gómez Gil, además de que un poco más adelante notifica que Lagos, que había reconocido la influencia Cernuda en sus versos en distintas ocasiones, no se dejaría influenciar solo por el poeta sevillano. Así lo recoge Gómez:

¹⁹³ Recientemente se ha publicado en el Centro Virtual Cervantes un monográfico dedicado a Concha Lagos comisariado por Blas Sánchez Dueñas cuya referencia completa está en la bibliografía final.

¹⁹⁴ Destaca en relación con la métrica que en la tercera parte encontramos el “Romance del imposible regreso” (Lagos, 1996: 69), así como un conjunto de composiciones breves tituladas como la estrofa que emplean “Soleares” (Lagos, 1996: 70-71), ambos poemas de clara influencia lorquiana serán objeto de estudio de la presente investigación.

Tendencia popular. Al igual que la “Generación del 27” tres son los rasgos que aproximan a la mayoría de sus componentes: El cultivo del verso libre, el de los metros populares y la inclusión básica de la canción o romance, citas o estribillos de ellos como parte del poema. [...] Y es esta tendencia a lo popular lo que hace que la obra lagosiana se incline en multitud de ocasiones hacia la copla y la canción desparramándose desde su raíz andaluza hasta las más altas ramas de su depurado estilo (1981: 169).

Siguiendo las consideraciones anteriores se aprecia cómo la última obra de Lagos se adhiere a la perfección a la métrica propuesta, pues para ella la canción popular se sitúa como fundamento de su base lírica. No obstante, antes de hablar de las posibles influencias que de la Generación del 27 encontramos en esta obra, hay que remontarse a la tradición literaria española anterior para descubrir el conjunto de fuentes de las que Lagos bebe en este poemario. Es necesario reconocer que una de las principales influencias de este libro se halla en la obra de Jorge Manrique. La intertextualidad con la principal obra del poeta es más que evidente en los siguientes versos: “Por qué tendrán que ir los ríos / forzosamente a la mar, / a dejar de ser en ella / a un para siempre jamás. / Ni el llorar de tanta fuente / puede el curso desviar” (Lagos, 1996: 22). La copla comienza con una interrogación retórica que el sujeto lírico lanza al poeta castellano poniendo, de este modo, ambos textos en diálogo. La estrofa en cuestión es la tercera que, siguiendo la división tripartita de las *Coplas*, propuesta por Rosemarie Burkart y Anna Krause, se encuadraría dentro del primer grupo de coplas que la crítica ha aceptado cuyo tratamiento versa sobre “la fugacidad de la vida” (Pedraza y Rodríguez, 2001: 707). En ella Manrique escribe:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar

que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados son iguales,
los que viven por sus manos
y los ricos (Manrique, 2016: 52).

Sin duda la reflexión existencial situada en la base de ambos poemas hay que buscarla en un texto aún más antiguo, señalado por los estudiosos como una de las principales fuentes de la obra del poeta castellano, el *Eclesiastés*.¹⁹⁵ Esta correspondencia intertextual entre la obra de Lagos y una de las grandes elegías de la Literatura Española pone de manifiesto la importancia de la vertiente existencial en la última obra de la poeta en la que los temas de la vida y la muerte son el eje central de su lírica de acuerdo con lo que afirma Ana María Fagundo: “Saberse ser para el inexorable y devastador paso del tiempo y, en suma, ser para el misterio de la muerte, es un martilleo continuo que se oye a través de toda su poesía” (2011: 103).

No son estos los únicos poemas de ambas obras que se encuentran relacionados. En versos como: “Tan de paso es el vivir / que ni la pena nos vale / pensar en lo de morir. / Y menos, ver el afán, / del que acumulando sigue / lo que aquí se va a quedar” (Lagos, 1996: 31) resuena el eco de otra de las coplas de Manrique, la VII:

¹⁹⁵ Dentro del apartado del *Eclesiastés* titulado “La muerte” se encuentra la base existencial de ambos poemas. Atiéndase a los siguientes versos: “Todo tiene su momento, y cada cosa / su tiempo bajo el cielo: / Su tiempo el nacer, / y su tiempo el morir; [...] ¿Qué gana el que trabaja con fatiga? [...] Todos caminan hacia una misma meta; / todos han salido del polvo / y todos vuelven al polvo” (Qo. 3, 1-2a. 9.20).

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aún primero que muramos
las perdemos;
de ellas deshace la edad,
de ellas casos desastrados
que acaecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen (Manrique, 2016: 56).

En las dos composiciones se pone de manifiesto que la lucha afanosa del ser humano por permanecer, por ser en el mundo, no es más que un lastre que le impide vivir una vida plena disfrutando del presente. El sujeto lírico del poema de Lagos profiere con simplicidad una sentencia firme e inequívoca, que lleva al lector del siglo XXI a una identificación sin esfuerzo pues el tema que trata no puede ser más actual. De acuerdo con Gómez Gil quien cita las palabras de López Rueda en relación con la poesía de Lagos hay que reconocer que:

Advertimos en ella una preocupación obsesiva por la temporalidad. Se ve que el alma de la escritora está chocando constantemente con su límite, desgarrándose contra el muro de la muerte esas alas espirituales de que nos habla en sus poesías (1981: 166).

Las referencias relacionadas con el tiempo son muy recurrentes en esta obra de Lagos aunque, no obstante, la perspectiva con la que se aborda este asunto es distinta según la composición. En versos como los siguientes se aprecia la actitud cambiante del sujeto lírico respecto a los poemas anteriores en los que se encontraba un atisbo de esperanza en el yo poético propio de la

religiosidad. Sin embargo, en los que siguen, el yo poético muestra su desaliento tras tomar conciencia del devenir de las horas:

Yo no sé quién inventó
nuestro inútil cavilar.
Como el agua de los ríos
su indiferente pasar.
Sólo nostalgia nos deja.
La duda, de su verdad.

Si sumara las jornadas
de trabajo y agonía.
En el olvido las dejo,
como una tierra baldía.
Por las pocas de ilusión,
acaso yo volvería
bien ceñida por tus brazos,
o por sentir tu alegría
de ver correr los arroyos
tan seguros de su orilla (Lagos, 1996: 30).

Por otro lado, otra importante referencia intertextual considerable en este poemario es la de Federico García Lorca.¹⁹⁶ Como sabemos, la misma Concha Lagos reconoció la influencia del 27 y, más concretamente, de Cernuda en su obra, no obstante, las alusiones al poeta granadino aún no han sido estudiadas en profundidad¹⁹⁷ y son más que evidentes en el libro.¹⁹⁸ En este

¹⁹⁶ En el apartado dedicado a los motivos existenciales se estudiará la presencia de determinados símbolos cruciales en la obra de Lagos que evocan la obra de Lorca (la pena, el agua, la noche...).

¹⁹⁷ Aunque María Luisa Gómez Artal dedica un apartado a la búsqueda de intertextos en la obra de Lagos que permitan ponerla en relación con la obra de Lorca, no se analiza ninguno de los poemas ni de los rasgos estudiados en este artículo (2014: 268-269).

¹⁹⁸ No se debe obviar que la influencia de Lorca en la obra de Lagos se traza gracias al neopopularismo, tan relacionado a su vez con el flamenco. A este respecto, conviene leer el artículo del flamencólogo Agustín Gómez en el monográfico dedicado a la obra de la poeta, coordinado por Sánchez Dueñas y Porro Herrera, cuya referencia está en la bibliografía final,

sentido, se deben resaltar composiciones incluidas en la tercera parte del poemario, tales como el “Romance del imposible regreso” en el que el sujeto lírico reconoce la imposibilidad, anunciada desde el mismo título, de volver a Córdoba para poder morir allí. El poema se erige como prolepsis premonitoria de su devenir existencial, es un canto de despedida a su Córdoba natal – recuérdese que la poeta moriría años más tarde en Madrid en el Hospital de las Rozas–.¹⁹⁹ Al trazar esta línea intertextual habría que acotar las composiciones de Lorca en las que aparece el río Guadalquivir, cuya significación cobra tal importancia que parece tratarse más de un personaje que de un lugar, algo que se observa en poemas como la “Baladilla de los tres ríos”(Lorca, 2015: 128). En este sentido, en la obra de Lagos aparece el río como motivo poético en numerosas ocasiones, algunas ya mencionadas en el estudio de la influencia de Manrique en la poesía de la autora. No obstante, es muy significativa esta conexión entre Lorca y Lagos porque será en el poema que cierra el libro, titulado “Colofón” en el que el sujeto lírico parezca revelar el río al que se venía refiriendo desde las primeras páginas. Véase la última estrofa, así como los dos versos que cierran el poema en los que el sujeto lírico exclama la sentencia:

Hay un río en nuestra vida
que nos orilla y nos lleva.
Mil veces le he preguntado
el porqué de rumbo y meta.
Silencioso, hacia la mar,
a dejar de ser en ella
el río sigue su curso

titulado “Concha Lagos desde el flamenco”, donde se examinan algunos de los poemas de la autora desde la perspectiva anotada.

¹⁹⁹ Así lo reconoce Manuel Gahete: Me confesaba Concha Lagos, en una de las interminables charlas telefónicas que mantuvimos al final de sus días en el Hospital de las Rozas, que toda su vida había sido una contante persecución de sueños (2021).

bajo la luz o la niebla.

¡Ay, río Guadalquivir,

qué cerca ya la respuesta! (Lagos 1996: 73).

El poema tiene un claro tono existencial y reflexivo sobre el sentido de la vida y, si bien es cierto que aparece el río Guadalquivir al final con la importancia que reconocía que tenía en la obra de Lorca,²⁰⁰ se debe tener en cuenta que su aparición está ligada a su Córdoba natal. Siguiendo esta interpretación puede ponerse en relación este poema de Lagos con la “Canción del jinete” en la que el yo poético de Lorca exclama: “Aunque sepa los caminos / yo nunca llegaré a Córdoba” (Lorca, 2015: 204). Como se puede comprobar a través de este breve recorrido por la última obra de Lagos es reseñable la base existencial que se materializa en los poemas en aspectos como la preocupación por el paso del tiempo y la muerte y en el anhelo frustrado de volver a su tierra natal, todo ello unido a la tradición neopopular, son la clave para el estudio de *Últimas canciones*.

En relación con la última obra de María Victoria Atencia, *El umbral*, son pertinentes unas palabras de Biruté Ciplijauskaitė acerca de su estructura formal:

La experimentación formal no es uno de los propósitos principales de Atencia.

Maneja con gran maestría el alejandrino blanco que ha escogido como su santo y seña y cuya amplia andadura permite innumerables variaciones rítmicas dentro

²⁰⁰ Dos importantes poemas de Lorca en los que se ventilan dos acontecimientos de muerte que suceden en el río Guadalquivir. Es el caso del poema titulado “Muerte de Antoñito el Camborio”, en el que desde los primeros versos aparece: “Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir” (Lorca, 2015: 263), el segundo de los versos se repite a modo de estribillo en cuatro ocasiones en el poema. Cronológicamente, la segunda de las composiciones es una de las grandes elegías de la literatura española, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. Como ocurre en el poema anterior, el Guadalquivir es el espacio escogido por Lorca para el trágico desenlace del torero, que es herido de muerte en la plaza, algo que vemos en versos como: “Y su sangre ya viene cantando: / [...] / para formar un charco de agonía / junto al Guadalquivir de las estrellas” (Lorca, 2015: 355).

de la misma medida. No quiere llamar la atención hacia la hechura del poema. La búsqueda de las esencias es siempre su preocupación primaria” (2004: 271).

Esta idea, uno de los rasgos definitorios de la poética de la autora, proporciona una clave esencial para profundizar en las influencias e intertextos presentes en el poemario, entre las que destaca la presencia de la mística española, en especial, en la obra de San Juan de la Cruz, tal y como ocurría en obras anteriores.²⁰¹ En este sentido, en el apartado dedicado al estudio de los motivos poéticos existenciales más recurrentes en la última obra de cada una de las poetas, se analiza la terminología de claro eco espiritual en la que la huella del poeta es sutil, pues la asimilación que Atencia hace de la poesía del místico dificulta hallar los vestigios intertextuales,²⁰² algo que la escritora consigue en este último libro, donde su universo poético llega a su cénit. En él se amalgaman con gran maestría tanto la influencia mencionada como los intertextos y referencias tomadas de otras artes y disciplinas que la han acompañado a lo largo de su obra.²⁰³ Se aprecia esto en poemas como el titulado “Qué puedo hacer sino inventarte”:

QUÉ puedo hacer en lo que va de instante
de un tiempo sucedido y ya hueco de ti,
si es que te tuvo; corazón, qué puedo
hacer sino inventarte, alto tallo de luz
que me haga a tu medida y tu abandono,

²⁰¹ Es obligatorio destacar que el análisis de la obra atenciana desde una perspectiva mística y religiosa se encuentra amparado en estudios de críticos como Ruiz Noguera o Ciplijauskaité. Las referencias a los artículos concretos en los que pueden leerse sus consideraciones con respecto al tema objeto de estudio se recogen en la bibliografía final.

²⁰² De acuerdo con las distintas formas de intertextualidad planteadas por Gemma Gorga, apoyando sus consideraciones en las del resto de críticos en la materia, la obra de Atencia se encontraría en “el grado máximo de influencia”, que consistiría “no en la manipulación textual, sino en la absorción e incorporación de la obra ajena al propio universo creador” (Gorga, 2008: 85).

²⁰³ A este respecto conviene leer el reciente artículo de Blas Sánchez Dueñas dedicado al estudio de la importancia de los sentidos en la poética de Atencia, así como al análisis de la influencia de materias como la fotografía en su obra.

mi dormición final, mi aliento frío (Atencia, 2011: 39).

La atmósfera en que se desarrolla la acción recreada por el sujeto lírico es propia del decir místico atenciano. El sentido último de este poema es el ansia de alcanzar “el alto tallo de luz”, motivo fundamental en su obra, que permita al yo poético la transformación y el total abandono de sí mismo. Este poema guarda relación con otro titulado “Tu imposible jardín” en el que el sentir del sujeto lírico es el mismo que en el anterior:

Y cómo he de nombrarte, hallazgo mío,
para hacerme tu causa, tu imposible jardín
y luz en que te mires, si me tienes el alma
desgajada de ti como otra cosa tuya a la que dispusieses
de rodillas y cara a la pared, tú, fulgor de ese instante
en que fueses haciéndome y rehaciendo
y comenzando a alzarme
desde esta nada en la que yo te invento (Atencia, 2011: 39).

Cabe destacar que de ambas composiciones sería posible hacer una lectura amorosa; no obstante, quizás sea más acertado afirmar que es precisamente el hecho de recurrir al lenguaje amoroso para explicar lo inefable, procedimiento llevado a cabo por los místicos para poder expresar la entrega total del alma a Dios,²⁰⁴ donde residiría la influencia sanjuanista. En ambos poemas este lenguaje es tomado por Atencia para explicar la aventura que supone la búsqueda del conocimiento intelectual pleno. La siguiente reflexión de Ciplijauskaité refleja la esencia poética de la obra atenciana y, en especial, de este último poemario,²⁰⁵ de ahí que se dé en ella la asimilación y transformación

²⁰⁴ En poemas como “Las palomas” (Atencia 2011: 11) o “Más luz que tú” (Atencia, 2011: 45) el lenguaje místico que utiliza Atencia es similar al de San Juan de la Cruz y, a pesar de que podría tratarse de poemas amorosos, la forma como expresa este sentimiento permite afirmar que tras los versos hay toda una experiencia mística.

²⁰⁵ Ciplijauskaité basa esta consideración en la afirmación de Heidegger sobre lo que significa que una obra de arte sea auténtica, para lo que debe “fundar un mundo”.

del lenguaje místico en forma de expresión adecuada para transmitir la necesidad de ascensión intelectual personal: “María Victoria Atencia se sitúa perfectamente dentro de esta exigencia; funda y defiende un mundo totalmente suyo que va revelando su más íntimo ser” (Ciplijauskaité, 2004: 267).

Por último, con respecto a *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda, hablar sobre la estructura formal resulta complicado. Casi nada se ha teorizado acerca de la disposición métrica de este poemario, al igual que ocurre con su contenido. La bibliografía es prácticamente inexistente. Para adentrarnos en la interpretación de esta última obra debemos centrarnos en la profundidad de la palabra de cada poema para saber leer entre líneas lo que también a la poeta se le presenta de forma oculta. Sobre la estructura métrica, explica con acierto Uceda el porqué del versolibrismo presente en sus composiciones en esta y otras obras:

Los sueños no caben en estructuras métricas sin sufrir una mutilación. Las formas cerradas imponen rigidez, y el sueño, pasado a corsés verbales o escritos, de una experiencia libre, emocional, cuya naturaleza no solemos estar en situación de conocer, se convierte en cuerpo rígido, inflexible. Su forma debe tener la misma libertad y los mismos bordes que el sueño mismo. Si no lo hacemos así, creo que habremos manipulado nuestra propia alma (Uceda, 2013: 25).

La explicación no puede ser más precisa frente a la imprecisión que supone la experiencia poética que Uceda relaciona con la experiencia onírica. El poema brota como un sueño en el que hay elementos relevantes que se presentan al despertar, mientras que otros quedan ocultos a la espera de que en otro tiempo haya palabras capaces de hacerlos emerger. Todas estas ideas explican el hecho de que la obra de Uceda carezca de estructura métrica regular u ortodoxa, alejando sus composiciones del encasillamiento dentro de los

parámetros tradicionales. María Teresa Navarrete afirma que “*Escritos* se compone exclusivamente de silvas” (2015: 443); aunque es cierto que hay alguna silva, predomina el verso libre. Esta sería, por tanto, una diferencia fundamental entre la última obra de la poeta respecto a la obra de Lagos, una de cuyas fuentes fundamentales consistía en la presentación formal de la obra.

Por otro lado, en cuanto a la intertextualidad y las influencias presentes en *Escritos en la corteza de los árboles* (2013), debemos tener en cuenta que ella misma reconoce, en este sentido, que la tradición que le ha marcado no ha sido solo la literaria, sino que en su obra confluye todo aquello que ha vivido, de ahí que sus lecturas y experiencias sean consideradas por ella muy relevantes y traducibles en poesía.²⁰⁶ Es fundamental esta idea porque induce a buscar dichas influencias e intertextualidades presentes en el poemario no solo en la tradición literaria, filosófica o religiosa occidental, sino que la indagación debe ser mucho más amplia. En su obra convergen, además de experiencias personales y lecturas, referencias filosóficas, religiosas y culturales de naturalezas muy distintas, algo sobre lo que se debe teorizar, pues ni la propia autora es consciente de cómo aparecen en sus composiciones. Pese a todo, sí que intenta dar Uceda una explicación sobre lo que ha pretendido ser el conjunto de poemas que integra *Escritos en la corteza de los árboles*:

Pretendo comprender lo que solo fue un esfuerzo ciego en un ser pretérito por establecer una comunicación con su propio y primitivo yo; también demostrar la convicción de que el sentido de las palabras no se completa si no se le puede analizar desde el punto de vista hermenéutico, ya que toda alma que se expresa es sagrada. No está en mi ánimo, por lo tanto, sorprender sino reandar un camino

²⁰⁶Uceda habla sobre esto al hilo de la explicación de dos poemas de libros anteriores y los relaciona con experiencias musicales. Lo reconoce explícitamente diciendo: “es parte de mi tradición, como lo es todo lo que he vivido” (Uceda, 2013: 27).

que fue necesario descubrir para reconocernos y poseer un idioma: el paso del ruido sin sentido al sonido con sentido (Uceda, 2013: 30-31).

Todas las consideraciones anteriores centran el análisis del poemario donde se plantea ciertamente un dilema existencial. El lenguaje no es otra cosa que la posibilidad de expresarnos más allá de la dimensión individual, la facultad de plasmar con sonidos todo aquello que nos sucede, que experimentamos y que ayuda al ser humano a trascenderse. Además, como Uceda afirma es una expresión del “alma” y, por tanto, es “sagrada”. El lenguaje nos ofrece la capacidad de comunicarnos con los demás, de pasar al otro y, más allá de esta capacidad, puede ser considerado como un acto de amor que posibilita al *ser* para *ser-hacerse* humano.

De acuerdo con la propia Uceda, así como con las consideraciones de María Teresa Navarrete en relación con este poemario, a pesar de que el lenguaje se sitúa en el centro de la obra, el eje sobre el que sustenta su indagación poética y que permite abordar este estudio con un orden y coherencia –no olvidemos que la propia Uceda es consciente de que pretender un orden en su obra sería coartarla– es el tiempo: “si hay algún concepto que ha primado en la poesía de Uceda, ése ha sido el tiempo y, más concretamente, el tiempo pasado” (Navarrete, 2015: 443).

Era necesario exponer de manera introductoria todo lo anterior, pues la primera referencia que aparece en *Escritos* es de Madeleine Peyroux,²⁰⁷ concretamente un fragmento de su canción *I´m all righth* entre cuyas líneas se

²⁰⁷ Madeleine Peyroux es una cantante de jazz estadounidense cuya trayectoria vital fue difícil. Habría que resaltar que Uceda introduzca su hasta ahora último poemario con una cita de su canción *I´mallright*, no solo por las palabras que se reproducen, analizadas en el cuerpo del texto, sino por lo que supone en relación con la variedad de influencias presentes en esta obra según se ha podido comprobar en las palabras con las que comienza su estudio. En cuanto a la interpretación que la crítica ha dado de esta cita que introduce el poemario debe leerse lo que han considerado Mercadé y Navarrete que está recogido por esta última en su tesis doctoral (Navarrete, 2015: 450).

vislumbran dos de los motivos existenciales que serán fundamentales para intentar desgranar el significado último de este poemario. Estos motivos son las *lágrimas*, que aparecen en poemas como “Lágrima (Formas del agua)”, poema de claro tono existencial o “Bocetos”, que pueden vincularse con la importancia del agua. Y, por otro lado, las *cicatrices* que estarían relacionadas con el título del poemario por la imagen que en sí evocan ambos, así como por lo que este motivo supone en relación con su durabilidad respecto al paso del tiempo. Es decir, la aparición de las cicatrices supone la pervivencia en el tiempo presente de algo ocurrido en el pasado, luego todo cobra sentido pues, como se viene afirmando, este poemario aborda cuestiones ya tratadas por Uceda en toda su obra anterior.

Por otro lado, tras esta cita, se sitúa otra cargada de significación. Es una traducción tomada de una colección de textos escritos en sánscrito entre el siglo VIII y el II a. C. que pertenecen a la filosofía hindú denominado *Brahma Upanishad*²⁰⁸ y recoge lo siguiente: “Al mundo de los hombres se llega por el sonido, / al de los antepasados, por los ritos, / al de los dioses, por la meditación” (Uceda, 2013: 37). Se podría plantear hasta qué punto influyó esta cita en la obra de Uceda o si más bien fue la propia autora quien decidió incluirla para introducir el poemario tras ver el resultado una vez escrito. Lo que se puede afirmar, en la línea dialéctica seguida, es que estas palabras amplían la variedad de fuentes hasta límites insospechados y hace que las influencias sean muy difíciles de escrutar. Al igual que ocurría con la referencia anterior de Peyroux, las palabras reproducidas proporcionan algunas de las claves de este

²⁰⁸ Debe resaltarse que la estructura de los versos referenciados parece corresponderse con la colección de textos a las que se remite, no obstante, la cita concreta no aparece en la referencia recogida, posiblemente porque no esté traducida al español o porque parte del contenido se haya perdido en la traducción. En la bibliografía se cita una colección de textos *Upanishad* que han sido los que llevan a considerar la naturaleza de este fragmento.

poemario, la indagación sobre el *ser* a través del problema del lenguaje, la búsqueda del origen del *ser* a través de los ritos extraídos de diferentes culturas y la búsqueda de Dios por medio de la meditación que en la simbología ucadiana se materializa, en muchas ocasiones, en la imposibilidad de decir, lo que lleva al sujeto lírico al silencio.

La primera composición del libro, “*Kairós*”, llevaría a pensar en el origen del ser humano en la línea de lo que propone Sartre²⁰⁹ sobre la génesis de la especie. El poema recrea el dilema existencial de una niña que se pregunta de dónde viene: “¿dónde estaba yo antes de estar aquí?” (Uceda, 2013: 39). De acuerdo con estas consideraciones habría que detenerse en el título porque en él aparece una importante influencia tomada de la filosofía de la Antigua Grecia, concepto después adquirido, matizando su significado, por la tradición judeocristiana. *Kairós* significaba en la Antigua Grecia el tiempo propicio para que ocurriera algo, en la teología cristiana refiere el momento adecuado para que Dios aparezca,²¹⁰ de ahí la importancia de que sea el título de este poema. Podría interpretarse como la necesidad del ser humano de volver a la inocencia infantil para resolver la incógnita existencial ya que este sería el momento oportuno para descubrir de dónde venimos; no obstante, las interrogaciones retóricas del poema refuerzan la idea de que no hay respuesta que resuelva este dilema.

Las referencias intertextuales continúan en el poema “¿Qué se oía? (*Cero*)” (Uceda, 2013: 71), Uceda recoge un fragmento perteneciente al libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh*. La cita es fundamental y puede relacionarse

²⁰⁹La referencia concreta que recoge Navarrete citando a Antonio Puente e Isabel Mercadé es que para Sartre “la vida es un paréntesis entre dos nada” (2015: 449).

²¹⁰ En la *Biblia* aparece al final un índice alfabético de las notas más importantes que recoge algunos de los conceptos más relevantes repetidos a lo largo de la Escritura. *Kairós* se encuentra entre dichos términos y nos remite a la palabra *Hora* donde ambos se definen como “Tiempo señalado” (2009: 1877).

con el momento del diluvio universal en que Dios extermina todo ser viviente de la faz de la tierra.²¹¹ Esta composición interacciona con la anterior porque remite a la necesidad del ser humano de retornar al origen último de la existencia del universo, de empezar de *ceró* tal y como aparece en el subtítulo del poema para comprender el sentido de la realidad vital del hombre.

Mención aparte merece el poema “*Kadish*”. Ocurre lo mismo que con “*Kairós*”, el título de la composición remite a la tradición hebrea, es uno de los rezos esenciales de los judíos que constituye un panegírico a Dios, al que se le pide misericordia y redención y está escrito casi en su totalidad en arameo. De nuevo se plantean las cuestiones del habla y la desubicación existencial como ejes que vertebran su base lírica. Navarrete afirma que: “La oración y el mundo infantil se contemplan como ámbitos afines al de la palabra incorrupta. El niño de este poema representa el lenguaje prenatal, otro rasgo del origen mágico del lenguaje” (2015: 447). Destaca que aparecen distintos epítetos relacionados con Jesucristo. Así encontramos en el poema *Carpintero, Niño, Dios, pequeño príncipe* títulos con los que Uceda hace un recorrido por la vida del protagonista de su poema. En distintas partes, las alusiones al Mesías son más que evidentes. Comienza con unos versos en los que se pone de manifiesto, tanto el origen y nacimiento de Jesucristo, como el tiempo de vida pública en que fue recorriendo distintos lugares de Oriente Medio que se corresponde con la actual Península

²¹¹ La relación entre *Popol Vuh* y la *Biblia* ha sido estudiada por Otilia Cortez en un artículo en el que analiza importantes conexiones entre ambos textos sagrados. Este hecho es muy destacable puesto que revela que, lo que recoge Uceda en este poemario, es un dilema existencial humano que trasciende culturas y evita encasillamientos, elevándose así a la categoría de dilema universal. El fragmento de *Popol Vuh* ofrecido podría ser la continuación del relato bíblico del diluvio universal que dice: “Todo cuanto respira en hálito vital, todo cuanto existe en tierra firme, murió. Yavéh exterminó todo ser que había sobre la faz del suelo, desde el hombre hasta los ganados, incluidos los reptiles y las aves del cielo: todos fueron exterminados de la tierra. Sólo quedaron Noé y los que con él estaban en el arca. Las aguas inundaron la tierra por espacio de ciento cincuenta días” (Gn.7, 22-24). Se considera importante recoger estas palabras porque en el poema “*Kadish*” aparecerá la figura de Noé, elegido de Dios como salvaguarda de la humanidad tras el diluvio.

Arábiga. Los versos dicen así: “No hubo lugar en donde no habitara, / de donde no viniera. Lo envolvían aromas de / alturas, resplandores secretos / que más que ver se adivinaban (Uceda, 2013: 85). En relación con las influencias de este poema no es casualidad que Uceda incluya el número siete entre sus versos, pues siete fueron los lugares en los que transcurrió su pasión:²¹² “[...] Iba / o venía, quién sabe, por los siete caminos” (Uceda, 2013: 85). Termine este apartado de Uceda recogiendo que, más adelante, en la parte central del poema, hay dos versos que remiten a su innata sabiduría:²¹³ “[...] Y tuvo su atarazana, su extraña habilidad / para lo no aprendido / sino arrastrado desde el lugar del que venía:” (Uceda, 2013: 85).

Motivos Existenciales en las Obras Objeto de Estudio

Al igual que en el apartado anterior, la obra de Lagos será el punto de inicio del análisis de los motivos existenciales destacando, en primer lugar, el hecho de que algunos de los referentes que tenían más fuerza en sus primeras obras, en esta última, han sido abandonados o sustituidos. Es el caso de la *figura de Dios*, fundamental en sus primeros poemarios en los que la aparición del Creador era una constante. En este libro el sujeto lírico no interroga a Dios, de hecho no aparece en ninguno de los poemas, algo que llama la atención pues el dilema existencial sí que es uno de los principales asuntos de la obra y lo refleja a través de diversas muestras. De hecho, se podría afirmar que en algunos poemas se atisba la presencia de una deidad muy distinta a Dios tal y como aparecía en libros como *Tema fundamental* en los que se contiene una

²¹² En “Geografía de la Pasión de Jesús” Gonzalo Prieto recoge un conciso recorrido por los lugares por los que Jesucristo pasó durante la pasión.

²¹³ Advértase en los versos una relación con el siguiente pasaje bíblico: “Al cabo de tres días, lo encontraron sentado en medio de los maestros, escuchándoles y haciéndoles preguntas. Todos cuantos le oían estaban estupefactos, por su inteligencia y sus respuestas” (Lc.2, 46-47).

serie de composiciones donde el eco de la mística española, sobre todo de San Juan de la Cruz, se advertía en sus versos. En piezas como “Esperanza nueva” el sujeto lírico afirmaba seguro de la existencia del Creador: “Qué lejos ya su queja y qué cercano / aquel rumor de Dios, aquel consuelo” (Lagos, 1976: 110) y en estos otros versos mostraba su creencia en el cielo: “Qué sorpresa saberme a derecha y a izquierda, / a un tiempo por la tierra y a un tiempo por el aire” (Lagos, 1976: 116), mientras que el yo poético de enunciados como los siguientes se muestra desesperanzado y escéptico en relación con la posibilidad de una vida venidera mejor: “Por consolar mi tristeza / me puse a mirar al cielo. / Allí descubrí tus ojos / con el mismo desconsuelo” (Lagos, 1996: 27). Se pone de manifiesto la paradoja entre el ansia de sublimidad existencial de *Tema fundamental* frente al reconocimiento del sentido de la vida y el desconcertante final que espera al sujeto lírico tras su muerte. Por otro lado, es muy destacable la incredulidad con que se refiere a la bondad de Dios nombrado sutilmente a través del deíctico en los siguientes versos: “Me estoy muriendo de pena. / También de pena vivía. / De este vivir y morir / ¿quién el inventor sería?” (Lagos, 1996: 27). No es esta la única ocasión en que profiere esta interrogación retórica, unas páginas más adelante vuelve a repetir el verso, en esta ocasión culpando a Dios de haber creado el amor del que también duda que exista en plenitud, perspectiva muy distinta a como abordaba el asunto en sus primeros poemarios:

Quién el inventor sería
del desvarío.
Imposible otro invento
más sin sentido.

Dijiste que aquel tu amor

era fuego redivivo.
De esos amores ardientes,
la verdad, yo no me fío.
No hay llama que no se apague
cuando sopla el viento frío (Lagos, 1996: 33).

Otro motivo relevante es la *pena* que sustituiría a la *soledad* presente en sus primeras obras. Es un símbolo que debe ser relacionado también con la poética de Lorca. La crítica en su disertación sobre este asunto ha propuesto diversos estudios que la sitúan en la obra del poeta como un personaje que tiene un especial protagonismo en toda su producción. De acuerdo con Scamuzzi, este tópico está relacionado con el sentir más profundo del cante andaluz por lo que guarda relación intrínseca con la obra de Lagos:

Es justamente la presencia de la Pena, hermana de soledad y de muerte, la que García Lorca extrae de su propia alma andaluza y del canto individualísimo de los *cantaores* de su tierra, el elemento que hace adecuada su poesía al siglo veinte (Scamuzzi, 2009: 90).

Por otro lado, junto a la *pena*, el *agua* cobra especial significación en este poemario. La trascendencia de este símbolo estaría relacionada con lo que afirma Cirlot:

Sus cualidades dominantes son: fertiliza, purifica, disuelve. La íntima conexión de estas condiciones permite relacionarlas de diversos modos, en los que siempre resultará un hecho: que la disolución de las formas, la carencia de formas fijas (fluidez) va ligada a las funciones de fertilización o renovación del mundo vivo, material, y de purificación o renovación del mundo espiritual (Cirlot, 1969: 74).

En la última obra de Lagos se concreta este símbolo, fundamentalmente, en el *río*, cuya fuerza alegórica está muy relacionada en la tradición literaria, con el tópico latino *vita flumen*, en la línea existencial de la obra de Manrique. Se puede apreciar que el *agua* es una constante poética en la obra de Lagos, a pesar

de que sea tratada desde distintas perspectivas según su etapa lírica. En este sentido hay que añadir que quizás la significación existencial que cobra el símbolo en esta última obra tiene que ver con el momento vital de la autora. En su primera etapa estaba muy relacionada con el vitalismo e idealismo, como aparece en el siguiente poema de *Arroyo claro* (1958):

Al agua por el agua,
¡qué buen destino!
De la fuente al arroyo,
y luego al río.
Agua que aumenta y crece
Llega a la playa.
Arena con arena,
la mar salada.
¡Qué buen destino,
el agua por el agua
siempre en camino! (Lagos, 1976: 63).

En piezas de su último poemario aparece un *agua* que conduce al mar, como trasunto del devenir existencial. De ella deriva otra serie de motivos, tales como la orilla o la barca, que representarían respectivamente el momento vital del sujeto poético y, posiblemente, el amor capaz de conducir amablemente a este hablante lírico que navega en deriva existencial hacia la muerte. Los siguientes versos de *Últimas canciones* lo reflejan:

Si supiera de qué fuente
brotó la gota primera.
Qué arroyo la fue llevando
a su destino o condena.
Fundida voy a su agua,
a ser y no ser en ella,
y allá por la mar salada,

igual meta o ruta nueva.
Tal vez misterio, penar,
o, desplegando su vela,
la barca otra vez, tus ojos
para guiarme en la niebla (Lagos, 1996: 26).

Otro símbolo significativo que aparece en los albores líricos de Lagos, así como en los de sus coetáneas, es el de las *alas*.²¹⁴ En sus tanteos poéticos iniciales estaban relacionadas con las ansias de *vuelo simbólico* que caracterizaba a las poetas de la generación del 50, en esta obra, el mencionado *vuelo simbólico* que, en los casos concretos de Lagos y Atencia guardaba también una clara relación con la ascensión mística, encontramos la realidad existencial manifiesta. Relacionándolas con el futuro profiere el sujeto lírico: “¡El futuro! nube incierta / en alas de la ilusión”. Y más adelante añade: “Cantar es el mejor puente / para cruzar esta vida. / Lo que arrastra la corriente / el por qué del ala herida (Lagos, 1996: 28).

El último de los símbolos con una clara connotación existencial en *Últimas canciones* aparece en los dos primeros versos de la estrofa anterior.²¹⁵

El tratamiento de este asunto es la mejor forma de concluir los motivos poéticos

²¹⁴ Este símbolo se relaciona con otro claramente existencial y muy significativo en las poéticas de las tres autoras, el pájaro. En la obra de Lagos aparece en bastantes ocasiones reflejando, en el caso de la aparición de la paloma, sus ansias de sublimidad existencial, de vuelo, de conocimiento, en la línea de la mística, teniendo en cuenta la importancia de este animal para la tradición judeocristiana: “donde mi paloma aquella / mensajes siembra al pasar” (Lagos, 1996: 25); “Que vuele o se crea paloma / –si esto le alivia el dolor– (Lagos, 1996: 35). Destaca la presencia de este pájaro en un poema en que el sujeto lírico lo equipara a la creación poética: “Hay quien la llama paloma / y hay quien la llama poesía” (Lagos, 1996: 37). Y, por otro lado, aparecen otras especies, como es el caso de la golondrina o el ruiseñor, que ayudan al sujeto lírico a ejemplificar su desorientado caminar: “Desnortada por mi noche / como golondrina ciega / sin saber si voy, o vengo” (Lagos, 1996: 27); “o que sin descanso cante / como ciego ruiseñor” (Lagos, 1996: 35).

²¹⁵ Se intuye una referencia intertextual clara entre la obra de Lagos y la de Machado porque se realiza a través del motivo estudiado. El intertexto en cuestión está tomado de *Proverbios y cantares*. El verso de Lagos es prácticamente el mismo que el del poeta sevillano, no obstante, la poeta da un giro de significado resaltando uno de los símbolos estudiados en este artículo. El poema de Lagos lleva por título “Donde menos se espera canta la alondra” y el verso al que me refiero dice así: “«Caminante, no hay camino». / Se hace camino al cantar” (1996: 63). La referencia directa a este poemario no es insustancial pues no debemos obviar la base bíblica y existencial de esta obra de Machado.

existenciales en la obra lagosiana por la profundidad de su significación. En *Últimas canciones* se revela, en no pocas ocasiones, la importancia de la canción y la copla desde distintas perspectivas. Se exhibe cómo cantar es algo que la ha acompañado a lo largo de su vida. La equiparación entre canción y poesía, entre cantar y escribir queda patente en: “Cantares tuve de estíos, / de primaveras en flor. / Cantares de amor, de sueños, / de alguna ardiente pasión” (Lagos, 1996: 34). Destaca de este símbolo la idea de que escribir poesía es igual a permanecer para la historia, la escritura supone la continuidad de su recuerdo, que sería una forma de salvación frente a la finitud corporal. A este respecto Ana María Fagundo anotó: “La palabra, débilmente a veces, pero siempre fiel, es lo único que en la visión angustiada de esta poeta tiene un poder si no decididamente salvador, al menos, aliviador del vacío” (2011: 112).

En cuanto a la simbología en *El umbral* (2011), el principal de los motivos del poemario es el *pájaro*. Hemos de recordar que en obras anteriores tenía distintas interpretaciones de entre las que destacan el dolor del exiliado tras abandonar sus raíces, tal como vemos en el poema “Exilio” de *El Mundo de M.V.*: “Mientras los pies se hieren entre las rastrojeras / un pájaro de luto contra su tórax rómpese” (Atencia, 1978: 44).

En relación con este símbolo poético, de las veinte composiciones del último libro de Atencia cuatro de ellas llevan por título el nombre de algún ave: “Las palomas”, “El ruiseñor”, “Los vencejos” y “Los pájaros”, además de aparecer en otros poemas en los que tienen una importante significación. En “Este hilo de vida”, pórtico de la obra, se lee:

AHORA que tantas horas van quedándose atrás
y olvido ya su hechura y pertenencia,
vuelvo a sentirme en un aletear tras de los vidrios

que empieza a deshacer la oscuridad del cielo
como si, con sus plumas de poetas mayores,
viniesen el petrel o el martín pescador a avisarme
de que aún no ha cambiado más de lo que es preciso
este hilo de vida en el que me sucedo (Atencia, 2011: 9).

Aquí se registra el paso del tiempo ligado a la experiencia poética que parece ser la vía que permite comprender el sentido de la existencia. El sujeto lírico, que en este caso sería trasunto del sentir de la propia poeta, advierte al lector de que lo único que ha cambiado es “este hilo de vida en el que me sucedo”, no obstante, se observa en ella una necesidad de seguir escribiendo para alcanzar la sublimidad existencial, tras saberse suspendida en un tiempo que no se detiene pero cuyo paso no le provoca ningún desasosiego. Los *pájaros* cobran una relevancia especial en la composición, ya que “con sus plumas de poetas mayores” instan a la poeta a continuar con su labor. Las interpretaciones que la crítica ha dado del *ave* sostienen el sentido subyacente en esta composición. Según José Luis Fernández: “El pájaro es [...] un vínculo entre dos ámbitos o planos espirituales, pero un vínculo en este caso dinámico, que requiere y busca la transformación” (2008: 360), tal es el caso del poema “Los vencejos”, de tono existencial, en el que la suspensión temporal invita al olvido para ceder al destino último del ser humano sin forcejeo y libre de ataduras. A su lado, la *tarde* en este poema se eleva como alegoría de la senectud, al igual que lo es el *umbral* con que Atencia titula su obra.²¹⁶

²¹⁶ Es muy significativa esta consideración porque permite poner en relación la obra de Atencia con la de Antonio Machado. En este sentido se han de tener en cuenta las siguientes palabras: “resulta apenas discutible –por la carga de consunción vital que arrastra la propia palabra– la dimensión existencial de este uso machadiano. En efecto, las aclaraciones al respecto de los mismos eruditos («la muerte del día», «consumación del día», «otoño del día», etc.) son harto elocuentes. Resulta esta categoría, a veces, más que de mera expresión de temporalidad, de captación tácita y simultánea de angustia existencial” (Rodríguez, Rodríguez y Ruiz, 1975-1976: 694).

Otro de los símbolos presentes en la obra de Atencia con especial relevancia en estas páginas es la *luz*. De acuerdo con José Luis Fernández²¹⁷ la base de este motivo en relación con la divinidad habría que buscarla en el prólogo al *Evangelio de Juan* en el que se oponen luz y tinieblas (2008: 367). En este sentido, en la obra de Atencia puede verse cómo la *luz* se relaciona con el descanso y el abandono que inundan el poemario. En el poema “Las palomas” se dice: “y era todo un sosiego ya atenuada la luz” (Atencia, 2011: 11); en “El ruiseñor” aparece: “sobre una tierna rama ya suspensa en la luz” (Atencia, 2011: 13). Se halla también en poemas como “Qué puedo hacer sino inventarte” y “Tu imposible jardín”, aunque en el poema en el que el símbolo cobra más significación existencial es “Más luz que tú” en cuyos versos se enuncia:

Y yo te iba siguiendo y persiguiendo y te iba
rebañando los pasos para saber de ti,
de ti contigo ya tan dentro de tus lindes
que el sol se enmohecía y ya no había
más luz que tú, y yo iba desdiciéndome
y me iba desviviendo y deshaciéndome
y te alcanzaba donde coincidíamos (Atencia, 2011: 45).

Por otro lado, otro de los motivos existenciales fundamentales de este poemario es la *palabra creadora*. De acuerdo con Sharon Keefe Ugalde:²¹⁸ “El proceso creativo asume un protagonismo y se hacen visibles las distintas etapas en la trayectoria ascendente hacia la palabra reveladora” (2004: 9). Esto se advierte en “La tinta, el curso azul”. La palabra poética parece apoderarse del yo

²¹⁷ José Luis Fernández expone estas consideraciones acerca de la *luz* como símbolo poético en la obra de Valente, no obstante, se considera que sus ideas pueden relacionarse con la obra de Atencia, pues también en la obra de Valente encontramos influencia de la mística y, concretamente, de la obra de San Juan de la Cruz como ocurre en la obra de la poeta.

²¹⁸ En un artículo titulado “Los grandes temas: ellas también”, en el apartado que lleva por nombre: “En busca de la luz: la aventura poética”, Ugalde estudia unos versos de Isla Correyero y María Antonia Ortega, cuyas ideas pueden tenerse en cuenta en el estudio de la obra de Atencia.

lirico: “La tinta, el curso azul y sus insignias, / como una vena que me recorriese y tiño, / y escribo y leo y sufro su latido” (Atencia, 2011: 47). En “Nadie” el yo poético escribe para encontrarse a sí misma y como forma de conocimiento del otro: “con el recurso azul que va enseñándome / a hablarle a tu silencio. [...]” (Atencia, 2011: 41).

En *El umbral*, el significado simbólico del agua adquiere el mismo sentido que en las poéticas de Lagos y Uceda, por lo que permite poner las tres obras en relación. El sentido no es otro que existencial, el sentir del paso del tiempo, de la vida que se escapa y que fluye como un río cuyo caudal es imparable. Este caudal es trasunto de la existencia humana que se sucede de manera cíclica. En los últimos versos de “De partos y relevos” se conjugan todas estas ideas:

Al agua clara puedo preguntarle quién soy:
después de tantos partos y relevos generacionales
para el mismo caudal que me enriquece ahora
y que se solivianta a veces aguardando su turno
y su ocasión, porque la vida urge y su oportunidad
no se repite. Como el rostro que sabes, sólo
una vez en mil años, llega a darse al espejo (Atencia, 2011: 33).

Por último, en cuanto a los motivos poéticos existenciales presentes en *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda, se debe partir de una afirmación de la propia poeta para quien: “La poética es una lengua que nadie habla pero los mitos y los símbolos de que se vale son en sí un idioma universal. Todos lo entienden en los distintos niveles de comprensión ya que trata de verdades eternas en todo tiempo y en toda cultura” (Uceda, 2013: 22-23). Siguiendo esta estela, el silencio emerge como motivo a lo largo de toda su poesía:

Pero el silencio en Uceda no está solo grávido de sentidos [...] es un agente represor de instintos, sentimientos y realidades [...]. Ante el coetáneo que dejó perder palabras y versos, que fueron a «parar al rincón de los desechos / con aquella pureza, con tantos ideales» («Palabras»), Uceda no siente perplejidad; bien al contrario, dando un paso más adelante, apunta a la inutilidad de las empresas humanas, en especial de las hermosas (García-Posada, 2006: 98).

El *silencio* en la obra de Uceda cobra especial relevancia porque se relaciona con la incapacidad de comunicación, lo que lleva al ser humano a una profunda frustración. En “Palabras y campanas” leemos: “[...] Las palabras, sonidos, / ya no dicen o ya no es necesario / decir pues su lugar lo ocupan / un vacío, un rostro extraño, / un asqueroso sin sentido” (Uceda, 2013: 65).

En los versos siguientes de “Animal miedoso” aparece la palabra *manoseada, estropeada* por el hombre de manera que no cumple con la función que persigue, la búsqueda del cambio. Los versos que siguen son evidencia fiel de las palabras de García-Posada, en ellos se propone al lenguaje como único medio para transformar la humanidad: “[...] palabras cuyos puños / golpean recios dientes para / lanzar un nuevo testamento” (Uceda, 2013: 51). No obstante, también a través de ellos tenemos noticia de la imposibilidad de cambio en las “empresas humanas” a que se refiere el crítico, pues el poema sentencia en su último verso:

Buscan

palabras vivas, pero todas
están chupadas, babeadas,
opacas de humedad, de testamentos.

Sospechan

que después de esa reja habrá otras rejas y al final
tal vez el agua corra por un cauce distinto.

Temen

si en ese cauce, en esa tierra no hallarán
otra reja, otra reja y otra reja y se hayan secado
las promesas, las hojas de futuro,
y nadie necesite esas palabras cuyos puños
golpean recios dientes para
lanzar un nuevo testamento.

Cada uno, en solitario, se pregunta

si al final, o al principio de su espacio,
se perderá, si encontrará la cueva

que dejó un día

y en ella, bien dispuestas, las ramas
de no sabe qué tiempo.

Recuerdan

Que en la noche giraban esferas de colores. Las estrellas
se quedaron inmóviles mirándolos despacio.

Lo demás

era todo silencio (Uceda, 2013: 51).

Se advierte una clara influencia de las consideraciones de Heidegger sobre el lenguaje. La filosofía de este autor se sitúa en la base de la obra ucediana. Recuérdese como referencia explícita que *Extraña juventud* (1962), obra de su primera etapa, se abría con una cita del filósofo alemán. En este sentido habría que considerar las siguientes palabras en las que se encuentra el problema del lenguaje que Uceda recrea en estas y otras composiciones, cuyas raíces se sustentan según el filósofo en la esencia misma del *ser*:

Pero aun la amenaza a la esencia del hombre (die Bedrohung des Menschenwesens) a causa de la decadencia (Verfall) del lenguaje y la degradación de la palabra no puede bastar para justificar el pensar “sobre” la palabra, ya, empero, aparentemente reflexionado. Además de esto, la decadencia del lenguaje

es quizá solamente una consecuencia de la amenaza a la esencia del hombre, amenaza que viene de otro origen. Ella surge del olvido del ser (Heidegger, 2015: 78).

Este problema del *ser* y el *no-ser* unido a la palabra y a la entidad que esta confiere a lo nombrado en el mundo aparece en composiciones como “Pensamiento, forma, sonido”, donde las *palabras* se erigen en sonidos capaces de dar forma al pensamiento, algo que en ocasiones resulta imposible, de ahí que de nuevo aparezca el *silencio* ante la imposibilidad de comunicar lo inefable. Al igual que en “Animal miedoso” queda patente la incapacidad para expresar mediante el lenguaje aquello que siente el sujeto lírico:

No se formularon
las palabras que necesito: el pensamiento
vaga y se rebela hasta encontrar sus formas
pero no...
Solo puede
contemplar el silencio, su manto de espuma,
envolverse en un *ya vendrán* o
las dirá alguien
algún día. Pero no estaré ni habré dicho
lo que quise decir, pues se quedó enrollado
en su forma de bruma.
Mira las piedras por si ellas...
...y no llegan porque no pertenecen
a idioma alguno todavía, esas
palabras, hasta que algún poeta las encuentre.
¿Por qué el abismo
entre sonido y pensamiento si este
es claro, y en el lugar del corazón
y la materia que es estableció su morada? (Uceda, 2013: 67)

El símbolo que Uceda utiliza de manera novedosa en esta obra y que destaca porque no aparece en su primera etapa es el *agua*, motivo que conecta su poética con las de Lagos y Atencia. Además de recogerse este en el primero de los poemas analizados, sobresalen, fundamentalmente, dos composiciones tituladas: “Lágrima (Formas del agua)” y “Río (Formas del agua II)” sobre los que teoriza María Teresa Navarrete quien afirma: “dos momentos de una misma reflexión que queda delimitada bajo la circularidad del agua. [...] El agua aparece como la fuente del pensamiento original” (2015: 452). De acuerdo con su interpretación habría que añadir que, en sendos poemas, subyace una fuerte carga existencial. En el primero se dice: “Porque estamos de paso como si no supiéramos / Que hemos venido solo para un día o menos” (Uceda, 2013: 43). El *tiempo*, eje conductor de toda la poética ucediana se une a la simbología del *agua*, mientras que el sujeto lírico aprovecha la ocasión para advertir de la fugacidad de la existencia. De igual manera ocurre en la segunda composición en la que se relacionan pasado y futuro a través de elementos propios de la cultura tradicional:

No le pongan riendas

al sonido adulto. No le pongan
bozal a las bocas que lanzan ruidos,
piedrecillas, oraciones, salmodias. Ecos
desde cuándo, hasta dónde.

Será

lo que nos conozca, lo que nos defina
y empape la lágrima
perdida en el agua de un viejo río
sin fondo, sin cauce, sin nombre
–las llaves del tiempo–
al que nadie ha ido a beber todavía (Uceda, 2013: 87).

Es fundamental el hecho de que el sujeto lírico inste a que se escuchen las palabras que emanan del pasado “sonido adulto”, “piedrecillas, oraciones, salmodias” como forma de preservar el presente “lo que nos conozca, lo que nos defina” y de asegurar el futuro “–las llaves del tiempo– / al que nadie ha ido a beber todavía”.

Conclusiones

Como colofón recopilatorio cabe ser subrayado que el estudio de cada uno de los poemarios analizados, siguiendo la línea de la intertextualidad y las influencias, permite resaltar distintas cuestiones. En primer lugar, es muy relevante el hecho de que en cada una de las piezas el intertexto aparezca de forma diferente. En el caso de Lagos, las obras que integran su primera etapa estaban muy influenciadas por la poética de Cernuda mientras que en determinados poemarios aparecía una clara influencia de la poesía mística española, sobre todo de San Juan de la Cruz. En *Últimas canciones*, las cuestiones existenciales se plasman siguiendo la estela de la tradición literaria española, siendo visible la huella de Jorge Manrique, además del neopopularismo, tomado sobre todo de la poesía de Lorca. En relación con los motivos poéticos que aparecen en esta obra destaca, fundamentalmente, que las fugaces incursiones de la *figura de Dios* son radicalmente distintas a como aparecía el Creador en sus albores poéticos. El *agua* cobra especial relevancia en relación con el paso del tiempo y el devenir existencial, tal y como ocurre en la obra manriqueña y, por otro lado, al ser el neopopularismo lorquiano una de las principales fuentes de esta obra, la *soledad*, que se erigía como motivo poético existencial en los poemarios de influencia cernudiana, es ahora sustituida por la *pena* motivo esencial de la poética lorquiana. Por último, junto con el *agua* el

motivo que se considera sustancial porque permite poner en relación las tres obras que estudiamos es la pervivencia del *ser* a través de la palabra, en este caso de la palabra poética materializada en la *canción*.

En la obra de Atencia, la misma que se advertía en sus primeras obras estudiadas por críticos como Ciplijauskaité, es la que guía sus composiciones. En *El umbral*, a pesar de que se advierte dicha influencia, la autora pone de manifiesto que la asimilación de la poética del místico, además de otras influencias, tomadas sobre todo de diversas artes y disciplinas, han contribuido a que en este último poemario sean difíciles de encontrar los vestigios intertextuales. Los principales motivos poéticos estudiados en la línea de la preocupación existencial son los *pájaros*, que están vinculados con la palabra poética, además de que son símbolo de cambio que permite al sujeto lírico en distintas composiciones aceptar el devenir existencial. La *luz* es otro de los motivos que cobra especial relevancia al relacionarse con el sosiego que provoca el abandono en el sujeto lírico. Por último, habría que subrayar el impacto de la *palabra creadora*, que capacita a la autora para permanecer en el tiempo y, por otro lado, del *agua*, que tiene las mismas connotaciones que en la obra de Lagos, resaltando la fugacidad del tiempo e insistiendo en que la vida humana es cíclica.

Por último, las influencias e intertextualidad en la obra de Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles*, son de muy distinta naturaleza. Hay que poner de relieve las referencias explícitas que preceden a algunas composiciones porque proporcionan claves para poder interpretar los poemas. Uceda incluye citas de algunos de los principales libros sagrados de distintas religiones, sobre todo, del hinduismo y de la cultura maya como base paratextual semiótica que despliega significados sustantivos para la lectura exegética de sus obras. Las

referencias a la tradición cristiana la lleva a cabo a través de distintos personajes bíblicos que cobran relevancia en sus poemas. Es muy significativo que en una misma obra incluya referencias culturales y religiosas de diversa índole porque pone de manifiesto que el problema existencial es algo que pertenece a todas las épocas y culturas. Uno de los principales motivos existenciales que bañan el poemario es el *silencio*, que tenía mucha relevancia en su primera etapa poética simbolizando la ausencia de Dios. En este último poemario, aparece entrelazado el problema del *lenguaje*, y su relación con el *ser*, cuya influencia la encontramos en Heidegger. En este sentido, al igual que ocurre con las últimas obras de Lagos y Atencia, la *palabra* se sitúa en el centro de su obra como asunto existencial. El *agua* se muestra como motivo recurrente y, como ocurría en *Últimas canciones* y *El umbral* simboliza el paso inexorable del tiempo y la fugacidad de la existencia.

Obras citadas

Atencia, María Victoria (1978), *El mundo de M.V.*, Madrid, Ínsula.

Atencia, María Victoria (2011), *El umbral*, Valencia, Pre-textos.

Biblia de Jerusalén. Cuarta edición. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2009.

Ciplijauskaité, Biruté (2004), «El compromiso alado de María Victoria Atencia», En *La construcción del yo femenino en la literatura*, 265-275, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Cirlot, Juan Eduardo (1969), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela.

Cortez, Otilia (2008), «Intertextualidad y paralelismo entre el *Popol Vuh* y la *Biblia*», *Espéculo: Revista de estudios literarios* 40.

- Fagundo, Ana María (2011), «Concha Lagos: semblanza y poesía», *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, B. Sánchez Dueñas y M^a.J. Porro Herrera (eds.), 97-114, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- Fernández Castillo, José Luis (2008), *El ídolo y el vacío La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna Octavio Paz y José Ángel Valente*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Gahete Jurado, Manuel (2021), «La tejedora de sueños», *Concha Lagos*. B. Sánchez Dueñas (comisario). Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea:https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/acerca/articulo_03.htm [03/02/2021]
- García Lorca, Federico (2015), *Obras completas*, Iberia Literatura.
- García-Posada, Miguel (2006), «Una aventura del conocimiento», *Zona desconocida*, Julia Uceda, 83-104, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Gómez Artal, María Luisa (2014), *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- Gómez Gil, Alfredo (1981), *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante.
- Gómez Gil, Alfredo (2011), «Testimonio lírico de una gran mujer», *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, B. Sánchez Dueñas y M^a.J. Porro Herrera (eds.), 177-194, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- Gómez, Agustín (2011), «Concha Lagos desde el flamenco», *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, B. Sánchez Dueñas y M^a.J. Porro Herrera (eds.), 87-96, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.

- Gorga, Gemma (2008), «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 26, 83-100.
- Heidegger, Martin (2014), «La Palabra: la Significación De La Palabra», *Heidegger. Antología Filosófica*, 77-80. E-Pub Libre. Disponible en línea:<https://es.scribd.com/document/369372936/Heidegger-Martin-Antologia-Filosofica> [30/03/2021]
- Lagos, Concha (1976), *Antología (1954-1976)*. Emilio Miró (prólogo), Barcelona, Plaza & Janés.
- Lagos, Concha (1996), *Últimas canciones*, Córdoba, Departamento de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Córdoba.
- ____ (2021). “Concha Lagos”. B. Sánchez Dueñas (comisario). Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/default.htm [05/02/2021].
- López Rueda, José (1961), «La obra de Concha Lagos», *El Telégrafo*, 15 octubre, 1961. Citado por A. Gómez Gil, (1981), *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante.
- Machado, Antonio (2010), *Proverbios y cantares*, Biblioteca Virtual Universal. Disponible en línea: <https://biblioteca.org.ar/libros/158144.pdf> [01/03/2021]
- Manrique, Jorge (2016), *Coplas a la muerte de su padre*, E. Godoy (edición y estudio), Santiago, Mago Editores / Colección Clásicos.
- Navarrete Navarrete, María Teresa (2015), *La obra literaria de Julia Uceda*. Tesis doctoral, Cádiz, Universidad de Cádiz.

- Pedraza Jiménez, Felipe; Rodríguez Cáceres, Milagros (2001), *Manual de literatura española. Edad Media*. Prólogo de José Manuel Blecua Teijeiro, Pamplona-Iruñea, Cénlit Ediciones.
- Prieto, Gonzalo (2015), «Geografía de la Pasión de Jesús», «Geografía infinita» (Blog). Disponible en línea: <https://www.geografiainfinita.com/2015/04/geografia-de-la-pasion-de-jesus/> [30/03/2021]
- Rodríguez, Luz; Rodríguez, Alfredo; Ruiz, Tomás (1975-1976), «El uso de “tarde” en la poesía de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, 2, 690-697.
- Ruiz Noguera, Francisco (2016), «De la raíz al vuelo: la poesía de María Victoria Atencia», edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura* 22 (primavera-verano 2015), 61-73, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sánchez Dueñas, Blas (2011), «Concha Lagos: actualidad y novedad desde la revisión crítica», *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, B. Sánchez Dueñas y M^a.J. Porro Herrera (eds.), 7-51, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- Sánchez Dueñas, Blas y Porro Herrera, María José (2015), *Concha Lagos agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*, Madrid, Uned.
- Sánchez Dueñas, Blas (2021), «El arte de la contemplación y la sensorialidad en la génesis creativa de María Victoria Atencia», *Signa*, 30, 647-668.
- Scamuzzi, Iole (2009), «El eterno canto de la pena: Adorno, García Lorca y el Cante jondo», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 9, 85-92.

- Uceda, Julia (2013), «¿Somos quienes quisimos ser?», Introducción a *Escritos en la corteza de los árboles*, 7-32, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia (2013), *Escritos en la corteza de los árboles*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Ugalde, Sharon Keefe (2004), «Los grandes temas: ellas también», *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, Mes 7 (julio), 6-17.
- Urdánoz, Teófilo (1978), *Historia de la filosofía. Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo*, VI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Villalobos Alpízar, Iván (2013), «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41, 103, 137-146.
- VV.AA. (2006), *Los Upanishad esenciales*, T.M.P. Mahadevan (selección, introducción y notas), Miami, Florida, Editorial Lectorum.

9. Conclusiones Finales

El principal objetivo de esta tesis doctoral consistía en continuar con la línea de estudios críticos que se está ocupando de recuperar todo el patrimonio literario soterrado entre el que se encuentra, aún hoy, gran parte de la obra escrita por mujeres. Los corpus poéticos escogidos para este rescate han sido los de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda porque las tres poetisas escriben dentro de un enclave histórico complejo cuando no adverso para el desarrollo profesional, cultural, social e identitario de la mujer desde el punto de vista de su integración en una sociedad patriarcal y dictatorial que sojuzgaba el progreso y la proyección de las mujeres en todos los órdenes de la vida, lo que ha conllevado a que sus obras, junto con la de otras muchas mujeres, hayan estado apartadas de la nómina canónica de la generación del 50 hasta época reciente.

Los primeros párrafos y epígrafes de la presente investigación trazaban las líneas maestras y planteaban los fundamentos y objetivos específicos que delimitarían los parámetros por medio de los que avanzarían y se estructurarían los distintos componentes, exégesis, análisis, apartados y capítulos de este trabajo así como los marcos contextuales y los encuadres teóricos, críticos y epistemológicos que convergerían a lo largo de la investigación para ofrecer una nueva lectura de los motivos existenciales insertos en sus primeros poemarios a través de la relectura y revisión de las creaciones de autoría femenina del contexto del medio siglo teniendo como piedras angulares las perspectivas emanadas de los feminismos literarios o de los estudios literarios de género, en combinación, diálogo y conexión con la tradición crítico-cultural, la psicología, la sociología, la estética de la recepción, las propuestas de la intertextualidad y

las corrientes teóricas canonizadas con el objeto de ofrecer una visión más completa y plural de las tres autoras estudiadas.

La finalidad principal ha sido la de indagar en la creación lírica de las tres escritoras en pos de rasgos relacionados con la existencia, bien religiosos, bien filosóficos, en las primeras obras de cada una de ellas y en su último poemario, rastreando si tales rasgos se han mantenido o abandonado a lo largo de sus producciones. Los motivos que aparecen en algunos de los libros iniciales son muy significativos porque, además de estar sustentados en la tradición literaria, religiosa o filosófica, en ocasiones son tomados por las escritoras para reivindicar su posición en el mundo como mujeres y como poetas. A esto hay que sumar que un nutrido grupo de dichos motivos entroncan con algunas de las corrientes ideológicas del momento puesto que la filosofía existencial, así como un amplio conjunto de planteamientos y reflexiones taraceados a la misma como consideraciones sobre el abandono y la deshumanización de la condición humana y problemáticas como las de la angustia existencial, el problema de Dios, el dolor y el miedo, la soledad, la incomunicación y el silencio se erigieron en urdimbres líricas que atravesaron las líneas de fuga de un profuso grupo de poemarios de los cincuenta como ejemplifica el volumen *Los muertos* del malogrado José Luis Hidalgo, obra sobre la que significativamente Julia Uceda redactó su tesis doctoral.

Los estudios sobre cada autora nos permiten afirmar que, tal y como se recogía en el marco crítico de este trabajo, la fuerte base religiosa, que imperaba en el sistema educativo de los años en que las tres poetas estudiaron, las llevó a un profundo conocimiento de la Sagrada Escritura y de la mística española, además de formarse, desde el punto de vista personal, en otras filosofías y religiones, tanto por su natural inclinación lectora y filosófica como por su

curiosidad para adentrarse en cuestiones gnoseológicas y ontológicas, en especial, en el caso de Julia Uceda y de María Victoria Atencia.

Por otro lado, sus lecturas individuales y sus experiencias influyeron notablemente en la poesía de cada una de ellas. Es por ello que en los artículos que se aportan de la obra de Concha Lagos se observa la importancia de la *figura de Dios* como símbolo central en algunos de sus poemas, además de que la influencia de Cernuda, plasmada en la obra lagosiana a través de la intertextualidad, prueba también la importancia de las influencias que venimos defendiendo desde el inicio de esta investigación. En otro orden de cosas, debe ser anotada la huella de la mística latente en la obra de Lagos, aunque, en esta misma línea, será María Victoria Atencia quien en su creación llevará a su máxima expresión la asimilación de la poética sanjuanista, además de que el intertexto bíblico en su producción lírica se constituye como pieza clave en algunos de sus poemas. En el caso de Julia Uceda, pese a que también aflora el intertexto litúrgico en algunas composiciones, el resultado más evidente del estudio que se recoge en estas páginas pone de relieve la fuerte base filosófica en su obra. En este sentido, cabe ser resaltado que, para Uceda, las teorías de filósofos como Heidegger, sobre todo en lo que atañe a la cuestión existencialista del *ser* relacionado con el *lenguaje* y, por otro lado, los planteamientos de Camus se sitúan en la base de su *modus poético*. Llegados a este punto, conviene no olvidar que, en algunos casos, las preocupaciones sobre el *ser* así como sobre sus horizontes vitales e identitarios quedan reflejadas en textos en los que se constatan la extrañeza, la difícil ubicación y relación de las poetisas con su entorno y la falta de respuestas ante cuestionamientos sobre Dios, el ser mujer, el dolor de ser/no ser madre y problemas derivados de las carencias y de los dolorosos silencios o incomprensiones que, como mujeres,

debían soportar, todos ellos, como ha quedado atestiguado en los trabajos de esta tesis, visibles en todas y cada una de las poetas analizadas.

En relación con lo anterior y con los motivos que se han rastreado, debemos destacar uno concreto porque es común en la configuración del universo lírico de las tres poetas y porque las escritoras se valen de él para transmitir su incesante búsqueda de un lugar en el mundo como poetas y como mujeres. Este símbolo son las *alas* –en algunas ocasiones, las sustituyen las *aves*– que, basado en la poesía juanramoniana, lleva a las poetas del medio siglo y, concretamente a las tres que estudiamos, a utilizarlo como forma para expresar sus ansias de encontrar su ubicación existencial, por lo que supone un *vuelo simbólico*, al que han hecho referencia algunos críticos, relacionado con la sublimidad vital que es alcanzada a través de la *palabra poética*. El motivo se relaciona, además con la poesía mística, tal y como reconocía Fernández (2008), quien afirmaba que la *palabra poética* ha de convertirse en “la lengua de los pájaros”, lo que, unido a la significación anterior, le confiere trascendencia como símbolo dentro de la línea espiritual. Se prueba esta consideración en la obra de María Victoria Atencia, mientras que en la obra de Uceda se nos presenta otro motivo que se opone a la sublimidad conseguida de este modo. Dicho motivo, constatado en la obra de las tres poetas, es el *silencio* que tiene distintas interpretaciones. En algunas piezas de Uceda destaca que aparece como reivindicación de la fuerte censura que imperaba en España en el momento en que son escritas sus obras. Por otro lado, en ocasiones, está relacionado con la ausencia de Dios, emergiendo de esta forma un dilema existencial profundo que llevará a las escritoras a buscar la salida a esta situación del *ser* de nuevo a través de sus versos.

Como se exponía en el primer párrafo de estas conclusiones, el presente trabajo pretendía observar si los motivos que se han analizado son constitutivos del universo poético de Lagos, Atencia y Uceda, para lo cual deberían estar presentes en su última obra. Pues bien, a través del estudio realizado en el último de los artículos que conforman esta tesis se observa cómo algunos de ellos, que aparecían en sus primeras obras, han sido sustituidos por otros en las últimas, tal es el caso de la *soledad* inspirada en Cernuda, que se observaba en la obra de Lagos y que es sustituida por la *pena* de inspiración lorquiana. Merece resaltarse que el principal de los símbolos al que ya se ha hecho mención, que continúa a lo largo de la obra de las tres poetas es la *palabra poética* cargada de trascendencia por su relación con la existencia. Sobresale que, en la obra de Lagos, esta *palabra poética* está relacionada con la *canción*, fundamental por lo que representa en relación con la influencia de la tradición lírica castellana y con el neopopularismo tomado de la Generación del 27. En los últimos poemarios titulados *Últimas canciones* (1996) de Concha Lagos, *El umbral* (2011) de María Victoria Atencia y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) de Julia Uceda, encontramos un motivo que es común a las tres obras y, por ello, se debe mencionar en este colofón conclusivo por lo que representa y por sus connotaciones. El motivo es el del *agua* considerado como argamasa lírica fundamental porque representa la fugacidad de la vida humana, el inexorable paso del tiempo, algo que consolida la hipótesis de la importancia de la fuerte base existencial en las poéticas de las autoras objeto de nuestro análisis.

No se puede aislar la literatura de la cultura de la que forma parte. Los textos escritos por mujeres en cada período histórico o en cada época cultural deben (re)leerse y (re)interpretarse teniendo presentes las circunstancias socio-culturales e ideológicas que confluyeron en su génesis aunque, como se ha

tratado de llevar a cabo en este estudio, para comprender mejor las entidades discursivas, los fundamentos ideológicos y los significados explícitos u ocultos entre líneas de las creaciones literarias femeninas, sí que es fructífero, y provechoso recoger y proyectar sobre los textos las nuevas categorías analíticas, los renovadores estudios teóricos y los análisis críticos más actuales con el fin de establecer un diálogo diacrónico con diferentes textos y autoras con el objeto de explicar, desde distintos planos, con instrumentos heterogéneos y categorías de análisis diversas y actualizadas, los valores, paradigmas, estructuras discursivas, representaciones, ideologías, construcciones retóricas o literarias que se han construido sobre las mujeres o por las mujeres.

Las obras de estas tres poetisas constituyen una cosmovisión creativa sumamente personal y sorprende su carácter diferencial. No obstante, como se ha tenido ocasión de desvelar, en los tres casos es indudable la presencia de lo autobiográfico –vivencias, realidades o experiencias propias se trasladan al ámbito de la ficción para crear el producto artístico-, la relación de sus obras con su contexto histórico y la aparición de correlatos existencialistas que se nutren de temas de fértil tradición filosófica, religiosa y literaria occidental y de otras culturas, para traer a un primer plano en sus poéticas temas que desde siempre han preocupado al ser humano, como son el paso del tiempo, la muerte, la incompreensión, el dolor ante tragedias personales o colectivas o la soledad. Muchos de sus poemas invitan a la reflexión sobre la falta de respuestas ante acontecimientos vividos, a viajar al pasado para conocer sus historias vitales y sus pensamientos en el período en el que se gestaron como mujeres y como poetisas y conocer, con todo ello, unos horizontes sombríos para la mujer en la historia de la sociedad española contemporánea.

A lo largo de los trabajos que configuran esta tesis que aquí concluye se ha ido engranando y desmenuzando un corpus teórico, crítico y pragmático por medio del que se ha tratado de articular un equilibrio entre los discursos teóricos y los fundamentos prácticos, entre lo dicho sobre los textos literarios escritos por las tres poetisas que han ocupado nuestro interés y aquello que, de manera aislada, referencial o sin profundidad necesaria aún no se había especificado. En este sentido, esta tesis viene a completar parámetros, postulados y esferas poco atendidas o descuidadas en los estudios tendidos sobre Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda con el fin último de aportar y abrir nuevas dialécticas discursivas, renovadores parámetros interpretativos y heterogéneos cauces de exégesis críticas sobre la configuración del universo lírico de las tres poetisas del cincuenta objeto de nuestros estudios e investigaciones.

10. Final Conclusions

The main objective of this doctoral dissertation was to continue along the lines of critical studies that are working to recover all the hidden literary heritage which still today includes a large part of the work written by women.

The poetic corpora chosen for this research were those of Concha Lagos, María Victoria Atencia and Julia Uceda, because these three poets write in a historical context that is complex, if not adverse with regard to the professional, cultural, social and self-identity development of women from the point of view of their integration into a patriarchal and dictatorial society that subjugated the progress and projection of women in all walks of life, which has led to their works, along with those of many other women, having been removed from the canonic nomination of The Generation of '50 until recently.

The first paragraphs and epigraphs of this research drew a general outline and set out the grounds and specific objectives that would delimit the parameters through which the different components, exegeses, analyses, sections and chapters of this work would advance and be structured, as well as the contextual, theoretical, critical and epistemological frameworks that would converge throughout the research to offer a new interpretation of the existential motifs inserted in the poets' first poems through the re-reading and review of the women's creative work in the context of the mid-century, taking as cornerstones the perspectives emanating from literary feminisms or literary gender studies, in combination, discussion and connection with cultural-critical tradition, psychology, sociology, reception aesthetics, intertextuality proposals and canonised theoretical currents in order to offer a more complete and diverse vision of the three authors studied.

The main aim was to investigate the lyrical creation of the three writers in search of features related to existence, whether religious or philosophical, in the early works of each of them and in their last collection of poems, tracing whether these traits have been maintained or abandoned throughout the work of each of the authors. The motifs that appear in some of their books are very significant because, in addition to being based on literary, religious or philosophical tradition, they are sometimes adopted by women writers to vindicate their position in the world as women and as poets. To this it must be added that a large group of these motifs have a connection with some of the ideological trends of the time, since existential philosophy and a wide range of approaches and reflections related to it, such as considerations of the abandonment and dehumanisation of the human condition and problems such as existential anguish, the problem of God, pain and fear, loneliness, isolation and silence, became the lyrical threads that ran through the *lines of flight* of a profuse group of poems of the 1950s, as exemplified by the volume *Los muertos* by the late José Luis Hidalgo, a work on which significantly Julia Uceda wrote her doctoral thesis.

Studies of each poet allow us to affirm that, as stated in the above framework, the strong religious base that prevailed in the educational system in the years in which the three poets studied led them to a profound knowledge of both Sacred Scripture and Spanish mysticism, in addition to training, from a personal perspective, in other philosophies and religions due as much to their natural inclination for reading and philosophy as to their curiosity to delve into gnoseological and ontological questions, especially in the case of Julia Uceda and María Victoria Atencia.

On the other hand, their individual readings and experiences greatly influenced the poetry of each of them. It is for this reason that in articles on the work of Concha Lagos we can observe the importance of the *figure of God* as a central symbol in some of her poems, as well as the influence of Cernuda, reflected in Lagos's work through intertextuality, which also proves the importance of the influences that we have been defending since the beginning of this research. In another vein, the trace of latent mysticism in the work of Lagos must be noted, although, along the same lines, it will be María Victoria Atencia who in her creation will take the assimilation of San Juan's work to its maximum expression, Besides that the biblical context in Atencias's lyrical writing is a key element in some of her poems. In the case of Julia Uceda, although the liturgical intertext also surfaces in some compositions, the most evident result of the study contained in these pages highlights the strong philosophical basis in her work. In this sense it should be emphasized that, for Uceda, the theories of philosophers such as Heidegger especially with regard to the existentialist question of *being* related to language, and on the other hand, the approaches of Camus are at the base of her poetic modus. At this point, it should not be forgotten that, in some cases, concerns about *being* as well as views about life and identity are reflected in texts in which the strangeness, the difficult position and relationship of the poets with their environment are confirmed and the lack of answers to questions about God, being a woman, the pain of being/not being a mother and problems derived from the disadvantages and painful silences or misunderstandings which, as women, they had to endure, all of which, as has been demonstrated in the work of this thesis, are visible in each and every one of the poets analysed.

In relation to the above and to the motifs that have been tracked, we must highlight a specific one because it is common in the shaping of the lyrical landscape of the three poets and because the writers use it to convey their relentless search for a place in the world as poets and as women. This symbol is the *wings* -sometimes replaced by *birds*- which, based on Juanramonian poetry, leads the poets of the mid-century and, specifically, the three we are studying, to use it as a way to express their longing to find their existential location, which implies a *symbolic flight*, to which some critics have made reference to, related to the vital sublimity that is reached through the *poetic word*. The motif is also related to mystical poetry, as recognised by Fernández (2008), who stated that *the poetic word* has to become "the language of the birds", which, together with the previous significance, gives it transcendence as a symbol within spiritual lines. This consideration is proven in the work of María Victoria Atencia, while in Uceda's work we are presented with another motif which counters the sublimity achieved in this way. This motif, found in the work of all three poets, is *silence*, which has different interpretations. In some of Uceda's works it appears as a vindication of the strong censorship that prevailed in Spain at the time when her works were written. On the other hand, it is sometimes related to the absence of God, thus a profound existential dilemma emerges that will lead the writers to seek a way out of this situation of *being* again through their verses.

As stated in the first paragraph of these conclusions, the aim of this work was to observe whether the motifs that have been analysed are constitutive of the poetic universe of Lagos, Atencia and Uceda, to which end they should be present in their latest work. As well, through study carried out on the last of the articles that make up this thesis, it is observed how some of these symbols,

which appeared in their early works, have been replaced by others in the later ones, such is the case of *solitude* inspired by Cernuda, which was observed in the work of Lagos and which is replaced by the *sorrow* of Lorca's inspiration. It is worth noting that the main symbol mentioned above, which continues throughout the work of the three poets, is the *poetic word* charged with transcendence due to its relationship with existence. It stands out that, in Lagos' work, this *poetic word* is related to *song*, fundamental for what it represents in relation to the influence of the Castilian lyrical tradition and to the neopopulism borrowed from the Generation of '27. In the last collections of poems entitled *Últimas canciones* (1996) by Concha Lagos, *El umbral* (2011) by María Victoria Atencia and *Escritos en la corteza de los árboles* (2013) by Julia Uceda, we find a theme that is common to all three works and, therefore, should be mentioned in this concluding postscript because of what it represents and its implications. The motif is that of *water* considered as a fundamental lyrical mortar because it represents the transience of human life, the relentless passage of time, something that consolidates the hypothesis of the importance of the strong existential basis in the poetics of the authors under analysis.

Literature cannot be isolated from the culture of which it is a part. Texts written by women in each historical period or cultural epoch must be (re)read and (re)interpreted bearing in mind the socio-cultural and ideological circumstances that converged in their genesis, although, as this study has attempted to do, in order to better understand the discursive entities, the ideological foundations and the meanings explicit or hidden between the lines of women's literary creations, it is fruitful and useful to gather and apply to the texts new analytical categories, innovative theoretical studies and the most recent critical analyses in order to establish a diachronic dialogue with different

texts and authors with the aim of explaining, from different levels, with heterogeneous instruments and diverse and updated categories of analysis, the values, paradigms, discursive structures, representations, ideologies, rhetorical or literary constructions that have been built about women or by women.

The works of these three poets constitute a highly personal creative worldview and their differential character is surprising. Nevertheless, as we have had occasion to reveal, in all three cases there is an unquestionable presence of the autobiographical -their own experiences, realities or experiences are transferred to the realm of fiction to create the artistic product-, the relationship of their works with their historical context and the appearance of existentialist correlates that are nourished by themes of fertile philosophical tradition, the poems bring to the forefront themes that have always preoccupied human beings, such as the passing of time, death, incomprehension, pain in the face of personal or collective tragedies, and loneliness. Many of their poems invite us to reflect on the lack of answers to events we have experienced, to travel back in time to learn about their life stories and their thoughts in the period in which they were born as women and as poets, and to discover, with all of this, the somber horizons for women in the history of contemporary Spanish society.

Throughout the work that makes up this thesis, which concludes here, a theoretical, critical and pragmatic corpus has been put together and broken down, through which an attempt has been made to articulate a balance between theoretical discourses and practical foundations, between what has been said about the literary texts written by the three poets who have occupied our interest and what has not yet been specified in an isolated, referential manner, or with the necessary depth. In this sense, this thesis completes parameters,

postulates and spheres that have been little attended to or neglected in the studies of Concha Lagos, María Victoria Atencia and Julia Uceda with the ultimate aim of contributing to and opening new discursive dialectics, renewing interpretative parameters and heterogeneous channels of critical exégesis on the configuration of the lyrical universe of the three poets of the fifties who are the object of our study and research.

11. Bibliografía General

- Aguiar e Silva, V.M. (2005). *Teoría de la Literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Gredos.
- Alonso Valero, E. y García Montero, L. (Coords.). (2017). *Poesía y Posguerra en España. Relaciones literarias, culturales y sociales*. Visor.
- Alonso, D. (1988). Poesía arraigada y poesía desarraigada. En *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos.
- Anderson, B.S. y Zinsser, J. P. (1992). *Historia de las mujeres: una historia propia* (Vol. 2). Crítica.
- Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Laberinto.
- Balcells, J. M^a. (2003). *Ilimitada voz. Antología de Poetas Españolas 1940-2002*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Balsameda Maestu, E. (1988). La poesía española de posguerra a través de sus antologías. *Cuadernos de Investigación Filológica*, (T. XIV), 41-55.
- Barrero Pérez, O. (1987). *La novela existencial española de posguerra*. Gredos.
- Batló, J. (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Ciencia Nueva.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Fondo de Cultura Económica.
- Benegas, N. y Munárriz, J. (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Hiperión.
- Biblia de Jerusalén*. (2009). Cuarta edición. Editorial Desclée de Brouwer.
- Blanco Aguinaga, C. (2002). La literatura del exilio en su historia. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos, III*, 23-42.

- Bollmann, S. (2007). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Maeva Ediciones.
- Caballé, A. (Dir.). (2003). *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*.
- Carlos Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Gredos.
- Carnero, G. (Ed.). (2009). *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Visor.
- Castellet, J.M^a. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral.
- Castellet, J.M^a. (1966). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Seix Barral.
- Champourcín, E. (1972). *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Conde, C. (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Bruguera.
- Conde, C. (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Bruguera.
- Di Febo, G. (2006). "La Cuna, la Cruz y la Bandera". Primer franquismo y modelos de género. En I. Morant (Coord.), *Historia de las mujeres en España y América Latina* (Vol. IV). *Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp.217-237). Ediciones Cátedra (Historia, Serie Menor).
- Díaz Paniagua, N. (2014). Mujer y educación. *Boletín de la sociedad de amigos de la cultura de Vélez-Málaga* (13), 11-14.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana.
- Fontan, P. (1994). *Los existencialismos: claves para su comprensión*. Ediciones Pedagógicas.

- García Cantalapiedra, A. (Ed.). (1971). *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*. Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander.
- García de la Concha, V. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975* (Vol. II). Cátedra.
- García Florindo, D. (2017). Semblanza de Concha Lagos (1907- 2007). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/concha-lagos-concepcion-gutierreztorrero-cordoba-1907-madrid-2007-semblanza-849107/>
- García Hortelano, J. (1978). *El grupo poético de los años 50*. Taurus.
- García Martín, J.L. (1986). *La segunda generación poética de posguerra*. Diputación de Badajoz.
- García Tejera, M^a.C. y Hernández Guerrero, J.A. (2003). Introducción a *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología* (pp. 7-51). Fundación José Manuel Lara.
- García Tejera, M^a.C. y Hernández Guerrero, J.A. (Eds.) (2003). *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*. Fundación José Manuel Lara.
- Garrido Gallardo, M.A. (Dir.). (2015). *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI)*. CSIC. <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Existencialismo.pdf>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Traducción de Carlos Manzano. Lumen.

- Gómez Nicolau, E. (2013). El destino natural de las mujeres. La legitimación de la violencia de género a través de la prensa sensacionalista del franquismo. *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(43), 134-159.
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2019). *Historia de la literatura española (7). Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Dirección y prólogo de José Carlos Mainer. Crítica.
- Heidegger, M. (2014). La Palabra: la Significación De La Palabra. En *Heidegger. Antología Filosófica*, pp. 77-80. E-Pub Libre.
- Hermosilla Álvarez, M^a.Á. (2011). La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad. *Alfinge*, (23), 65-88.
- Hermosilla Álvarez, M^a.Á. (2015). Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina. *Ámbitos, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, (33), 13-22.
- Hernández, A. (1978). *Una promoción desheredada: la Poética del 50*. Zero.
- Hernández, S.M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32.
- Iravedra, A. (2009). Los poetas del cincuenta bajo el signo de Colliure. *Biblioteca Digital Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura*, (11), 5-22.
- Jaume Pont, J. (1987). *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Ed. del Mall.
- Kirkpatrick, S. (1989). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España. (1835-1850)*. Cátedra.
- Lanz, J.J. (2009). *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*. Renacimiento.

- Larraz, F. y Santos Sánchez, D. (Coords.). (2021). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Iberoamericana: Vervuert.
- Lenz, L. (1955). *El moderno existencialismo alemán y francés*. Gredos.
- Leopoldo de, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. F. Rubio y J. Urrutia (Ed.). Biblioteca Nueva.
- Martín Puya, A.I. y Moreno Díaz, M^a.C. (2013). *Los años de Cántico. Estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*. Universidad de Córdoba/Ayuntamiento de Córdoba.
- Martínez Perera, M.Á. (2008). *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)* [Tesis doctoral]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martos Pérez, M^a.D. y Neira Jiménez, J. (2021). *Literatura española y género*. UNED.
- Mayoral, M. (Coord.). (1990). *Escritoras románticas españolas*. Fundación Banco Exterior de España.
- Miguel Jaroslaw Flys, M. (1968). *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Gredos.
- Millán, R. (1955). *Veinte poetas españoles*. Ágora.
- Moeller, C. (1970). *Literatura del siglo XX y cristianismo. El silencio de Dios*, Traducción de V. García Yebra. Gredos.
- Mounier, E. (1990). *Introducción a los existencialismos*. En *Obras completas 111*. Sígueme.
- Muñoz Martínez, R. (2008). *La significación ontológica de la palabra en Heidegger* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.
- Navas Ocaña, M^a.I. (2000). *El Postismo*. El toro de barro.
- Palomo, M^a.P. (1988). *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus.

- Parada Rodríguez, J.L. (2013). *La esperanza en Blas de Otero* [Tesis doctoral]. Universidad Francisco de Victoria.
- Payeras Grau, M. (1986). *Poesía española de posguerra*. Prensa Universitaria.
- Payeras Grau, M. (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Ediciones Sial.
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. UNED Varia.
- Payeras Grau, M. (Ed.) (2013a). *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Renacimiento.
- Payeras Grau, M. (2013b). Prólogo. En M. Payeras Grau (Ed.), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon* (pp. 7-10). Renacimiento.
- Payeras Grau, M. (2016). *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*. Visor.
- Payne, Z. (2014). *La relación entre la filosofía y la poesía en la posguerra española: el caso de José Luis Hidalgo* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Peñas Bermejo, F.J. (1993). *Poesía existencial española del siglo XX*. Pliegos.
- Porro Herrera, M^a.J. (2013). Escritoras en los Cuadernos de Ágora. En M. Payeras Grau (Ed.), *Desde las orillas. Las poetisas del 50 en los márgenes del canon* (pp. 209-228). Renacimiento.
- Prieto de Paula, A.L. (2021). *La poesía española de la II República a la Transición*. Universidad de Alicante.
- Prini, P. (1992). *Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy*. Herder.
- Ramonedá, A. (Ed.). (1992). *Antología poética de la Generación del 27*. Castalia didáctica.

- Reina, M.F. (Ed.). (2002). *Mujeres de carne y verso. Antología femenina en lengua española del siglo XX*. La esfera de los libros.
- Riera, C. (1988). *La escuela de Barcelona*. Anagrama.
- Roberts, G. (1978). *Temas existenciales en la novela española de posguerra*. Gredos.
- Romano Colangeli, M. (1964). *Voci femminili della lirica spagnola del 900*. Pátron.
- Rosal Nadales, M. (2010). Las poetas de fin de siglo. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIII, 239-251.
- Rosal, M. (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Renacimiento.
- Ruiz Noguera, F. (2017). El entorno de *Caracola* y los comienzos de María Victoria Atencia en J. Jurado Morales (Ed.), *La poesía de María Victoria Atencia* (pp. 81-100). Visor-Libros.
- Ruiz Soriano, F. (1997). *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*. Biblioteca de Divulgación Temática.
- Sánchez Dueñas, B. (2009). *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. ArCiBel Editores.
- Sánchez Dueñas, B. (2013). Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la generación del 50. En M. Payeras Grau (Ed.), *Desde las orillas. Las poetas del 50 en los márgenes del canon* (pp. 229-250). Renacimiento.
- Sánchez Dueñas, B. (2014). Otras escrituras poéticas de la Generación del medio siglo en España. Las poetas del 50: Textos, iniciativas y relaciones literarias. En T. Fernández Ulloa (Ed.), *Otherness in Hispanic Culture* (pp. 415-436). Cambridge Scholars Publishing.

- Sarango, C. (2020). *Blas de Otero: del existencialismo a la poesía social*. *Ciencia E Interculturalidad*, 26(01), 108-114. <https://doi.org/10.5377/>
- Showalter, E. (1979). Towards a Feminist Poetics. En M. Jacobus (Ed.), *Women Writing and Writing about Women*. Croom Helm.
- Simón Palmer, M^a.C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Castalia.
- Sobejano, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Prensa Española.
- Teira, M. (1967). *Idea de la vida y la muerte en la obra literaria de José Luis Hidalgo*. Manuel Teira.
- Tusquets, E. (2007). Prólogo. En S. Bollmann, *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Maeva Ediciones.
- Uceda, J. (1999). *Los muertos y evolución del tema de la muerte en la poesía de José Luis Hidalgo*. Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Uceda, J. (2013). ¿Somos quiénes quisimos ser? En J. Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles* (pp. 9-32). Fundación José Manuel Lara.
- Ugalde, S. K. (2004). Los grandes temas: ellas también. *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, Mes 7 (julio), 6-17.
- Ugalde, S.K. (2007a). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Hiperión.
- Ugalde, S.K. (2007b). Estudio preliminar. *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Hiperión, 2007.
- Urdániz, T. (1978). *Historia de la filosofía. Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo, VI*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Verón Jané, M. (Coord.). (1998). *Antología de poesía mística española*. Introducción y recopilación Miguel de Santiago. Verón Editores.

Villalobos Alpizar, I. (2013). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41(103), 137-146.

Villena de, L.A. (Ed.). (2007). *El fervor y la melancolía. Los poetas de Cántico y su trayectoria*. Fundación José Manuel Lara.

12. Obra Poética de Concha Lagos

- Lagos, C. (1954). *Balcón*. Gráf. Bachende.
- Lagos, C. (1955). *Los obstáculos*. Colecc. Ágora.
- Lagos, C. (1957). *El corazón cansado*. Colección Ágora.
- Lagos, C. (1958). *La soledad de siempre*. Colecc. Cantalapiedra, (12).
- Lagos, C. (1958). *Arroyo Claro*. Colección Ágora.
- Lagos, C. (1958). *Agua de Dios*. Imp. Bedia, Eds. Meridiano.
- Lagos, C. (1960). *Luna de Enero*. Tip. Arcobricense.
- Lagos, C. (1961). *Tema fundamental*. Ágora.
- Lagos, C. (1961). *Golpeando el silencio*. Lirica Hispana, (220).
- Lagos, C. (1962). *Canciones desde la barca*. Editora Nacional.
- Lagos, C. (1963). *Para empezar*. Editora Nacional.
- Lagos, C. (1966). *Los Anales*. Papeles de Son Armadans, Colección Juan Ruiz.
- Lagos, C. (1970). *Diario de un hombre*. Colección Árbol de fuego, (24).
- Lagos, C. (1971). *El Cerco*. Colección Ágora, Alfaguara.
- Lagos, C. (1973). *La Aventura*. Colección Ágora, Alfaguara.
- Lagos, C. (1974). *Fragmentos en Espiral desde el pozo*. Aldebarán.
- Lagos, C. (1976). *Antología 1954-1976*. Prólogo de Emilio Miró. Plaza-Janés.
- Lagos, C. (1976). *Gótico florido*. Ed. Católica Española.
- Lagos, C. (1980). *Por las ramas*. Víctor Pozanco.
- Lagos, C. (1981) *Teoría de la inseguridad*. Ed. de la autora. (2^a ed. aumentada al cuidado de la autora. Gráficas orbe, 1987).
- Lagos, C. (1982). *La paloma*. Ed. autora.
- Lagos, C. (1982). *Elegías para un álbum*. C. Lagos.
- Lagos, C. (1984). *Más allá de la soledad*. Sinhaya.

- Lagos, C. (1984). *Con el arco a punto*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
Palabra previa de J. Riosalido.
- Lagos, C. (1985). *En la rueda del viento*. Miñón.
- Lagos, C. (1986). *Segunda Trilogía*. Concha Lagos. Duch Serra.
- Lagos, C. (1987). *El telar*. Los Libros de Fausto.
- Lagos, C. (1990). *Por la ruta del hombre*. Diputación Provincial.
- Lagos, C. (1991). *Pasajera del viento*. Jorge Huertas.
- Lagos, C. (1993). *Tercera Trilogía*. Ayuntamiento de Córdoba / Romadesierto.
- Lagos, C. (1993). *Poemas*. Ayuntamiento de Córdoba.
- Lagos, C. (1994). *Monólogo a contratiempo*. A. G. Rodríguez.
- Lagos, C. (1996). *Campo de la Verdad*. Ayuntamiento de Córdoba.
- Lagos, C. (1996). *Últimas canciones*. Caja de Ahorros/Ayuntamiento de Córdoba.

12.1 Obras Críticas sobre Concha Lagos

Reseñas

- Allué y Morar, F. (1966). *Los Anales de Concha Lagos. Poesía Española*, (167).
- Alvar, M. (28 de agosto de 1994). Segura del prodigio. *ABC Libros*, 10.
- Álvarez Cienfuegos, A. (1995). Tercera trilogía, de Concha Lagos. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (128), 319–20.
- Álvarez, C. L. (1966). *Los Anales de Concha Lagos. Blanco y Negro*, (2842).
- Champourcín, E. (1974). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo. Poesía Hispánica* (263).
- Criado Costa, J. (1985). En la rueda del viento, *BRAC*, (109), 229.
- Diego, G. (20 de diciembre de 1972). *El Cerco de Concha Lagos, ABC*.

- Dolç, M. (diciembre de 1966). El hombre en *Los Anales* de Concha Lagos. *La Vanguardia Española*.
- Estevan Echevarría, J. (1973). *El Cerco* de Concha Lagos. *Poesía Hispánica*, (259), 2ª época.
- Fagundo, A.M^a. (1975). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo*. Alaluz, *revista de poesía y narración*, VII, (1).
- Fernández Almagro, M. (julio de 1961). *Tema fundamental* de Concha Lagos. *ABC*.
- Fraile, M. (1961). *Tema fundamental* de Concha Lagos. *Cuadernos de Ágora*, (53-56).
- García Nieto, J. (1 de agosto de 1974). El cuaderno roto. *La estafeta literaria*.
- Gatell, A. (marzo-abril de 1973). *El Cerco* de Concha Lagos. *El Urogallo*, (20).
- Gómez Santos, M. (7 de septiembre de 1972). Noticia de Concha Lagos. *ABC*.
- Jiménez Martos, L. (1961). *Tema fundamental* de Concha Lagos. *Estafeta Literaria*.
- Lamet, P.M. (agosto-septiembre de 1967). En torno a *Los Anales* de Concha Lagos. *Punta Europa*, (124-125).
- Ledesma Criado, J. (julio-octubre de 1968). *Los Anales* de Concha Lagos. *Revista Álamo*, (34-35).
- Ledesma Criado, J. (octubre-diciembre de 1971). *El Cerco* de Concha Lagos. *Revista Álamo*, (35-36).
- Mantero, M. (julio de 1962). *Golpeando el silencio* de Concha Lagos. *Ínsula*, (188-189).
- Mantero, M. (octubre de 1961). *Tema fundamental* de Concha Lagos. *Ínsula*, (179).
- Mantero, M. (octubre de 1970). *Luna de enero* de Concha Lagos. *Ínsula*, (167).

- Miró, E. (1984). *Más allá de la soledad* de Concha Lagos. *Ínsula*, (456-457), 30.
- Miró, E. (diciembre de 1966). *Los Anales* de Concha Lagos. *Ínsula*, (241).
- Miró, E. (marzo de 1972). *El Cerco* de Concha Lagos. *Ínsula*, (304).
- Miró, E. (noviembre de 1973). *La Aventura* de Concha Lagos. *Ínsula*, (324).
- Miró, E. (noviembre de 1981). Concha Lagos entre la inseguridad y el misterio. *Ínsula*, (420), 6.
- Miró, E. (noviembre-diciembre de 1973). Poesía. Gloria Fuertes – Concha Lagos. *Ínsula*, (324), 6-7.
- Morales, R. (13 de octubre de 1996). Nueva poesía religiosa de Concha Lagos. *Arriba*.
- Mostaza, B. (22 de junio de 1968). *Los Anales* de Concha Lagos. YA.
- Murciano, C. (19 de septiembre de 1974). Lugar de Concha Lagos. Pozo con estrella al fondo. *La vanguardia española*.
- Murciano, C. (1975). Concha Lagos. *La estafeta Literaria: Revista Quincenal de Libros, Artes y Espectáculos*, (558), 12-14.
- Murciano, C. (noviembre de 1961). *Golpeando el silencio* de Concha Lagos. *Poesía española*, (107), 2ª época.
- Murciano, C. (septiembre de 1973). *La Aventura* de Concha Lagos. *Poesía Hispánica*, (249), 2ª época.
- Paraíso de Leal, I. (1963). *La Aventura* de Concha Lagos. *Alaluz*, (1-2).
- Ruiz, B. (febrero de 1973). *El Cerco* de Concha Lagos. *Formación*, (223).
- Villar, A. del (1 de agosto de 1974). Reseña de *Fragmentos en espiral desde el pozo*. *La estafeta literaria*.
- Villar, A. del (julio de 1973). *La aventura* de Concha Lagos. *La Estafeta Literaria*, (519).

Estudios sobre su Poesía

- Benegas, N. (2011). Concha Lagos y la poesía femenina de su tiempo. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 135-149). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.
- Correcher Juliá, E. (2010-2011). Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos). *Espéculo: Revista de estudios literarios*, (46).
- Correcher Juliá, E. (2014). La revista *Cuadernos de Ágora* y sus relaciones con Latinoamérica. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (9).
- Correcher Juliá, E. y Santaella, A. P. (2011). Concha Lagos. Exilio y obra poética. En C. Cortés Orts e I. Marcillas Piquer (Eds.), *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere* (pp. 135-158). Brosquil.
- Fagundo A. M^a. (1980). La interrogación en la poesía de Concha Lagos. *Cuadernos para la Investigación de las Literaturas Hispánicas*, (2-3), 341-352.
- Fagundo, A. M^a. (2011). Concha Lagos: semblanza y poesía. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 97-114). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.
- Gahete Jurado, M. (2011). Concha Lagos: poética de la pasión. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 115-133). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.

- Gahete Jurado, M. (2021). La tejedora de sueños. En *Concha Lagos*. B. Sánchez Dueñas (comisario). Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/acerca/articulo_03.htm [03/02/2021]
- Gómez Artal, M^a. L. (2014). *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Zaragoza.
- Gómez Gil, A. (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la Literatura Comparada*. Instituto de Estudios Alicantinos.
- Gómez Gil, A. (2011). Testimonio lírico de una gran mujer. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 177-194). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.
- Gómez, A. (2011). Concha Lagos desde el flamenco. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 87-96). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.
- Lagos, C. (1978). *La madeja*, Inédito.
- Lagos, C. (2021). *Concha Lagos*. B. Sánchez Dueñas (comisario), Instituto Cervantes.
- Miró E. (1961). La poesía trascendida de Concha Lagos. *Papeles de son Armadans*, XXXIX (127), 237-251.
- Miró, E. (1976). La poesía de Concha Lagos, en *Concha Lagos. Antología poética (1954-1976)*. Plaza & Janés.
- Navarrete Navarrete, M^a.T. (2019). Editoras de poesía en la posguerra española: Concha Lagos y la red literaria “Ágora” (1955-1973). *Lectora*, (25), 171-186.

- Newton, C. (1990). Signos poéticos en Concha Lagos como indicios de una aventura mística. *Cuadernos Americanos*, IV (1), 190-206.
- Palomo Ortega, A. (2016). Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos. *Prosemas: Revista de estudios poéticos*, (2), 35-58.
- Paraíso, I. (2005). *Cuadernos de Ágora* (“*Cuadernos de Ágora (1956-1964)*”). En M. J. Ramos Ortega (Ed. y coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)* (pp. 353-397), *II(1939-1959)*. Ollero y Ramos Eds.
- Paraíso, Isabel (2011). Concha Lagos, infancia y canción. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos y el panorama literario de su tiempo* (pp. 69-86). Diputación Provincial de Córdoba-Universidad de Córdoba.
- Pujol Russell, S. (2000). El primer periodo poético de Concha Lagos, desde *Balcón a Luna de enero*. *Alaluz*, XXXII(1-2), 7-24.
- Rodríguez Jiménez, A. (1997). El testimonio y la voz inconfundible de Concha Lagos. *Letras andaluzas*, XVI(68). Cajasur.
- Sánchez Dueñas, B. (2011). *Concha Lagos: actualidad y novedad desde la revisión crítica*. En B. Sánchez Dueñas y M^a. J. Porro Herrera (Eds.), *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo* (pp. 7-51). Diputación Provincial de Córdoba.
- Sánchez Dueñas, B. y Porro Herrera, M^a. J. (Eds.). (2011). *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Diputación Provincial de Córdoba.
- Sánchez Dueñas, B. y Porro Herrera, M^a.J. (2015). *Concha Lagos agente cultural*. *Los Cuadernos de Ágora*. Uned.
- Sánchez Dueñas, B. (2021a). Aquella Concha Lagos. El necesario retorno de «Aquella Concha Lagos...». En B. Sánchez Dueñas (Com.), *Acerca de*

Concha Lagos. Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/acerca/articulo_01.htm

Sánchez Dueñas, B. (2021b). Iniciativas culturales de Concha Lagos: de la colección de poesía a la tertulia de Ágora. En B. Sánchez Dueñas (Com.), *Acerca de Concha Lagos*. Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/acerca/articulo_02.htm

Sánchez Dueñas, B. (2021c). *Cuadernos de Ágora*: una revista ecléctica, independiente y plural. En *Cuadernos de Ágora*. Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/presentacion.htm

Soler Arteaga, M^a. J. (2007). El sur, espacio del recuerdo, en la obra de Concha Lagos. *Desde el Sur: el discurso sobre Europa: Actas del X Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, F. Linares Alés y M^a.C. Ávila Martín (Eds.), 395-402.

Zurera López, S. (2010). *Concha Lagos, una poeta cordobesa*. Litopress.

13. Obra poética de María Victoria Atencia

- Atencia, M. V. (1952). *Tierra mojada*. Dardo. No venal.
- Atencia, M. V. (1955). *Cuatro sonetos*. Col. Cuadernos de poesía. No venal.
- Atencia, M. V. (1961). *Arte y parte*. Rialp.
- Atencia, M. V. (1961). *Cañada de los ingleses*. Col. Cuadernos de María Cristina. (2ª ed. Málaga, Curso Superior de Filología Española, CSIC, col. Halcón que se Atreve, 1973).
- Atencia, M. V. (1976). *Marta & María*. Dardo. No venal. (2ª ed. Madrid, ed. Caballo Griego para la Poesía, col. Penthesilea, 1984; 3ª ed. Madrid. Tigres de Papel, col Genialogías, 2016).
- Atencia, M. V. (1976). *Los sueños*. Dardo. No venal.
- Atencia, M. V. (1978). *El mundo de M. V.* Ínsula.
- Atencia, M. V. (1979). *El coleccionista*. Col. Calle del Aire, (4).
- Atencia, M. V. (1979). *Compás binario*. Col. Villa Jaraba, (1). No venal. (2ª ed completa, Madrid, Hiperión, 1984).
- Atencia, M. V. (1984). *Ex libris*. Visor.
- Atencia, M. V. (1984). *Paulina o el libro de las aguas*. Trieste.
- Atencia, M. V. (1986). *Trances de Nuestra Señora*. Hiperión. No venal. (2ª ed. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997; 3ª ed. Córdoba, CajaSur, col. Cuadernos de Sandua, 2009).
- Atencia, M. V. (1988). *De la llama en que arde*. Visor.
- Atencia, M. V. (1989). *La pared contigua*. Hiperión.
- Atencia, M. V. (1990). *Antología poética*. J.L. García Martín (Ed.), Castalia. Col. Biblioteca de Escritoras.
- Atencia, M. V. (1990). *La señal*. R. León (Ed.), Ayuntamiento de Málaga.

- Atencia, M. V. (1992). *La intrusa*. Renacimiento.
- Atencia, M. V. (1992). *El puente*. Pre-textos.
- Atencia, M. V. (1997). *Las contemplaciones*. Tusquets. Col. Marginales. Nuevos Textos Sagrados.
- Atencia, M. V. (1997). *A orillas del Ems*. Inédito.
- Atencia, M. V. (2003). *El hueco*. Tusquets. Col. Marginales. Nuevos Textos Sagrados.
- Atencia, M. V. (2005). *De pérdidas y adioses*. Pre-textos. Col. La Cruz del Sur.
- Atencia, M. V. (2011). *El umbral*. Pre-Textos. Col. La Cruz del Sur.
- Atencia, M. V. (2011). *Como las cosas claman*. Prólogo de Guillermo Carnero. Renacimiento.
- Atencia, M. V. (2014). *A este lado del Paraíso*. Selección y prólogo de Francisco Ruiz Noguera. Centro Andaluz de las Letras, Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.
- Atencia, M. V. (2014). *Las iluminaciones*. Selección y prólogo de Clara Janés. Salto de página.
- Atencia, M. V. (2014). *El fruto de mi voz*. Edición y selección de Juan Antonio González Iglesias. Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.

13.1 Obras críticas sobre María Victoria Atencia

Reseñas citadas

Alvar, M. (31 de marzo de 1985). *Marta & María* de María Victoria Atencia. *Sur*.

Díaz de Castro, F. (26 de enero de 2006). “*De pérdidas y adioses*”. *El Mundo. El Cultural*, 13.

García Nieto, J. (24 de junio de 1989). “*La pared contigua*”. *ABC Literario*, p. V.

Miró, E. (enero de 1990). “*De la llama en que arde*, de María Victoria Atencia”. *Ínsula*, (517), 11.

Estudios citados sobre María Victoria Atencia

Candel Vila, X. (2013). Espacios reales y configuración simbólica en la poesía última de María Victoria Atencia. En M. Payeras Grau (Ed.), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon* (pp. 51-67). Renacimiento.

Candel, X. (2008). La última poesía de María Victoria Atencia. *Cuadernos del lazarillo: Revista literaria y cultural*, (34), 16-20.

Carnero, G. (1980). La precisa y cadenciosa indecisión de MVA. En M. V. Atencia, *El coleccionista*. Calle del Aire.

Carnero, G. (1984). Prólogo a *Ex libris*. Visor.

Carnero, G. (2011). Prólogo a *Como las cosas claman*. Renacimiento.

Carnero, G. (2015). La poesía de María Victoria Atencia: más prodigiosa cuanto más sencilla. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (781-782), 148-158.

Ciplijauskaité, B. (1988). El compromiso alado de MVA. En S. Amell y S. García Castañeda (Coords.), *La cultura española en el posfranquismo: diez*

- años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* (pp. 95-102).
Playor.
- Ciplijauskaitė, B. (1990). La serena plenitud de MVA. *Alaluz*, XXII(1), 7-21.
- Ciplijauskaitė, B. (1995). Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer. *Revista de Estudios Hispánicos*, (29), 349-365.
- Ciplijauskaitė, B. (2000). Escribir el cuerpo desde dentro. En C. Cuevas García y E. Baena (Eds.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy* (pp. 15-32). Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Gómez Yebra, A.A. (2014). Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, (12), 87-104.
- Gutiérrez Navas, M^a.D. (2006). El entorno de María Victoria Atencia. *Poesía de María Victoria Atencia* (pp. 158-179). Consultado a través de la Biblioteca Virtual de Málaga (16/agosto/2017).http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/cms/fichero.cmd?id=estaticos/ficheros/EL_ENTORNO_DE_MAR_A_VICTORIA.pdf
- Jurado Morales, J. (Ed.). (2017). *La poesía de María Victoria Atencia*. Visor.
- León Atencia, M. V. (1993). *La obra poética de María Victoria Atencia. Ensayo de aproximación y traducción inglesa* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Málaga.
- León, E. (1994). *La poesía de María Victoria Atencia*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- León, E. (2017). Bibliografía de y sobre María Victoria Atencia. En J. Jurado Morales (Ed.), *La poesía de María Victoria Atencia* (pp. 235-259). Visor.
- López Martínez, M^a.I. (2015). Poética de la autotraducción: María Victoria Atencia. *Revista de Literatura*, LXXVII(154), 597-611.

- Mesa Toré, J. A. (1997). *El vuelo*. En *Litoral*, (213-214). [Incluye íntegramente el libro *A orillas del Ems* con paginación propia].
- Ordovás, M.A. (1992). El Mundo de Marta y María Victoria. En C. Janés (Ed.), *Poesía en el campus* (pp. 17-21), (19).
- Quesada Galán, J.C. (2011). El claroscuro de María Victoria Atencia. *Cuadernos hispanoamericanos*, (737), 149-152.
- Ruiz Noguera, F. (2015). De la raíz al vuelo: la poesía de María Victoria Atencia. *Campo de Agramante*, (22), 61-74.
- Sánchez Dueñas, B. (2021). El arte de la contemplación y de la sensorialidad en la génesis creativa de María Victoria Atencia. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (30), 647-668.
- Ugalde, S. K. (1987). Time and Ekphrasis in the Poetry of MVA. *Confluencia*, 3(1), 5-12.
- Ugalde, S. K. (1990). Spanish Women Poets on Women's Poetry. *Monographic Review*, 6, 128-137.
- Ugalde, S. K. (1990). La subjetividad desde “lo otro” en la poesía de María Sanz, MVA y Clara Janés. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14(3), 511-523.
- Ugalde, S. K. (1991). “María Victoria Atencia”. En *Conversaciones y poemas (La nueva poesía femenina española en castellano)* (pp. 1-20). Siglo XXI.
- Ugalde, S. K. (1998). *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*. Huerga & Fierro.
- Ugalde, S. K. (2000). La poesía de María Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la gentil oropéndola. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. II) (pp. 672-680). Castalia.

Ugalde, S. K. (2007). Poética. *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología* (pp. 329-350). Hiperión.

14. Obra poética de Julia Uceda

Uceda, J. (1959). *Mariposa en cenizas*. Alcaraván.

Uceda, J. (1962). *Extraña juventud*. Rialp.

Uceda, J. (1966). *Sin mucha esperanza*. Ágora.

Uceda, J. (1968). *Poemas de Cherry Lane*. Ágora.

Uceda, J. (1977). *Campanas en Sansueña*. Dulcinea.

Uceda, J. (1981). *Viejas voces secretas de la noche*. Colección Esquíu de Poesía.

Uceda, J. (1994). *Del camino del humo*. Renacimiento.

Uceda, J. (2002). *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*. Fundación José Manuel Lara.

Uceda, J. (2006). *Zona desconocida*. Fundación José Manuel Lara.

Uceda, J. (2010). *Hablando con un haya*. Pre-textos.

Uceda, J. (2013). *Escritos en la corteza de los árboles*. Fundación José Manuel Lara.

Uceda, J. (2017). *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

14.1 Obras críticas sobre Julia Uceda

Reseñas citadas

Blesa, T. (8 de octubre de 2010). *Hablando con un haya*. Julia Uceda. *El cultural*, s.p.

Camozzi, R. (marzo de 1978). Julia Uceda: *Campanas en Sansueña*. *La Estafeta Literaria*, (631), s.p.

- Caro Romero, J. (abril de 1962). *Mariposa en cenizas*, de Julia Uceda. *Ínsula*, (185), 7.
- Cuadros, J. J. (1962). *Extraña juventud*. Julia Uceda. *Rocamador. Separata verde*, (27), s.p.
- Dolç, M. (16 de abril de 1960). *Mariposa en cenizas*, por Julia Uceda. *Destino*, (1184), 41.
- Dolç, M. (1963). *Extraña juventud*, Julia Uceda. *Destino*, (1374), 44.
- García, C. (1994). Julia Uceda. *Del camino del humo. Hora de poesía*, (94-96), 254-255.
- García Jambrina, L. (17 de febrero de 2007). Lo que no tiene nombre. *Zona desconocida* de Julia Uceda. *Abc. El Cultural*, 19.
- García Jambrina, L. (23 de octubre de 2010). De alto vuelo. *Hablando con un haya*. *Abc. El Cultural*, 15.
- García Martín, J. L. (6 de marzo de 2003). *En el viento hacia el mar*. *El Mundo*, *El Cultural*, 11.
- Mantero, M. (1963). Uceda, Julia. *Extraña juventud*. *Ínsula*, (200-201), 18.
- Mercadé, I. (2014). *Escritos en la corteza de los árboles*. *Quimera*, (366), 58.
- Miró, E. (1967). *Sin mucha esperanza*. *Ínsula*, (243), 6.
- Miró, E. (noviembre de 1968). Julia Uceda. *Poemas de Cherry Lane*. *Ínsula*, (264), 6.

Estudios citados sobre Julia Uceda

- Benegas, N. (noviembre de 2003). Entrevista a Julia Uceda. *Quimera*, (236), 57-62.
- Cortines, J. (mayo de 2008). La mirada interior de Julia Uceda. *Ínsula*, (737), s.p.
- García-Posada, M.A. (2006). Una aventura del conocimiento. En J. Uceda, *Zona desconocida* (pp. 83-104). Fundación José Manuel Lara.
- Garmendia, I.F. (2017). Lo inefable. En *Viejas voces secretas. Antología poética (1959-2013)* (pp. 7-18). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Mantero, M. (1959). Prólogo. En J. Uceda, *Mariposa en cenizas* (pp. 9-10). Alcaraván.
- Mantero, M. (1993). Transmigración y sueños en la poesía de Julia Uceda. *Salina. Revista de Lletres*, (7), 63-66.
- Navarrete Navarrete, M^a.T. (2015). Bibliografía sobre Julia Uceda. En *La obra literaria de Julia Uceda* [Tesis doctoral no publicada] (pp. 475-483). Universidad de Cádiz.
- Navarrete, M^a. T. (2010). Julia Uceda, una voz olvidada. *Paráfrasis*, (2), 37-48.
- Navarrete, M^a. T. (2011). Antonio Machado en Julia Uceda. *Verba hispánica*, (XIX), 63-74.
- Navarrete, M^a. T. (2011). España eres un largo invierno. La poesía como participación en la Historia. Un análisis de *Campanas en Sansueña* de Julia Uceda. En D. López Martínez (Ed.), *Caminos, puertas y peajes. La construcción de Europa en la literatura y en los medios de comunicación social* (pp. 443-454). Andavira.
- Navarrete, M^a. T. (2011). La difusión de la obra de Julia Uceda a través de sus traducciones. El caso de la crítica anglosajona. En P. Caballero-Alías, F.

- E. Chávez López y B. Ripoll Sintés (Eds.), *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica* (pp. 331-340). Promociones y publicaciones universitarias S. A.
- Navarrete, M^a. T. (2012). Propuestas editoriales de la joven poesía sevillana de la década de los cincuenta: María de los Reyes Fuentes y Julia Uceda. En A. A. Gómez Yebra (Ed.), *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (pp. 229-256). AEDILE.
- Navarrete, M^a. T. (2013). Breve biografía literaria de Julia Uceda. *Ámbitos*, (29), 53-59.
- Navarrete, M^a. T. (2013). Huéspedes imaginarios en *Poemas de Cherry Lane* de Julia Uceda. En A. A. Gómez Yebra (Ed.), *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (pp. 587-602). AEDILE.
- Navarrete, M^a. T. (2013). Valor testimonial de la poesía y homenaje a Ramón J. Sender. “Regresa el pálido caballo” de Julia Uceda. En M^a. T. Navarrete Navarrete y M. Soler Gallo (Eds.), *¡Ay, qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española* (pp. 271-280). Aracne Editrice.
- Navarrete, M^a. T. (2014). El olvido sana lo que el pasado quiebra. *Viejas voces secretas de la noche* de Julia Uceda. En B. Greco y L. Pache Carballo (Coords.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 401-412). Biblioteca Nueva.
- Navarrete, M^a. T. (2015). La cena espacio para el amor. Dos poemas de Julia Uceda. En J. Murillo Sagredo y L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 327-336). Biblioteca Nueva.

- Navarrete, M^a. T. (2016). Viaje editorial de la mano de Julia Uceda. En E. Alonso Valero (Coord.), *Poesía y poetas bajo el franquismo* (pp. 87-108). Visor Libros.
- Navarrete, M^a. T. (2017). Posguerra española, amor y rebeldía: *Mariposa en cenizas* de Julia Uceda. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (7), 81-102.
- Navarrete, M^a. T. (2019). Un relato psíquico de fin de exilio: “Blanco sobre verde” de Julia Uceda. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 44(1), 27-48.
- Navarrete, M^a.T. (2020). *La poesía de Julia Uceda*. Visor Libros.
- Paco Sánchez, S. (2004). Bibliografía de y sobre Julia Uceda. En S. Pujol Russell (Coord.), *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (pp. 247-265). Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Payeras Grau, M. (1986). Polémica Uceda-De Luis. En *Poesía española de postguerra* (pp.69-73). Prensa Universitaria.
- Payeras Grau, M. (2004). La identidad literaria de Julia Uceda en sus orígenes. En S. Pujol Russell (Ed.), *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (pp. 169-192). Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Payeras Grau, M. (2013). *Del camino del humo*. Conciencia y escritura en Julia Uceda. En A. A. Gómez Yebra (Ed.), *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (pp. 603-613). AEDILE.
- Payeras Grau, M. (2016). Julia Uceda ante su tiempo. A propósito de *Extraña juventud*. *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, (2), 83-106.
- Pujol Russell, S. (2002). Bibliografía crítica sobre Julia Uceda. En J. Uceda, *En el viento, hacia el mar* (pp. 46-51). Fundación José Manuel Lara.

- Pujol Russell, S. (2002). Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple. En J. Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)* (pp. 9-40). Fundación José Manuel Lara.
- Pujol Russell, S. (2004). *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*. Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Sánchez Dueñas, B. (2014). Julia Uceda, una poeta en constante búsqueda. *Campo de Agramante*, (20), 75-90.
- Uceda, J. (2013). ¿Somos quienes quisimos ser? En J. Uceda, *Escritos en la corteza de los árboles* (pp. 7-32). Fundación José Manuel Lara.
- Ugalde, S.K. (2007). Poética. En *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología* (pp. 136-137). Hiperión.



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA