Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 38, 2023, pp. 157-179
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.08

La inscripción del cuerpo femenino en la poesia de Ángela Figuera Aymerich

The inscription of the female body in the poetry of Ángela Figuera Aymerich

María Paz MORENO PÁEZ

Autoría:
María Paz Moreno Páez
University of Cincinnati, EE. UU.
morenom@uc.edu
https://orcid.org/0000-0003-3876-4500

Citación:
MORENO PÁEZ, María Paz. «La inscripción del cuerpo femenino en la poesia de Ángela Figuera Aymerich», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 157-179. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.08

Fecha de recepción: 08/02/2022
Fecha de aceptación: 10/03/2022

© 2023 María Paz Moreno Páez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La poeta Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902-Madrid 1984) es ampliamente considerada una de las voces más significativas de la poesía española de posguerra. Su obra es conocida ante todo por la vertiente existencial y comprometida que la caracteriza. En el caso de esta autora, la voz poética se articula desde la experiencia de la mujer y la conciencia de la corporeidad adquiere una relevancia ineludible en su poesía. El presente artículo se enfoca en la conciencia del cuerpo femenino y la inscripción del mismo en el texto como claves subyacentes a la poesía figueriana. El análisis se apoya en los principios teóricos de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravortry Spivak y Jacques Ranciére, aplicando conceptos como *le parler femme*, *écriture féminine, subalternidad* y *desacuerdo*. Se analizará el porqué, el modo y el fin con los que la poeta inscribe el cuerpo en su escritura. Como se verá, el cuerpo de la mujer aparece en la poesía figueriana con diferentes valores: por un lado, expresión y celebración del deseo sexual; por otro, representación simbólica de la opresión de la mujer en el sistema patriarcal y herramienta de lucha para romper con dicha opresión; y finalmente, hay una equiparación del cuerpo femenino con la tierra en función de su capacidad creadora a través de la maternidad, lo que conduce en última instancia a la idea central en su obra de la maternidad como metáfora de la creación poética.

Palabras clave: Ángela Figuera Aymerich; poesía española de posguerra; patriarcado, cuerpo

femenino; naturaleza; poesía erótica; maternidad; *parler femme*; *écriture féminine*; ginocrítica; escritura femenina.

Abstract

Poet Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902 – Madrid 1984) is widely considered one of the most relevant voices in post-war Spanish poetry. Her work is mostly known for the existential and committed aspect that characterizes it. In the case of this author, the poetic voice is articulated from the experience of women, with the experience of corporeality having an inescapable relevance in her poetry. This article focuses on the awareness of the female body and its inscription in the text as underlying keys to the poetry of Figuera. The analysis is based on the theoretical principles of Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravortry Spivak and Jacques Ranciére, applying concepts such as le *parler femme*, *écriture féminine*, *subalternity* and *disagreement*. I will analyze the why, the way and the purpose with which the poet inscribes the body in her writing. As will be seen, the woman's body appears in Figuera's poetry with different values: On the one hand, as an expression and celebration of sexual desire; on the other, as symbolic representation of the oppression of women in the patriarchal system, and as a weapon to break with this oppression; and finally, there is an identification of the female body with the earth, in terms of its creative capacity through motherhood, which ultimately leads to the central idea in Figuera's work of motherhood as a metaphor for poetic creation.

Keywords: Ángela Figuera Aymerich; postwar poetry of Spain; patriarchy, female body; nature; erotic poetry; motherhood; *parler femme*; *écriture féminine*; gynocriticism; women's writing.

Introducción. Lecturas críticas de la poesía de Ángela Figuera

La poeta bilbaína Ángela Figuera Aymerich (Bilbao 1902-Madrid 1984) es ampliamente considerada una de las voces más significativas de la poesía española de posguerra, siendo incluida junto a Blas de Otero y Gabriel Celaya dentro del llamado «triunvirato vasco» de la poesía social de dicha época. Su obra es conocida ante todo por la vertiente existencial y comprometida que la caracteriza. No obstante, si bien esta presenta amplios puntos de contacto con la de otros poetas coetáneos en lo referente a temas y estilo, es necesario también señalar una clara diferenciación en cuanto a la conformación de la voz poética, que en el caso de Ángela Figuera se articula desde la experiencia de la mujer y refleja preocupaciones y circunstancias propias del universo femenino. En concreto, la experiencia de la corporeidad adquiere una relevancia ineludible en su poesía, desembocando en una franca y marcada expresión de la sensualidad femenina que aparece con frecuencia en sus versos. Ligada a experiencias como la maternidad, el deseo y el goce sexual de la mujer, la

conciencia corporal reflejada en la poesía de Figuera dista notablemente de la que puede encontrarse en la escritura de poetas masculinos. Como se verá, el marco crítico feminista resulta de gran utilidad para el presente estudio, dado que nos proporciona un sistema de pensamiento explicativo de su identidad como mujer poeta y de la articulación de dicha identidad en su escritura.

Los estudios existentes hasta ahora sobre Ángela Figuera se ordenan en torno a dos núcleos temáticos principales. En una primera etapa, la interpretación de su obra se ha articulado desde el punto de vista del compromiso, considerándola un ejemplo de poesía social y obviando otras capas de significado más allá de dicha lectura. En décadas más recientes, y en respuesta a nuevas sensibilidades y nuevos utillajes teóricos, se ha producido una significativa recalibración de la escritura hecha por mujeres y de las implicaciones identitarias y creativas que esta encierra. Esto ha resultado en nuevas lecturas de la obra de Figuera, producto del enfoque sobre la identidad femenina de la autora y de una atención más perceptiva a la marca de género que se advierte en su escritura.

El crítico Iker González-Allende ha examinado los estudios existentes sobre la poesía de Ángela Figuera, señalando que giran en su mayoría en torno a los ejes temáticos de la preocupación social y la identidad femenina. Ambas claves interpretativas, lejos de ser compartimentos estancos, aparecen profundamente imbricadas en la poesía de Figuera, hasta el punto de que no es posible separarlas. Por un lado, el tono de denuncia de muchos de sus textos se ocupa de cuestiones sociales que afectan específicamente a las mujeres. Por otro, la cuestión del erotismo femenino en la poesía de Figuera ha sido explorada por la crítica en décadas recientes, enfatizándose igualmente el punto de vista de la mujer, que escribe sobre su propio placer y su propio cuerpo. González-Allende menciona una serie de temáticas concretas en la poesía de Figuera apuntadas por la crítica que enlazan con la cuestión de la identidad femenina, profundizando en ella y amplificándola: «el erotismo femenino, la conexión de la mujer con la tierra y la naturaleza, la exhortación a la unión de las mujeres, el mensaje feminista y la subversión del patriarcado, y la maternidad» (2009: 8).

Entre los acercamientos críticos que han analizado en profundidad el erotismo en la poesía de Figuera desde el ámbito académico norteamericano es destacable el de John Wilcox, que, en su conocido libro *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, considera que esta autora desarrolló en su obra una visión feminista en respuesta a la cultura patriarcal en la que vivía. Según Wilcox, la descripción del deseo erótico y del descubrimiento del propio placer que Figuera articula en sus versos era, en el contexto del panorama poético de los años 40 en España, «both daring and unique», es decir, atrevido

y altamente inusual. Curiosamente, Wilcox considera a Figuera una feminista «latente» (1992: 68), coincidiendo con Roberta Quance en la opinión de que la poeta no se identificaba con dicha etiqueta; a pesar de que su actitud y su obra, leídas ambas desde los paradigmas críticos y culturales del siglo XXI, nos parecen profundamente feministas. Como señala Quance en el prólogo a *Ángela Figuera Aymerich, Obras completas*, a Figuera «No le gustaban los ismos ni los encasillamientos; no se hubiera considerado feminista. Sin embargo, dentro de un panorama poético dominado por hombres su poesía se destaca (aparte de por su intrínseca calidad) por su claro enfoque femenino de los problemas sociales» (1986: 17).

En *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada,* José Ramón Zabala se centra en los aspectos humanísticos de su poesía, lo que él denomina «existencialismo solidario» (1994: 15). Dicho estudio no dedica demasiada atención a la especificidad de la voz femenina de Figuera, aunque se alude a ella de manera implícita cuando se menciona que el hecho de que una voz de mujer hable en estos versos serviría para explicar «la razón de muchas de las críticas, resquemores a veces, y olvidos en torno a la obra de la autora bilbaína» (1994: 376). Estamos sin duda frente a la discriminación por cuestión de género, aquí diplomáticamente referida con términos como «críticas», «resquemores» y «olvidos», que no son otra cosa que formas de la consabida actitud con la que las mujeres poetas se han tenido que enfrentar durante siglos. Si bien sus colegas masculinos y el ámbito literario no rechazaban explícitamente la obra de las mujeres, esta era, sin embargo, *de facto* minusvalorada o ignorada. La dificultad de romper este «techo de cristal» radicaba en su cualidad de algo que no se enunciaba explícitamente, pero que, sin embargo, había sido interiorizado por la comunidad interpretativa. Como señala María Payeras, «en el campo de la crítica literaria, el peor enemigo del escritor es el olvido y ese es el velo que ha cubierto mayoritariamente los productos literarios de autoría femenina» (2009: 22). El caso de Figuera era excepcional en el panorama literario español de su época, como queda reflejado en las palabras de la crítica Eleanor Wright, cuando caracteriza la presencia de esta poeta como «a feminine voice in a literary world with few published poetesses» (1986: 154).

En época más reciente, críticas como Mercedes Acillona, Roberta Quance, la citada Eleanor Wright, además de otras estudiosas como Shirley Mangini y Candelas Newton, han rescatado la obra figueriana y destacado la experiencia de la mujer como elemento central y rasgo fundamental para la comprensión de la misma. Además, Candelas Newton pone en relación a Figuera con otras poetas que le fueron contemporáneas, como Carmen Conde y María Beneyto, que cultivaron también la poesía social desde la mirada femenina. Newton

defiende que estas poetas elaboran un «discurso de la diferencia», dotado de mayor complejidad que la tradicional visión masculina. Según señala González-Allende, Newton concluye que estas poetas «muestran una voz femenina caracterizada por la apertura, la inclusión y la multiplicidad frente a la dimensión unidimensional de la sociedad patriarcal» (2009: 9). Por su parte, María Paz Moreno considera que la poesía de Figuera debería leerse como excelente ejemplo de la «otra» poesía social, esto es, «la poesía social escrita por mujeres, cuya percepción de los conflictos bélicos de que fueron testigo y de las experiencias ligadas a ello difiere notablemente de la de los hombres» (Moreno, 2017: 63). En un artículo mucho más reciente, María Jesús Fariña Busto ofrece un profundo estudio sobre algunos de estos aspectos, en especial en relación al sujeto poético femenino y a la voz poética que habla desde el cuerpo femenino, lastrado por una serie de imposiciones tanto biológicas como culturales (2020). El análisis de este ensayo se apoya en los principios teóricos de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Chakravortry Spivak y Jacques Ranciére, aplicando conceptos como *le parler femme*, *écriture féminine, subalternidad* y *desacuerdo*. En las siguientes páginas propongo por tanto una lectura de la obra de Figuera desde dichos presupuestos teóricos, con el propósito de poner de relieve los mecanismos de articulación de la voz poética desde el cuerpo femenino y contribuir con ello a lograr una comprensión más profunda de la especificidad y complejidad de su poesía.

Cuerpo femenino y escritura ginocéntrica

Recordemos lo obvio: la experiencia vital de la mujer está marcada por su género, tanto desde un punto de vista biológico como social, factor este último determinando por los roles de género de la sociedad y las normas resultantes de las estructuras que la construyen y sostienen. El machismo estructural de la España de los años 40 y 50 constreñía poderosamente la intervención de la mujer en el ámbito político y social, además de imponer serias limitaciones a lo que esta podía decir o al modo de comportarse. La imagen de la mujer como *ángel del hogar*, promovida y celebrada por el régimen franquista, relegaba a esta a un papel de mero apéndice de la figura masculina, cuya función era prestar asistencia sumisa al esposo y atender abnegadamente en todo momento las necesidades familiares. El expresar opiniones propias o salirse de los parámetros de género establecidos era objeto de rechazo y podía resultar en serias repercusiones en el ámbito social, desde el escarnio público al ostracismo. En este sentido, la poesía social escrita por mujeres como Ángela Figuera, Carmen Conde o María Beneyto, por ejemplo, suponía un valiente desafío al sistema patriarcal heredado, ya que daba voz a la subjetividad de la mujer,

cuyas experiencias eran del todo ignoradas en el ámbito poético de la época. De ahí que los conceptos teóricos feministas de *écriture féminine* o *parler femme* resulten de gran utilidad para abordar la especificidad de la mirada femenina que está en el origen mismo de la producción poética de Figuera. Debemos a la crítica Hélène Cixous la formulación del primero de estos conceptos en su ensayo de 1975, *La risa de la Medusa*. En dicho ensayo, escrito en clave poética y en un tono decididamente iconoclasta, Cixous señala la necesidad de que la mujer rompa con las numerosas limitaciones heredadas para crear una escritura propia, distinta de los estilos de escritura masculinos tradicionales. Dicha escritura necesita ser capaz de reflejar la diferencia entre la inscripción psicológica y cultural del cuerpo femenino y de articular la especificidad femenina, tanto en el lenguaje como en el texto. La vehemencia de las palabras de esta autora es evidente en las primeras líneas de su famoso ensayo:

> Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text –as into the world and into history– by her own movement (1976: 875).

La escritura, y por ende el lenguaje, son elementos asociados a los mecanismos de poder de la sociedad en conjunto. La negación del cuerpo femenino sería por tanto una estrategia de la estructura de mayor envergadura que es el sistema patriarcal. La historia, en palabras de esta autora, ha estado siempre basada en la *supresión* de la palabra de la mujer y de todo lo femenino. Es hora, dirá Cixous, de que la mujer rompa el silencio al que ha sido relegada y se enuncie a sí misma y en voz alta. Por su parte, la idea del *parler femme* o «el habla mujer» que menciona Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1977), aludiría a un lenguaje que es específico de la mujer, y que, según esta autora, «surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas, pero desaparece cuando hay hombres presentes» (Moi, 1999:153). Las ideas de Irigaray han resultado controvertidas dentro de los estudios feministas, ya que, por un lado, la autora no llega a delimitar claramente el citado concepto más allá de la diferenciación de lo femenino frente a lo masculino, y por otro, algunas autoras feministas, como Toril Moi por ejemplo, han considerado que su visión cae en un esencialismo que reproduce los patrones machistas, al basar la esencia femenina en cuestiones biológicas.

En el caso de Ángela Figuera, estamos ante una poeta que escribe a menudo sobre la maternidad, el deseo sexual femenino y el papel de la mujer en la sociedad, pero lo hace de manera analítica y a menudo crítica, poniendo de relieve las limitaciones impuestas a la mujer por el sistema patriarcal. Su poesía

está dotada de una especificidad particular, sin duda nacida de la experiencia de ser mujer y poeta. Si bien es cierto que en sus poemas utiliza a menudo la figura masculina como representación de lo universal, también lo es que en numerosas composiciones diverge del discurso y lenguaje masculinos y se centra en la experiencia femenina, escribiendo desde ella misma y dando con ello espacio al *parler femme* propugnado por Irigaray. Este «feminismo lingüístico», como se ha descrito a la propuesta de Irigaray, requiere de la verbalización de lo femenino en el texto como mecanismo de subversión de la opresión ejercida por el universalismo masculino. El silenciamiento de la voz femenina debe ser entendido como un acto político, ya que contribuye a sostener el entramado del sistema patriarcal. Este sistema basado en la opresión y el silenciamiento tiene por objetivo la sumisión del sujeto subalterno y está diseñado para mantener el control de la voz dominante.

En su obra *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, el filósofo francés Jacques Rancière reflexiona sobre los mecanismos que sustentan la estructura jerárquica de los sistemas sociales. Rancière señala que el acto de relegar a determinados individuos a los estratos marginales del sistema y de confinarlos al espacio privado –vedando o dificultando su acceso al espacio público– constituye una estrategia de mantenimiento del *statu quo*. Con ello, se niega la capacidad de agencia política de los grupos de sujetos subalternos (Rancière, 2010: 38). Frente a esto, Rancière contrapone el concepto de *desacuerdo*, señalando que «la verdadera acción política es aquella que rompe con la jerarquía esperable, estipulada, de espacios y cuerpos» (38). Desde este punto de vista, la transgresión llevada a cabo por la mujer escritora, que cuestiona abiertamente con su vida y su palabra el lugar asignado a la mujer dentro del espacio social, constituye una ruptura deliberada con la jerarquía establecida que determina el lugar de los diversos sujetos. La escritura de Figuera constituye un acto político, en tanto que en el caso de la mujer escritora estamos ante un sujeto subalterno cuya voz ha sido tradicionalmente suprimida. Esta idea de la supresión del sujeto subalterno enlaza con las ideas de la filósofa Gavatri Chakravorty Spivak, que, en su famoso ensayo de 1988, «Can the Subaltern Speak?» señala el problema de la falta de representación de los grupos marginados dentro del discurso dominante, especialmente el sujeto femenino, que, dirá, ha sido históricamente silenciado durante siglos por su condición de subalterno.

El poema «El grito inútil» de Figuera, recogido en el libro del mismo título y publicado en 1952 –y por tanto en plena posguerra–, constituye un excelente ejemplo de conciencia de silenciamiento por razón de género y el ejercicio del *desacuerdo* que se traduce en el mero hecho de alzar la voz. La referencia al grito articula la denuncia del escaso poder de la voz de la mujer en el entorno

patriarcal. Aquí, al preguntarse por la validez de la voz de la mujer en un mundo de hombres, Figuera pone en cuestionamiento los conceptos mismos de «valor» y «utilidad». Las primeras estrofas parten de lo universal, al referirse a «una mujer», es decir, la mujer como todas las mujeres. Más adelante, la voz poética adopta la primera persona, preguntándose por el limitado poder que posee. Figuera salta aquí desde lo colectivo femenino a lo individual, denunciando cómo cualquier voz femenina es sistemáticamente silenciada o ignorada. La humildad de la mirada hacia sí misma contrasta sin embargo con la ironía que se advierte en la referencia en el poema al fracaso de los «superhombres» –término que evoca el ideal de Niezstche–. Si esos «superhombres» no son capaces de navegar con éxito «las violentas aguas», ¿cuánto menos ha de poder una mujer a la que la sociedad ignora? El poema, precedido significativamente por la dedicatoria «a los que no quieren escuchar», se abre con el cuestionamiento de la voz poética sobre la utilidad de su labor y el limitado alcance de su discurso en el entorno patriarcal:

> ¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
> una mujer viviendo en puro grito?
> ¿Qué puede una mujer en la riada
> donde naufragan tantos superhombres
> y van desmoronándose las frentes
> alzadas como diques orgullosos
> cuando las aguas discurrían lentas?
>
> […]

Su arma es la canción, es decir, la palabra poética, que también se revela insuficiente:

> ¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula,
> con solo esta canción, esta porfía
> limando y escociéndome la boca? (Figuera, 1986: 135).[1]

Como venimos señalando, el texto encierra varios niveles de denuncia; por un lado, denuncia de la situación política de una posguerra opresiva que anega al individuo, y la impotencia de quien trabaja desde el oficio poético y tiene por tanto un poder muy limitado. Además, este poema pone en evidencia la conciencia de la autora, en tanto que mujer, de su condición de sujeto subalterno y la imposibilidad resultante de contribución dentro del orden social patriarcal. Hay sin embargo en este poema una imagen completamente novedosa, que ejemplifica el lenguaje de la mujer poeta que inscribe su propio

1. Todas las citas de la obra de Figuera se tomarán del volumen *Ángela Figuera Aymerich, Obras completas*. En adelante, *OC*.

cuerpo en la escritura, haciendo un uso del lenguaje que resultaría imposible –o cuando menos, extraño– si fuera enunciado por una voz poética masculina. La poeta manifiesta estar «preñada ya tan sólo [*sic*] de mi muerte», enlazando la inutilidad del grito, el silenciamiento, como equivalentes a la muerte misma:

> ¿Qué puedo yo perdida en el silencio
> de Dios, desconectada de los hombres,
> *preñada ya tan sólo de mi muerte*,
> en una espera lánguida y difícil,
> edificando, terca, mis poemas
> con argamasa de salitre y llanto? (*OC*: 135).

Figuera emplea una imagen que solo es posible evocar desde la mirada femenina hacia el mundo y desde la interiorización de la tragedia de la guerra en el cuerpo de la mujer. Con la imagen de la preñez, Figuera crea una metáfora audaz e indiscutiblemente femenina. El lenguaje femenino propugnado por Cixous se concretiza en este verso con una fuerza indiscutible, donde el *parler femme* se articula no solo a nivel lingüístico, sino también y sobre todo a nivel conceptual. La mujer, la poeta, está *preñada* de su propia muerte. Si el embarazo implica por definición el dar vida, el gestar una nueva vida –con la carga simbólica de esperanza que dicha idea encierra– aquí la voz poética manifiesta todo lo contrario, ya que niega la posibilidad de esa vida futura y por tanto de la esperanza.

Otros ejemplos de la inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ángela Figuera los encontramos sobre todo en su primera producción, en la que lo erótico ocupa un papel saliente. Por ello, cualquier análisis de la presencia y significado de lo erótico en su poesía debe por fuerza hacer referencia al atrevimiento expresivo de esta autora que, en los años 50 y en plena dictadura franquista, defendió sin tapujos el goce femenino a través de versos que reivindicaban el placer sexual y la pasión amorosa. Como veremos, la inscripción del cuerpo femenino en el texto está presente en toda su obra, no en competición ni en detrimento de la preocupación social, sino ligada a ella de manera extraordinaria. El cuerpo actúa en la poesía de Figuera como fuente de inspiración y vehículo de trascendencia, y el erotismo se da de modo más directo en sus dos primeros libros, *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949), donde la voz poética celebra la unión amorosa, la belleza del propio cuerpo y el del amante, y el goce sexual como experiencia vital de primer orden. Roberta Quance ha calificado la poesía de esta primera etapa como «deliciosamente sensual y erótica, destilando lo mejor de la lírica tradicional y el tema literario de la mujer morena» (*OC*: 18).

Una contribución importante a los estudios sobre los inicios literarios de Figuera es la de la investigadora Lucía Montejo Gurruchaga, que ha rescatado los expedientes de la censura española sobre Figuera conservados en el Archivo General de la Administración del Estado. Dichos expedientes muestran cómo estas primeras obras tuvieron que salvar serios obstáculos impuestos por la censura franquista, siendo la expresión de erotismo el principal problema. Este fue el caso de su primer libro, *Mujer de barro*. Un primer censor pidió la eliminación de casi un tercio del texto antes de autorizar su publicación, por considerar que atentaba contra la moral católica. El informe del censor especificaba así sus objeciones:

> Poesía, verso. Escasa calidad literaria. Alarde inmoral en las págs. señaladas; de erotismo impúdico, más acusado por tratarse de versos de una mujer. No afectan, las tachaduras aconsejables, al resto del libro, publicable (Montejo, 2000: 170).

Los términos «alarde inmoral» y el adjetivo «impúdico» resultan especialmente reveladores, ya que lo que parece espantar al censor es que se trata de un texto inmoral *escrito por una mujer*. Obviamente, el problema no radicaba en el erotismo del texto, que parece entenderse no sería problemático si el firmante fuera un autor masculino. Era la expresión del deseo y el goce sexual por parte de una voz femenina lo que encendió las alarmas del censor en cuestión. Las «tachaduras» a las que hace referencia el informe resultaban significativas y suponían una mutilación importante del texto, ya que la guillotina censora proponía eliminar nueve poemas de los veinticuatro que formaban la primera parte del libro. Afortunadamente, tras la intervención de un segundo censor, y por medio de la influencia de alguien cercano a Figuera, la autora logró la autorización de su libro íntegro, sin tener que modificar ni eliminar poema alguno. Figuera relató su peripecia en una carta a Blas de Otero, en la que afirmaba que prefería no publicar el libro a publicarlo «mutilado». La autora contaba en su carta que gracias a «una buena influencia aplicada a tiempo, dejó salir mi libro íntegro. *Íntegro*: si no, no lo publico» (Montejo, 2000: 171).

En *La risa de la Medusa*, Cixous afirmaba que «a los lectores petulantes, a los editores y a los grandes jefes no les gustan los verdaderos textos de mujeres, textos de sexo femenino. Ese tipo de textos los asusta» (1976: 877). Este miedo a la voz femenina, que resulta tan evidente en el informe del censor que acabamos de citar, es el que llevaba a tantas poetas de esa generación a autocensurarse para evitar ser señaladas o ver su voz acallada. Contra todo esto se rebelará Figuera a lo largo de toda su producción poética para logar escribirse como mujer, porque, como propugnaba Cixous, la escritura, en especial la escritura poética, encierra en sí la posibilidad del cambio, al ser un espacio

que puede servir, dirá la filósofa francesa, de «trampolín para el pensamiento subversivo, [pudiendo ser] el movimiento precursor de una transformación de estructuras sociales y culturales» (1976: 879). En otras palabras, Cixous afirma que, al plasmar su feminidad en el texto, la mujer puede crear una escritura subversiva, un discurso que rompa con las normas del entramado patriarcal y su designación rígida de los roles femeninos.

Más allá de la conexión corporeidad-amor-placer, la escritura en sí misma es también para Figuera un acto físico íntimamente ligado al cuerpo. En el poema titulado «Alumbramiento», la autora vuelve a emplear la idea de la preñez y el parto como metáfora de la escritura poética. La alegoría construida en este poema incluye entonces la metáfora del poema como el hijo, en tanto que producto –biológico, metafórico y poético, que nace causando dolor– del cuerpo femenino:

> Es tan terriblemente
> natural y sencillo
> como parir… El poema
> sazónese como un hijo
> en los profundos adentros…
> De pronto, un día, sentimos
> que nos desgarra la entraña…
> Luego, un descanso infinito (*OC*: 67).

Esta trabazón de la escritura como proceso físico la encontramos de nuevo en otros poemas suyos, donde la palabra aparece como extensión del cuerpo sensual: En «El fruto redondo», un poema que responde a modo de guiño intertextual a otro de Juan Ramón Jiménez, la poeta afirma que «mis versos nacen redondos como frutos, / envueltos en la pulpa caliente de mi carne» (*OC*: 60). John Wilcox ha señalado el carácter posiblemente paródico de estos versos como referencia al poema «El otoñado» de Jiménez, publicado dos años antes en *La estación total*. Mientras Juan Ramón se presenta a sí mismo en su poema como fruto puro, Figuera equipara su propio proceso creativo con el proceso doloroso e «impuro» del parto, que no está exento de sufrimiento ni de complicaciones. Ella alumbra sus poemas del modo en que las mujeres paren a sus hijos, de manera que la suya sería por tanto una poesía apasionada y humana, biológica y natural, incluso, en clara oposición a la poesía «pura», entendida como fría y abstracta, de Juan Ramón (Wilcox, 1992: 70).

Además del significado que Wilcox otorga a estos versos, es importante señalar la novedad lingüística derivada de la referencia a la carne de la mujer como «pulpa», representando el cuerpo femenino de manera metafórica como fruta o carne blanda y delicada. Se trata, notablemente, de una imagen enunciada desde la primera persona. Esta voz poética pertenece a un sujeto agente

activo y es femenina sin lugar a dudas, sin que esconda ni disfrace su género. En el centro de todo ello, o quizá en la raíz, está el cuerpo de la mujer. Es la facultad de la mujer poeta de crear poemas *desde* su cuerpo lo que le permite transformarse aquí en un árbol que da frutos.

Cuerpo femenino y naturaleza

La conexión de la voz poética femenina con la naturaleza no se limita al poema citado, sino que en el caso de Figuera se trata de un motivo recurrente. En muchos de sus textos aparecen referencias al espacio natural, trazándose una correlación significativa entre la naturaleza vista como ente femenino –recordemos el habitual calificativo de «madre naturaleza» y la tradicional visión de la misma en dichos términos– y el cuerpo de la mujer poeta. El breve poema «Morena», recogido en *Mujer de barro*, desarrolla la analogía mujer-tierra, si bien constituye un rechazo a los arquetipos femeninos con los que la tradición literaria masculina tradicionalmente ha asociado la figura de la mujer:

> Ni soy nácar ni azucena:
> morena, solo morena.
> Soy tierra oscura y caliente;
> la tierra
> donde crecen los olivos,
> el pan y el vino. Morena (*OC*: 33).

El juego de opuestos es audaz y se articula en varios sentidos: por un lado, frente a las imágenes del nácar o las flores, admirados meramente por su belleza, Figuera reivindica la fuerza telúrica de la mujer, que es capaz de dar fruto, esto es, generar nueva vida. Además, la voz poética contrapone los adjetivos «oscura», «caliente» y «morena» a la frialdad que evoca la blancura del nácar o de las azucenas. La sensualidad del poema es evidente también, como ha señalado Roberta Quance (*OC*: 18).

En «Tierra», poema recogido en el mismo libro, Figuera incide en la identificación mujer-tierra, desarrollando esta vez la idea de la capacidad de generar vida como nexo de unión entre ambos elementos. Esto crea una hermandad entre ellas, que la poeta describe empleando lenguaje e imágenes escritos *desde el cuerpo*, y que presentan una visión del mundo exclusiva de la mujer. Este poema, dotado de un evidente erotismo, se construye sobre los paralelismos existentes entre el cuerpo femenino y la tierra, que aparece feminizada: «Tendida, vientre a vientre, con la tierra /-humedecida y blanda; / abierta a la semilla, a los viriles / rayos del sol– pegué mi boca cálida / a sus mullidas sienes: Yo también, / yo también paro, hermana». La analogía mujer-tierra culmina en los versos finales con el apóstrofe de la poeta hacia la tierra, constatando que

la fuerza de lo telúrico y la maternidad –entendida como poder– une a ambas: «Tú y yo, cauce profundo de la vida. / Tierra las dos… ¡Hermana, hermana, hermana!…» (*OC*: 40). María Payeras ha analizado esta identificación de la voz poética con la tierra, señalando que Figuera se apoya aquí en «los antiguos mitos –Gea, Ceres, etc.– que encarnan en la tierra conceptos como la maternidad universal y la idea de fecundidad» (2002: 37).

La maternidad, que en esta poeta es visitada una y otra vez desde perspectivas muy distintas, es también una poderosa metáfora de la creación poética. En el libro *Toco la tierra. Letanías*, publicado en 1962, la poeta revisitará esta metáfora, desarrollándola aún más y con varios niveles de significado simbólico. En poemas como «En tierra escribo», «Toco la tierra» –poema que da título al libro–, y «Tres sonetos a la tierra», la poeta presenta su poesía como algo orgánico arraigado en la tierra y con vida propia, y por tanto de existencia efímera: «Mi poesía / toca la tierra y tierra será un día» (*OC*: 262). La feminización de la tierra-madre se hace evidente en versos como estos: «Toco la tierra: vientres / robados de las madres / que yacen entreabiertos / como vacías conchas» (*OC*: 263).

El poema «Mujer» de su primer libro *Mujer de barro* es otro excelente ejemplo de contradiscurso que implica el rechazo a la imagen de la mujer heredada de la tradición patriarcal, y la formulación de una nueva imagen más acorde con la realidad: «¡Cuán vanamente, cuán ligeramente / me llamaron poetas, flor, perfume!… », para después reivindicar una identidad activa, y no pasiva, fértil y no baldía, fuerte y no débil, y todo ello desde la inscripción del cuerpo femenino y la identificación íntima del mismo con la naturaleza: «Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme. / Me entregan la simiente: doy el fruto». La voz poética escribe en primera persona, y a través de una serie de negaciones va subvirtiendo la imagen tradicional de la mujer como flor, árbol o pájaro –construida desde la externalidad de la mirada masculina–, para reemplazarla con un poderoso símil del cuerpo femenino como un río que acoge y sirve de cauce a la humanidad, haciendo posible su existencia futura:

> El agua corre en mí: no soy el agua.
> Árboles de la orilla, dulcemente
> los acojo y reflejo: no soy árbol.
> Ave que vuela, no: seguro nido.
> Cauce propicio, cálido camino
> para el fluir eterno de la especie (*OC*: 32).

Como estos ejemplos extraídos de su primer libro ponen de manifiesto, Figuera articula ya desde sus inicios una actitud desafiante y se instala en una voz poética de autoría femenina que busca autorepresentarse en sus propios términos. A lo

largo de su obra, vemos la evolución de esta temática, que aparece repetidamente y con matices distintos. La poesía intimista y centrada principalmente en la experiencia personal y el tema amoroso, dará un significativo giro hacia lo social, fruto de la concienciación sobre el tema que será obvio a partir de *Vencida por el ángel* (1950) y en su producción posterior a lo largo de los años 50 y 60.

«Rebelión», uno de sus poemas más conocidos y estudiados por la crítica, y perteneciente a *El grito inútil* (1952), constituye un extraordinario ejemplo del cuestionamiento del significado y utilidad sociales de la maternidad, además de una clara denuncia de la falta de control de la mujer sobre su propio cuerpo. Es la sociedad, y no la mujer, la que ejerce control sobre su actividad reproductiva, que sirve a los intereses de la sociedad masculina al exigirle dar a luz a futuros soldados. Tal y como la propia Figuera manifestó retrospectivamente, su primera obra poética era de corte subjetivo e intimista, para dar paso a un profundo cambio a partir de los años 50. En ese momento, la lectura de Gabriel Celaya desencadenó un proceso de concienciación social que le condujo a un cambio de estética, del intimismo individual a la poesía comprometida y social, que sería la nota predominante en el resto de su producción. En palabras de Roberta Quance, fue entonces «cuando se dio cuenta de que las maneras tradicionales de la lírica no se adecuaban a lo que ella quería decir: Habría que buscar otras formas y otro lenguaje para dar testimonio de la España de postguerra» (1986: 18).

En «Rebelión» vemos de nuevo las analogías del cuerpo femenino con elementos del mundo natural, esta vez usadas con gran efecto poético. El cuerpo de la mujer aparece identificado con la tierra –con la idea de la fertilidad común como nexo de unión entre ambos términos alegóricos–. La alegoría de la mujer-tierra continúa con la metáfora del dar a luz como cultivar espigas de trigo, y con la imagen de la mujer-árbol que da fruto «a la vida» desde sus ramas. Pero sin duda la imagen más impactante y novedosa de este texto es la analogía mujer-vaca. Este símil, que aparece en la primera estrofa sentando el tono del poema, retrata a las mujeres con la docilidad que se espera de ellas, pariendo mansamente como animales, sin conciencia y sin voluntad propia. El poema denuncia la animalización de la mujer, que queda reducida a un vientre reproductor que es mera herramienta del sistema:

> Serán las madres las que digan: Basta.
> Esas mujeres que acarrean siglos
> de laboreo dócil, de paciencia,
> igual que vacas mansas y seguras
> que tristemente alumbran y consienten
> con un mugido largo y quejumbroso
> el robo y sacrificio de su cría (*OC*:143).

Frente a ello, la poeta llama al empoderamiento de la mujer y la toma de control de su propio cuerpo. En el contexto de la España de los años 50, esta llamada a la rebelión de la mujer y a la ruptura con el determinismo biológico que definía su lugar en el sistema patriarcal resulta absolutamente revolucionaria. La maternidad, que en otros poemas de Figuera aparece retratada como una carga opresiva (como por ejemplo en «Mujeres del mercado», otro de sus poemas de esta época más conocidos), es propuesta aquí como un instrumento de poder, que obligaría a los hombres a escuchar la largamente silenciada voz de las mujeres. Las madres, unidas entre sí por un sentimiento de solidaridad, emergen aquí míticamente retratadas como portadoras de una posible paz mundial. Esta imagen idealizada del género femenino supone un rechazo al *statu quo* e identifica la voz poética femenina como parte integrante de una colectividad. Se propugna aquí la recuperación por parte de la mujer de su poder como sujeto agente de su propio destino, y la herramienta, dirá Figuera, es su cuerpo. La biología femenina –su vientre, sus órganos sexuales y la posibilidad de dar a luz–, utilizados durante siglos de manera sistémica en su contra como medio de control y sumisión, son propuestos aquí por la poeta como arma de lucha:

> Serán las madres todas rehusando
> ceder sus vientres al trabajo inútil
> de concebir tan sólo hacia la fosa.
> (…)
> No más parir abeles y caínes.
> Ninguna querrá dar su pasto sumiso
> al odio que supura incoercible
> desde los cuatro puntos cardinales (*OC*: 143).

Por otro lado, quizá la transgresión más poderosa de este poema resida en el cuestionamiento metafísico de la maternidad que presenta. Al mensaje pacifista se une una reflexión filosófica sobre el sentido de la existencia de la especie humana, y por ende del significado de la maternidad misma:

> Por qué lograr espigas que maduren
> para una siega de ametralladoras?
> ¿Por qué llenar prisiones y cuarteles?
> (…)
> ¿Es necesario continuar un mundo
> en que la sangre más fragante y pura
> no vale lo que un litro de petróleo,
> y el oro pesa más que la belleza,
> y un corazón, un pájaro, una rosa
> no tienen la importancia del uranio? (*OC*: 144).

Similares cuestionamientos en voz alta los encontramos en otro poema, perteneciente en este caso a *Víspera de la vida* (1953). En «Mundo concluso», la poeta se pregunta: «Por qué he de ser mujer repetida de Eva / escudriñada en toda mi triste anatomía, / (…) / ¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres, / abrumadoramente monótonos e iguales?» (*OC*: 194). Como Roberta Quance ha señalado, Figuera cuestiona a menudo el papel de la mujer tal y como aparece en la Biblia, y por extensión en la sociedad patriarcal, apuntando que, a partir de los años 50, Figuera advierte «cada vez más claramente que hay una contradicción entre el culto oficial que se rinde a las madres (y a la Virgen) y la impotencia de éstas. Una vez más, feminiza la tradición barroca para expresarse. Las madres son 'úteros fecundos, hornos de Dios', pero los hijos crecerán en un mundo en el que ellas no han tenido la palabra» (*OC*: 21). Como consecuencia de ello, dirá Quance, la obra de Figuera refleja frecuentemente «el afán por interpretar ciertos motivos de la Biblia tocantes a lo femenino, modificando arquetipos o bien insertando a la mujer en un discurso protagonizado por hombres» (*OC*: 21).

Estos ejemplos ponen de manifiesto que el cuerpo de la mujer aparece con doble significado en la obra de Ángela Figuera. Por un lado, es representación del amor erótico –el erotismo de su poesía es directo, presentado como algo positivo, la unión con el amante que otorga plenitud, en línea con la tradición de San Juan de la Cruz, por ejemplo–; por otro, el cuerpo femenino es también campo de batalla, ya que es el espacio donde se concretiza la opresión de la mujer en el marco del sistema patriarcal, con la tradición bíblica como claro exponente de dicho sistema. Desde esta perspectiva, la censura sobre la libre expresión de los aspectos relacionados con el cuerpo femenino ha sido una de las herramientas a través de las cuales se ha controlado a la mujer. A esto se une también la maternidad impuesta, otro mecanismo de control histórico, que ha lastrado durante siglos a la mujer –recordemos que cuando Eva muerde la manzana y cae por tanto en el pecado, el castigo del Dios enfurecido hacia ella es condenarla a parir con dolor–.

Como consecuencia de todo ello, en la poesía de Figuera el cuerpo de la mujer emerge como espacio que debe ser reapropiado, y la identidad femenina como algo que debe ser reescrito para dar cuenta del punto de vista de la mujer misma. En términos de Spivak, estaríamos hablando de dar voz al sujeto subalterno, recuperando el espacio que le había sido vedado tradicionalmente. El verso anteriormente citado: «Serán las madres las que digan: Basta» y el rotundo título del poema en que se incluye, «Rebelión», resumen de manera elocuente la «llamada a las armas» de Figuera a las mujeres, propugnando la

ruptura con el orden establecido y reclamando por tanto acceso a los espacios de poder dentro del orden social que les estaba vedado.

Vale la pena señalar la abundancia en la poesía de Figuera del campo semántico de la naturaleza y de elementos del paisaje o accidentes geográficos. A menudo estos elementos son personificados y en muchas ocasiones aparecen feminizados o son metáforas de la mujer. En este sentido, las ya mencionadas analogías de la mujer como árbol o como tierra-madre se repiten en su poesía, si bien con distintos matices. La idea de fertilidad o de la figura que ofrece protección desde el silencio, ignoradas sus contribuciones al bien común, son nexos de unión entre el sujeto femenino y el mundo natural que posibilitan la metáfora. Así puede verse por ejemplo en estos versos de «Nadie sabe», en el libro *Víspera de la vida* (1953):

> Pisa la tierra, vierte la simiente,
> coge la flor y el fruto: sin palabras,
> pues nadie sabe nada de la tierra
> muda y fecunda que, en silencio, brota,
> y nadie sabe nada de las flores
> ni de los frutos ebrios de dulzura (*OC*:195).

La relación analógica entre la mujer y la naturaleza resulta extremadamente fluida y no sorprende en absoluto, dado que la tradición cultural ha cosificado durante milenios el cuerpo de la mujer, representándolo metafóricamente con elementos del mundo natural tales como árboles, flores o frutos. En este sentido, no es descabellado trazar el paralelismo entre la subalternidad de la mujer y el de la naturaleza. Ambas son figuras femeninas, y ambas sufren de la opresión –y supresión– como modo de ser controladas. El dominio del espacio natural y su progresivo silenciamiento al tiempo que se explotan sus recursos perfila una analogía con la situación de la mujer en la sociedad patriarcal.

Cuerpo femenino y erotismo

La escritura de Figuera deja ver a menudo la preocupación metaliteraria y el cuestionamiento del valor y la utilidad de la poesía, específicamente cuando es una mujer quien la escribe en el marco de una sociedad patriarcal. En uno de sus poemas más conocidos, titulado «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas», dedicado a Carmen Conde y publicado en la revista *Espadaña* en 1950, la poeta llamaba a sus colegas a escribir desde la pasión, desafiando las normas impuestas a las mujeres por la sociedad del momento. Resulta aquí de especial interés la exhortación de la estrofa final en la que insta a sus «hermanas poetisas» a «morder la manzana», en referencia a la ya mencionada desobediencia de Adán y Eva en el jardín del Edén:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso, porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y os asusta (*OC*: 309).

Estos versos reflejan tanto la actitud vital como el credo estético de Figuera. La referencia a la figura de Eva responde a la deliberada subversión de estereotipos femeninos heredados y modelados por el patriarcado, que son ahora reemplazados por la mirada ginocéntrica. Como las páginas precedentes han puesto de manifiesto, la actitud de rebeldía y la ruptura con la tradición son rasgos característicos de la poesía de Figuera Aymerich, algo que se manifiesta tanto en su obra comprometida como en su poesía erótica. En este poema, en el que el erotismo ocupa un espacio importante, la inscripción del cuerpo femenino está presente de manera ineludible. Además de exhortar a las poetas a dejarse herir por la realidad más descarnada para reflejar en sus versos lo que ella llama «el puro misterio» de la existencia, Figuera reitera la idea de la importancia del erotismo como elemento central de la vida:

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

No queráis ignorar que el placer es el zumo
de las plantas agrestes que se cortan con prisa;
y el pecado una línea que subraya de negro
lo brillante del goce (*OC*: 309).

Un análisis semántico de este poema revela el uso de términos relacionados con lo corporal, tales como «cuerpo», «placer», «goce» y «pecado». Figuera rompe aquí con las expectativas sobre la escritura femenina del momento, al prescindir del pudor tradicional y del romanticismo habitual asociado al sexo y poner en correlación directa «amor» con «placer»; y lo que resultaba aún más atrevido en su momento, la poeta reivindica el pecado como fuerza vital y creativa. Esta franqueza con que Figuera aborda lo erótico es una constante en su obra, ocupando un lugar preponderante en su primer libro *Mujer de barro* (1948) en el que encontramos composiciones como «Darse», «Revelación del éxtasis», o «Carne de mi amante». En «Carne de mi amante», por ejemplo, el deseo del cuerpo masculino encuentra una expresión franca y sin tapujos, no contaminada por sentimientos de culpa. La consumación sexual entre los amantes es celebrada como momento de unión entre ambos. El poema se asienta en la referencia a lo sensorial –tacto, sabor– tal y como la mujer lo experimenta:

Mármol oscuro y caliente
tallado en músculo y fibra.
Carne de mi amante, carne
viril y prieta de vida.
Suave y blanda entre mis dedos;
fuego bajo la caricia.
Dulce y sabrosa a mis labios
como una fruta mordida…
Carne de mi amante, carne
tan mía como la mía (*OC*: 36-37).

También «Revelación del éxtasis», recogido en el mismo libro, muestra una voz poética apasionada y libre, que celebra la unión de los amantes y el gozo del éxtasis amoroso:

Amor puso sus manos –pasmo y fuego–
sobre nosotros. Hemos encontrado
nuestro divino centro
para girar, eternos, vivos, astros…

No existe la muerte. Somos vida (*OC*: 36).

En este sentido, la consumación del deseo, que es compartido y sentido por ambos amantes, constituye un elemento constructor de identidad para la voz poética. La unión amorosa adquiere aquí un significado más amplio del puramente erótico, para adquirir un papel de necesidad existencial. Estos poemas, escritos durante la primera posguerra, surgieron en el contexto de grandes penurias económicas y una difícil situación personal para la poeta. En medio de todo ello, tal y como apunta María Payeras, los poemas de Figuera de dicha época respondían «a la necesidad de nombrar la plenitud de la vida pese a la estrechez de sus márgenes» (2002: 18). De ahí que la felicidad doméstica y el amor realizado ocupen un lugar privilegiado en este libro, constituyendo reductos de armonía y orden en medio del caos circundante. Para Payeras, la poesía erótica de esta primera etapa debe ser entendida como respuesta a una necesidad de refugiarse de una realidad poco halagüeña. La poeta busca por tanto a través del cuerpo la plenitud amorosa y sexual, dado que «la realización del deseo carnal anula momentáneamente –eternizando el instante– la experiencia individual y colectiva de la tragedia» (2002: 20).

Más allá de ser el vehículo a través del cual la poeta aprehende la realidad, el cuerpo se identifica con la escritura como elementos integrantes de una única fenomenología. En «Aunque la mies más alta dure un día» incluido en *Toco la tierra* (1962), el autorretrato de la voz poética se perfila en los siguientes términos: «Mujer de carne y verso me declaro, / pozo de amor y boca dolorida,

/ pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro» (*OC*: 289).

Aquí se revela que el cuerpo de la poeta es palabra y la palabra es cuerpo. Se concretiza así la mencionada idea de Hélène Cixous de que la mujer poeta debe escribirse a sí misma, y de que escribirse a sí misma implica escribir el propio cuerpo. La palabra debe fundirse con el cuerpo mismo de la mujer, porque son una misma cosa: ambos son el espacio que la mujer habita, y ambos han sido silenciados, censurados o simplemente ignorados. En contraposición a esto, la obra de Figuera busca romper ese silencio y hablar «fuerte y claro» para obtener acceso a dichos espacios. La escritura es herida, pero también es parto, escribe Figuera –algo en lo que coincide con numerosas otras poetas antes y después de ella–. De ahí que la escritura hecha por mujeres deba necesariamente pasar por –y ser– el cuerpo femenino, de modo que este debe inscribirse en el texto para poder nombrarse a sí mismo desde la propia mirada.

Conclusiones

Tal y como las páginas precedentes han demostrado, son numerosos los ejemplos en la poesía de Ángela Figuera en los que la voz lírica desafía las convenciones de la sociedad patriarcal impuestas sobre la mujer. Dicho desafío se lleva a cabo por medio de diferentes estrategias, ya sea revisitando arquetipos heredados de la tradición patriarcal –como el mito de Eva, por ejemplo– o escribiendo desde y sobre el propio cuerpo de la mujer. En la escritura de Figuera, la mirada ginocéntrica es la que reformula mitos y da forma a la experiencia de la mujer, en un ejercicio de empoderamiento que reclama espacio para la voz femenina y sus experiencias. Liberada de pudores y restricciones que silencian su voz, la poesía figueriana constituye un poderoso ejemplo de poesía en la que el cuerpo es la herramienta para la articulación de la subjetividad femenina. En oposición a la mirada masculina que tradicionalmente describe el cuerpo de la mujer como un bello objeto, la mirada ginocéntrica de una voz poética femenina construye un espacio para el *desacuerdo*, al tiempo que abre la posibilidad de la revisión de arquetipos heredados que no se ajustan a la realidad de la mujer. Por otro lado, la mirada hacia el espacio natural y su presencia en términos poéticos constituye otra pieza importante dentro de este proceso de reformulación de arquetipos. Las representaciones del cuerpo de la mujer como tierra-madre, como flor o como árbol que da frutos, son poderosas metáforas de la mujer y de la maternidad. Figuera reformula imágenes tradicionales, articuladas desde la mirada masculina, para sustituirlas por metáforas de gran fuerza que convierten a la figura femenina en agente activo y no objeto pasivo. Así sucede por ejemplo con la imagen de la «mujer-flor», definida únicamente

por la belleza y cuya función es encarnar el concepto de lo bello entendido desde una visión del mundo masculina. Este arquetipo es reemplazado en la poesía de Figuera con el de «mujer-tierra» o «mujer-árbol», enfatizando así la agencia de la mujer, que posee el poder telúrico de generar vida.

La revisión y reformulación de estos arquetipos implica obviamente una confrontación con el sistema patriarcal y con la imagen de la mujer promovida y perpetuada por el mismo. En este sentido, la caracterización que hace la poeta de sí misma como «mujer de carne y verso» que veíamos en el último poema citado ejemplifica de manera extraordinaria la puesta en práctica de las ideas propugnadas por la crítica feminista. La llamada a la rebelión y la revolución propuestas por Cixous e Irigaray, concretadas en una escritura en la cual la mujer se inscribe corporalmente, encuentran en estos versos expresión clara y rotunda. Para Cixous, la historia individual de la mujer se funde con la historia de todas las mujeres: «personal history blends together with the history of all women, as well as national and world history» (1976: 882). Como hemos mostrado aquí, la poesía de Figuera participa de este activismo intelectual, llamando a la rebelión femenina contra el sistema patriarcal y convirtiéndose así en su escritura en la Medusa que ríe, la Eva que muerde la manzana, la mujer que no obedece sumisa.

En definitiva, en Ángela Figuera tenemos una poeta que cultiva un ginocentrismo *avant la lettre*, inscribiendo y escribiendo el propio cuerpo en su escritura. En algunas ocasiones el texto es el espacio donde se celebra el placer sexual de la mujer, y en otras lo que se celebra es la capacidad de la mujer de dar vida a través de la maternidad. Pero el cuerpo de la mujer es también en Figuera algo mucho más importante y, hasta cierto punto, radical: una herramienta de rebelión y protesta contra el patriarcado, resultante en una llamada a voz en grito lanzada a la colectividad de todas las mujeres, instando a llevar a cabo el desmantelamiento del mismo. Figuera comenzaba su andadura como poeta escribiendo sobre su propio cuerpo, para más adelante dar el salto de lo individual a lo colectivo, enlazando con el universalismo femenino propugnado por el pensamiento feminista. Será desde este espacio de lucha que articule una poesía rebelde, directa, humanista, en la que el erotismo, la naturaleza y la reformulación de los mitos femeninos heredados de la tradición patriarcal ocupen un lugar central. Quizá la metáfora que mejor resume la cosmovisión de esta autora sea la que equipara a la mujer poeta con la tierra-madre y al ejercicio de escribir con el de parir. Figuera no se equivoca aquí en absoluto: la analogía entre escritura y parto es coherente con el origen mismo de la palabra *poesía,* cuya génesis está en el término *poiesis* –del griego ποίησις– concepto que Platón define en *El banquete* como «dar existencia a algo que no la tenía, crear». Para

Heidegger, *poiesis* era «iluminación». Por tanto, la idea de la preñez y el parto como metáforas de la escritura poética que aparecen repetidamente en la obra de Figuera es más que acertada. Escribir poesía es dar a luz a la palabra, y el proceso artístico es el proceso de alumbrar, de traer luz a la oscuridad, de dar a nacer algo que no existía previamente. No debe, por tanto, extrañarnos que *poesía* y *palabra* sean femeninas, tanto en lo gramatical como en lo conceptual. La creación, como demuestra la poesía de Figuera, es cosa de mujeres.

Bibliografía citada

CIXOUS, H. (1976), «The Laugh of the Medusa», Trad. Keith Cohen y Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, 4, pp. 875-893.

FARIÑA BUSTO, M. J. (2020), «Ángela Figuera Aymerich: la Libertad como consigna», en Yasmina Romero y Luca Cerullo (eds.), *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, Eolas Ediciones, pp. 114-131.

FIGUERA AYMERICH, A. (1986), *Obras completas*, Madrid, Hiperión.

GONZÁLEZ-ALLENDE, I (2009), «La poesía de Ángela Figuera desde la crítica anglosajona», *Zurgai: Poetas por su pueblo*, 12, pp. 8-11.

IRIGARAY, L. (1982), *Ese sexo que no es uno*. Trad. Tubert de Peyron y Silvia Esther, Madrid, Saltés.

MOI, T. (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2000), «La relación de Ángela Figuera con la censura española: Los expedientes de su obra poética», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, Vol. 4, pp. 169-177.

MORENO, M. P. (2017), «Ángela Figuera Aymerich y la conciencia social de la mujer poeta», *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (eds.), Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 61-73.

NEWTON, C. (1988), «Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea», *Hispanic Journal*, Vol. 9, n.º 2, pp. 129-141.

PAYERAS, M. (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959),* Madrid, UNED.

PAYERAS, M. (2002), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de posguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Sial Ediciones, Madrid.

QUANCE, R. (1987), «La mujer, el barro y la Biblia», *Zurgai*, diciembre, pp. 11-15.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, trad. Steven Corcoran, London/New York, Continuum Books.

SPIVAK, G. (1988), «Can the Subaltern Speak?». *Marxism and the Interpretation of Culture*, Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, pp. 24-28.

WILCOX, J. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, Champaign, IL, University of Illinois Press.

WILCOX, J. (1991), «El feminismo en las obras completas de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares», *Zurgai*, junio, pp. 95-102.

WRIGHT, E. (1986), *The Poetry of Protest Under Franco*, London, Tamesis.

ZABALA AGUIRRE, J. R. (1994), *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*. San Sebastián, Universidad de Deusto.